

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Dirigování

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Dirigent – partner

Spolupráce se sólisty na koncertním podiu

Jana Mimrová

Vedoucí práce: doc. MgA. Tomáš Koutník

Oponent práce: doc. MgA. Hynek Farkač

Datum obhajoby: 28. 5. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Conducting

BACHELOR ´S THESIS

Conductor – partner

Cooperation with soloist on the concert stage

Jana Mimrová

Thesis advisor: doc. MgA. Tomáš Koutník

Examiner: doc. MgA. Hynek Farkač

Date of thesis defense: 28. 5. 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Dirigent – partner
Spolupráce se sólisty na koncertním podiu**

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Tímto chci poděkovat mému konzultantovi doc. Tomáši Koutníkovi za veškeré cenné rady, pomoc a čas, který mi věnoval v době vytváření práce, která bude mít, věřím, přínos pro další generace studentů oboru dirigování. Dále patří poděkování všem umělcům a pedagogům, kteří mě inspirovali k výběru tohoto tématu práce.

Abstrakt:

Spolupráce dirigenta se sólisty je podstatná a neodmyslitelná součást povolání dirigenta a to nejen v oblasti operního dirigování, ale také a především v oblasti dirigování symfonického orchestru. Druhému odvětví se věnuje tato práce se speciálním zaměřením na konkrétní rozbor díla z koncertu, kde autorka zúročila vlastní zkušenosti spočívající ve spolupráci se sólisty.

Klíčová slova: koncert, sólista, dirigent, dirigentská technika, spolupráce

Abstract:

The conductor's cooperation with the soloist is an essential and indispensable part of the conductor's profession, not only in the domain of conducting the opera but also in the area of conducting the symphony orchestra. The second part is dedicated to this work, with a specific analysis of the work from the concert, in which the author touched his own experience of working with soloists.

Key Words: concert, soloist, conductor, conducting technique, cooperation

Obsah

Úvod	1
1 Problematika doprovodů obecně	3
1.1 Historický kontext	4
1.2 Technika dirigování	5
1.3 Dva základní problémy.....	7
1.3.1 Souhra.....	7
1.3.2 Dynamika.....	9
KONCERT S MORAVSKOU FILHARMONIÍ OLOMOUC, 9. 2. 2018, BESEDNÍ DŮM BRNO.....	13
2 Příprava partitury; setkání se sólistou a vlastní rozbor	14
2.1 Příprava partitury	14
2.2 Setkání se sólistou - příprava na zkoušku s orchestrem.....	17
2.3 Rozbor J. S. Bach - Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll, BWV 1043	19
Závěr	25
Seznam použité literatury	26
Přílohy.....	27

Úvod

Spolupráce se sólisty je oblast, která mě provázela již od mých dirigentských začátků. Od útlého dětství jsem navštěvovala zkoušky Komorního orchestru Jaroslava Kociana (dále KOJK) v České Třebové, který dodnes vede můj otec Bohuslav Mimra (*1947), jenž je, vedle povolání učitele a profesionálního houslisty, také dirigent.¹ Většinu koncertů KOJKu s mnoha významnými sólisty² jsem měla možnost v průběhu života slyšet a především také poznat již v brzkém věku široký repertoár pro orchestr a sólistu či sólisty. Zkoušky i koncerty nejenom se sólisty mi vždy v hlavě velmi utkvěly a podnítily tak i můj zájem tento krásný obor, kterým je dirigování orchestru.

Dalším inspiračním zdrojem je každoroční navštěvování *Mezinárodních interpretačních kurzů a Setkání přátel komorní hudby* v Litomyšli³, kam jsem jezdila jako aktivní účastník v oboru hra na klavír, od roku 2015 jsem zde založila sbor a v roce 2017 se stala lektorkou. Právě tyto kurzy jsou však pro mě každoroční inspirací ve spolupráci se sólisty, neboť zde funguje také orchestr, se kterým mám téměř každý rok možnost doprovodit jednoho či dva sólisty, účastníky kurzů, jimiž jsou studenti konzervatoří či akademií. Také jsem měla možnost na zahajovacím koncertě 3. 7. 2013 těchto kurzů provést překrásné Biblické písně op. 99 Antonína Dvořáka s pěvcem liberecké opery, Jaroslavem Patočkou a Komorním orchestrem Jaroslava Kociana.

Další možnosti spolupráce plynule přicházely se studiem dirigování na Konzervatoři Pardubice a také spoluprací s různými menšími orchestry v Pardubicích a Hradci Králové. Sólisty byli většinou instrumentalisté - studenti, nebo pedagogové Konzervatoře Pardubice.

Jednou z největších inspirací týkající se nejenom práce na doprovodech se pro mě stalo pravidelné navštěvování zkoušek a koncertů profesionálních těles s vynikajícími českými či světovými dirigenty.

Z dlouhé řady předních dirigentů, jejichž práci jsem měla možnost obdivovat na zkouškách s profesionálními orchestry ráda jmenuji alespoň ty, kteří mi v hlavě utkvěli nejvíce. Tací dirigenti, ať už to byli čeští, nebo zahraniční mi téměř vždy dali užitečné rady do mého budoucího dirigentského působení. Ráda bych na prvním místě jmenovala vynikající dirigenty a zároveň pedagogy Tomáše Koutníka, Leoše Svárovského a Františka Babického, jejichž práci s orchestrem i sólisty jsem měla šanci několikrát sledovat. Mezi další plejádu vynikajících českých dirigentů patří Petr Altrichter, Jiří Bělohávek, Libor Pešek, Petr Vronský, Tomáš Netopil, Václav Luks. Ze zahraničních dirigentů je to především Manfred Honeck, Paul McCreech a Ondrej Lenárd.

¹ Soukromý žák významného českého dirigenta Václava Smetáčka¹ (1906 – 1986), pod kterým měl možnost také hrát jako houslista v několika profesionálních českých orchestrech.

² Konkrétní jména na <http://www.kojk.cz/>

³ do r. 2004 v Bechyni

Při poslechu zkoušek těmito výbornými umělci jsem pozorovala skutečnost, že všichni dirigenti dokázali perfektně nastudovat jak symfonický repertoár, tak i koncertantní.

Zájem o práci na téma „Dirigent – partner“ měl na svědomí také můj bakalářský koncert v Brně, kde na programu byla nejenom symfonie, ale hned tři koncertantní skladby z různých epoch. Velikou zkušeností se stala nejenom samotná koncertní produkce, ale především celková příprava, zkoušky s jednotlivými interprety v Brně a nakonec zkoušky s vynikajícím profesionálním tělesem, kterým byla Moravská filharmonie Olomouc.

Na závěr úvodu bych ráda zmínila ten hlavní a nejdůležitější fakt, díky kterému jsem se rozhodla vytvořit práci na téma pojednávající o dirigentských doprovodech. Tím je nedostatek české literatury k danému tématu. Je až k podivu, že na toto tématu nebyla v minulosti napsána samostatná kniha, nebo alespoň polovina odborné publikace pro dirigenti.

Ze všech těchto důvodů bych proto ráda následující stránky věnovala praktickým radám a důležitým informacím, jenž čtenáři přinesou povědomí o tom, jak vypadá spolupráce dirigenta a sólisty.

1 Problematika doprovodů obecně

Proč je vůbec zajímavé se problematikou doprovodů zabývat? Laik by si mohl říci, že se vlastně jedná o něco jednoduchého. Ano, po určité, letité praxi můžeme říci, že doprovodit sólistu možná není zase tak náročné. Ale jsou zde dva zásadní rozdíly. Spolupráce se studentem konzervatoře či akademie, nebo jiné vysoké školy se téměř vždy liší od doprovodu tzv. „vyhraného“ sólisty, tedy hráče, který má desítky koncertů za rok s profesionálními tělesy a profesionálními dirigenty.

Doprovázet studenta znamená být zejména více v pozoru, než u profesionálního sólisty. Důvodem je zatím malá, nebo žádná zkušenost účinkování s orchestrem. Dále zde hraje roli zásah pedagoga, který nejen že se studentem sklادbu na hodinách vypracovává, ale také bývá zvykem přítomnost pedagoga na orchestrálních zkouškách, kdy se může stát, pakliže nebude něco v pořádku, že zasáhne a bude se snažit přesvědčit svého svěřence, aby hrál skladbu jiným způsobem. V těchto momentech se role dirigenta proměňuje a stává se jakýmsi prostředníkem. Stres hraje též velikou roli, žák či posluchač může zakolísat a vypadnout, předpokládá se hra z paměti. Na rozdíl od vystudovaného, profesionálního muzikanta, který skladbu hraje po několikáté. A i když je to poprvé, nedělá mu zpravidla potíže dílo nastudovat a posléze jej provést s orchestrem. Uplatňuje tak již výhradně vlastní interpretační názor. Zároveň je schopen jakékoliv otázky samostatně řešit s dirigentem.

Často je pokládána otázka, zda je dirigent šikovný spíše na samostatný výstup, nebo mu jde naopak lépe spolupráce se sólistou. Jsem naprosto pevně přesvědčená, že vynikající dirigent by měl mít stejný přístup, tedy měl by být schopen nastudovat symfonii, kantátu, oratorium či jiné formy prezentující „sólový“ orchestr a zároveň by měl mít velmi dobrou schopnost doprovodit sólistu, komunikovat s ním a diskutovat – stát se partnerem.

Z pohledu dramaturgie jsou koncerty se sólisty, i dle určité tradice, uváděny v první polovině koncertu, zatímco druhá část patří samostatné skladbě pro orchestr, většinou symfonii. Tento výběr se ustálil, neboť je pro posluchače pestrý a příjemný.

Uvádění koncertantních skladeb je velmi frekventované, zejména na abonentních cyklech. Repertoár je velmi bohatý, bez problému je stále z čeho čerpat. Od toho se také odvíjí potřeba mít v koncertním provozu schopného dramaturga, který má široký rozhled. Totéž se očekává i od dirigenta.

1.1 Historický kontext

Tato práce není historická studie, avšak je důležité se dotknout ve stručnosti otázky, jak to v minulosti bylo s formou „koncert“. V české literatuře sice nenajdeme mnoho, avšak v „Nauce o hudebních formách“ Václava Poše je toto téma velmi dobře popsáno:

„Termínu „koncert“ se začalo používat na začátku 17. století. Původně neoznačoval přesný typ hudební formy. Vyskytoval se hlavně ve spojitosti s hudbou instrumentální, takže nahrazoval výrazy sonáta a sinfonia; někdy se objevuje i místo přesnějšího označení kantáta. [...]

Historickou formou, která byla oblíbená zejména v 1. pol. 18. stol., je koncertantní symfonie. Podobala se concertu grossu v tom, že i v ní se střídala skupina sólových nástrojů s celým orchestrem.

Bohatý rozkvět a široká obliba sonátové formy v době vídeňského klasicismu ovlivnila i formu koncertu. Místo čtyřvětého concerta grossa se stále více uplatňoval třívětý koncert s částmi - allegro, andante, allegro – ve kterém se na rozdíl od formy právě jmenované svěřoval virtuózní part pouze jedinému sólovému nástroji (klavír, housle, violoncello, flétna, klarinet, hoboje, varhany, aj.). Se sonátovou formou se především setkáváme v prvních větách koncertů; ve srovnání se sonátou však má změněny všechny tři hlavní větné díly, a to takto:

- 1. Expozice se v první větě klasického koncertu opakuje dvakrát. Jednou ji hraje orchestr, přičemž všechna tři témata zaznívají v hlavní tónině, a po druhé ji přednáší za doprovodu orchestru sólový hráč. Teprve v tomto opakování se zachovávají modulační zvyklosti běžné v klasické sonátové expozici.*
- 2. V provedení, kde má vedoucí úlohu virtuózně vedený sólový part, provádějí se témata převážně variačním způsobem; hudba provedení bývá proto jen mírně evoluční.*
- 3. V repríze se uvádí až druhé opakování expozice (v němž se uplatňuje sólový nástroj). Před kódu umístěnou na konci reprízy, někdy však též hned za provedení, vkládala se kadence. Byla to virtuózní vložka komponovaná buď autorem díla, nebo reprodukčním umělcem. Její hudba obvykle navazovala na některé téma skladby. Dominující úlohu v ní mělo virtuózní zpracování.*

V mladší koncertní literatuře má věta psaná v sonátové formě tvar jiný: koncertní part je vpojen do expozice od samého začátku, takže lze dobře dodržet tematický sled i tóninový řád klasické sonátové formy; druhá expozice odpadá. Provedení bývá kratší, v repríze se dodržují běžná pravidla sonátové věty. Kadenci většinou komponuje sám autor koncertu, popř. se vůbec vynechává, jak je tomu například v Houslovém koncertu a moll, op. 53, A. Dvořáka.

Se současným uplatněním dvou či více sólových nástrojů se setkáváme poměrně zřídka. Tak je tomu například u J. S. Bacha (dvojkonzert pro housle a pět koncertů pro dva až čtyři klavíry), L. v. Beethovena (trojkonzert pro klavír, housle a violoncello) aj.⁴

⁴ Poš, V.: Nauka o hudebních formách, Státní hudební vydavatelství Praha 1961, s. 161 - 163

1.2 Technika dirigování

Dirigent je tvůrce, prostředník, doprovod, partner. Proto musí být vybaven mnoha vlastnostmi a znalostmi, aby práci se sólistou bez problému zvládl. Přehledná technika dirigování je klíčová.

Ale kde vlastně vzít inspiraci, nebo poučení, jak takový doprovod zadirigovat, když, jak jsem řekla v úvodu, neexistuje téměř žádný komplexní návod, jenž by nám dal potřebné informace, co kde máme dělat? Podstatnou pomoc nalezneme v operním poli. Zde máme odvětví, pro dirigenta velmi specifické, které se nazývá recitativ. Co je vlastně recitativ? „*Jedním z nejtěžších a nejchoulostivějších úkolů dirigenta je dirigování recitativu. Recitativem v nejvlastnějším slova smyslu rozumíme lehce zhudebněnou mluvu konverzačního charakteru*“⁵ Tento způsob skladatelé přenesli i do koncertantního repertoáru. Jedná se především o konverzaci mezi sólistou a orchestrem, kdy má však vždy hlavní slovo sólista. Je to tvorba společné koncepce.

„*V přenesené výrazové podobě se objevuje recitativ i ve skladbách instrumentálních pro koncertantní nástroj či v dílech komorních a orchestrálních.*“⁶

Prázdné takty

Bavíme-li se o spojitosti s recitativem, nemůžeme opomenout ani momenty, kdy orchestr nehraje a za několik taktů se opět připojí. Totéž nastává i u recitativu. V minulosti kolovalo několik názorů, co vlastně s prázdnými takty dělat. V opeře jsem se dokonce setkala s tím, že by dirigent měl prázdné takty tzv. klepat o svůj pult, což však vytváří nežádoucí zvuky, které pletou zejména zpěváky. V koncertantní oblasti je to nemyslitelné, protože ťukal-li by dirigent např. 8 prázdných taktů do pianissimové sólové kantilény, rozhodně by tím sólistu vyrušoval. Jsou proto dvě možnosti – buďto takty klepnout na partituru, což někdy bývá také trochu slyšet, nebo je pouze potichu naznačit plynulým, nerušivým pohybem ruky s taktovkou směrem dolů.

V případě více prázdných taktů: odklepat všechny takty, jak je to jistě správně podle pravidel, což však působí až komicky, pokud přijde místo, kde bychom měli odklepávat např. 20 prázdných taktů. I pro hráče je to matoucí a museli by velmi bystře počítat, je však větší riziko popletení počtu prázdných taktů, než v případě druhé možnosti. Ta spočívá v domluvě dirigenta s orchestrem, který sdělí hráčům, že klepne pouze první takt z dvaceti, sleduje sólistu a dá až nástup před sólem, případně se dohodne s orchestrem, že bude dirigovat (pasivně) jeden takt před nástupem sóla, což je mnohdy jistější.

⁵ Brož, J., Kaňák, Z.: Základy dirigování, Panton Praha 1982, s. 313 – 315

⁶ Brož, J., Kaňák, Z.: Základy dirigování, Panton Praha 1982, s. 313 – 315

Pokud je pouze jeden, nebo dva prázdné takty, můžeme bez problému jít tzv. pasivním gestem⁷ se sólistou a dát poté zřetelný zdvih na další nástup orchestru. Viz. obrázek níže – 1. věta z Klavírního koncertu č. 1 Es dur F. Chopina. 24. takt dirigujeme pasivním gestem.

24

The image shows a page of a musical score for the 24th measure of the first movement of Chopin's Piano Concerto No. 1. The score is arranged in three systems. The top system contains staves for Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), and Piano (Pk.). The Piano part in this system is marked *f un poco marc.* and includes a *trm* (trill) marking. The middle system is the Piano part, featuring a melodic line with a *30* marking and a *mf marc.* instruction. The bottom system shows the continuation of the Piano part, also marked *mf marc.*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

⁷ Typ gesta, na které se nehraje.

1.3 Dva základní problémy

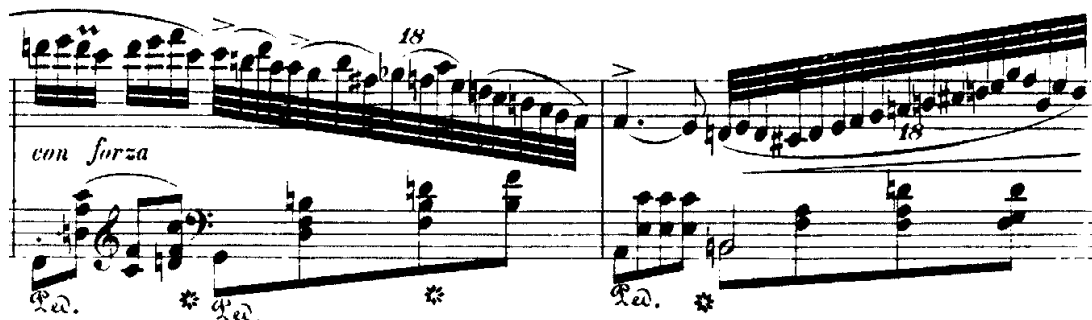
Dirigent u doprovodu při nastudování a provádění řeší 2 základní problémy. Těmi jsou souhra a dynamika.

1.3.1 Souhra

Souhra orchestru a sólisty je prvním úkolem, nicméně u doprovodu sólisty je to naprosto klíčové, neboť dirigent by se neměl nikde třeba zasnít a přestat na chvíli dirigovat. Vznikne jakési přenesení se do tzv. jiných sfér, člověka hudba natolik pohltí, že ruce zůstanou v jedné pozici a dirigentovo vnímání se v tu chvíli přesune mimo reálné vnímání času.⁸ Tato skutečnost, pokud by nastala u doprovodů, je nebezpečná, protože může zmást i sólistu, který sice není tak vázaný na dirigenta, ale i když hraje například kadenci, stále vnímá, že tam vedoucí osoba celého dění na pódiu stojí.

Se souhrou souvisí:

- **Předvídání:** Sólisté využívají svého naturelu či temperamentu a často si podle své představy přizpůsobují tempo. Dirigent musí umět předvídat a předpokládat, kde sólista například zrychlí, nebo zpomalí. Je třeba se těmto změnám dokázat ihned přizpůsobit – včasným gestem tak, aby nevznikla mezera, nebo zastavení toku hudby (to je možné jen na konci, nebo v korunách či generálních pauzách). Mnoho příkladů nalezneme v *Chopinově Klavírním koncertu č. 2, op. 21*, kde např. v taktách 145 či 146 sólista ke konci sestupný, nebo vzestupný dvaatřicetinový běh pozastaví a v dalším taktu jde opět v *Tempu I.*, vychází to i z tradice interpretace Chopinových děl.



- **Reakce:** Jsou podstatnou schopností, jenž musíme ovládat při doprovázení sólisty. Řeč je samozřejmě o schopnosti rychlých reakcí, které využíváme zejména v místech, kde se hodně hýbe tempo na základě jeho představy (recitativní plochy, aj.). Rychlé reakce však pomohou i v případném pamětním výpadku sólisty. Záleží velmi na místě, ve kterém výpadek přijde, avšak pokud se nejedná o konec kadence či jiné podobné místo a

⁸ Měla jsem možnost vidět dirigenta Libora Peška, který ve 3. větě Dvořákovy 8. symfonie náhle přestal dirigovat a držel chvíli ruce nahoře. Tento moment pak vysvětlil, že se zasnul a hudbu si užíval. Příkladů bychom nejspíš našli více u jiných dirigentů. Toto je však u doprovodů nemožné.

hudba běží, dirigent musí dirigovat dál. Není možné na sólistu čekat. Jeho úkolem je snažit se šikovně napojit.

- **Kontakt:** myslíme tedy oční kontakt. Avšak lze zmínit okamžiky, ve kterých by se na sebe dirigent a sólista podívat měli. Je to:

1. **Začátek** – sólista potřebuje čas na přípravu. Jakmile se po příchodu ukloní, má potřebu se koncentrovat v tichu a klidu. Jsou sólisté, kteří přijdou a hned chtějí hrát, ale na druhé straně jsou lidé, jenž poprosí dirigenta, aby na ně počkal, a pak mu dají signál, kterým sdělí, že jsou připraveni.
2. **Koruny** - jsou často vázány na oční kontakt. Nejvíce je nutné se dívat v případě, když korunu určuje dirigent. Zde se vlastně otáčí role, protože sólista se na okamžik podřizuje dirigentovi. Okamžiky tohoto typu mnohdy nastávají v úplných závěrech posledních vět koncertů, kde s tutti orchestrem hraje i sólista a na konci je psána koruna. Sólista bývá buď vedle nás, nebo za námi, když se jedná o klavír. Při uzavření koruny je vždy důležité se na sólistu podívat.
3. **Zpomalení** – týká se spíše delších ploch, kde sólista hodně zvolňuje a je pak příjemnější se na něj podívat, očima nám zpravidla dá znamení na konec dlouhého ritenuta.
4. **Kadence** – tedy její konec je klíčový okamžik. Je potřeba, aby dirigent dokonale znal kadenci sólisty. Orchester jí v notách nemá, proto je nutné hráče několik taktů dopředu očima a rukou – stačí zdvižený prst – upozornit na končící kadenci. Hráči na dechové nástroje i smyčcové se musí připravit. Dirigent pak bedlivě sleduje závěr kadence, aby mohl dát přesný nástup. Pakliže kadence končí vícetaktovým trylkem, pomáhá rozdělit si jej a 1 takt před nástupem orchestru již pasivně dirigovat.
5. **Konec** – konce mají v podstatě dvě podoby – buďto končí orchestr sám anebo se sólistou a to tak, že (ve většině případů) hraje již několik taktů sólista jako tzv. tutti hráč – například houslista s prvními houslemi má naprosto totožný part, atd. Opět platí jistota očního kontaktu, je to i z důvodu postavení instrumentalisty, stojí/sedí za námi.

- **Pohotovost** jsem nechala na závěr. V řešení problémů je absolutně klíčová a poněkud specifická ve spojitosti s tím, co si povíme dále. Tato lidská vlastnost, jenž předpokládá rychlost, bystrost a pozornost má úzkou spojitost s již zmíněnou reakcí a předvídáním. Zároveň také přímo souvisí s pamětí a čtením partitury.

Je dobře známo, že dirigování koncertantních skladeb téměř u většiny dirigentů spočívá ve čtení not i při koncertě, resp. částečným čtením, neboť většinou se skladba zažije do paměti nejvíce právě při době strávené zkoušením s orchestrem. Proto pak nastává okamžik, kdy bychom mohli i doprovod dirigovat z paměti. V čem spočívá důvod, že se takto neděje u většiny dirigentů? Pokud máme u sebe noty, cítíme se jistější. Všichni jsme lidé, kteří nejsou stoprocentně neomylní, i u zkušeného sólisty může nastat tzv. okno, nebo „blackout“, tedy stav, kdy z paměti hrající sólista náhle neví, jak skladba pokračuje dále. Dirigent je

jediný, který může situaci zachránit, je ale třeba mít u sebe noty, pak může hráči (pokud to situace umožňuje) například šeptem sdělit nějaké stěžejní místo, kde by se sólista mohl dobře chytit. Také se někdy stane, že sólista přeskočí omylem jeden či více taktů, opět je nutno momentální krizové místo rychle vyřešit a srovnat.

Objevuje se v této souvislosti specifický typ dirigentů. Těmi jsou lidé se schopností tzv. eidetické neboli fotografické paměti.⁹ Jsou schopni, jakmile partituru studují, vidět její podobu i obsah v hlavě, listovat v ní, jako by byla reálná. Pakliže je v hlavě jakýsi přesný „scan“ notového materiálu, je tedy zbytečné noty na koncertě mít. Tento typ dirigentů proto může dirigovat i doprovody z paměti a v případě problémů nemají problém zasáhnout, neboť vidí i například čísla taktů, či orientační písmena. Ano, i zkoušet tito lidé mohou bez not, pokud skutečně vidí ve své hlavě kompletní notový materiál.

Zastřešením všeho výše zmíněného je pak pohotovost, jenž nám poslouží právě v různých obtížných situacích, které je třeba řešit okamžitě, bez dlouhého přemýšlení.

1.3.2 Dynamika

Zde se dostáváme na pole související jak s technikou dirigování, tak se studiem partitury v rámci domácí přípravy. Tím je řešení dynamiky. Z pohledu technického je třeba si uvědomit, že se dynamika ukazuje rukou, stejně jako u dirigování symfonie, někdy však musíme přistoupit k jinému řešení, o kterém si v této kapitole povíme. Z pohledu již interpretačního – týká se jak domácí přípravy a především pak situace vyplývající ze zvuku orchestru. Při doprovodu sólisty totiž nemáme za úkol pouze hlídat zmíněnou souhru, avšak podstatné je zaměřit se také na dynamiku. Považuji toto odvětví spolu se souhrou a jejími náležitostmi za nejpodstatnější záležitosti týkající se doprovodu.

V partituře nalezneme od autora (od dob klasicismu) napsanou dynamiku, kterou je třeba, podobně jako v samostatných orchestrálních skladbách dodržovat. Říká se, že *partitura a slovo autora je zákon*, není však možné toto rčení brát absolutně doslovně. Také se říká, že *interpret je zástupce autora*. Druhé rčení nám dává větší benevolenci, neboť jako zástupci autora nemůžeme měnit veškerý materiál, ale můžeme naopak upravovat drobnosti, jenž vycítíme, jako podstatné. Dostáváme se k podstatě věci a té se říká „dynamická retuš“. O které, jako jedné z mála věcí majících souvislost s doprovodem, nalezneme zmínku v odborné literatuře.

⁹ „Eidetická paměť: „V oblasti psychologie paměti“ se setkáváme i s termínem eidetická paměť. Co se jí rozumí? Termín „eidetic“ pochází z řečtiny, kde nacházíme slovo „eidōs“ – to znamená „tvorba“. Eidetickou pamětí se tak rozumí určitý druh sensorické paměti, která je v daném případě zaměřena na tvorbu obrazů. [...] Tato eidetická paměť je též zvaná fotografická paměť“ Křivohlavý, J., Preiss, M.: Trénování paměti a poznávacích schopností, GRADA Praha 2009, s. 39

Dynamická retuš

„Co smí dirigent v některých případech upravit, jest dynamika. A to zase jen tehdy, když skladatel jí nevěnoval dosti pozornosti a sám ji zřejmě nedopracoval. Např. začátek Smetanovy symfonické básně „Z českých luhů a hájů“. Zde mají všechny skupiny nástrojů předepsáno „ff“. Kdyby žesťové a bicí nástroje vyzněly ve skutečném „ff“, zakryly by pravděpodobně „ff“ nástrojů dřevěných a zastínily by i měkčí barvu orchestru smyčcového. Zde je na místě retuš: pozounům a tympánům diktovati jenom „f“ a zvuk dostane ihned měkčí a vyrovnanou barvu a melodie zřetelně vystoupí. Taková retuš ani v nejmenším neporuší skladbu a její smysl, naopak, v intencích autora vyzvedá melodickou linii, aniž by oslabila zamýšlenou zvukovou bohatost a mohutnost. Vyzvednutím šestnáctinového pohybu dostaneme ještě větší bohatost celého hudebního proudu. Podobných případů našlo by se více i v světové literatuře. Skladatel napíše předznamenání síly souhrnně „ff“. Dirigent toto „ff“ teprve musí vypracovat a vyrovnat. V otázkách dynamiky skladatel často spoléhá na dirigenta a úmyslně mu přenechává volnost.“¹⁰

Zmíněná citace z „Praktických pokynů k dirigování“ nám však již nic neříká o doprovodech, ale mnohé napovídá. Tuto otázku, co je ještě možné si dovolit pozměnit, mi osvětlili pedagogové na konzervatoři i vysoké škole, ale také možnost navštěvovat řadu zkoušek z různými orchestry, dirigenty a sólisty. Vycházejme nyní z toho a také z praxe. Dobrý dirigent = dobrý sluch. Co z toho plyne? Pakliže málo slyšíme sólistu a hodně orchestr, máme jen jednu možnost – zeslabit orchestr. V minulosti se vyskytovali také dirigenti, kteří upravovali instrumentaci za účelem vyváženějšího zvuku orchestru.

Analyzujeme-li, co je tematické a co nikoliv, můžeme se sólistou vést dialog. Často je však nezbytné orchestr tlumit, než zarputile hrát psané forte, když slyšíme, že produkovaný zvuk orchestru, který má v dané chvíli působit skutečně jako doprovod, ruší. Snažíme se tedy maximálně reagovat na to, co slyšíme a pakliže nastane okamžik, kdy je třeba udělat dokonce dynamickou retuš, zkoušení zastavíme a orchestru sdělíme, kde bude změna.

¹⁰ Jeremiáš, O.: Praktické pokyny k dirigování, Fr. Urbánek a synové Praha 2 1943, s. 40 a 41

Akustika

Ne každý koncertní sál je natolik kvalitní, abychom mohli skladbu interpretovat do posledního dynamického detailu tak, jak je. Mnohdy právě sólista nemůže dělat téměř žádné pianissimo, neboť by jej lidé, sedící v posledních řadách sálu vůbec neslyšeli. Otázka akustiky je z fyzikálního hlediska mnohem složitější a lépe by nám ji zodpověděl člověk akustik, který této oblasti dobře rozumí.

Řekněme si však v souvislosti s tím jeden fakt, který s akustikou souvisí. Tím je otázka kvality a průraznosti sólového nástroje. Někdy se může stát, že doprovázíme např. houslistu, jenž nemá tak silný nástroj a může hrát sebe více, ale žádný veliký zvuk z nástroje nedostane. Proto je třeba udělat patřičné retuše, abychom jej, zejména hraje-li v nízké poloze, nepřekrývali a byl stále slyšet. Nalezneme však několik instrumentů, které vydávají velmi slabý zvuk, který se nenese, nebo naopak. Ze slabších je to pro příklad kytara, cembalo atd. Zpravidla se koncerty se sólovou kytarou zvučí a pak není problém. Pokud však tato technologie není k dispozici, stává se koncert s kytarou nejhůře doprovoditelný, jelikož patří do skupiny nástrojů, které vyzní bez problému v malém komorním sále s menším počtem doprovodných instrumentů, než třeba v sále pro 500 lidí v doprovodu menšího, nebo většího symfonického orchestru. Mezi skladby tohoto typu patří pro zajímavost „Koncert pro kytaru a orchestr č.1“ Antonia Laura¹¹. Dalšími slabšími nástroji, u kterých je nutno orchestrální doprovod většinou tlumit, jsou viola a kontrabas. V podstatě se jedná o podobnou situaci, jako u kytary s tím rozdílem, že se tyto dva nástroje nezvučí, myslíme tím tedy koncerty spadající do 20. století.

V současných skladbách může být situace jiná, neboť vývoj jde, dle mého názoru, čím dál více mimo koncertní sály a soudobí skladatelé mnohdy píší hudbu, která je vázaná na různé typy elektronických pomůcek, jako je právě například nazvučení, nebo použití syntezátoru, ale také různé konkrétní prostorové podmínky. Bohužel, mnohdy je provozování takového typu „hudby“ velmi komplikované a i když se zrovna jedná o zdařilé dílo, není jednoduché jej uvádět pravidelně v jakémkoliv sále.

Dynamické retuše směrem dolů, tedy ubírání dynamiky mají i opačný pól. Tím je doprovázení naopak velmi silných nástrojů, mezi které se řadí např. trubka, ale také v určitém smyslu varhany, ovšem i řada jiných nástrojů, kde velmi pomůže dynamiku v orchestru zesílit. Tento způsob je u řady případů mnohem lepší a jednodušší, než měnit instrumentaci, což je zároveň větší zásah do partitury, než retuš dynamiky na několika místech. Hráčům stačí říci, aby si do partů napsali, že v domluvených taktech bude dynamika slabší, nebo silnější - vždy je třeba říci konkrétně, zda „f“, nebo „p“, atp. Opět nám pro příklad poslouží Chopinův klavírní koncert č. 2 f moll, kde od taktu 171 do t. 174 přichází gradační plocha, jak v sólovém partu klavíristy, tak v orchestru, ovšem v partituře najdeme pouze crescendo v sólovém partu, které vede až do „ff“

¹¹ Antonio Lauro (1917 – 1986), venezuelský skladatel specializující se na repertoár pro kytaristy. Byl velmi uznávaný a populární mezi interprety, zejména ve své době.

v t. 173 a pokračuje do t. 174. Ovšem orchestr nemá napsáno nic, pokud bychom brali v potaz poslední psanou dynamiku, tak je to pianissimo v taktu 159, kde je však odlišný hudební materiál, mnohem klidnější. Proč by tedy mělo pianissimo trvat i v místě hudebně zajímavé gradace? Z vlastní zkušenosti mohu říci, že je jednak příjemné sólistu podpořit a pak i hudebně logičtější, dělá-li se crescendo společně se sólistou, avšak opět s přihlédnutím k tomu, abychom jej nekryli. Domyšlení dynamiky bez problému funguje a dodá i esteticky lepší, pestřejší dojem danému místu. (viz. obrázek)

The image displays two musical score excerpts side-by-side, illustrating a dynamic marking choice. The left excerpt shows a passage with a 'cresc' marking and a 'p_{ed.}' marking, with a 'cresc' label below the first staff. The right excerpt shows the same passage with a 'p_{ed.}' marking and dynamic markings of 'mf' and 'f' below the first staff. Both excerpts feature a complex melodic line in the upper voice and a supporting accompaniment in the lower voices.

KONCERT S MORAVSKOU FILHARMONIÍ OLOMOUC, 9. 2. 2018, BESEDNÍ DŮM BRNO

V pátek 9. února 2018 v 19 hodin se v Besedním domě v Brně konal bakalářský koncert Jany Mimrové, autorky této práce, s Moravskou filharmonií Olomouc se čtyřmi sólisty, jimiž byli tři studenti a jeden pedagog z Janáčkovy akademie múzických umění v Brně¹². Jednalo se o koncert poněkud odlišný od ostatních v rámci orchestrálního cyklu Hudební akademie múzických umění (dále HAMU), neboť se program zkoušel v sídle Moravské filharmonie Olomouc, která se stala spolupracujícím orchestrem, a samotné provedení se uskutečnilo v již zmíněném brněnském Besedním domě. Zároveň se jednalo o akci konanou v rámci dlouholeté spolupráce dvou státních hudebních vysokých škol v České republice HAMU a JAMU.¹³

Program:

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) – Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll, BWV 1043

Ferenc Liszt (1811 – 1886) – Klavírní koncert č. 1 Es dur, S. 124

Ondřej Kukul (*1964) – Clarinettino - koncertino pro klarinet a smyčce, op. 11 (1994)

- pauza -

Antonín Dvořák (1841 – 1904) - Symfonie č. 6 D dur, op. 60

Práce a koncert spolu mohou souviset. Já jsem se rozhodla využít této možnosti a ráda bych zmínila několik zajímavých zkušeností v kontextu s obecnou přípravou a studiem koncertantní partitury. Zároveň také využiji možnosti, v poslední části práce, uvést rozbor vybraného doprovodu z koncertu v Brně, založený na vlastních zkušenostech. Bude jím *Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll, BWV 1043 Johanna Sebastiana Bacha*. Jistě by se nabízely dvě další provedené skladby se sólisty, zvolila jsem však tento první, barokní dvojkonzert, na kterém si můžeme ukázat velmi mnoho.

¹² Dále JAMU Brno, užívaná zkratka, podobně jako HAMU Praha – Hudební akademie múzických umění v Praze.

¹³ Tato spolupráce zahrnuje vždy dva koncerty. Jeden, konaný v Praze a druhý, konaný v Brně. Funguje zde tzv. reciprocita, kdy se obě školy musí podílet na veškeré organizaci ve městě, kde daná pořádající škola sídlí.

2 Příprava partitury; setkání se sólistou a vlastní rozbor

„Než se dirigent ujme studia díla s orchestrem, musí si dokonale osvojit partituru do všech podrobností. Václavu Talichovi trvalo toto studium i několik měsíců a Arturo Toscanini se každou – ba i operní – partituru naučil zpaměti, což ovšem nebyla bravura, nýbrž nutnost, neboť velmi špatně viděl.

Současně s pronikáním hudební strukturou díla si dirigent vybavuje i jeho znění. [...] Dirigent si již při studiu vypracuje vlastní pojetí, které odpovídá jeho uměleckému naturelu a jeho osobitému přístupu k autorovi i ke slohu doby, do níž skladba náleží. Jakmile si dirigent ujasní pojetí v detailu (zvuková stránka, dynamika, frázování, smyky) i celkově (výstavba věty, gradace, vrcholy, sjednocení tempové a agogické složky), promýšlí skladbu pohybově. [...] Po takovéto přípravě přichází dirigent do zkoušky.

Dirigent sdělí orchestru stručnou informaci o novém díle, které se bude studovat, o jeho stylové příslušnosti, obsahovém zaměření i hudebních prostředcích, jimiž autor pracuje, popřípadě řekne několik slov o skladateli, je-li orchestru dosud neznám. [...] Po tomto úvodu se skladba s orchestrem informativně přehraje. [...] Jakmile je skladba v dělených zkouškách připravena v nástrojových skupinách, lze přistoupit ke zkoušení s celým orchestrem. Tam se vypracovává vzájemná souhra nejprve na dílčích partiích, pak na větších úsecích podle stupně nálehavosti. Ke konci se má skladba přehrát v celku, i když ještě není zcela vypracována, aby se hráčům všila.“¹⁴

2.1 Příprava partitury

Než dirigent vůbec začne zkoušet se sólistou a orchestrem, čeká ho samostatná práce. Ta je naprosto klíčová, neboť vynikající připravenost dirigenta na zkoušku je polovina úspěchu. Někdy nastane situace, kdy je dirigent požádán, aby (mnohdy i ze dne na den) zaskočil za nemocného kolegu a koncert oddirigoval. Pak je nutné dokázat číst tzv. z listu a to i doprovody sólistů, což je nejobtížnější úkol, protože dirigent už za tak krátký čas nemá možnost se sólistou zkoušet. Z našich osobností tuto schopnost velmi rychlého čtení partitury výrazně ovládá Vladimír Válek, bývalý dlouholetý šéfdirigent Symfonického orchestru Českého rozhlasu (1985 – 2011).¹⁵ Bavme se však nyní o praxi, která je tradiční a osvědčená. Tedy dostatek času na přípravu partitury i zkoušení.

¹⁴ Brož, J., Kaňák, Z.: Základy dirigování, Panton Praha 1982, s. 313 - 315

¹⁵ Dříve oficiální název „Symfonický orchestr Československého rozhlasu“, založen v r. 1926, zkráceně nazýván SOČR.

Notový materiál, vydání partitury

Než započne jakýkoliv proces studia, je samozřejmě nutné partituru ke studiu získat. Proč však tuto, na první pohled jasnou věc zmiňuji? Podstata je ve vydání materiálu. Ideální situace nastává v době, kdy management orchestru zašle dirigentovi partituru, která patří k materiálu, tedy je stejného vydání, jako orchestrální party, má stejné označení (čísla, nebo písmena), jako orchestrální party, ze kterých se budou skladby provozovat. Totéž zpravidla požaduje i sólista. V mém případě tomu tak bohužel nebylo, údajně z důvodu absence požadovaných not v archivu Filharmonie a proto jsem byla nucena obstarat si vlastní partituru a to na všechny uváděné skladby.

Jestliže si sháníme vlastní materiál, určitě je dobré se podívat po tom nejlepším vydání. Rozhodně na tom záleží, protože jednak je zde řada špatných vydání, obsahujících chyby, nebo různé romantické nánosy, jako je to v případě klasicistních, nebo barokních skladeb – zejména u Johanna Sebastiana Bacha, jehož díla byla v době romantismu hojně upravována. V dnešní době existuje několik vydavatelství, která vydávají tzv. urtextové verze notového materiálu¹⁶.

Která vydavatelství dnes vydávají urtextové edice?

Z nejvíce rozšířených je to: Bärenreiter, G. Henle Verlag, Edition Peters, Wiener Urtext Edition, Könnemann, Breitkopf & Härtel, Schott a Carus-Verlag

Rozdíly mezi romantickým vydáním a urtextovým jsou mnohdy markantní. (viz. Příloha č. 2). Pro první skladbu uvedenou na koncertu s Moravskou filharmonií Olomouc bylo třeba objednat vlastní materiál. Rozhodla jsem se, že si objednám co nejlepší možný, dostupný materiál. Tím se stal Urtext od Breitkopf & Härtel ze kterého také v rozboru čerpám notové ukázky.

¹⁶ Urtextové vydání zaručuje, že notový text odpovídá současnému stavu bádání a je připraven podle jasně formulovaných edičních zásad.

Studium partitury koncertantní skladby

Průběh studia partitury je běžný, jako třeba u studia symfonie. Každý umělec si postupně nachází svou cestu, jak partituru studuje. Nalezneme mnoho poučení, zejména ve starších knihách – například:

„Většina dirigentů si při studiu partitury výrazně zatrhnutím, nebo kroužkem (někdy i barevně) vyznačuje nástupy nástrojů i jejich skupin, aby je nepřehlédli. Při rychle následujících nástupech je dobré si nacvičit i příslušné pohyby co nejpřesněji a nejpečlivěji až do úplného zmechanizování, neboť sebemenší odchylka by mohla souhru rozkolísat nebo i nebezpečně ohrozit.“¹⁷

S první větou lze určitě souhlasit. Avšak pokračování, týkající se nacvičení si pohybů je spíše odstrašující poučka. Je to přesně něco, co nemůžeme použít v případě doprovázení sólisty, nehledě na to, že muzikální člověk si nepotřebuje pohyby na obtížné nástupy cvičit do zmechanizování, jelikož cítí tok hudby a slyší každý nástup jednotlivých hlasů. Spolupráce se sólistou je především o vynikající reakci dirigenta, ten musí mít přehledná gesta, kterými je schopen reagovat na jakákoliv zpomalení, zrychlení, atp. Sólista má svou interpretační představu, na kterou dirigent reaguje. Ve studiu partitury proto musíme brát zřetel na to, že sólové pasáže, doprovázené orchestrem nebudou u každého sólisty hrané naprosto stejným způsobem.

Je podstatné znát dokonale sólový part. Určitě není od věci pomoci si barevným zaznačením důležitých míst. Osobně využívám barev hojně, byť jsem sama v poslední době začala více spoléhat na sluch, který se snažím rozvíjet a tím si i pamatovat sluchově co možná nejvíce, něco jde přirozeně, něco je třeba se učit. Též je tento aspekt subjektivní. Mám ráda, když například zjistím, že si skladbu již pamatuji téměř celou zpaměti na základě studia jednotlivých nástupů a následně větších celků, než když bych se měla notový zápis učit od začátku do konce nazpaměť a dávat je obtížně do hlavy.

Při prvním čtení partitury nejprve zjistíme, kolik má skladba vět a jaké je obsazení orchestru. Jaké je tempové označení – tak si můžeme rozvrhnout tempa skladby. Poslední často bývá nejrychlejší, ale není to pravidlo. Dále zjistíme tonální plán a formální strukturu jednotlivých vět. Pak se můžeme pustit do detailního studia, postupně odkrýváme jednotlivá zajímavá místa, nástupy nástrojů a dáváme tak postupně skladbu dohromady dle vlastní představy, ovšem s velkým zřetelem na představu sólisty.

¹⁷ Brož, J., Kaňák, Z.: Základy dirigování, Panton Praha 1982, s. 313 - 315

2.2 Setkání se sólistou - příprava na zkoušku s orchestrem

Obtíže během nastudování

Zda se před první zkouškou s orchestrem setkáme se sólistou či nikoliv záleží na okolnostech – Dělali jsme se sólistou stejný koncert již v minulosti? Pak si stačí pouze říci, zda bude někde nějaká změna. Není v tomto případě nutné, zvláště pokud se jedná o vytíženého sólistu, nutit jej setkat se zvláště ještě na zkoušce s korepeditorem. Dirigent se sólistou si společně projdou dílo buď celé, nebo pouze náročná, nejasná místa. Urychlí se tak čas na první zkoušce orchestru se sólistou.

Z vlastní zkušenosti, studentské dávám přednost přípravě s korepeditorem, pokud je tato možnost k dispozici. Důvod je prostý. Sólistka i já jsme obě dvě studentky, ona ani já nemáme logicky tolik zkušeností, abych zrovna třeba v *Clarinetinu Ondřeje Kukala* mohla odhadnout, jakým způsobem bude mít tuto rytmicky komplikovanou skladbu sólistka připravenou. V případě tohoto koncertu se dokonce jednalo o spolupráci hned čtyř sólistů. Se všemi jsem si domluvila setkání přímo v Brně na JAMU, to mělo výhodu prostoru pro zkoušení, který sólistky zajistily, stejně tak korepeditory, ti byli ochotni pomoci. Každá zkouška probíhala v principu stejným způsobem, byť zde byly drobné odlišnosti.

Zaměřila jsem se především na náročná místa. Jednou se skladba přešla celá a dále jsme se bavili o jednotlivých detailech. Nebylo v žádném případě v mé kompetenci ani zájmu měnit představu sólisty, nicméně v jednom případě bylo nutno zasáhnout. Sólistka celou druhou větu *Lisztova Klavírního koncertu* hrála velmi rozvolněným způsobem, což narušovalo celkovou stavbu této části. V případě některých míst není problém si různé pasáže rozvolnit dle vlastní představy, nicméně je tu důležitý estetický aspekt, který nám napovídá, že je možné skladbu pojmout po svém, nebo v určité tradici interpretace, avšak nesmí se vytratit celkový kontext, ten je především na dirigentovi, který musí dát skladbu vždy dohromady. Propojit jednotlivá místa tak, aby měl koncert jako celek smysl a určitou logiku, ale také náladu. Zároveň je dobré, když vůbec skladba jako taková dokáže vzbudit emoce a pocity.

Ve druhé větě Lisztova koncertu se tak vznikl poměrně dlouhý okamžik, kdy sólistka velmi zpomalovala téměř v každém taktu a opět jej rozjížděla. Je to jakási „manýra“, která je jistě občas vhodná, ale stejně jako u přehnaných ritenut a korun je i tento způsob dobré považovat za koření, užít jej občas, ne však na každém taktu.

Tento problém jsme společně prodiskutovali a sólistka byla naprosto ochotná svou představu poupravit. Zároveň mi poděkovala za upřímnou reakci. Je tedy důležité uvědomit si, pokud zjistíme, že nás přirozený cit nutí zasáhnout do představy sólisty, zda mám skutečně relevantní důvody a jsem přesvědčená o ztrátě kontextu a návaznosti na další díl skladby.

Jistě by mi kdokoliv mohl namítat, že si něco takového, jako student nemohu dovolit, nemám tolik zkušeností, jako například dirigent, kterému je 50 či více let a spolupracoval s dlouhou řadou sólistů. Avšak, je třeba si uvědomit, že nikdo z lidí na této planetě není dokonalý a zejména v hudbě, která velmi silně reaguje na všemožné kulturní, vývojové a lidské změny, není možné říci jednoznačně, jaká interpretace je přesně ta správná. Možnosti, o co se opřít, existují – je to na prvním místě notový zápis, zapotřebí je zmíněné dobré vydání, na zápis skladatele bychom se měli spoléhat v první řadě.

Dále nevadí, opřeme-li se o určitou interpretační tradici, kterou zavedli umělci, jenž se dlouhá léta vypracovávali, aby byli co nejlepšími interprety, ti se tak dostali na velmi vysokou úroveň a na základě důkladného studia partitury zavedli nepsané (někdy i psané) tradice interpretace, které se týkají temp, úprav v instrumentaci či dokonce různých autorizovaných VI=DE, jenž nalezneme například v operní literatuře.

Co se týče prvního setkání se sólistkou, která hrála skladbu Ondřeje Kukala, nebyl téměř žádný problém, jelikož u zkoušky s doprovazečem byl přítomen i pedagog studentky, který korigoval naši domluvu.

Interpretky, jenž hrály *Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll, BWV 1043 J.S.Bacha* zkoušely naprosto samostatně. Jejich pedagog z důvodu velkého pracovního a uměleckého vytížení nemohl být přítomen zkoušce, stejně tak korepetitor. I tak nebránilo nic tomu, abychom se sešli a popovídali si o pojetí skladby.¹⁸

Pomocí byla také nahrávka ze zkoušek se sólisty¹⁹, kterou jsem pořídila po svolení všech aktérů. Ta je dostupná v archivu autorky. Samozřejmě jsem pak se svým pedagogem, doc. Tomášem Koutníkem, skladby prostudovala. Vše bylo tedy zaštitěno profesionálním dohledem a připraveno tak na první zkoušku s Moravskou filharmonií Olomouc.

¹⁸ Koncert však z důvodu nemoci sólistky, jenž měla hrát druhý sólový part, musel nakonec odehrát její pedagog MgA. František Novotný.

¹⁹ Vyjma Bachova Koncertu pro dvoje housle a orchestr d moll, BWV 1043

2.3 Rozbor J. S. Bach - Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll, BWV 1043

Tento působivý dvojkoncert je, stejně, jako dlouhý výčet dalších skladeb J. S. Bacha (1685 - 1750), populární téměř po celém světě. Řada významných interpretů jej uvádí na svých koncertech či natáčí na desky.



Bach jej napsal v době tzv. Köthenského období, které trvalo od r. 1717 do r. 1723. Měl za sebou již velmi rozsáhlou řadu děl, ale také to bylo již šesté stěhování. Předtím se pohyboval v Eisenachu, kde se narodil, dále v Lüneburgu, Arnstadt, Mühlhausenu, Výmaru a teprve v roce 1717 přišlo šesté stěhování do Köthenu.²⁰ Většina těchto přesunů byla zapříčiněna cílevědomostí a touhou po lepším postavení. Musíme si uvědomit, že Bach byl ve své době znám a uznáván především jako varhanní virtuos a nikoliv jako skladatel. Plody jeho skladatelské činnosti v té době

málo kdo uměl dobře zhodnotit a vážít si jich. Kdyby nebylo Felixe Mendelssohna – Bartholdyho, obnovitele díla tohoto úchvatného skladatele, nejspíš by jeho hudba zapadla a možná až v dnešní době bychom postupně odkrývali líbezná skladby tak velkého mistra.

Během pobytu v saském městě Köthen byl Bach zaměstnán u knížete Leopolda jako kapelník, což byla v této době nejvyšší pozice, kterou mohl skladatel dosáhnout. Kníže byl poměrně skromný, jelikož nevyžadoval, aby byla psána hudba k jeho oslavě a naopak dával volnost v komponování různých skladeb. Bach dokonce s Leopoldem dvakrát navštívil Karlovy Vary (1718 a 1720) a právě v této době spatřil světlo světa dvojkoncert s označením BWV 1043.^{21 22}

²⁰ Z této doby pochází například: Knížečka pro Annu Magdalenu Bachovou, Temperovaný klavír I., Suity pro klavír, Sólové sonáty a partity pro housle, Suity pro sólové violoncello či Braniborské koncerty a další kompozice

²¹ Wolff, Ch.: Johann Sebastian Bach, Vyšehrad Praha 211, s. 488 – 489 (z anglického originálu Johann Sebastian Bach vydaného nakl. W. W. Norton & Company roku 2000)

²² Breitkopf & Härtel, Partitur – Bibliothek: J.S.Bach Konzert für zwei Violinen, Streicher und Basso Continuo d-moll BWV 1043, Vorwort (autorkou použité informace z německého originálu – předmluva německé urtextové partitury)

Dílo posluchače upoutá hned ze začátku svým monumentálním, živým úvodem v hlavní tónině d moll, které se rozběhne v plné síle smyčcového orchestru a II. sólových houslí. Právě onou monumentálností se podobá Koncertu a moll pro housle a orchestr BWV 1041.²³ Hlavní téma, kterým začínají sólové housle Bach použil i pro druhé housle orchestrální. II. sólistovi se proto pohodlně začíná.

herausgegeben von Klaus Hofmann (Herbipol.)

Vivace

Violino solo I

Violino solo II

Violino I

Violino II

Viola

Basso continuo

Jak vidíme na ukázce, v urtextové partituře nejsou uvedeny žádné artikulační poznámky (vyjma doporučeného trylku) ani dynamika. Podle čeho lze tedy usuzovat, jakým způsobem artikulovat či stavět dynamiku? Tato otázka je velmi choulostivá, jelikož víme, že to, jak interpretovat barokní hudbu se nedá vyložit na jednu stránku, mohli bychom to spíše považovat jako námět na diplomovou práci, avšak přesto bych ráda odpověděla alespoň stručně, neboť i já byla postavena právě do role interpreta, který si musel dokázat poradit.

Vycházela jsem z několika zdrojů, mezi nimiž byly také dvě přednášky na HAMU, které vedl dirigent a specialista na starou hudbu, Václav Luks.²⁴ Dále řada shlédnutých koncertů barokních orchestrů. Mezi těmito zdroji jsou samozřejmě také knižní, například kniha Manfreda F. Bukofzera: „Hudba v období baroka“, která mi velmi napověděla:

„Barokovým hudobným myslením sa začneme zaoberať od jeho najnižšej roviny, ktorá je najtesnejšie spätá s hudobnou praxou. Otázka interpretácie sa týka množstvá zložitých problémov, pretože sa dnes často zabúda na základný fakt, že v barokovej hudbe sa notový zápis diela spravidla nezhodoval s jeho predvedením. Notácia bola iba hrubým náčrtom skladby; jeho obrysové línie musel vyplniť, realizovať a prípadne aj ozdobiť ornamentmi improvizujúci interpret. Takáto prax svedčí o veľmi tesných väzbách medzi skladateľom a interpretom, medzi kompozíciou a improvizáciou, ktoré znemožňovali robiť medzi nimi striktné rozdiely. [...] Časť zásad interpretácie bola zhrnutá v knihách, časť bola nepísanými pravidlami, a ak chcel hudobník dielo interpretovať správne a

²³ Zavarský, E.: Johann Sebastian Bach, Editio Supraphon Bratislava 1970, s. 220 - 221

²⁴ Zakladatel významného českého barokního orchestru Collegium 1704. Orchester pravidelně pořádá vlastní koncertní cyklus z názvem „Hudební most Praha – Drážďany“. <http://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704> - 25.4.2018

plnohodnotne, musel ich poznať a dodržiavať. Knihy o interpretácii ornamentike, realizácii generálneho basu a podobných problémoch nám poskytujú množstvo informácií. [...] Technické aspekty teórie kompozície treba doplniť afektovou teóriou, ktorá zväzovala barokových skladateľov prísnyimi pravidlami. Bohatstvo barokových emócií sa typizovalo v nekonečnom počte „figúr“ čiže loci topici, ktoré „predstavovali či zobrazovali“ vášne v hudbe.“²⁵

Citovat by se dalo jistě z dalších titulů, jako ukázka je však tato citace výstižná, nebo nám pomáhá pochopit řadu interpretačních otázek, které řešíme v dalším vývoji skladby.

Po začátku se sólové první housle se přidávají již v taktu č. 5 na dominantě a moll, též zdvojené I. houslemi orchestrálními. Zde se úvod koncertu rozvine v plné šíři a kráse. Pokračuje hrou hlavního tématu, střídající se po taktech:



Tato vlastnost střídání, někdy až určitého souboje, je charakteristická pro celý koncert, jenž zejména v první a poslední větě září svou energičností a brilancí.

Oddělení sóla od tutti orchestru proběhne až v taktu č. 21, kde se celé předchozí živé Vivace uklidní, mění se pouze stylizace orchestru, nikoliv tempo. Dominuje sólový part a smyčce v tichosti doprovází svými osminovými příznávkami. Stejně jako první sólo, tak i druhé nastupuje v hlavní tónině d moll. Mohli bychom celý tento úsek považovat za vedlejší téma, není však nutno takto postupovat, i sólové party od taktu 21 jsou vytvořeny ze stupnicového běhu úvodního tématu.

Po domluvě se sólisty je možné, jak jsme se dočetli u M. F. Bukofzera, některé z doprovodů orchestru zvýraznit. V žádném případě však nesmí být přehlušeny sólové hlasy. Osobně jsem při interpretaci využila možnosti tzv. „terasovité dynamiky“²⁶ Například v taktu 22 a jemu podobných se podařilo vytvořit „efekt odcházení“ – tedy na každé osminové notě v taktu v doprovodu orchestru byla nižší dynamika. Vznikl tak dojem diminuenda. Tato celá část díky tomu nepůsobila stále stejně.



²⁵ Bukofzer, F.M.: Hudba v období baroka, Opus Bratislava 1986, s. 525 – 526, s. 547

²⁶ Způsob střídání kontrastní dynamiky, který se v Baroku užíval.

Do vývoje obou sólových partů vstupuje po určitých úsecích vždy krátce orchestr, který jako by potvrzoval to, co bylo „řčeno“. Často je to dokonce úryvek hlavního tématu. Je potřeba, abychom byli rytmicky velmi přesní a to zejména v taktech 63 a dále, šestnáctinové a osminové hodnoty by měly působit rytmicky pevně, ale zároveň lehce a ne příliš hlučně. Věta končí slavnostním vstupem celého orchestru v plné síle společně s oběma sólovými party. V těchto místech, jako je například začátek a konec této části, jsou si vyrovnané, jak sóla, tak orchestr.

Začátek druhé věty, postupně přináší krásný a dokonalý harmonický vývoj, ale také polyfonicky propracované jednotlivé hlasy. Opět Bach zvolil druhé sólové housle jako nástroj, jenž větu uvádí v hlavní tónině F dur společně s příjemným doprovodem, který nemůže působit urputně, ani tvrdě. V podstatě můžeme říci, že tvrdost je něco, co se zejména v barokní hudbě příliš neobjevuje. I tento akordický doprovod, který vede basso continuo (udává především změny), proplouvá jemně celou druhou větou. První orchestrální housle občas vykreslí, jako v náznaku, podobu hlavního tématu. Ve třetím taktu tok hudby plynule přechází do dominantní C dur a započne plný hudební vývoj, nástupem prvních sólových houslí, taktéž nesoucí hlavní téma, akorát o kvintu výš, než začínaly housle první. Tento okamžik je velmi krásný, zejména pokud umělec, interpretující první sólový part, nenasadí příliš silně, ale nechá melodii, aby se sama postupně vynořila v místě, kde přichází změna z C² na H² a A².

Largo ma non tanto

The image shows a musical score for a section titled "Largo ma non tanto". It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon/Continuo. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like [p] and poco p. The first staff (Violin I) has a melodic line with a long note at the beginning. The second staff (Violin II) has a more rhythmic line with slurs. The third staff (Viola) has a rhythmic line with slurs. The fourth staff (Bassoon/Continuo) has a rhythmic line with slurs and a dynamic marking of poco p.

To lze zajistit nasazením v „p“ a plynulým crescendem. Pod ním druhé housle přecházejí v lehkou šestnáctinovou stylizaci, jenž harmonicky doplňuje vedoucí hlas. Tento způsob funguje i dále, kde si jakoby své party prohazují, tento efekt Bach napsal tak, že se plynule témata mezi sebou proplétají a nikde nesmí být slyšet žádný šev.

Oba sólisté na sebe musí být velmi dobře sluchově napojeni a vnímat jeden druhého po celou dobu druhé věty, neboť na sebe reagují. Dirigent je přirozeně povinen poslouchat, není pěkné, když je tento pozvolna jdoucí doprovod hlučný. Zároveň je obtížné udržet náladu klidu. Tomu můžeme pomoci jednoduchými upozorněními – čtvrtové hodnoty hrát lehkým smykem bez vibrata a osminové hodnoty v bassu continuo brát jako průchody do dalších harmonií.



Energické Allegro, to je úvod třetí věty, která obrací pořadí sólistů, jenž začínají. Druhé sólo však na sebe nenechá čekat a vrhá se do bouřlivého víru ihned ve druhém taktu. Tóninou je opět d moll. Začátku je potřeba dát impuls, pak již věta běží.

Orchestr doprovází sólové hlasy krátkými vstupy, většinou opět reprezentované šestnáctinovými hodnotami, tento motiv je zakončen osminovou hodnotou, jenž nehrajeme dlouze, nýbrž necháme lehce doznít. Pokud je někde drobný důraz, tak na začátek šestnáctinových motivů. Konce je lepší nechávat tzv. vyvanout.



Až do taktu 20 trvá bouřlivý a energický vývoj. Sólisté jsou opět dynamicky vyrovnání s orchestrem. Můžeme klidně tuto část (do t. 20) nazvat „ripienem“²⁷, označením používajícím se především ve formě *concerta grossa*. Orchestr tvoří v tuto chvíli rovnocenného partnera sólistům. Oddělení přijde až v t. 21, kde nám autor předvádí nejprve kantilénu prvního sólisty v hlavní tónině, doprovázenou bassem continuumem. Hlasy se však záhy vymění a nástup druhého sóla dominuje nad prvním až do t. 29, kde dochází k prolínání a dynamické vyrovnanosti sólistů. Orchestr je již v pozadí. Náhlé přerušení neklidného toku hudby přichází v t. 41, kde se obě sóla spojí ve stylizaci secco akordických postupů. Zde jsme spolu se sólisty vymysleli a využili opět možnosti terasovité dynamiky a postupně jsme od tohoto taktu přidávali. Mou snahou bylo zároveň táhnout crescendo přes celé 4 taky a pak udělat subito p v t. 45, které udělali také sólisté, a opět se celý vývoj vygradoval do první osminové hodnoty v t. 48.

²⁷ „*Concerto grosso* (z italštiny: *velký koncert*) je forma koncertní skladby pro skupinu sólistů a orchestr. Hudební materiál *concerta grosso* je rozdělen mezi skupinu sólistů, která se nazývá „*concertino*“, a velký orchestr – „*ripieno*“. Tato forma vznikla v polovině 17. století.“ Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Concerto_grosso

Výsledek byl báječný, neboť vytvořená dynamika velmi pomohla momentálnímu dramatickému vývoji. (viz. ukázka výše s probíhajícím crescendem od t. 43 do t. 47, změnu dynamiky značím „V“ mezi t. 44 a 45, pak přichází opět crescendo).

Tento způsob se podobně opakuje a závěr celé věty i skladby jako takové, tvoří tutti orchestr, jehož vývoj mohutně vzplane v posledních čtyřech taktech (t. 151 - 154). Jak je již osvědčenou tradicí, nedělá se na konci příliš dlouhé, romantické zvolnění. Stačí pouze zatěžkat poslední skupinu čtyřech šestnáctinových hodnot v posledním taktu. Já zvolila také odsazení před korunou v závěru, které vytvoří pevný a jasný závěr celého koncertu.

The image displays a musical score for measures 150 through 154. The score is written for a full orchestra, with staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. Measure 150 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets. A trill is marked in measure 151. The passage concludes in measure 154 with a final group of four sixteenth notes, the last of which is heavily accented and followed by a fermata. The score is presented in a standard musical notation format with various dynamics and articulation marks.

Závěr

Ve světě hudby jako interpreti studujeme řadu skladeb různých epoch, které pak provozujeme na koncertě. Mnohdy nastává situace, kdy se potřebujeme podívat do literatury a hledáme ucelené informace buď o konkrétní skladbě, nebo také o problému, jenž momentálně řešíme. Tím je i řada specifických otázek, které přináší spolupráce se sólisty. Bohužel však v minulosti ani současnosti nenalezneme větší ucelenou publikaci, která by o tomto pojednávala. Existují jednotlivé kapitoly v knihách, jenž jsou určeny jako obecný „návod“ či pouze jen stručný úvod do problematiky dirigování doprovodů. Některé odstavce z těchto knihy byly použity v práci, avšak je zde také otázka roku, ve kterém jsou publikace vydané. Jedná se z 90% procent o literaturu starou téměř 40 let, v jednom případě je stáří i 75 let! Není podmínkou, že čím starší zdroj, tím méně použitelný je. Avšak, jak jsme si v práci ukázali, je zde řada názorů, které již dnes nelze použít, neboť celkový vývoj se přirozenou cestou posunul dál.

V této práci jsme proto shromáždili aktuální ucelené informace, které se týkají spolupráce sólisty a dirigenta. Jistě lze přidat mnoho dalšího, domnívám se však, že uvedené informace posloužily čtenáři jako komplexní zdroj informací týkajících se této problematiky.

Celkový problém osvětlil také vybraný rozbor Koncertu pro dvoje housle d moll BWV 1043 Johana Sebastiana Bacha, který se zároveň dotýká aktuálních otázek interpretace barokní hudby, jenž v naší zemi reprezentují vynikající soubory Collegium 1704 a Collegium Marianum. Rozbor na základě vlastní interpretační zkušenosti je pro dirigenta velmi přínosný, neboť může reflektovat své zkušenosti získané vlastním provedením daného díla na koncertě.

„Dirigent – partner“ tedy znamená snažit se vytvořit společně se sólistou co nejlepší provedení dané skladby, kterou máme možnost interpretovat. Uvedené praktické připomínky slouží ke zlepšení této spolupráce, která má být radostí obou interpretů i orchestru. Výsledek pak předkládáme posluchačům, na které bychom neměli nikdy zapomenout, pro ně je klasická hudba, která zušlechťuje, především určená.

Seznam použité literatury

Brož, J., Kaňák, Z.: Základy dirigování, Panton Praha 1982, s. 313 – 315

Bukofzer, F.M.: Hudba v období baroka, Opus Bratislava 1986, s. 525 – 526, s. 547

Jeremiáš, O.: Praktické pokyny k dirigování, Fr. Urbánek a synové Praha 2 1943, s. 40 a 41

Poš, V.: Nauka o hudebních formách, Státní hudební vydavatelství Praha 1961, s. 161 – 163

Wolff, Ch.: Johann Sebastian Bach, Vyšehrad Praha 211, s. 488 – 489 (z anglického originálu Johann Sebastian Bach vydaného nakl. W. W. Norton & Company roku 2000)

Zavarský, E.: Johann Sebastian Bach, Editio Supraphon Bratislava 1970, s. 220 – 221

Breitkopf & Härtel, Partitur – Bibliothek: J.S.Bach Konzerte für zwei Violinen, Streicher und Basso Continuo d-moll BWV 1043, Vorwort (autorkou použité informace z německého originálu – předmluva německé urtextové partitury)

<http://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704> - 25.4.2018

https://cs.wikipedia.org/wiki/Concerto_grosso - 27.4.2018

Přílohy

Příloha č. 1 – Program bakalářského koncertu s Moravskou filharmonií Olomouc,
9. 2. 2018, Besední dům Brno



HUDEBNÍ FAKULTA
JANAČKOVY AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Orchestrální koncert Moravská filharmonie Olomouc

Diriguje:

Jana Mimrová
(*HAMU Praha*)

(*absolventský výkon bakalářského studia*)

pedagogické vedení: **doc. Tomáš Koutník**

Solisté:

Marie Korpasová – *housle*

Marie Hujerová – *housle*

Barbora Durdáková – *klarinet*

Lucie Pokorná – *klavír*

pedagogické vedení:

prof. Alena Vlasáková (L. Pokorná),

prof. František Novotný

(M. Korpasová, M. Hujerová),

prof. Milan Polák, doc. Vít Spilka

(B. Durdáková)

Pátek 9. února 2018 v 19.00 hod., Besední dům,
Husova ul.

Program:

JOHANN SEBASTIAN BACH:

**Koncert pro dvoje housle a smyčcový orchestr
d moll, BWV 1043**

Vivace

Largo, ma non tanto

Allegro

ONDŘEJ KUKAL:

**Clarinetto – concertino pro klarinet
a smyčce, op. 11**

FRANZ LISZT:

**Koncert pro klavír a orchestr
č. 1 Es dur, S. 124**

Allegro maestoso

Quasi adagio

Allegretto vivace. Allegro animato

Allegro marziale animato

přestávka

ANTONÍN DVOŘÁK:

Symfonie č. 6 D dur, op. 60

Allegro non tanto

Adagio

Scherzo (Furiant)

Allegro con spirito

Příloha č. 2 – Rozdíly mezi romantickým a urtextovým vydáním Bachova Koncertu pro dvoje housle d moll, BWV 1043. (Romantická verze napravo, urtextová nalevo – uvedené obrázky jsou jako příklad, rozdílů je mnohem více).

t. 10

*oblouček
v romant. verzi*

t. 10

Rozdíl v označení zač. sóla