

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2019

Barbora Valečková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**FANTAZIE V HOUSLOVÉ LITERATUŘE SE ZAMĚŘENÍM
NA PRVNÍ POLOVINU 20. STOLETÍ**

Barbora Valečková

Vedoucí práce:	prof. Jindřich Pazdera
Oponent práce:	doc. MgA. Mgr. Monika Holá, Ph.D. prof. Ivan Štraus
Datum obhajoby:	18. června 2019
Přidělovaný akademický titul:	Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art
Interpretation and Theory of Interpretation

DISSERTATION

**VIOLIN PHANTASY IN THE FIRST HALF
OF 20TH CENTURY**

Barbora Valečková

Supervisor:	prof. Jindřich Pazdera
Examiners:	doc. MgA. Mgr. Monika Holá, Ph.D. prof. Ivan Štraus
Date of Graduation:	18. June 2019
Academic Degree:	Ph.D.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Fantazie v houslové literatuře se zaměřením na první polovinu 20. století

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Improvizace a s ní spojená fantazie byly součástí hudby již od chvíle jejího vzniku. Jak se hudba rozvíjela, logicky došlo k vyčlenění fantazie jako samostatné hudební formy. Její obliba napříč nástrojovým spektrem je jasně patrná již od dob renesance, kdy také získala své pojmenování. V následujících obdobích se ustaluje těžiště fantazijní tvorby ve skladbách pro klávesové nástroje. Revoluce v jejím charakteru přichází na přelomu klasicismu a romantismu (Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann). K největšímu střídání pohledů na fantazii ale dochází v první polovině 20. století, kdy nejen pod vlivem historických událostí nastává rychlý vývoji hudebních stylů. Migrace obyvatelstva s sebou přináší řadu nových podnětů a rozšiřuje obzory hudby o prvky mimoevropské, jedněmi z nejvýraznějších jsou prvky hudby latinskoamerické.

V práci jsme se zaměřili na fantazijní tvorbu první poloviny 20. století věnovanou houslím. Právě v tomto období pro ně vznikla řada pozoruhodných skladeb, které plně využily jejich potenciálu. Interpretace těchto skladeb z hlediska nástrojové problematiky skýtá řadu možností, ale také úskalí. Proto je nutné zabývat se jimi z několika úhlů pohledu: z hlediska interpretační tradice v houslové literatuře, z hlediska vlastní metodiky hry na housle a z hlediska současných pohledů na interpretaci hudby 20. století.

Práce je rozdělena do dvou částí. V první z nich, věnované fantazii obecně, jsme nejprve stručně nastínili historii vývoje fantazie od jejího vzniku do 18. století obecně. Ve tvorbě 19. a první poloviny 20. století jsme se zaměřili na fantazii v houslové literatuře. Dále jsme porovnáním s klasickou sonátou stanovili hlavní rysy fantazie.

Druhá část práce obsahuje nejprve stručný rozbor vybraných skladeb houslové fantazijní literatury do konce 19. století. Čtenář se v ní seznámí s fantaziemi Georga Philippa Telemanna, Franze Schuberta, Heinricha Wilhelma Ernsta a Pabla de Sarasate. Těžiště druhé části ale spočívá v podrobném rozboru vybraných houslových fantazijních skladeb první poloviny 20. století, mezi kterými nalezneme například *Fantazii* Josefa Suka, *Vola na střeše* Daria Milhauda, *Phantasy* Arnolda Schönberga nebo třeba *Fantaisii* Oliviera Messiaena nalezenou v roce 2007.

Abstract

The thesis deals with the evolution of the violin phantasy in the first half of 20th century and is divided into two parts. The first part is predominantly theoretical and deals with phantasy in general. The word phantasy originated in psychology. Therefore, it is necessary to take in mind the origin of the word as well as the connotation. Following chapters focus on the evolution of musical phantasy since its beginning to 1950s. These describe the rise of the phantasy genre in 15th and 16th century, its growing popularity in 17th century, the change of style in 18th century, the cult of virtuoso in 19th century and the absolute deconstruction in the first half of 20th century. Last chapter of this part is dedicated to the comparison of phantasy and sonata form. It summarises the general characteristics of both and presents examples of the most typical compositions.

The main part of the thesis introduces the most important compositions of the genre. At the beginning it shortly summarises the main works of violin phantasy literature created by the end of 19th century. Among them you can find the *Violin Phantasies* by Georg Philipp Telemann, Franz Schubert's *Phantasy C major*, *The King of Ghosts* by Heinrich Wilhelm Ernst and several pieces by Pablo de Sarasate. It is followed by the chapters about the interesting works of the first half of 20th century. These include compositions by Darius Milhaud (*The Ox on the Roof*), Heitor Villa-Lobos (*Sonata – Fantasia*), Arnold Schönberg (*Phantasy*), Josef Suk (*Fantasie*), Eugène Ysaÿe (*Phantasy and Six Sonatas*), Alois Hába (*Qartertone Phantasy*) and last but not least, the newly discovered *Violin Phantasy* by Olivier Messiaen.

Because the phantasy is not only the music score, but it also depends on interpretation, every chapter devoted to the exact piece contains few ideas as to how to appropriately interpret fantasy. Many pieces are based on literature, art, even on another musical composition. Excerpts of these works are also a part of the thesis.

Obsah

1.	Úvod	1
2.	Vznik a vývoj fantazie	2
2.1	Počátky fantazie (15. a 16. století)	3
2.2	Rozmach v 17. století.....	4
2.3	Přerod fantazie v 18. století	6
2.4	Operní fantazie první poloviny 19. století	8
2.5	Symfonické pojetí fantazie ve druhé polovině 19. století	11
2.6	Moderní pojetí fantazie v 1. polovině 20. století	13
3.	Charakteristika fantazie	16
4.	Vybrané fantazijní skladby do začátku 20. století - analýza	20
4.1	Georg Philipp Telemann (1681–1767)	20
4.2	Franz Schubert (1797–1828)	23
4.2.1	Několik poznámek k <i>Fantasii C dur</i>	26
4.3	Heinrich Wilhelm Ernst (1812–1865)	31
4.4	Pablo de Sarasate (1844–1908)	36
5.	Fantazijní skladby 1. poloviny 20. století (výběr)	39
5.1	Josef Suk (1874–1935)	39
5.1.1	Život a dílo	39
5.1.2	Fantasie pro housle a orchestr g moll op. 24 JSKat 52 (1902–1903)	44
5.1.2.1	Stavba Fantasie g moll op. 24	46
5.1.2.1.1	Díl A (začátek – 10 taktů před 11)	47
5.1.2.1.2	Díl B (10 taktů před 11 – 6 taktů před 26)	49
5.1.2.1.3	Díl C (6 taktů před 26 – 2 takty před 57)	51
5.1.2.1.4	Závěr (dva takty před 57 – konec).....	53
5.1.2.2	Témata a jejich příbuznost.....	54
5.2	Alois Hába (1893–1973)	57
5.2.1	Život a dílo	57
5.2.2	Notace čtvrttónové hudby podle Háby	64
5.2.3	Fantasie pro sólové housle op. 9a (1921)	66
5.2.3.1	Struktura	67

5.2.3.2	Práce s motivy	67
5.2.3.3	Práce s intervaly	71
5.2.3.4	Práce s rytmy	76
5.3	Heitor Villa-Lobos (1887–1959)	78
5.3.1	Život a dílo	78
5.3.2	Sonata Fantasia č. 1 „Désespérance“	83
5.3.2.1	Struktura skladby	85
5.3.2.1.1	Díl A (začátek – takt 61)	85
5.3.2.1.2	Díl B (takty 62–92)	89
5.3.2.1.3	Díl C (takt 92 – konec)	89
5.4	Darius Milhaud (1892–1974)	92
5.4.1	Život a dílo	92
5.4.2	Vůl na střeše. Kinematografická fantazie op. 58	94
5.4.2.1	Scénář	100
5.4.2.2	Stavba skladby	104
5.4.2.3	Závěr	117
5.5	Eugène-Auguste Ysaÿe (1858–1931)	118
5.5.1	Život a dílo	118
5.5.2	Skladatel versus interpret	122
5.5.3	Ernest Chausson: <i>Poème op. 25</i> (1896)	123
5.5.4	Eugène Ysaÿe – houslista	127
5.5.5	Eugène Ysaÿe: <i>Šest sonát pro sólové housle op. 27</i>	130
5.5.6	Sonáta č. 3 d moll „Ballade“	138
5.5.7	Eugène Ysaÿe: <i>Fantaisie pro housle a orchestr op. 32</i>	143
5.6	Olivier Messiaen (1908–1992)	145
5.6.1	Život a dílo	145
5.6.2	Fantaisie (1933)	148
5.6.2.1	Nahrávky Messiaenovy <i>Fantaisie II/12</i> na CD	149
5.6.2.2	První veřejná provedení Messiaenovy <i>Fantaisie</i>	150
5.6.2.3	Stavba <i>Fantaisie</i>	151
5.6.2.3.1	Díl A (začátek – takt 41)	151
5.6.2.3.2	Díl B (takty 42–89)	155
5.6.2.3.3	Díl A' (takty 90–131)	157
5.6.2.3.4	Coda (takt 132–160)	158

5.7	Arnold Schönberg (1874–1951).....	159
5.7.1	Život a dílo	159
5.7.2	Fantasie pro housle s doprovodem klavíru op. 47 (1949)	163
5.7.2.1	Struktura skladby	164
5.7.2.1.1	Díl A (začátek – takt 38b).....	166
5.7.2.1.2	Díl B (takty 40–84)	170
5.7.2.1.3	Díl C (takty 85–153)	171
5.7.2.1.4	Coda (takty 154–166)	172
6.	Závěr	173
	Prameny	174
	Notové materiály	176
	Literatura	180
	Audio a video zdroje.....	192
	Obrazová příloha	194

Seznam notových ukázek

Obr. 1 F. Schubert: <i>Sei mir gegrüßt</i> D741, t. 9–14	27
Obr. 2 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, citace písně, t. 352–364	27
Obr. 3 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, a) t. 5–20, b) t. 493–500	28
Obr. 4 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, t. 1–11	29
Obr. 5 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, t. 33–36	29
Obr. 6 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, t. 529–537	30
Obr. 7 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, první vydání, t. 529–533	30
Obr. 8 F. Schubert: <i>Fantasie</i> D934, t. 577–586	30
Obr. 9 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 1–3	33
Obr. 10 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 55–57	33
Obr. 11 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 58–60	33
Obr. 12 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 70–72	33
Obr. 13 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 85–87	34
Obr. 14 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 94–96	34
Obr. 15 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 130–135	34
Obr. 16 H. W. Ernst: <i>Erlkönig</i> op. 26a, t. 145–148	34
Obr. 17 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, t. 1–10	48
Obr. 18 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, druhý až jedenáctý takt po 10	49
Obr. 19 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, 11 – čtyři takty po 12	49
Obr. 20 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, šestnáct až osm taktů před 13	50
Obr. 21 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, jeden takt před až osm taktů po 13	50
Obr. 22 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, tři takty před až sedm taktů po 26	51
Obr. 23 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, jeden takt před 27 až čtyři takty po 28	51
Obr. 24 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, šest taktů před až sedm taktů po 32	52
Obr. 25 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, jeden takt před 40 až první takt 41	52
Obr. 26 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, jeden takt před až čtyři takty po 1	54
Obr. 27 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, jedenáct až patnáct taktů po 11	54
Obr. 28 J. Suk: <i>Čtyři kusy</i> op. 17 – II. <i>Appassionato</i> , začátek středního dílu	55
Obr. 29 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, šestnáct až sedm taktů před 13	55
Obr. 30 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, jeden takt před až čtyři takty po 27	55
Obr. 31 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, dva takty před až čtyři takty po 32	55
Obr. 32 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, první a druhý takt čísla 2	56
Obr. 33 J. Suk: <i>Fantasie g moll</i> op. 24, 39 až osm taktů po 40	56
Obr. 34 Čtvrttónová stupnice stoupající	64
Obr. 35 Čtvrttónová stupnice klesající	65
Obr. 36 Motiv I v základním tvaru, díl I, takt 1	68
Obr. 37 A. Hába: <i>Fantazie</i> 9a. Takty 1–4. První uvedení Motivu I.	68
Obr. 38 Motiv I, díl V, takt 50	69
Obr. 39 Motiv I, díl VI, takt 52	69
Obr. 40 Motiv II v základním tvaru, díl II, takt 4	69

Obr. 41 Motiv II, díl VI, takt 51.....	69
Obr. 42 Motiv III v základním tvaru, díl II, takt 12	70
Obr. 43 Motiv III, díl II, takty 12–15	70
Obr. 44 Motiv III, díl III, takty 32–34	70
Obr. 45 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , Takty 1–4	71
Obr. 46 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl I, takt 3.....	72
Obr. 47 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl II, takt 5.....	73
Obr. 48 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl II, takty 12–13.....	73
Obr. 49 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl II, takt 19.....	74
Obr. 50 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl III, takt 33.....	74
Obr. 51 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl III, takt 34.....	74
Obr. 52 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl IV, takt 43	75
Obr. 53 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl V, takt 50	75
Obr. 54 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl VI, takty 51–52	76
Obr. 55 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl II, takty 25–28.....	76
Obr. 56 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl II, takt 19.....	77
Obr. 57 A. Hába: <i>Fantazie 9a</i> , díl III, takty 32–34.....	77
Obr. 58 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 1–2	85
Obr. 59 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 13–16.....	86
Obr. 60 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 14, 18 a 21	86
Obr. 61 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 24–26.....	86
Obr. 62 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 57–60.....	87
Obr. 63 N. Rimský-Korsakov: <i>Sněhurka</i> , téma Cara	87
Obr. 64 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 60–61.....	88
Obr. 65 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 61	88
Obr. 66 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 64–71.....	89
Obr. 67 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 92–94.....	90
Obr. 68 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 102–104	90
Obr. 69 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 129–134	90
Obr. 70 H. Villa-Lobos: <i>Sonata Fantasia</i> č. 1, t. 146–148	91
Obr. 71 Zé Boiâdero: <i>O Boi no Telhado</i>	96
Obr. 72 D. Milhaud: <i>Vůl na střeše</i> – rondové téma	108
Obr. 73 M. Tupinambá: <i>São Paulo Futuro</i>	109
Obr. 74 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 147–150, původní verze.....	125
Obr. 75 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 147–150, revize Ysaÿe, drobné změny v artikulaci (smyky), přidány přírazy	125
Obr. 76 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 125–127, původní verze.....	125
Obr. 77 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 125–127, revize Ysaÿe, jedná se pouze o rytmicky přesnější zápis zaužívané interpretace.....	125
Obr. 78 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 176–177, původní verze.....	126
Obr. 79 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 176–177, revize Ysaÿe	126
Obr. 80 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 294–301, původní verze.....	126
Obr. 81 E. Chausson: <i>Poème</i> , takty 294–301, revize Ysaÿe, výrazný zásah, nový text.....	126
Obr. 82 Původní gregoriánský chorál <i>Dies irae</i>	132

Obr. 83 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 2, 2. věta Malinconia</i> , t. 24–25	132
Obr. 84 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 2, 3. věta Danse des Ombres</i> , t. 1–8	133
Obr. 85 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 2, 1. věta Obsession, Prelude</i> , t. 64–72	133
Obr. 86 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 2, 3. věta Danse des Ombres</i> , t. 59–62.....	133
Obr. 87 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 2, 3. věta Danse des Ombres</i> , t. 37–42.....	134
Obr. 88 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 4, 2. věta Sarabande</i> , t. 31–34	134
Obr. 89 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 4, 2. věta Sarabande</i> , t. 1–7.....	134
Obr. 90 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 4, 1. věta Allemande</i> , t. 1–5.....	135
Obr. 91 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 1, 2. věta Fugato</i> , t. 104–107	135
Obr. 92 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 1, 2. věta Fugato</i> , t. 100–103	135
Obr. 93 Tabulka symbolů a vysvětlivek	136
Obr. 94 E. Ysaÿe: <i>Sonata č. 3 „Ballade“</i> , t. 1	139
Obr. 95 E. Ysaÿe: <i>Sonata č. 3 „Ballade“</i> , t. 2–11	140
Obr. 96 E. Ysaÿe: <i>Sonata č. 3 „Ballade“</i> , t. 44–47	141
Obr. 97 E. Ysaÿe: <i>Sonata č. 3 „Ballade“</i> , t. 56–61	141
Obr. 98 E. Ysaÿe: <i>Sonata č. 3 „Ballade“</i> , t. 70–78	142
Obr. 99 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 1–4.....	151
Obr. 100 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 7–8.....	152
Obr. 101 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 15 a 19.....	153
Obr. 102 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> (t. 28–29)	154
Obr. 103 O. Messiaen: <i>Prelude – VIII. Un reflet dans le vent</i> (t. 33–36).....	154
Obr. 104 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 32–33	155
Obr. 105 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 47–48	155
Obr. 106 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 49–51	156
Obr. 107 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 80–81	156
Obr. 108 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , 90–91.....	157
Obr. 109 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , t. 94–95	157
Obr. 110 O. Messiaen: <i>Fantaisie</i> , 132–134	158
Obr. 111 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, čtyři základní řady</i>	167
Obr. 112 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 1–3</i>	167
Obr. 113 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 1–6 (Lester)</i>	167
Obr. 114 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 135–138, vyznačené řady</i>	168
Obr. 115 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 21–25</i>	169
Obr. 116 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 38–42</i>	170
Obr. 117 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 52–53</i>	170
Obr. 118 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 85–88</i>	171
Obr. 119 A. Schönberg: <i>Fantasie op. 47, takty 135–138</i>	172

Seznam obrazových příloh

Příloha 1 G. Ph. Telemann: <i>Fantasia I</i> (rukopis, 1735)	194
Příloha 2 F. Schubert: <i>Erlkönig</i> (rukopis, kolem roku 1815)	195
Příloha 3 E. Ysaÿe: <i>Sonáta č. 6 op. 27</i> - první verze (rukopis, kolem roku 1924).....	196
Příloha 4 Program koncertu ze skladeb H. Villa-Lobose konaného 13. listopadu 1915.....	197
Příloha 5 Program premiéry baletu <i>Vůl na střeše</i> Daria Milhauda	197
Příloha 6 Program koncertu B. Valečkové v Písku 8. července 2017	198
Příloha 7 Program koncertu B. Valečkové v Písku 10. července 2018	199
Příloha 8 Program závěrečného koncertu kurzů v Písku 13. července 2018.....	199

1. Úvod

Houslová fantazie má za sebou nedlouhý, o to však koncentrovanější vývoj. Když vznikla první výraznější skladba tohoto typu – soubor *Dvanácti fantazií* Georga Philippa Telemanna (1681–1767) – klavíristé a varhaníci již měli k dispozici celé archivy. Nedlouho poté taky díky fantaziím Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788) a Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791) směle nakročili k modernímu pojetí. Teprve příchod romantismu, změna vkusu a hlavně díky Niccolu Paganinimu (1782–1840) také změna pohledu na houslovou techniku umožnily posun houslové fantazie na nový stupeň. I přes velké množství skladeb poplatných době vznikla v 19. století řada nadčasových kompozic, na nichž se konečně podíleli nejen houslisté, ale také skladatelé symfonické hudby. Autoři jako Franz Schubert (1797–1828), Robert Schumann (1810–1856), Henryk Wieniawski (1835–1880), Max Bruch (1838–1920) a César Franck (1822–1890) přinesli do houslové fantazie vítané oživení a odklon od převažujícího názoru, že by se mělo jednat o skladbu lehčího charakteru, například na populární operní téma.

Přestože by se mohlo zdát, že takzvané „zlaté období“ má již houslová fantazie za sebou, první polovina 20. století s sebou přinesla novou vlnu originality, a to opět hlavně díky autorům nehouslistům. Výjimky tvořili Josef Suk (1874–1935) a poslední velký houslista-skladatel Eugène Ysaÿe (1858–1931). Ten, podobně jako ve své době Paganini, spustil svého druhu revoluci a ovlivnil tehdejší i nastupující generaci skladatelů a interpretů.

Cílem disertační práce s názvem *Fantazie v houslové literatuře se zaměřením na první polovinu 20. století* je seznámit čtenáře se stručnými dějinami houslové fantazie a na konkrétních příkladech fantazijních děl první poloviny dvacátého století mu ukázat, jak rozdílný může být přístup autora k vnímání fantazie.

Co odlišuje fantazii například od sonáty? V čem spočívá její podstata, pokud je skladba napsána na první pohled v běžné formě? Můžeme pozorovat v první polovině 20. století nějaký kontinuální vývoj fantazijní tvorby, nebo nalézt prvek, který zásadně ovlivnil více autorů? Podpořil rozvoj houslové techniky vývoj fantazie, nebo tomu bylo naopak? Těmto otázkám se budeme věnovat v následujících kapitolách.

2. Vznik a vývoj fantazie

„Fantazie“, slovo, které je používáno napříč všemi hlavními evropskými jazyky hlavně ve významu „představivost“, „výsledek představivosti“, bylo převzato z řeckého slova phantasia již v období pozdního středověku. Latinská obdoba tohoto slova – phantasma – znamenala „přízrak“ a ve středověké latině má původ také slovo phantasticus. Snad proto dnes slovo fantastický chápeme jako „smyšlený“, „založený na volné představivosti“¹. Termínem fantazie dnes obecně označujeme zvýšenou představivost, která je jedním z důležitých prvků ovlivňujících uměleckou tvorbu.

V Psychologickém slovníku se dočteme, že se jedná o „vytváření nových představ na základě dřívějšího vnímání nebo jako obměňování minulé zkušenosti. Hlavním znakem fantazie je novost kombinací, které člověk dosud neprožil, i když jejím zdrojem je dříve vnímaná objektivní realita. Míra fantazie je dána nadáním. Fantazie je základem každé tvůrčí činnosti. Fantazie obohacuje život člověka a umožňuje mu uniknout z reality“.²

Stejně jako bylo na konci středověku přijato slovo „fantazie“, ujal se tento pojem v 16. století také v hudebním světě (italsky jako fantasia, francouzsky fantaisie, německy Fantasie, v angličtině jako fancy nebo phancy). V tomto období nicméně v trochu jiném smyslu, než jsme zvyklí dnes. Tímto termínem byla totiž označována skladba vymykající se běžným kompozičním konvencím. Teprve později se stal názvem projevů vyzdvihujících podíl fantazie v tvůrčím procesu. Z hlediska hudební terminologie byla fantazie považována za skladbu bez pevných pravidel a ve volné formě a byla určena převážně pro instrumentální skladby. Mělo to však malý háček, stejnou nebo podobnou charakteristiku měly také například impromptu, rapsodie nebo toccata. Protože ale nic není černobílé, tak i fantazie od doby svého vzniku před půl tisíciletím ušla dlouhou cestu a za tu dobu se změnilo mnohé jak v nástrojovém obsazení, tak v kompoziční technice.

¹ Například fantastická literatura je postavena na skutečnostech neodpovídajících běžné realitě.

² Hartl (2004, s. 159-160)

2.1 Počátky fantazie (15. a 16. století)

Při pátrání po prvních zmínkách o fantazii se dostaneme na přelom 15. a 16. století. V té době se tímto termínem označovaly drobnější instrumentální skladby, které měly tvořivou hudební myšlenku. Nejednalo se tedy o označení kompozičního stylu, stejné označení se používalo také pro netextovaná pěvecká cvičení a intabulace. Nejstarší skladbou s označením „fantazie“ (případně variantou v jiném jazyce) je patrně nedatovaná, netextovaná, imitační technikou psaná pětidílná kompozice pro tři hlasy Josquina des Preze (c1450/1455–1521) pojmenovaná *Ile Fantasie de Josquin*. Pravděpodobné datum vzniku této skladby je mezi lety 1480–1485.³ Panuje ovšem všeobecné přesvědčení, že tento titul nemá žádnou zásadní důležitost. Dále je známo, že se již před rokem 1520 v Německu objevují skladby pro klávesové nástroje s tímto názvem. Prvním datované použití termínu „fantazie“ je pak spojené s varhanními tabulaturami Hanse Kottera (c1480/1485–1541) z roku 1513 a nedlouho po něm použil tento termín pro své varhanní tabulatury také další německý varhaník Leonhard Kleber (c1495–1556). V dalších hudebně vyspělých zemích Evropy, jedná se o území dnešní Itálie, Francie, Velké Británie a Španělska, byly tímto názvem nejčastěji označovány skladby pro vihuelu a loutnu.

Na počátku 16. století máme možnost se setkat se smazáváním rozdílů mezi pojmy fantazie, ricercar a preambula. Není výjimkou, že se v různých zdrojích objevují rozdílná označení pro stejnou skladbu, jedná se například o skladby slavného loutnisty 1. poloviny 16. století Francesca da Milana (1497–1543), u kterých jsou běžně zaměňovány názvy fantasia a ricercar. Stávalo se také, že se oba pojmy objevily současně: „as when Pontus de Tyard describes Francesco sitting down with his lute 'à rechercher une fantaisie'“.⁴

V průběhu 16. století se situace ještě více komplikuje, když v německých zemích a na území dnešního Nizozemska začne být užíváno slova fantazie pro jeden z druhů preludia. Ani ve zbytku Evropy již není užití výrazu natolik jednotné:

„The word was equated at different times with tentos (Milan), voluntary (Byrd sources, Mace), automaton, which means much the same (Phalèse),

³ Podle *Groove Music Online*. Starší *Groove Music Dictionary of Music and Musicians*, 2. edice udává rozpětí mezi lety 1485 – 1490.

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, Vol. 8, s. 546)

capriccio (Lindner, Praetorius, Froberger sources), canzon (Terzi, Banchieri), or fuga (Banchieri, Hagius, Scheidt, Froberger sources)".⁵

Novinkou v 16. století se staly chromatické fantazie se svým chromaticky sestupným tetrachordem vycházejícím z dórského módu. Byly komponovány převážně v tónině d moll (do této skupiny spadá i Chromatická fantazie a fuga d moll BWV 903 od Johanna Sebastiana Bacha). Ani ne za půl století byla v instrumentální tvorbě fantazie zcela běžnou. Co ale přibylo, byly imitační prvky – s kontrapunktickým zpracováním fantazie se můžeme setkat například ve skladbách Marca Dall'Aquily (c1480–1538) a Francesca da Milana (1497–1543), v jehož skladbách umocňuje imitaci prvek virtuózní hry, v neposlední řadě pak zvláště ve skladbách maďarsko – polského mistra loutny Valentina Bakfarka (1507–1576). Trochu jiným druhem fantazií jsou skladby Luyse de Narváeze (působil mezi lety 1526–1549), které se svým stylem blíží motetu. Ve velmi krátké době se tak fantazie stala typem skladby, ve kterém skladatel mohl projevit svůj mimořádný um kontrapunktu.

Z dnešního pohledu by se mohlo zdát, že skladby z raného období postrádají právě onu svobodu a fantastičnost v moderním slova smyslu. Pro autory 16. století ale svoboda tkvěla v oproštění se od textu, v možnosti psát cokoli jim momentální inspirace přinese bez nutnosti co nejpresnějšího zhudebnění určitého textu.

2.2 Rozmach v 17. století

Přelom 16. a 17. století s sebou přináší všeobecné rozšíření tzv. „parodické fantazie“. Spočívala v tom, že autor převzal část z kontrapunktické kompozice, nejčastěji mše, moteta, madrigalu, nebo dokonce z jiné fantazie, a dle vlastní fantazie ji dokonponoval. Tento typ skladeb se objevoval například v tvorbě Francesca da Milana, Enriqueze de Valderrábana (1500–1557), Williama Byrda (c1539/40/43–1623) či Jana Pieterszoona Sweelincka (1562–1621).

Kolem roku 1620 dochází v Itálii k odklonu od fantazie a to jako by se stalo impulzem pro zbytek Evropy, zvláště pak pro Anglii, Nizozemsko a Německo, kde se dostává do kurzu fantazie pro klávesové nástroje a pro menší či větší ansámby.

⁵ Tamtéž.

Ačkoliv jsou fantazie z tohoto období psány převážně v imitačním stylu, prvek improvizace začíná získávat stále důležitější pozici zvláště ve skladbách pro klávesové nástroje od Charlese Guilleta (c1575–1654) a J. P. Sweelincka.

Druhým typem fantazie, který se v 17. století rozšířil, byla chorální fantazie. Jednalo se o rozsáhlé varhanní skladby s hlavní myšlenkou převzatou z melodie chorálu. Tyto skladby se objevovaly převážně v tvorbě severoněmeckých skladatelů, většinou také vynikajících varhaníků, Heinricha Scheidemanna (1595–1663), Franze Tundera (1614–1667) či Dietericha Buxtehudeho (1637–1707). Není bez zajímavosti, že oni sami tento termín používali jen zřídka. Johann Sebastian Bach (1685–1750) ještě v době svého působení ve Výmaru považoval fantazii za druhořadý typ varhanní chorální skladby. O patnáct let později v Lipsku však jako dovršitel německé varhanní školy komponoval fantazie jako rozsáhlé varhanní kompozice s chorální melodií v base, ta plnila funkci cantu firmu. A na něj pak v 19. století navázal další ze slavných autorů skladeb pro varhany – Max Reger (1873–1916). Pro něj se stal chorál základem jeho monumentálních fantasií.

Svůj původ má v 17. století také s instrumentální tvorbou spojené označení „stylus phantasticus“. Thomas Balthasar Janovka (1669–1741) tento pojem vysvětluje ve svém „Klíči“ takto:

*„Quartus phantasticus, instrumentis musicalibus aptus, estque liberrima et solutissima componendi methodus nullis nec verbis nec subjecto harmonico adstricta, ad ostentandum ingenium et abditam musicae rationem ingeniosumque harmonicarum clausularum fugarumque contextum docendum instituta. Dividitur in eas, quas phantasias, ricercaras, toccatas et sonatas vulgo vocant.“*⁶

V 17. století se také začíná objevovat fantazie psaná pro větší počet hudebníků, v Německu však ještě přetrvává tradice fantasií pro klávesové nástroje, převážně pro varhany. V ostatních zemích je patrný posun, upouštění od „zastaralých“ imitačních technik a příklon k volnějšímu charakteru kompozice blížícímu se spíše k preludiu, invenci, capricciu nebo ritornelové formě koncerta.

⁶ Janovka (2006, s. 216–217)

„Čtvrtý je fantastický [phantasticus], vhodný pro hudební nástroje; je to nejsvobodnější a nejvolnější metoda skládání, neváží se ani na slova, ani na harmonický subjekt, zavedená k tomu, aby se v ní projevilo nadání a poznal skrytý smysl hudby a duchaplné propletení harmonických klauzulí a fug. Dělí se na skladby, které se obecně nazývají fantasie, ricercary, toccaty a sonáty.“

Pokud byla taková skladba dána na začátek vícedílné kompozice, sloužila k seznámení s nástrojem a prostředím. K tomuto novému stylu kompozice se přiklonili ve svých skladbách například Samuel Scheidt (1587–1654), Johann Jacob Froberger (1616–1667), Johann Pachelbel (1653–1706) nebo Gottlieb Muffat (1690–1770).

2.3 Přerod fantazie v 18. století

Rozvoj a vznik nových klávesových nástrojů, změna ve smýšlení a pomalu nastupující klasicismus s sebou přinesly také nutnost transformace fantazie. Ze 17. století si klasicistní fantazie ponechala některé z hlavních rysů, jako jsou například volnost v tempu a rytmizaci, nebo třeba také opomíjení taktových čar (jev patrný u clavecinistů a loutnistů v 17. století ve Francii). Prohloubilo se také virtuózní pojetí fantazie se snahou o maximální využití technických a interpretačních schopností hráče. Fantazii zůstala také jedna z nejdůležitějších věcí, a to volnost po stránce harmonizační a modulační. Zároveň i přes svou relativně improvizaci podobu přejala fantazie formu z jiných stylů a žánrů (například variace, rondo, sonátová forma a další), objevuje se v ní méně striktní kontrapunkt a také například imitace vokálního recitativu.

Ačkoliv ansámblová fantazie, výdobytek 17. století, do roku 1700 v podstatě vymizela a byla nahrazena sonátou a symfonií (hlavně v Itálii), fantazie pro klávesové nástroje ač na ústupu, zůstávala minimálně v německých zemích stále poměrně populární. Největší podíl na tom měli Johann Sebastian Bach a jeho syn Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), kteří komponovali fantazie pro klavichord, cembalo a varhany. Hlavně díky nim nebyla fantazie pro klávesové nástroje vytlačena toccatami, capriccii a preludii a fugami.

Z fantazií J. S. Bacha se nám dochovalo 15 velkých fantazií a *Tříhlasé invence*, původně nazývané fantazie. Jsou psány v pevné formě, s řadou brilantních pasáží, množstvím arpeggií a modulacemi do vzdálených tónin.

To fantazie jeho syna C. Ph. E. Bacha jsou výrazně progresivnější a vášnivé debaty se o nich vedly již za jeho života. Ačkoliv navázal na odkaz svého otce, jeho skladby nesou zcela odlišný styl, byl totiž zástupcem tzv. citového slohu spojeného s hnutím Sturm und Drang. Své názory na improvizaci shrnul v sedmé kapitole svého spisu *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*, která nese název

O volné fantazii. V této kapitole vysvětluje, že chápe fantazii jako netaktovanou skladbu procházející větším počtem tónin, než je běžné. A právě to je pro jeho fantazie typické. Nejčastěji třídlíná forma, víceméně absence taktových čar a odvážné harmonie s častými modulacemi, celkové přiblížení se recitativu a důsledné střídání afektů. Vzrušení je zpodobněno permanentními harmonickými změnami, chromatikou, enharmonickými záměnami, nečekanými pauzami a dynamickými kontrasty. Celkově jeho fantaziím dominuje vysoká expresivita, ale také mimořádná zpěvnost.

Je zajímavé, že *Fantazií c moll*, kterou sám C. Ph. E. Bach označil v dopise z 10. února 1775 za „temnou fantazii“, podložil jeho přítel spisovatel Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) monolog z Hamleta.

Posledním autorem fantazií, který tvořil v 18. století a jehož dílo stojí za pozornost, je Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Popularita jeho fantazijní tvorby je o to zajímavější, že se zaměřoval hlavně na sonáty a koncerty. *Fantazie d moll K397*, první z důležitých fantazií, která se z velké části dochovala, pochází z roku 1782. Její styl se ještě blíží fantaziím C. Ph. E. Bacha, chybějí taktové čáry, některé úseky mají výrazně improvizální charakter, střídá se tempo. Panuje domněnka, že ji Mozart chtěl původně použít jako introdukci pro některou ze svých sonát. V prvním vydání z roku 1804 (Bureau d'Arts & d'Industrie, Vídeň) totiž chybí posledních deset taktů, jak je známe dnes. Místo nich končí fantazie na dominantním septakordu a je připsáno „fantaisie d'introduction...Morceau détaché“. O dva roky později v edici vydané nakladatelstvím Breitkopf & Härtel (Lipsko) již je na septakordu koruna a je dokoňponováno posledních deset taktů v dnešní podobě.

Pokud se u *Fantazie d moll K397* pouze domníváme, že měla sloužit jako introdukce, u *Fantazie c moll K475* zkomponované roku 1785 to víme s naprostou jistotou. Jednalo se o *Sonátu K457*, kterou Mozart napsal v říjnu předcházejícího roku. Obě skladby pak byly vydány jako op. 11 nakladatelstvím Artaria v prosinci roku 1785.

Fantazie c moll je jednovětá, rozdělená na šest dílů a nemá žádné předznamení. Na svou dobu jsou zde nestandardní modulace i do vzdálených tónin, občas užívá albertiovské basy, objevují se chromatické postupy. Homofonní faktura, velká expresivnost, improvizální charakter a poměrně vysoká technická náročnost. Přes to všechno je již na rozdíl od fantazií C. Ph. E. Bacha celá taktovaná a charakterem se blíží sonátové větě.

Mezi dochovanými skladbami nalezneme ještě dvě fantazie (*K594* a *K608*) pro varhany ve stylu francouzské a italské ouvertury. Z dalších fantazijních kusů se dochovaly pouze fragmenty.

Během 18. století vzniklo samozřejmě také mnoho dalších fantazií, žádné z nich si nevydobyly trvalejšího úspěchu. Za autory píšící v galantním homofonním stylu jmenujme Georga Friedricha Händela (1685–1759), Johanna Matthesona (1681–1764) a Georga Philippa Telemanna (1681–1767). Poslední jmenovaný je autorem cyklu *Dvanácti fantazií pro sólové housle* (1735), v podstatě prvního počínu tohoto charakteru a rozsahu v houslové literatuře. Více o jeho fantaziích v jedné z dalších kapitol.

Z autorů, kteří se inspirovali tvorbou C. Ph. E. Bacha, se více zviditelnili Georg Simon Löhlein (1725–1781), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), Christian Gottlob Neefe (1748–1798) či Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800). Nikdo z nich však nedosáhl kvality C. Ph. E. Bacha či W. A. Mozarta. Díky fantaziím se nestal slavným ani Joseph Haydn (1732–1809), který svou jedinou *Fantazii C dur Hob. XVII:4* zkomponoval roku 1759.

2.4 Operní fantazie první poloviny 19. století

Houslová fantazie v podobě, v jaké ji známe dnes, má svůj původ na začátku 19. století. Její rozvoj byl umožněn změnou houslové techniky. Spouštěčem této revoluce se stal Niccolò Paganini (1782–1840). Tento fenomenální italský houslista, kytarista a skladatel obohatil houslovou techniku o řadu do té doby nevídaných prvků a nových způsobů hry. Kromě přelomových *24 capriccií pro sólové housle op. 1* je autorem několika fantazií. Z nich asi nejznámější je *Sonata „a Preghiera“ op. 24*, častěji uváděná jako *Fantazie Mojžíš* (1818–1819). Tyto variace na g struně na téma Gioacchina Rossiniho (1792–1868) *Dal tuo stellato soglio* z opery *Mojžíš v Egyptě* předznamenaly směřování houslové fantazie v první polovině 19. století. Hned v následujícím roce vytvořil *43 Ghibizzí pro kytaru*⁷, ze kterých pochází *Nel cor più non mi sento* (jako č. 16, pro housle

⁷ *Ghiribizzo* (italsky) – rozmar, fantazie.

upravené roku 1821).⁸ I motiv pro tuto skladbu je převzatý z tehdy populární opery – *La Molinara* od Giovanniho Paisiella (1740–1816).

V době, kdy v Itálii tvořil Paganini ryze romantické virtuózní skladby, ve střední Evropě stále dozníval klasicismus. Šokující zprávy se ale šířily rychle i v první polovině 19. století, a zvláště ty o „dábelském Paganinim“. Také ve Vídni však působil toho času nadějný mladý houslista, který vzbuzoval obdiv, kam vkročil. Jmenoval se Josef Slavík (1806–1833) a byl dobrým přítelem Franze Schuberta (1797–1828). Díky spojení těchto dvou mladých hudebníků vznikla skladba, která znamenala pro vývoj houslové fantazie stejný průlom, jako skladby Paganiniho. Schubert vědom si blížící se změny vkusu napsal pro Slavíka ve své podstatě vizionářskou *Fantasii pro housle a klavír C dur D934 op. 159* (1827). Byla natolik neobvyklá, že při prvních provedeních v podstatě propadla a na svou příležitost pak čekala více než sto let.⁹ Doceněna byla teprve ve druhé polovině 20. století, kdy se dostala do repertoáru předních houslistů. Díky své volné formě a charakterové blízkosti klavírním fantasiím se stala základním dílem druhého směru vývoje fantazie, který přetrval až do dnešní doby.

Z období první poloviny 19. století pochází také první teoretická publikace systematicky se zabývající fantazií a improvizací. Kniha *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200* Carla Czerného (1791–1857) vyšla poprvé roku 1829 ve Vídni a kromě jasně formulovaných pravidel obsahovala také velké množství notových příkladů. V jedné z kapitol Czerny zmiňuje, že fantazie psaná pro širokou veřejnost by měla být založena na slavném operním tématu, hymně, populárním popěvku či lidové melodii a měla by být lehčího charakteru.¹⁰ Tato definice vystihuje převážnou většinu houslových fantasií tohoto období.

Založení Pařížské konzervatoře roku 1795 značně ovlivnilo houslovou tvorbu francouzsko-belgické školy. Prestižní houslové oddělení konzervatoře zastoupené řadou vynikajících houslistů bylo ideální půdou pro vznik fantazijských skladeb. Rodolphe Kreutzer (1766–1831), Pierre Baillot (1771–1842), Pierre Rode (1774–1830), Jacques Mazas (1782–1849), Jean-Delphin Alard (1815–1888) a Charles Dancla (1817–1907) vytvořili celou řadu houslových fantasií jak instruktážního,

⁸ Existuje také verze vydaná jako *Introdukce a variace Nel cor più non mi sento op. 38* z roku 1827, v katalogu Paganiniho skladeb jsou nicméně obě verze uvedeny pod stejným číslem.

⁹ McCreless (1997, s. 205–230)

¹⁰ Czerny (1829, s. 75)

tak virtuózního charakteru. Většina z nich byla psána na operní témata, popularitu si však tyto fantazie nezískaly a dnes jsou zapomenuty.

Belgickou školu zastupoval Charles August de Bériot (1802–1870). I on je autorem asi dvaceti převážně operních fantazií psaných ve stylu salónní hudby, plných oduševnělé lyriky a sentimentu.

Výraznou postavou německého pozdního klasicismu a raného romantismu byl Ludwig (Louis) Spohr (1784–1859). Blízký přítel Beethovena, vynikající houslista a dirigent je autorem přibližně 300 skladeb, mezi nimiž nalezneme také několik fantazií a kolem roku 1849 zkomponovaných 6 *Salonstücke op. 135*. V Německu působil také jeden z největších polských houslistů Karol Lipiński (1790–1861). Dlouhé roky se přátelil s Paganinim, několikrát také společně vystoupili na koncertě. Paganini mu dokonce věnoval své variace *Il carnevale di Venezia op. 10*. Velká rivalita nakonec znamenala rozpad přátelství, Paganini se ale o Lipińském několikrát vyjádřil jako o „druhém nejlepším houslistovi“. Lipiński je autorem celkem osmi fantazií, které se v dnešní době objevují na koncertních pódii jen výjimečně. To ovšem není případ skladeb brněnského rodáka Heinricha Wilhelma Ernsta (1812–1865). Paganiniho následovník, jehož hráčské schopnosti si s těmi „učitelovými“ v ničem nezdaly, posunul houslovou techniku na novou úroveň. Jednou z jeho nejznámějších a v houslové literatuře z nejobtížnějších skladeb je fantazie známá jako *Erlkönig op. 26*, plným názvem *Grand Caprice sur „le roi des aulnes“ de Franz Schubert* (1854). I jeho další skladby, mezi nimiž nalezneme také například *Fantasii brillante sur la Marche et la Romance d’Otello de Rossini op. 11* (1837–1838), patří mezi nejnáročnější vůbec. Během svého pobytu v Paříži v roce 1832 sdílel Ernst pokoj s houslistou Ole Bullem (1810–1880). Tento norský virtuos je autorem několika fantazií na motivy lidových písní a také houslového koncertu v tónině e moll s názvem *Concerto fantastico in tre parte IOB 25* a podtitulem *Erinnerungen aus Prag*, dokončeným roku 1841 v Praze.

V českých zemích napsal roku 1843 zajímavou *Fantazii na českou lidovou píseň „Sil jsem proso“* pro housle a klavír Bedřich Smetana. Její zřídka uvádění je způsobeno hlavně velmi obtížným klavírním partem.

2.5 Symfonické pojetí fantazie ve druhé polovině 19. století

Roku 1853 byl romantismus v plném proudu a Robert Schumann (1810–1856) byl uznávaným skladatelem. *Fantasie C dur op. 131*, kterou napsal na popud svého dobrého přítele, mladého houslisty Josepha Joachima (1831–1907)¹¹, byla po premiéře označována za Schumannovu nejlepší koncertantní skladbu. Byla dalším stupněm ve vývoji houslové fantazie. Byla psaná pro housle a orchestr a využívala všech prostředků typických pro sólové koncerty. V samotném závěru si Schumann neodpustil narážku na Mendelssohnův *Koncert e moll op. 64* a po houslové kadenci na chvíli obrátil role a houslím svěřil doprovodnou funkci. Po Schumannově smrti upadla skladba v zapomnění, dnes se hrává převážně v úpravě Fritze Kreislera.

Také francouzsko-belgická škola prošla vývojem, a ačkoliv ještě v polovině 19. století vytvořil Henri Vieuxtemps (1820–1881) po vzoru Paganiniho *Fantasii Norma op. 18* (1844) psanou pro housle sul G a orchestr, jeho pojetí již bylo mnohem modernější a part orchestru propracovanější. Z jeho přibližně 15 fantazií se dnes hrává v podstatě pouze *Fantasia appassionata op. 35* (kolem 1860). To *Fantaisie brillante sur de motifs de l'Opéra Faust de Gounod op. 20* z roku 1865 od polského houslisty Henryka Wieniawského (1835–1880) je již ryze moderním dílem. Dostatek prostoru pro ukázání virtuosní houslové techniky i schopnosti vést kantilénu, prokomponovaný part orchestru a neotřele zpracované melodie populární Gounodovy opery jsou hlavními klady této skladby.

Jednou z nejvýraznějších osobností konce 19. století se stal španělský houslista Pablo de Sarasate (1844–1908). Ze své malé ruky¹² udělal přednost a vytvořil si vlastní virtuosní styl. Byl velmi plodným autorem, vytvořil celou řadu fantazií převážně na operní témata (více viz samostatná kapitola), z nichž nejznámější je fantazie *Carmen op. 25*. Tato pětidílná skladba je napsaná na témata ze stejnojmenné opery Georgese Bizeta (1838–1875).

Německý skladatel Max Bruch (1838–1920) nikdy nebyl ve Skotsku, přesto se inspirován knihami Waltera Scotta rozhodl napsat *Skotskou fantasii pro housle a orchestr Es dur op. 46* (1880). Tuto čtyřvětou více než půlhodinovou skladbu na

¹¹ Joachim sám byl autorem několika fantastických kusů a fantazií, je však znám především jako vynikající houslista. Své koncerty mu věnovali například Johannes Brahms a Antonín Dvořák.

¹² Údajně nedokázal levou rukou obsáhnout interval větší než oktáva.

lidové melodie vytvořil pro Pabla de Sarasateho, který ji také roku 1880 v Hamburku premiéroval.¹³ V celé skladbě je patrný vliv Mendelssohnova houslového koncertu. Je zajímavé, že při tvorbě a následné editaci pro tisk s Bruchem namísto Sarasateho spolupracoval Joseph Joachim.

Také César Franck (1822–1890) přispěl k vývoji houslové fantazie. 29. října 1886 věnoval Eugènu Ysaÿovi (1858–1931) jako svatební dar svou houslovou sonátu. Jako třetí v ní zařadil velmi volně, fantazijně koncipovanou část s názvem *Ben moderato: Recitativo-Fantasia*. Vytvořil v ní zvukově barevné, částečně meditativní, a přesto emotivní pozastavení v rámci sonáty plynoucí v jednom hudebním proudu. Nejen v té době se jednalo v houslové literatuře o velmi nestandardní řešení.

I v českých zemích vznikaly houslové fantazie. Vynikající houslisté a pedagogové František Ondříček (1857–1922), František Drdla (1868–1944) Otakar Ševčík (1852–1934) a další vytvořili celou řadu drobnějších fantazií. Kromě Drdlovy *Carmen* (1909) se žádná z nich většího úspěchu nedočkala.

Posledním jevem, který má svůj původ na přelomu 19. a 20. století, je vznik různých úprav a revizí více či méně populárních skladeb. Dvěma nejvýznamnějšími houslisty, kteří se zasloužili o rozkvět tohoto odvětví houslové tvorby, byli August Wilhelmj (1845–1908) a Fritz Kreisler (1875–1962). August Wilhelmj se proslavil svou úpravou Paganiniho *1. houslového koncertu* (upraveno 1880). Z fantazijní literatury se podepsal pod úpravy a aranže například *Fantasie C dur* Franze Schuberta (1892), *Othella. Fantasie op. 11* Heinricha Wilhelma Ernsta (1898), *Fantaisie – Caprice op. 11* Henriho Vieuxtempse (1903), *Moses – Fantasie* Niccola Paganiniho (1905) a *Faust – Fantasie op. 20* Henryka Wieniawského (kolem 1910). Vlastní tvorba Fritze Kreislera sice výrazně převažovala nad úpravami skladeb jiných autorů, i on ale vytvořil několik velmi kvalitních aranží. Na přední příčky se řadí úprava Schumannovy *Fantasie C dur op. 131*, z dalších pak Dvořákova *Slovanská fantasie h moll* a *Fantasie na ruská témata op. 33* Nikolaje Rimského-Korsakova.

¹³ The Oxford Dictionary of Music (2012, s. 766)

2.6 Moderní pojetí fantazie v 1. polovině 20. století

Pokud byl vývoj fantazie a hudby vůbec do začátku 20. století poklidný, s rozvojem vědy, techniky, nových možností komunikace, přístupu k informacím a snadnějších a pohodlnějších metod cestování se tento stav rychle mění. Hudební styly se střídají jako na běžícím pásu a na východě je populární něco jiného než na západě. Není možný v podstatě žádný kontinuální vývoj a dvě světové války radikálně změny vnímání hudby a světa vůbec. Migrace obyvatelstva s sebou přináší řadu nových podnětů a rozšiřuje obzory hudby o prvky mimoevropské, jedněmi z nejvýraznějších jsou prvky hudby latinskoamerické. Díky tomu je v první polovině 20. století mimořádně různorodá fantazijní tvorba.

S rozvojem houslové metodiky a všeobecného hudebního vzdělání se rozvíjela také technická vybavenost hráčů obecně. Hledání nových zvukových možností nástroje společně s vědomím, že hráči jsou celkově disponovanější, přivedlo autory první poloviny 20. století k touze vyzkoušet všechny své smělé představy. Právě fantazie se pro tento účel stala nejvhodnější formou.

Jednou z prvních významnějších kompozic, které spatřily světlo světa na počátku 20. století, je *Fantazie pro housle a orchestr g moll op. 24* (1903) Josefa Suka (1874–1935). Nenásilným způsobem moderní jednovětá skladba symfonického charakteru, ve které autor dokázal dokonale vyvážit sólový part s orchestrálním, si brzy našla cestu do repertoáru předních houslistů včetně Carla Flesche (1873–1944). Na zcela opačný pól by se dala zařadit *Fantasie pro sólové housle op. 9a* z roku 1921 od Aloise Háby (1893–1973). Vznikla jako jeho první pokus o aplikaci čtvrttónové techniky ve skladbě pro sólové housle. V základu krátká experimentální čtvrttónová kompozice je složena ze sedmi navzájem volně se prolínajících dílů a vyvolává dojem improvizace.

Prvky impresionismu nalezneme ve *Fantaisii pro housle a harfu A dur op. 124* (1907) jedenáctiletého Camilla Saint-Saënsa (1835–1921). Jednovětá skladba plná technických záležitostí je psána symetricky, úvodní téma se vrací také na konci. Průběh je rozdělen do několika epizod včetně jedné barokní s prvky ostinata v basu.

Kvalitní klasická hudba psala nejen v Evropě, což můžeme vidět na příkladu brazilského skladatele Heitora Villa-Lobose (1887–1959). V mládí se zajímal o lidovou a pouliční hudbu a jejich vliv lze vypočítat i v jeho pozdější tvorbě. Kromě slavných *Bachianas brasileiras* (1930–1945) je autorem čtyř fantasijních

houslových sonát¹⁴ a třívěté fantazie pro housle a orchestr *Fantasia de movimentos mistos* (1921/1940).

Darius Milhaud (1892–1974) se s Villa-Lobosem seznámil během svého pobytu v Riu de Janeiru. Díky společným zájmům, jedním z nich byla lidová a populární hudba, se rychle spřátelili. Po svém návratu do Paříže plný dojmů z Brazílie vytvořil balet *Le Boeuf sur le Toit* (*Vůl na střeše*, 1919). Obrovský úspěch baletu jej vedl k tomu, že ho přepracoval jako *Kinematografickou fantazii „Vůl na střeše“ pro housle a orchestr op. 58* (1921). Z původního záměru vytvořit hudbu pro němý film Charlieho Chaplina sice sešlo, ale název natolik vystihoval charakter skladby plné ostrých střihů, že už jí zůstal.

I v první polovině 20. století žil houslista, který změnil pohled na houslovou techniku. Belgičan Eugène Ysaÿe (1858–1931) disponoval neomylnou technikou, vřelým, barevným tónem a mimořádným hudebním cítěním. Asocioval vznik a následně také premiéroval velké množství hudby tehdejších mladých autorů. Díky nim získal důvěru ve své skladatelské schopnosti a stal se jedním z posledních houslistů–skladatelů. Z jeho díla vyčnívá *Šest sonát pro sólové housle op. 27* (1923)¹⁵, které se mohou směle zařadit vedle Bachových *Sonát a partit* a Paganiniho *Capriccií*. Na konci života vytvořil také *Fantasii op. 32* (1923/1924). Ta si zatím své místo ve stálém repertoáru houslistů nezískala. To ale není případ *Poëmu op. 25* (1896) Ernesta Chaussona (1855–1899), na jehož vzniku se Ysaÿe podílel. Inspirace přišla z jeho *Poëmu élégiaque op. 12* a jako literární předlohu si Chausson vybral Turgeněvovu povídku *„Píseň vítězné lásky“*. Již od premiéry slavila skladba mimořádné úspěchy, a i v dnešní době je stálicí světových podií.

Skladbou Oliviera Messiaena (1908–1992), o které se dlouho myslelo, že je navždy ztracena, je *Fantaisie* z roku 1933. Byla objevena roku 2007 při třídění pozůstalosti jeho druhou ženou Yvonne Loriod. Krátká fantazie je postavena na střídání nestandardních rytmických modelů s úseky s běžnou rytmickou strukturou. Celkově má posluchačsky zajímavou stavbu a navzdory své modernosti líbivou a poutavou melodiku.

Opera *Zlatý kohoutek* Nikolaje Rimského-Korsakova (1844–1908) se stala předlohou pro *Koncertní fantazii „Le Coq d'or“* (1921) Efrema Zimbalista (1889–1985). Charakterem romantická kompozice patří mezi repertoárové stalice.

¹⁴ První dvě z nich označeny přímo jako Sonata Fantasia.

¹⁵ Charakter fantazie mají hlavně Sonáta č. 3 d moll „Ballade“ a č. 6 E dur.

Houslista George Enescu (1881–1955) vychoval řadu vynikajících žáků, mezi něž se řadili například Yehudi Menuhin (1916–1999) a Christian Ferras (1933–1982). Po nucené emigraci z rodného Rumunska se usadil v Paříži. Tam také napsal fantazijní suitu *Impressions d'enfance op. 28* (1940). V celkem deseti převážně attacca hraných částech s názvy vycházejícími z jeho dětských vzpomínek zpracovává lidové rumunské motivy.

Podobně jako Milhaudův *Vůl na střeše* vznikla *Carmen* (1946) Franze Waxmana (1906–1967) jako součást hudby k filmu *Humoresque*. Waxman se dočkal dokonce nominace na Cenu Akademie (Oscara). Houslový part, který byl od samého počátku zamýšlen pro Jaschu Heifetze (1901–1987), pro film natočil Isaac Stern (1920–2001). Poté co Heifetz zhlédl film, požádal Waxmana, aby hudbu upravil pro samostatné produkce jako *Fantasii Carmen*. V této podobě je dnes vyhledávaným velmi virtuosním kouskem, který se těší velké popularitě u interpretů i posluchačů.

Italský skladatel Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) je ve světě známý hlavně díky svým kytarovým skladbám. Vytvořil ale také několik houslových fantazií, z nichž se dnes nejčastěji setkáme s posluchačsky vděčnou fantazií-parafrází Rossiniho árie *Largo al factotum*, kterou pojmenoval jednoduše *Figaro* (1943).

Arnold Schoenberg (1874–1951), který si během života vyzkoušel celou řadu kompozičních stylů, se na sklonku života rozhodl poprvé pojmenovat instrumentální skladbu fantazie. Svůj opus 47, seriální *Fantasii pro housle s doprovodem klavíru* (1949) zkomponoval poměrně netradičním způsobem. Se záměrem napsat virtuosní houslový part, který nebude brát na nic ohledy, vytvořil klavírní doprovod až s odstupem několika týdnů po houslovém partu, jehož obtížnost spočívá nejenom v technických nárocích, ale hlavně ve zvukové stránce interpretace. Velké skoky spojené s rozličnými charaktery smyku a často hraničními tempy, to vše je skvělou ukázkou, jak daleko se posunula houslová technika.

3. Charakteristika fantazie

„Even though they (the fantasias) all give the impression of being play ad-lib, most of them are nonetheless written down properly, however, they are so very little kept in place and order that no one could hardly find a better general term to designate them than the one describing a good idea.“

Johann Mattheson¹⁶

Je mnoho popisů a charakteristik fantazie jako žánru, ale množství společných jmenovatelů je jejich počtu neúměrné. Na dvou bodech se nicméně v průběhu historie všechny shodnou. Těmito dvěma body jsou *improvizace* a *svoboda*.

Abychom si ujasnili, v čem se fantazie odlišuje, pomůže nám její srovnání se sonátou, jako zástupkyní pevné formy. Pravidla pro sonátu jsou stanovena podle teoretiků 18. a 19. století.

Srovnání sonáty s fantazií

Sonáta	Fantazie
předem promyšlená	improvizovaná
vícevětá	jednovětá
relativně formálně umírněná	relativní formální volnost
omezené množství a možnosti modulací	modulační svoboda
jednotná nálada	střídání nálad
jasná tematická struktura	témata nemusejí mít zcela srozumitelnou strukturu
silná kontinuita témat zajišťující srozumitelnost	myšlenky nemusejí mít žádnou spojitost, typická je roztěkanost

¹⁶ Z knihy „Der Vollkommene Kapelmeister“ vydané v Hamburku roku 1739. Převzato z bookletu Telemann: 12 Fantasies for violin solo od Rachel Podger.

Na základě této tabulky je patrné, že fantazie je v podstatě přesným protipólem sonáty, přesto častokrát docházelo k mísení těchto dvou naprosto odlišných kompozičních stylů a například romantická klavírní fantazie je psána z velké části v quasi sonátové formě. V následujícím seznamu jsou další vodítka, která nám pomohou odlišit fantazii od jiných typů skladeb.

- Jednovětá kompozice; vícevěté kompozice mají tendenci na sebe navazovat a/nebo jsou cyklické
 - Jednovětá skladba
 - R. SCHUMANN: *Fantazie C dur op. 131*
 - P. de SARASATE: *Fantazie Carmen*
 - Vícevětá skladba
 - H. VILLA-LOBOS: *Fantasía de movimientos mistos*
 - J. SUK: *Fantazie pro housle a orchestr g moll op. 24*
 - F. SCHUBERT: *Fantazie pro housle a klavír C dur D934*
„Sei mir gegrüßt!“
- Jedno společné téma nebo velmi malé množství témat
 - Technika transformace tématu (juxtapozice, kombinace, fragmentace atd.)
 - F. SCHUBERT: *Fantazie pro housle a klavír C dur D934*
„Sei mir gegrüßt!“
 - Téma s variacemi
 - N. PAGANINI: *Mojžíš*
 - H. W. ERNST: *Etuda č. 6 „Poslední růže léta“*
 - Převzetí tématu/témat z jiného zdroje
 - H. W. ERNST: *Král duchů*
 - M. CASTELNUOVO-TEDESCO: *Figaro*
- Improvizační charakter – plánovaná vyrušení a nepravidelnosti
 - Zastavení a vyrušení
 - dílčí (občasná) vyrušení – nečekané vložení epizody
 - D. MILHAUD: *Kinematografická fantazie*
„Vůl na střeše“ op. 58

- místní vyrušení – fermaty, zastavení, fragmentované fráze
C. FRANCK: *Sonáta pro housle a klavír – 3. věta*
- Komplikované až bezcílné harmonické postupy
R. SCHUMANN: *Fantazie C dur op. 131*
- Vyhýbání se kadencím (nerozvedené akordy na koncích frází)
- Neočekávané modulace často pomocí enharmonické záměny
D. MILHAUD: *Kinematografická fantazie „Vůl na střeše“ op. 58*
- Časté tempové změny
H. VILLA – LOBOS: *Sonata Fantasia No. 1 „Désespérance“*
- Netaktované recitativní části a kadence
E. YSAÏE: *Sonáta pro sólové housle č. 3*
F. ONDŘÍČEK: *Fantazie na témata z Prodané nevěsty*
- Virtuózní styl
 - Arpeggia
D. MILHAUD: *Kinematografická fantazie „Vůl na střeše“ op. 58*
 - Rychlé pasáže
F. WAXMAN: *Carmen Fantasie*
J. SUK: *Fantazie pro housle a orchestr g moll op. 24*
H. W. ERNST: *Othello Fantasy op. 11*
 - Figurace, perpetuum mobile
P. DE SARASATE: *Fantazie na Kouzelnou flétnu*
 - Použití virtuózních technik – flažolety, pizzicato levou rukou, řadové staccato
E. YSAÏE: *Sonáta pro sólové housle č. 6*
N. PAGANINI: *Nel cor più non mi sento*

- Patetický styl – velké emoce
 - Časté užití zmenšených septakordů
 - Smuteční pochod
 - Chromaticky klesající linie (nářek)
 - Seufzermotiv (vzdechy)
- Zhudebnění mimohudebního námětu
 - Text básně, povídky
 - H. W. ERNST: *Erlkönig op. 26*
 - E. CHAUSSON: *Poème op. 25*
 - M. BRUCH: *Skotská fantazie op. 46*
 - Osobní prožitky, zážitky z cest
 - O. BULL: *Concerto fantastico in tre parte IOB 25*

4. Vybrané fantazijní skladby do začátku 20. století - analýza

4.1 Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Dvanáct fantazií pro sólové housle

„Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden,
so muß man es in der Harmonie suchen.“

Georg Philipp Telemann¹⁷

Georg Philipp Telemann byl ve své době považován za jednoho z nejvšestrannějších a nejplodnějších autorů. Nejen že je autorem obrovského množství církevních skladeb a oper, z nichž se většina nedochovala, ale je také autorem neuvěřitelného množství skladeb instrumentálních. Jak tomu bývalo v jeho dobách zvykem, byl nejen skladatelem, hudebníkem a *Kapellmeisterem*, ale také vydavatelem.

Nejinak tomu bylo i v případě jeho *Dvanácti fantazií pro sólové housle*, které publikoval vlastním nákladem roku 1735.¹⁸ Ačkoli v té době měl již jeho dobrý známý Johann Sebastian Bach napsány své *Sonáty a Partity*, Telemannových *12 fantazií* je prvním vydaným cyklem tohoto stylu a rozsahu.¹⁹ Zároveň díky své přiměřené technické náročnosti (byly psány tzv. do ruky) se staly poměrně oblíbeným cyklem. Ve své první autobiografii z roku 1718 Telemann píše, že „...a page with witchcraft in its lines, full of tricky passage-works, is a burden to

¹⁷ „Pokud není možno vynalézt něco nového v melodii, musí se hledat v harmonii.“
Z dopisu Carlu Heinrichu Graunovi (1751)

Petzoldt (1967, s. 195)

¹⁸ V tomto období Telemann publikoval jednu mimořádnou kolekci skladeb za druhou. Mezi jinými například *Metodické sonáty* (1728–1729), *Getreue Music-Meister* (první periodikum v Německu vůbec) – série *Musique de Table* (1738) a sólové fantazie nejen pro housle, ale také pro sólovou flétnu, pro violu da gamba a cembalo.

¹⁹ Bachovy *Sonáty a Partity* byly vydány teprve roku 1802 Simrockem v Bonnu a v podstatě hned upadly v zapomnění.

*perform. He who compose for the many, does better then he who writes for the few".*²⁰

Název „Fantazie“ v tomto případě odkazuje na relativní volnost formy – ani suita, ani sonáta, přestože obsahuje prvky obou. Charakterem taneční věty, prvky sonáty, koncertu a dokonce i toccaty uspořádané po třech až čtyřech kouscích dávají dohromady „fantazii“. Poplatné době je uspořádání do dvojic pomalá-rychlá. Novátorská je ovšem záměna zaužívaného tempového označování za označení jako *Piacevolmente*, *Soave* a *Spiritoso*. Mnohé z vět mají jednoznačně taneční charakter, bez přesného označení autorem je však pouze na interpretovi, jak s tímto charakterem naloží.

Telemannovy *Fantazie* obsahují všechno. Nesouvisející myšlenky leží bezstarostně jedna vedle druhé, motivy, rytmy, nečekané intervalové sekvence a melodické linie. A přesto jsou z nich vystavěné rychlé věty, které zvedají ze židle, a pomalé věty, které dojmou. Cyklus je rozdělen do dvou částí po šesti fantaziích. První z nich má více kontrapunktický charakter příklánějící se ke staromódnějšímu stylu kompozice.²¹ Druhá část cyklu je psána již v modernějším galantním stylu s označením vět jako *Dolce*, *Soave* atd. Je v ní patrná inspirace polskou lidovou hudbou. Telemann v jedné ze svých biografií vzpomínal na dobu svého působení v horním Slezsku, kdy se příležitostně účastnil tanečních zábav: Tolik nápadů, kolik měli dudáci a houslisti ve svých improvizacích... Za osm dní jich měl člověk na celý život!²²

Celkový charakter fantazií se až nečekaně blíží *Sonátám a Partitám* J. S. Bacha. Telemann podobně jako Bach používá dvě až tři souběžné a přesto samostatné melodické linky, které dohromady tvoří polyfonii, která ale téměř nikdy nezazní opravdu současně, a tak se reálná polyfonie ukrývá pouze v posluchačově hlavě. Díky těmto „skokům“ mezi jednotlivými hlasy vzniká prostor pro hrátky se zvukem, barvou, intenzitou a v neposlední řadě také harmonií a rytmem. To vše

²⁰ Převzato z bookletu Telemann: 12 Fantasies for violin solo od Rachel Podger.

Pro originál viz Telemann (1731, s. 177):

„Ein Satz der Hexerey in seine Zeilen faßt / Ich meyne / wann das Blat viel schwehre Gänge führet / Ist musicirenden fast meistens eine Last / Worbey man offtermahls genung Grimacen spühret. Ich sage ferner so: Wer vielen nutzen kan / Thut besser / als wer nur für wenige was schreibet; Nun dient / was leicht gesetzt / durchgehends jedermann: Drum wirds am besten seyn / daß man bey diesem bleibet.“

²¹ Je třeba poznamenat, že fugy bohužel nedosahují kvalit Bacha.

²² Převzato z bookletu Telemann: 12 Fantasies for violin solo od Rachel Podger.

dělá z Telemannových *Dvanácti fantazií* mimořádný hudební cyklus, který rozhodně není jen instruktivním materiálem pro mladé interprety, kteří se připravují na první setkání s Bachovými *Sonátami a Partitami*.

4.2 Franz Schubert (1797–1828)

Fantasie pro housle a klavír C dur D934 op. post. 159

Poslední houslová skladba Franze Schuberta *Fantasie C dur*²³ vznikla v prosinci roku 1827, necelý rok před jeho smrtí. Byla psána pro jednadvacetiletého Josefa Slavíka (1806–1833), který v té době působil v císařské dvorní kapele a vydobyl si navzdory svému mládí pověst vynikajícího houslisty disponujícího neomylnou technikou. Premiéra *Fantasie* se konala 20. ledna 1828 v sále Landhausu ve Vídni, houslového partu se ujal Josef Slavík, na klavír jej doprovodil Carl Maria von Bocklet (1801–1881). Výsledný dojem bohužel nebyl daleko od katastrofy, publikum odcházelo již v průběhu skladby a ani kritiky nebyly lichotivé.²⁴ I přes to uvedl Slavík skladbu ještě jednou na koncertě ze Schubertových děl 26. března 1828. Ani tehdy si však nadšené ovace nezískala. Poprvé byla vydána v nakladatelství Ant. Diabelli und Comp. roku 1850 pod signaturou D.et.C.No.8888.

Jaké byly hlavní výtky vůči *Fantasii*? Když pomineme v té době snad největší zvláštnost, a to délku, která se blíží 25 minutám, byla jako první zmiňována extrémní virtuozita, zvláště u houslového partu. Dokonce i ve druhé polovině 20. století se ozývaly hlasy, že některé úseky jsou v předepsané podobě nehratelné.²⁵ Velké množství technických záludností je způsobeno tím, že Schubert při tvorbě houslového partu využil mnoho prvků klavírní techniky. V notovém zápise vypadají taková místa poměrně jednoduše, pro houslistu, který má k dispozici jen čtyři prsty a struny musí rozezvučet smyčcem, ale znamenají nemalé komplikace. Další je pak otázka vyznění. Akustické a mechanické vlastnosti klavíru poskytují klavíristovi řadu výhod a mnohá místa je tak výrazně jednodušší zahrát na klavír než na housle.

Můžeme se pouze dohadovat, proč se Schubert rozhodl vydat tímto směrem. Jistě věřil, že je to správná cesta. Vnímal blížící se změnu vkusu a na příkladech

²³ Dále jen *Fantasie*.

²⁴ Např. *Sammler* ze 7. února 1828 a *Allgemeine musikalische Zeitung* z 2. dubna téhož roku.

²⁵ Například houslista a muzikolog Boris Schwarz. Více viz McCreless (1997, s. 205–230)

jeho *Ronda brillant h moll D895* (1826) a následně *Fantasie C dur* (1827) můžeme sledovat jeho snahu být o krok napřed.²⁶ Těmto tendencím jistě napomohlo také přátelství se Slavíkem a šířící se zvěsti o Niccolu Paganinim (1782–1840), který nakonec Vídeň navštívil v srpnu 1828. Jeho koncert měl fenomenální úspěch a předznamenal nejen již zmíněnou změnu vkusu, ale hlavně revoluci ve vnímání houslové techniky.

Druhá výtku směřovala k použití Schubertovy vlastní písně na text Friedricha Rückerta (1788–1866) *Sei mir gegrüßt D741* (1822). Podle tehdejšího vkusu se jednalo o nevhodný základ virtuosních variací v podobě, v jaké je Schubert prezentoval. Tyto polemiky nepolevily ani o sto padesát let později. Roku 1978 přednesl Arthur Godel na Schubertově kongresu ve Vídni příspěvek,²⁷ ve kterém konstatoval, že způsob, jakým Schubert zpracoval ve své *Fantasii* variace této písně, ji znehodnotil. Romantická *Sei mir gegrüßt* se stala cizím prvkem (v originále Fremdkörper) ztraceným v anonymní virtuozitě *Fantasie*.²⁸ Ještě jedna zajímavost se váže k technické obtížnosti skladby a zejména variací. Na konci 19. století vytvořil August Wilhelmj (1845–1908) transkripci, ve které transponoval část s variacemi na *Sei mir gegrüßt* pro usnadnění z As dur do A dur. Tato verze byla vydána roku 1892 u Henry Litolff's Verlag.

Poslední významnou výtku si vysloužila formální struktura skladby. Není se čemu divit. V tehdejší houslové literatuře neexistovalo nic podobného formou ani rozsahem. A tak si pod pojmem houslová fantazie hudební veřejnost představovala skladbu lehčího charakteru vytvořenou na motivy slavného operního tématu, hymny, populárního popěvku či lidové melodie.²⁹ Přesně něco takového, co později nabízel Paganini vyšperkované okázalou technikou. Místo toho jim Schubert předložil pětadvacetiminutové dílo skládající se ze čtyř částí attacca, které sice bylo napsáno na téma jeho písně, ale toto téma bylo ve skladbě natolik rafinovaně zakomponované, že jej běžný posluchač postřehne pouze ve třetí části – variacích.

V tomto bodě je potřeba udělat odbočku k Schubertově klavírní tvorbě a zařadit houslovou *Fantasii* do kontextu dalších jeho skladeb tohoto typu. Jak jsme již v úvodních kapitolách zmínili, klavírní fantazie byla poměrně běžnou formou. Také Schubert během svého krátkého života vytvořil řadu těchto

²⁶ Pro srovnání *Rondo A dur D438* (1816) je proti nim ryze klasicistní skladbou.

²⁷ Godel (1979, s. 199-206)

²⁸ Tamtéž s. 202.

²⁹ Czerny (1829, s. 75)

skladeb.³⁰ Jak dozrával jako skladatel, měnila se struktura jeho fantazií. Je potřeba si uvědomit, že Schubert, ačkoliv bývá často označován za prvního romantika, byl ve své podstatě dovrшитelem vídeňského klasicismu. Jeho první fantazie tak mají často klasickou tří či čtyřvětou strukturu a objevují se v nich prvky sonátové formy. Pokud se ale podíváme na jeho poslední dvě fantazie – *Fantasii C dur „Wandererfantasie“ D760* z roku 1822 a *Fantasii f moll pro čtyřruční klavír D940* z roku 1828 – a vložíme mezi ně houslovou *Fantasii*, uvidíme zřetelný progres. Zatímco čtyřdílná *Wandererfantasie* má ještě jasné vnitřní dělení na expozici, provedení a reprízu, o pět let později v houslové *Fantasii* budeme toto členění hledat jen obtížně, jakákoliv forma jako by se zcela rozpadla. Centrálním prvkem se tady stala píseň a její variace. Finální podobu „schubertovské“ fantazie tak přináší posední z nich, čtyřruční *Fantasie f moll*, která v sobě spojuje citaci písně s jednovětou sonátovou formou a sonátovým cyklem. A odtud už byl jen krok k Lisztovi.

³⁰ Například hned první kompozice uvedená v Deutschově katalogu Schubertových skladeb je *Fantasie in G* z roku 1810.

4.2.1 Několik poznámek k *Fantasii C dur*

Struktura

Schubertova *Fantasie* je složena ze sedmi dílů, které jsou snadno definovatelné podle tempových a metrických změn. Výklad formální funkce těchto dílů je ovšem ošidný a záleží na úhlu pohledu. V tabulce níže jsou uvedeny tři základní varianty dělení.³¹ Fantazie na více témat (a) – tato varianta je vytvořena podle spisu o fantaziích od Carla Czerného.³² Dále takzvaná „double function form“ (b), kdy více vět lze sloučit do jednoho formálního celku, a konečně fantazie postavená na jiném než sonátovém základu (c).

	1–36 Andante molto	37–351 Allegretto	352–479 Andantino	480–492 Andante molto	493–638 Allegro vivace	639–664 Allegretto	665–700 Presto
a	úvod	allegro	variac	repríza (I)	rondo	repríza (III)	finale
b	I	II	III	R I	IV	R III	coda
	expozice	provedení		rekapitulace			
c	první uvedení	stejný tematický základ	<i>Sei mir gegrüßt</i> 4 variace	první uvedení	stejný tematický základ	<i>Sei mir gegrüßt</i> 5. variace	coda

Tab. 1 Varianty dělení *Fantasie C dur*

Píseň Sei mir gegrüßt D741 a její různé podoby ve Fantasii D934

Jak již bylo uvedeno, citace Schubertovy písně *Sei mir gegrüßt* se v téměř doslovné citaci poprvé objeví teprve uprostřed skladby (t. 352) a následně je zpracována formou variací. Tvoří tak pomyslné centrum *Fantasie*. Pokud se ale pozorněji podíváme na tematický materiál jednotlivých dílů, uvidíme nápadnou podobnost s motivem písně.

³¹ Převzato z Vidic (2018, s. 177-191)

³² Czerny (1829)

(Langsam)

Singstimme

O du Ent - riss' - ne mir und mei - nem

Klavier

pp

Kus - se! Sei mir ge - grüßt,

Obr. 1 F. Schubert: *Sei mir gegrüßt* D741, t. 9–14

352 Andantino

p

col pedale

f *pp*

358

(p)

ppp

p

Obr. 2 F. Schubert: *Fantasie* D934, citace písně, t. 352–364

V další ukázce můžeme vidět provázanost mezi tématem úvodu skladby (nástup houslí t. 5) a začátkem *Allegro vivace* (t. 493).



Obr. 3 F. Schubert: *Fantasia* D934, a) t. 5–20, b) t. 493–500 ³³

Nyní je tedy zřejmé, že *Fantasia* není pouze souborem pěkných melodií s variacemi uprostřed, ale jednotlivá témata jsou mezi sebou vnitřně provázána a všechna vycházejí z jednoho základu, písňě *Sei mir gegrüßt*.

Zvuková a technická stránka *Fantasia* D934

První věcí, která zaujme posluchače *Fantasia*, je vyrovnanost obou partů, a to nejen ve smyslu zvukovém, ale i technickém. Často bývá zmiňována mimořádná náročnost houslového partu a jeho „nehouslovost“. Méně už slyšíme stížnosti od klavíristů, přestože klavírní part je extrémně virtuózní.

Po zvukové stránce upoutají hned první takty skladby. Klavír začíná v minimální dynamice „tremolem“, v pátém taktu nastoupí housle s melodií v dlouhých hodnotách. I ony hrají velmi tiše. Celá plocha je velmi statická, jako by čas nebyl důležitý. V dnešní době je velmi obtížné nalézt správné dynamické vyvážení mezi oběma hlasy, klavír často působí příliš mohutně. Vzniká také otázka, do jaké míry použít tremolo a pedál. Mechanika klavíru od dob Schuberta prošla vývojem a dnešní klavíry mají mnohem delší dozvuk. Dříve tedy bylo mnohem snazší dosáhnout slabé dynamiky a subtilního tónu než dnes. Bylo ale také potřeba vše vyhrát velmi precizně, protože se klavírista nemohl schovat za dozvuk.

³³ Převzato z McCreless (1997, s. 205-230)

Andante molto

Violine

Klavier

pp

simile

Obr. 4 F. Schubert: *Fantasie D934*, t. 1–11

Pěkný příklad předání si „kadence“ nalezneme v závěrečných taktech úvodního dílu (t. 33–36).

Obr. 5 F. Schubert: *Fantasie D934*, t. 33–36

Pro houslistu je obtížná část s variacemi, ať už se jedná o úseky s rozloženými akordy (např. variace I, od t. 386), či rychlé pizzicato ve druhé variaci (od t. 416). Ve třetí variaci pak housle zcela převzou doprovodnou funkci (od t. 434) a pokud má být zachována plynulost melodické linky bez zbytečných zastavení a přerušení, jsou některé pasáže vskutku na hranici hrátelnosti.

Poslední větší záludnost houslového partu se poprvé objeví v taktu 529. Rozložené akordy, nebo spíše arpeggia, jsou již ve velmi rychlém tempu a je obtížné dosáhnout odpovídající zvukové kvality. Ačkoliv je předepsáno détaché, je běžnou praxí vypomoci si vázáním po třech, respektive šesti.



Obr. 6 F. Schubert: Fantasia D934, t. 529–537

Tato praxe pravděpodobně vychází z prvního (posmrtného) vydání skladby u Diabelliho (1850), kde je do výrazně snadnější podoby kromě smyku změněn i tvar akordů.³⁴



Obr. 7 F. Schubert: Fantasia D934, první vydání, t. 529–533

Že nebylo Schubertovým záměrem použít běžný vázaný smyk jako u arpeggia, zjistíme nedlouho poté. Od taktu 584 přichází pasáž, ve které střídá právě arpeggio (vázané po třech) s rozloženými akordy. V prvním vydání jsou opět změněny akordy (podle vzoru předchozích), smyk ale zůstává původní.



Obr. 8 F. Schubert: Fantasia D934, t. 577–586

³⁴ V autografu z prosince 1827 žádná z těchto změn není. Zůstává tedy otázkou, zda pro první posmrtné vydání byly k dispozici ještě jiné podklady, nebo zda jde o svévolný zásah vydavatele. Schubert i Slavík byli totiž v té době již po smrti.

4.3 Heinrich Wilhelm Ernst (1812–1865) ³⁵

Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes' Op.26 (Erlkönig)

„His arrangement of the Erlking for solo violin seems to be prompted by the question: is it possible to transcribe the two hands of the pianist, and the four characters impersonated by the singer, for just four strings?“

Mark W. Rowe³⁶

Tato fantazie Heinricha Wilhelma Ernsta, jedna z nejtěžších skladeb, které byly kdy pro housle napsány, byla poprvé vydána roku 1854. Je transkripcí stejnojmenné písně Franze Schuberta (1797–1828) pro zpěv a klavír. Schubertova píseň, která je psána na báseň J. W. Goetheho (1749–1832), ale není jediným jejím zpracováním. Mnoho autorů nejen 19. století se ji s větším nebo menším úspěchem pokoušelo přepracovat. Mezi nimi byli jak herci³⁷, tak hudebníci³⁸. V posledních desetiletích vzniklo několik verzí moderních³⁹.

Původní Goetheho balada *Der Erlkönig* byla napsána roku 1782 a byla součástí ballad opery – singspielu *Die Fischerin*. Jednou z inspirací byla údajně příhoda, kterou Goethe zažil, když pozdě večer odcházel od svého přítele, u kterého byl na návštěvě. Viděli společně, jak bránou tryskem projíždí temná postava s uzlíčkem v náruči. Další den se dozvěděli, že to farmář z blízkého statku vezl svého malého nemocného syna k lékaři. Hlavní inspirací byla ale stará dánská legenda přeložená do němčiny jako *„Erlkönigs Tochter“* Johannem Gottfriedem

³⁵ Tato kapitola je převzata a mírně upravena z magisterské práce Valečková (2014).

³⁶ Rowe (2008, s. 8)

³⁷ Corona Schröter (1782), Andreas Romberg (1793), Johann Friedrich Reichardt (1794), Carl Friedrich Zelter (1797) – Goetheho současníci a členové tzv. Goetheho kroužku.

³⁸ Václav Jan Tomášek (1815), Carl Löwe (1818), Ludwig Spohr (1856, s obligato houslemi) a v neposlední řadě také Ludwig van Beethoven (1795) se svou skicou, která byla vydána v kompletu historika a folkloristy Reinholda Beckera (1897).

³⁹ Rammstein – píseň *Dalai Lama*, Christian Brückner (1943) – hudební *Earlking's legacy*, ve spolupráci s BAD EGGZ v roce 2002, další verze byla vydána skupinou Hypnotic Grooves (Jo van Nelson) a mnoho dalších seriózních i parodujících skladeb.

Herderem. Příhoda spojená s legendou daly vzniknout jedinečné a stále vyhledávané básni.

Franz Schubert napsal první verzi písně *Král duchů* roku 1815, k vydání ji dal ale až o šest let později, když ji již potřetí přepracoval. Dostala opusové číslo 1 a v 50. letech 20. století jí bylo přiřazeno také katalogové číslo D328. Její první provedení se konalo ve Vídni 1. prosince 1820 na koncertě pro uzavřenou společnost, veřejná premiéra se uskutečnila 7. března 1821 ve Vídeňském Theater am Kärntnertor.

Čtyři charaktery – vypravěč, otec, syn a Král duchů – musí střídát zpěvák, jako by ani nebyl sám, pod tím vším klavír napodobuje klus koně. *Krále duchů* začíná klavír pravidelnými triolami v oktávách v horní lince a podobně konstantní figurou ve spodní. Tempové označení je *schnell*. To všechno navozuje temnou atmosféru písně.

Schubert velmi ostře odděluje jednotlivé charaktery. Vypravěč je psán ve střední hlasové poloze a jeho téma je mollové, otec má nízkou polohu, jeho téma se přelévá mezi dur a moll. Chlapcovo téma leží v poloze vysoké a má charakter zoufalého nářku umírajícího. Poslední téma – téma Krále duchů – je ze všech nejkontrastnější. Král duchů projde v dur všemi hlasovými polohami. Největší kontrast je ale uplatněn v doprovodu. Prvně vše, co zpívá Král, je v pianissimu. Zadruhé doprovod je zjemněn, nejprve chybí oktávové trioly, později dokonce doprovod přechází do rozložených akordů.

Závěrečná část, zhudebňující poslední sloku básně, zahušťuje doprovod (oktávy v obou linkách) a *accelerando* graduje k jedinečné pianissimové recitativní kadenci zpěvu. Píseň uzavrou dva forte akordy v klavíru.

Tato píseň byla námětem několika skladatelům, pro klavír byla přepsána Ferencem Lisztem (1811–1886), zinstrumentována byla Hectorem Berliozem (1803–1869), nejdůležitější úpravou pro houslisty je ale ta od Heinricha Wilhelma Ernsta. Velmi přesně se v ní drží Schubertova originálu, a přestože roli klavíru a zpěvu přebírají pouze sólové housle, nepůsobí nijak ochuzeně. Největší změnou, které se dopustil, je zřejmě tempové označení, které se ze *schnell* (♩ = 152) mění na *presto*. Ernst si již od počátku pohrává se zvukovou stránkou, zachovává oktávy a krátkost posledních not klavírního tématu umocňuje pizzicatem levé ruky.



Obr. 9 H. W. Ernst: *Erlkönig* op. 26a, t. 1–3

Toto ale není poslední záludnost skladby. Nejen, že se tato hříčka objevuje i dále, ale Ernst ji používá i krátce před prvním nástupem tématu Krále.



Obr. 10 H. W. Ernst: *Erlkönig* op. 26a, t. 55–57

První i druhé téma Krále jsou asi nejobtížnějšími místy skladby, a to nejen po stránce technické, ale hlavně kvůli zvukovému provedení. Ernst ve snaze zachovat co nejvíce Schubertovu koncepci neváhá v prvním případě rozdělit tradiční jednu linku na dvě. V horní je téma ve flažoletech, ve spodní pak klasický doprovod včetně dvojhmatů. Celá část pak podobně jako u Schuberta probíhá v pianu.



Obr. 11 H. W. Ernst: *Erlkönig* op. 26a, t. 58–60



Obr. 12 H. W. Ernst: *Erlkönig* op. 26a, t. 70–72

Ve druhém tématu sice linku nedělí, přesto jsou některé figury, ač tak nevypadají, na samé hranici hrátelnosti. Zachovává doprovod v rozložených akordech, melodie je v horním hlase. I tady ale ve dvou místech použije pizzicato levou rukou. Základní dynamika je pianissimo.



Obr. 13 H. W. Ernst: *Erbkönig* op. 26a, t. 85-87



Obr. 14 H. W. Ernst: *Erbkönig* op. 26a, t. 94-96

Třetí Královo téma přechází z poklidného ševelu trylků dynamickou gradací do závěrečného trysku. Ernst již nepoužívá pizzicato a nechává téma zaznít v celé jeho hrůze. Fantazie končí podobně jako píseň pianovou kadencí a dvěma akordy ve forte.



Obr. 15 H. W. Ernst: *Erbkönig* op. 26a, t. 130-135



Obr. 16 H. W. Ernst: *Erbkönig* op. 26a, t. 145-148

Ernstova *Fantazie* je bez sebemenších pochybností jednou z nejtěžších skladeb, které byly kdy pro housle napsány. Využívá totiž nejen tzv. paganiniovské techniky, na hráče klade extrémní nároky. Předpokládá maximální flexibilitu levé ruky, povolení ruky pravé, schopnost odlišit jednotlivé „postavy“ jak smykově, tak charakterem zvuku, a to vše ve čtyřech minutách se stálými triolami, ve kterých není pauzy. Celá skladba vypovídá o tom, že pro Ernsta nebylo snad nic nemožné.

4.4 Pablo de Sarasate (1844–1908)

Operní fantazie

Celým jménem Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués (1844–1908) pocházel z rodiny španělského kapelníka vojenské dechové hudby. Na housle začal hrát, když mu bylo pět let, veřejně vystoupil poprvé v osmi letech. Jeho předčasná vyspělost vzbudila velký rozruch. Brzy získal vlivné mecenáše včetně samotné královny a odešel studovat nejprve do Madridu a poté na Pařížskou konzervatoř, kterou ukončil v roce 1859. Záhy se stal slavným po celé Evropě i v Americe. Skladby mu věnovali autoři jako Max Bruch, Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo, Henryk Wieniawski, Antonín Dvořák a další.

Byl znám jako salónní virtuóz s vřelým a čistým tónem, nekonečným smykem (neslyšné výměny smyku), rychlým vibratem, neselhávající technikou a jistou intonací. Byl zcela novým typem hráče. Často používal portamento a jeho vzezření při hře působilo přirozeně, jako by hrál bez jakékoliv námahy. Carl Flesch jeho hru charakterizoval jako esteticky umírněnou, příjemnou na poslech a technicky dokonalou. Příležitostně byla kritizována laxnost přístupu ke klasickému repertoáru. Sarasate zemřel na chronickou bronchitidu 20. září 1908 ve Francii. Své dvoje housle z dílny A. Stradivariho odkázal muzeím. Jeho oblíbené z roku 1724 vlastní Pařížská konzervatoř, druhé z roku 1713 jsou v majetku Madridské konzervatoře.

Sarasate je autorem celkem 54 číslovaných opusů a několika nečíslovaných skladeb. Z nich jsou asi nejznámější *Cikánské melodie op. 20*, cyklus španělských kusů a *Fantazie na motivy z Bizetovy Carmen op. 25*. V jeho odkazu najdeme celkem šestnáct fantazií, z nichž jen dvě nejsou psány na operní témata. Všechny jeho fantazie se vyznačují vysokým stupněm virtuozity. O Sarasatem je známo, že měl malé ruce a neroztáhl interval větší než oktávu. Tento hendikep si proto vynahrazoval jinými záludnostmi. V mnohých z jeho fantazií se houslista pohybuje ve vysokých polohách, kde je intonace již velmi složitá, avšak Sarasate neváhá a předepíše šestnáctinové běhy a pasáže. To byl typ techniky, kterým byl vyhlášený – neomylnost ve vysokých polohách. Samozřejmostí jsou flažolety (přirozené i umělé, jednoduché i dvojhlasé), pizzicato levou rukou, řadové staccato atd.

Opus	Skladba	Rok	První vydání	Téma převzato z	Durata	Obsazení
—	Fantasia capriccio					H + Kl
—	Souvenir de <i>Faust</i>		Choudens Paris	Charles Gounod <i>Faust</i>		H + Kl
1	Fantazie na <i>Sílu osudu</i>			Giuseppe Verdi <i>Síla osudu</i>	8.30'	H + Kl
2	Hommage à Rossini	1867	Heugel et Cie Paris	Gioacchino Rossini <i>Othello, Mojžíš v Egyptě</i> <i>Lazebník Sevilský</i>	11'	H + Kl
3	<i>La dame blanche</i> de Boieldieu			François-Adrien Boieldieu <i>La dame blanche</i>	9'	H + Orch
5	Fantazie na <i>Roméo et Juliette</i>	cca 1868	Choudens Paris	Charles Gounod <i>Romeo a Julie</i>	12'	H + Kl
6	Caprice na <i>Mireille</i>			Charles Gounod <i>Mireille</i>	9'	H + Kl
13	New Fantazie na <i>Fausta</i>	1874	Choudens Paris	Charles Gounod <i>Faust</i>	12'	H + Orch
14	Fantazie na <i>Čarostřelce</i>	1874	Choudens Paris	Carl Marie von Weber <i>Čarostřelec</i>	10.30'	H + Orch
15	Mosaïque de <i>Zampa</i>			Louis Jos. Ferdinand Hérold <i>Zampa, ou La fiancée de marbre</i>	10'	H + Kl
16	Gavota na <i>Mignon</i>	1869	Paris: Heugel Berlin: Fürstner	Ambroise Thomas <i>Mignon</i>	7'	H + Kl

Opus	Skladba	Rok	První vydání	Téma převzato z	Durata	Obsazení
19	Fantazie na <i>Marthu</i>		Choudens Paris	Friedrich von Flotow <i>Martha, oder Der Markt zu Richmond</i>	10'	H + Kl
25	Fantazie na <i>Carmen</i>	1882 (H + Kl)	Choudens Paris	George Bizet <i>Carmen</i>	13'	H + Orch
35	Fantasía en sapo Reina			Známo také pod názvem <i>Peteneras. Caprice Espagnol</i>	8'	H + Kl
51	Fantazie na <i>Dona Giovanniho</i>			Wolfgang Amadeus Mozart <i>Don Giovanni</i>	9'	H + Kl
54	Fantazie na <i>Kouzelnou flétnu</i>	1908	Jul. Heinr. Zimmermann	Wolfgang Amadeus Mozart <i>Kouzelná flétna</i>	13'	H + Orch

Tab. 2 Operní fantazie Pabla de Sarasate

5. Fantazijní skladby 1. poloviny 20. století (výběr)

5.1 Josef Suk (1874–1935)

5.1.1 Život a dílo

V pondělí 4. ledna 1874 se v Křečovicích manželům Sukovým⁴⁰ narodilo třetí dítě, chlapec Josef. Jak tomu v kantorských rodinách bývá, i on často navštěvoval zkoušky a produkce, na kterých se jeho otec podílel. A že tam chodil rád, to dokazuje jeho touha věnovat se hudbě již od útlého dětství. Teprve v osmi letech bylo jeho přání vyplněno, když jej maminka tajně dala učit se na housle k panu Plachému, houslistovi místní kapely. Pro začátek „...jen malounko ... k svátku drahého tatíčka.“⁴¹ Brzy se projevil Josefův mimořádný talent, a tak přibral k houslím také klavír a varhany. A netrvalo dlouho a na přání otce začal komponovat. Prvotinu – *Polku pro housle* (1882), napsanou mamince k svátku, ještě harmonizoval otec. U dalších skladeb už si vystačil sám. Klavírní *Ouvertura d moll* napsaná roku 1885 mu otevřela cestu na Pražskou konzervatoř.

Nastoupil téhož roku po úspěšně vykonaných zkouškách. Studoval nejenom housle u ředitele Antonína Bennewitze (1833–1926), ale také skladbu u Karla Steckera (1861–1918), klavír u Josefa Jiránka (1855–1940) a od roku 1888 také komorní hru u Hanuše Wihana (1855–1920). Když roku 1891 přijal Antonín Dvořák (1841–1904) místo profesora skladby, přestoupil společně s několika dalšími do jeho třídy.⁴² Protože ale téhož roku absolvoval⁴³, zažádal si o prodloužení studia. Brzy se stal jedním z Dvořákových nejoblíbenějších žáků a také častým hostem na Vysoké, kde měl Dvořák své letní sídlo. V té době se seznámil i s jeho dcerou

⁴⁰ Otec Josef Suk (1827–1913) byl řídícím učitelem a regenschorim, matka Emilie (1837–1913), za svobodna Baumannová, byla vnučkou předchozího místního kantora Matěje Českého.

⁴¹ CHARYPAR, Jan. O Sukově životě. *Josef Suk* [online]. c2009-2017 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: josefsuk.cz/web.org/zivot.html

⁴² Mezi jinými např. Vítězslav Novák (1870–1949) a Oskar Nedbal (1874–1930).

⁴³ Obor housle absolvoval *Šestáým houslovým koncertem* Louise Spohra a skladbu *Klavírním kvartetem op. 1*.

Otilkou (1878–1905). Studium skladby podruhé absolvoval roku 1892 s *Dramatickou ouverturou op. 4*.

Když Dvořák odjel s rodinou v září do Ameriky, působil už Suk „na plný úvazek“ jako sekundista v kvartetu spolu s Karlem Hoffmannem (1872–1936), Oskarem Nedbalem a Ottou Bergerem (1873–1897). Již od prvního koncertu 12. listopadu 1891 udivovali svým mimořádným společným hudebním cítěním, technickou vybaveností, mladickým nadšením a energií. V listopadu 1892 přijali jméno České kvarteto a v lednu 1893 poprvé vycestovali do zahraničí – čtyřmi koncerty ve Vídni si otevřeli cestu na mezinárodní pódia.⁴⁴ Zvláště pak hned první koncert 19. ledna, na kterém byli přítomni například Johannes Brahms, Anton Bruckner a Eduard Hanslick, vzbudil velký zájem.⁴⁵ Velmi brzy se tedy potvrdila prozíravost Bennewitze a Dvořáka, kteří byli duchovními otci uskupení.⁴⁶ České kvarteto se stalo naším prvním ansámblem, který se věnoval komorní hře dlouhodobě a výlučně. Během období aktivní činnosti absolvovalo kvarteto na čtyři tisíce koncertů, a protože Suk byl členem téměř až do své smrti⁴⁷, měl jen velmi málo času na komponování. Na zájezdech tedy skicoval a o prázdninách dokončoval.

Na konci dubna 1895 se Dvořák vrátil z Ameriky. Přátelství mezi Sukem a Otilkou se začalo rozvíjet v lásku – hloubka citu se odráží ve skladbách z tohoto

⁴⁴ Charypar (2016)

⁴⁵ CHARYPAR, Jan. O Sukově životě. *Josef Suk* [online]. c2009-2017 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: josefsuk.czweb.org/zivot.html

⁴⁶ Bennewitz a Dvořák se dlouho přeli, zda by měl Suk být sólovým houslistou, komorním hráčem, nebo by se měl věnovat výlučně kompozici. Zvítězila druhá varianta. Šťastná byla také volba spoluhráčů. Hoffmann a Nedbal byli jeho spolužáci od Bennewitze, s Nedbalem navíc od druhého ročníku konzervatoře bydlel a skvěle si rozuměli. Také s Bergerem se již delší dobu přátelil. Více viz CHARYPAR, Jan. O Sukově životě. *Josef Suk* [online]. c2009-2017 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: josefsuk.czweb.org/zivot.html

⁴⁷ Obsazení kvarteta se v průběhu let měnilo. Jako první odešel Berger, který nedlouho poté ve věku pouhých dvaceti čtyř let zemřel na tuberkulózu. Na jeho místo nastoupil profesor Wihan. V roce 1906 byl Nedbal vystřídán Jiřím Heroldem (1875–1934). Violoncellista Ladislav Zelenka (1881–1957) nahradil na začátku války profesora Wihana a v obsazení Hoffmann–Suk–Herold–Zelenka působil soubor dalších téměř dvacet let. V roce 1933 se na koncertě 22. března s kvartetem rozloučil také Suk. Na postu sekundisty jej nahradil Stanislav Novák (1890–1959). To už kvartetu zbývalo jen několik málo měsíců. Když roku 1934 zemřel Jiří Herold, soubor ukončil svou činnost. Jediným členem, který působil v kvartetu po celou dobu jeho existence, tak byl primárius Karel Hoffmann.

období, které Suk Otilce věnoval. V *Osmi skladbách pro klavír op. 12* (1896) zobrazuje jejich společné zážitky, scénická hudba k *Radúzovi a Mahuleně op. 13* (1898) a k legendě *Pod jabloní op. 20* (1901) je zživotněním jejich lásky. Svatba se konala 17. listopadu 1898, v den výročí svatby Dvořáka.

Jejich bezstarostné štěstí ale dlouho nevydrželo. Když Otilka o rok později otěhotněla, zjistili u ní lékaři srdeční chorobu. Přestože porod proběhl bez větších komplikací a Sukovým se narodil 19. prosince 1901 zdravý chlapec, který dostal po otci jméno Josef, problémy se srdcem Otilku neopustily. Každé větší psychické rozrušení znamenalo komplikace. 1. května 1904 zastihla Suka na kvartetním turné po Španělsku zpráva o Dvořákově smrti. Po návratu do Čech se potvrdily jeho nejhorší obavy. Otilka upadla do melancholie, po všech stránkách strádala. Z bolesti se snažila „vypsat“, báseň památce otce bohužel nebyla dostatečným ventilem pro její bolest. V prvních dnech července 1905 dostala vysokou horečku a v noci z 5. na 6. července ji postihlo srdeční selhání. Přestože Suk okamžitě vyrazil pro lékaře, neměl štěstí a s nepořízenou se vrátil domů. Otilka zemřela o několik hodin později, v jednu hodinu ráno 6. července 1905. Bylo jí pouhých dvacet sedm let. Suk se uzavřel, ponořil se do práce. Po Dvořákově smrti rozpracovaná symfonie *Asrael* se mu stala východiskem z bludného kruhu myšlenek na smrt milované ženy. Jeho starost o Otilku se přeměnila ve strach o často nemocného syna, jehož výchovu po smrti matky dostala na starost hospodyně Anna Němcová.

Nakolik byl *Asrael* vykoupením, stal se také spouštěčem kritiky. Suk začal být vnímán jako autor, který se snaží vnést do české hudby moderní prvky. A jeho propojení s Dvořákem, jehož tvorbu se snažil více prosadit, mu přineslo více nepřátel než zastánců. Suk se brzy stal jednou z hlavních postav tzv. „boje o Dvořáka“ a následného „Protestu“ (15. 12. 1912). Rozepře se Zdeňkem Nejedlým (1878–1962) a jeho přívrženci a následovníky⁴⁸ se rovnaly příslovečnému boji s větrnými mlýny. Urážky Dvořáka a Suka, nesmyslná nařčení a intriky nebraly konce. Mnoho předních osobností nejen kulturní scény se Suka zastalo, Otakar Šourek (1883–1956) publikoval článek v *Hudební revue*.⁴⁹ Přestože

⁴⁸ Vladimír Helfert (1886–1945), Karel Boleslav Jirák (1891–1972) a další.

⁴⁹ Viz CHARYPAR, Jan. O Sukově životě. *Josef Suk* [online]. c2009-2017 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: josefsuk.czweb.org/zivot.html

řada Nejedlého přívrženců své postoje přehodnotila⁵⁰, on si trval tvrdohlavě na svém. Tyto nesmyslné pŕtky přivedly Suka na pokraj psychických sil. Přesto se rozhodl nevyjadřovat se veřejně a pouze několik dopisů přátelům ukazuje, jak hluboce prožíval tyto křivdy.

Po *Asraelovi* následovala symfonická báseň *Zrání*. I přes Nejedlého útoky si Suka jeho kolegové skladatelé i hudební veřejnost velmi vážili. Po premiéře *Zrání*,⁵¹ ta se konala 30. října 1918, pouhé dva dny po vzniku republiky, se nicméně úcta ke skladateli posunula na zcela novou úroveň. Tento úspěch jej povzbudil v další práci. Rozhodl se dokončit cyklus největší a nejkomplikovanější básní, pro kterou zvolil příznačný název – *Epilog*. Než se tak stalo, trvalo to celých třináct let.⁵² Během nich byl jmenován profesorem mistrovské školy (1922), rektorem Pražské konzervatoře (třikrát v letech 1924–1935), stal se dvojnásobným dědečkem (*1929 Josef, *1931 Antonín) a získal čestný doktorát Masarykovy univerzity v Brně (1933). *Epilog* se stal poslední velkou skladbou, kterou Suk napsal. Blížící se šedesáté narozeniny vybízely ke zhodnocení dosavadního života. Únava a zhoršující se zdravotní stav jej přesvědčily, že ukončení činnosti v Českém kvartetu je správným krokem. V kvartetu strávil více než čtyřicet let a se svými kamarády si naposledy zahrál na koncertě 22. března 1933.⁵³

První uvedení jeho *Epilogu* se konalo 20. prosince 1933 na koncertě k Sukovým šedesátinám. Provedení se opět ujal Václav Talich, kterému byla skladba také věnována. Sukův zdravotní stav se výrazně zhoršoval, trpěl bolestmi na hrudi, přesto se stále věnoval pedagogické činnosti. Nepomohlo ani přestěhování z rušné Prahy do Benešova. 29. května 1935 po návratu z Prahy zkolaboval. I přes rychlou pomoc lékaře se jednalo o poslední srdeční záchvat a Suk krátce na to zemřel. Pochován byl, jak si přál, ke svým rodičům v Křečovicích.

Přestože je jeho dílo kvůli koncertní a pedagogické činnosti o něco skromnější, jeho jedinečnost musíme hledat především v nenásilném směřování

⁵⁰ Například Vladimír Helfert vytvořil v roce 1936 studii *Česká moderní hudba*. V ní vyvrátil řadu nepravdivých obvinění a snažil se o objektivní a neideologické zhodnocení vývoje české moderní hudby.

⁵¹ Václav Talich (1883–1961) odvedl s Českou filharmonií vynikající práci. Sám byl poté jmenován nejprve druhým dirigentem a následně o rok později šéfdirigentem.

⁵² Jistě by dokázal komponovat rychleji, ale množství povinností v Českém kvartetu a rozsáhlá pedagogická činnost mu nenechávaly příliš volného času.

⁵³ Hrál se Sukův 2. *smyčcový kvartet* a Brahmsův *Klavírní kvintet* s Janem Heřmanem.

od pozdního romantismu k modernismu, v nezvykle citlivé práci s instrumentací a zvukomalbou. Významný je také jeho pedagogický přínos. Vychoval řadu vynikajících skladatelů, mezi nimiž nechybí taková jména jako Jaroslav Ježek (1906–1942), Klement Slavický (1910–1999) a Pavel Bořkovec (1894–1972). Krátce u něj před svým odchodem do Francie studoval také Bohuslav Martinů (1890–1959).⁵⁴ Nemůžeme také opomenout jeho působení v Českém kvartetu, se kterým položili základy modernímu pojetí kvartetní hry.

⁵⁴ Suk na něj vzpomíná: „*[Martinů] mou školu brzo opustil a odešel do Francie, aby se přesvědčil, že má mistr Roussel stejné požadavky jako já.*“ Reittererová (2004)

5.1.2 Fantasia pro housle a orchestr g moll op. 24 JSKat 52 (1902–1903)

Obsazení:

sólové housle

2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (in B, A), 2 Fag. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Tromb., Tb. – Timp.,
Trg., Ptti – Archi

Durata:

24 minut

První vydání:

Housle a orchestr – Nikolaus Simrock, Berlin 1905 (partitura a hlasy)

Housle a klavír – Nikolaus Simrock, Berlin 1905 (úprava Josef Jiránek)

Premiéra:

9. ledna 1904 Karel Hoffmann – housle, Česká filharmonie – Oskar Nedbal
Koncert České jednoty pro orchestrální hudbu, Rudolfinum, Praha.

Dobou svého vzniku se Sukova *Fantasia* řadí na konec jeho prvního tvůrčího období.⁵⁵ První verze vznikla mezi květnem a srpnem 1902. Nicméně již v polovině června 1902 píše Suk svému nakladateli Mojžíru Urbánkovi o dokončené fantazii⁵⁶, která ještě čeká na instrumentaci. Po jejím vypracování v následujícím roce se ihned začalo jednat o premiéře skladby. První zkoušky ale nenaplnily autora očekávání, a tak přikročil k drobnějším úpravám.⁵⁷ V té době také oslovil Františka Ondříčka (1857–1922), zda by byl tak laskav a zařadil novou skladbu do svého repertoáru a případně také doporučil k provedení doma i v zahraničí. Než ale Ondříček skladbu poprvé provedl, psal se rok 1908.

Premiéry, která se uskutečnila 9. ledna 1904 v pražském Rudolfinu, se ujali Sukovi kamarádi z kvarteta. Sólový part hrál Karel Hoffmann, Českou filharmonii

⁵⁵ Obecně se Sukova tvorba dělí na období před a po Dvořákově smrti.

⁵⁶ Suk (2005, s. 42–43)

⁵⁷ Vostrá (2010, s. 18–19)

řídil Oskar Nedbal. *Fantazie* byla přijata velmi kladně.⁵⁸ Již před prvním provedením se v časopise *Dalibor* objevila stručná analýza od Karla Hoffmeistera (1868–1952).⁵⁹ Po premiéře následovalo několik pozitivních kritik v časopisech *Dalibor*, *Národní listy* a *Národní politika*.⁶⁰ Bylo vyzdvihováno netradiční pojetí po stránce formální, mimořádná zvuková vyrovnanost mezi sólovým partem a orchestrem, vynalézavost a pestrost použitých zvukových výrazů, modernost. Recenzenti si povšimli mimořádné náročnosti partu sólových houslí, který ale nevystavuje svou obtížnost na odiv. Právě naopak, Suk dokázal díky znalosti houslí napsat part, který navenek působí velmi prostě a přirozeně. „...všechny ty skvělé útvary, začasté překvapující novosti, jako by přímo vyzpívány byly z duše zvoleného nástroje.“⁶¹

V následujícím roce došlo k vydání skladby u Simrocka v Berlíně. Pro tyto účely byla také znovu aranžována verze s klavírem, přepracování klavírního partu se ujal Josef Jiránek (1955–1974).

Mezinárodního úspěchu se nicméně *Fantazie* dočkala v roce 1907, kdy ji do svého repertoáru zařadil Carl Flesch (1873–1944). Označil ji za jednu z nejdůležitějších „osobních premiér“ tohoto období. Jak píše ve svých pamětech, ostatní velcí houslisté se skladbě vyhýbali, a tak měl „celoživotní virtuální monopol“ na provádění.⁶² Často ji také dával hrát svým žákům.⁶³

Roku 1908 uvedl skladbu konečně také František Ondříček. Stalo se tak na koncertě 30. května, Českou filharmonii řídil Vilém Zemánek. Anonymní recenzent označil skladbu za symfonické dílo odlišující se od dřívějších kompozic vyrovnaním důležitosti sólového partu a orchestru. Kromě typických vlastností Sukovy hudby – citu, hloubky, vřelosti a niternosti – pozoroval také nový rys

⁵⁸ Jediným větším kritikem skladby byl Vladimír Helfert (1886–1945).

⁵⁹ Hoffmeister (1903)

⁶⁰ ANONYM. Třetí řádný koncert České jednoty pro orchestrální hudbu. *Dalibor*. 1904, **26**(4), 26.

Borecký (1904)

Chvála (1904)

⁶¹ Výňatek z Boreckého recenze. Charypar (2014, s. 17)

⁶² Flesch (1957, s. 276)

⁶³ Rumler (2015, s. 26)

v poslední části – sarkasmus. Věřil, že dílo bude mít velký úspěch na zahraničních pódiiích.⁶⁴

V dalších letech se *Fantasie* objevovala na koncertních pódiiích s různou četností. Společným rysem všech recenzí bylo nicméně velmi kladné přijetí skladby.⁶⁵ Byla označována za mistrovské dílo, ve své podstatě zlomové, nenásilně moderní, které prezentuje klasickou formu novým způsobem. Rozdílné názory panovaly pouze na programnost skladby⁶⁶, mono a polytematismus.⁶⁷

5.1.2.1 Stavba *Fantasie g moll op. 24*

Při tvorbě své jednověté houslové *Fantasie* vycházel Josef Suk z rozhodnutí vyhnout se tradiční formě koncertu. Za tímto účelem využil hlavních prvků sonátového cyklu a propojil je s tradičním větným schématem rychlá-pomalá-rychlá do jednověté skladby, kterou sjednotil motivickou prací. Zda se jedná o monotematickou, nebo polytematickou kompozici je sporné a záleží na úhlu pohledu. Více k jednotlivým tématům a jejich vzájemným souvislostem nalezne čtenář v příslušné podkapitole.

V odborné literatuře bohužel nenalezneme podrobnou formální analýzu díla a ani dostupné vysokoškolské kvalifikační práce⁶⁸ se neshodují v tom, jak je skladba členěna. Níže proto nabízíme vlastní pohled na danou problematiku.

⁶⁴ Charypar (2014, s. 18). Dále také ANONYM. Druhý filharmonický koncert výstavního orchestru dne 30. května. *Dalibor*. 1908, **30**(39–40), 310–311.

⁶⁵ Výjimkou byly kritiky již zmíněného Vladimíra Helferta, který kritizoval epigonské melodie napodobující Dvořáka a celkovou nevzrušivost skladby, viz např. Helfert (1912)

⁶⁶ Například Karel Hoffmeister vidí programnost ve zhudebnění vnitřního zápasu autora, přestože není „vypsaný“. Viz Hoffmeister (1903).

⁶⁷ Jan Miroslav Květ uvádí v Sukově biografii, že recenzent Emanuel Chvála opominul zmínit monotematismus skladby. (Květ, 1935) Proti tomu František Pícha ve svém článku *Sukův polytematismus* uvádí *Fantasii* jako příklad polytematické skladby. (Pícha, 1935 a Charypar, 2014)

⁶⁸ Například od Rumlera, Charypara, Vostřé (zmíněno dříve), dále také Herajna (2002), Perglerové, či Červenkové (obě viz seznam literatury).

Protože první vydání neobsahuje čísla taktů, ale pouze číslování, bude pro snazší orientaci v rozboru použito těchto čísel.

	Začátek	Konec	Obsah
A	začátek	10 taktů před 11	I. a II. téma
B	10 taktů před 11	6 taktů před 26	III. a IV. téma, práce s materiálem I. a II. tématu
C	6 taktů před 26	2 takty před 57	V., VI. a VII. téma
Závěr	2 takty před 57	konec	materiál I., II. a III. tématu, coda

Tab. 3 Struktura *Fantasie g moll op. 24* Josefa Suka

5.1.2.1.1 Díl A (začátek – 10 taktů před 11)

Fantasii otevírá orchestr, který v plném zvuku přednese první téma v g moll. Předepsané tempo *Allegro impetuoso* (čtvrtěová 116) graduje stringendem ve druhé polovině tématu. Ostrým kontrastem by pak měl být nástup sólových houslí (1) ve fis moll a v polovičním tempu (*Andante energico*, osminová 108). Přípisek *quasi Recitativo, molto energico* ale poskytuje interpretovi jistou volnost, a tak je v dnešní provozovací praxi běžné, že tempový rozdíl není tak výrazný, a dokonce někteří houslisté zvolí tempo téměř shodné.⁶⁹

⁶⁹ Menší tempový rozdíl volí například Julia Fischer, nebo vycházející norská hvězda Eldbjørg Hemsing, téměř shodné tempo pak můžeme nalézt například v nahrávkách Christiana Tetzlaffa a Jindřicha Pazdery.

Allegro impetuoso. M.M. ♩ = 116. Josef Suk, Op. 24.

ff *poco string.*

Andante energico, M.M. ♩ = 108.

dim. *ff quasi Recitativo, molto energico*

poco stringendo

a tempo (Andante) ♩ = 54

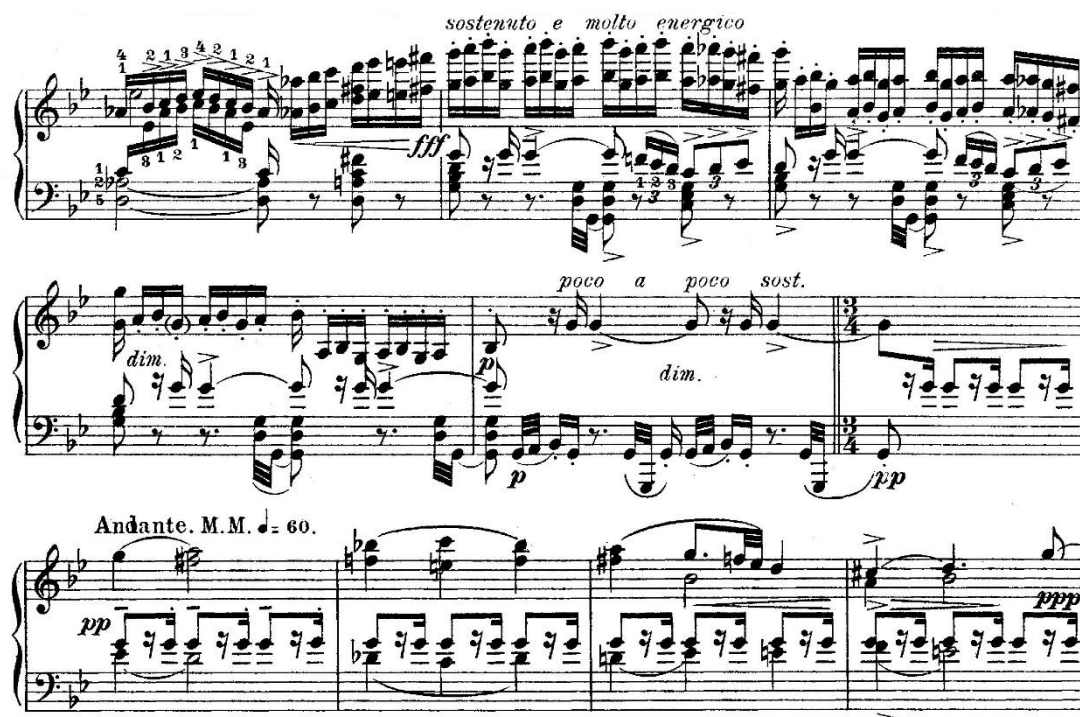
sf molto espress. *più tranquillo dim.*

Obr. 17 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, t. 1–10

Toto recitativní provedení prvního tématu v sólovém nástroji vyústí do krátkého druhého tématu (2), které se vrací do původní tóniny g moll.

Následuje dlouhý oddíl (do 8), kde Suk zpracovává a rozvádí první i druhé téma, a to jak v sólovém nástroji, tak i v orchestru. Díl A ukončuje orchestrální závěr (8 – deset taktů před 11) postavený na citaci obou témat.

Spojovacím prvkem prvního a druhého dílu je tečkovaný rytmus v lesním rohu. Vychází ze druhého tématu (třetí takt po 10), které je postupně kráceno. Nejprve zazní dvakrát jeho první takt v původní podobě, pak dva takty, ve kterých je použita pouze hlava tématu, nakonec jeden tříčtvrteční takt obsahující pouze tečkovaný rytmus.



Obr. 18 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, druhý až jedenáctý takt po 10

5.1.2.1.2 Díl B (10 taktů před 11 – 6 taktů před 26)

Tečkovaný rytmus z dílu A se na začátku druhého dílu stává doprovodným prvkem (viz ukázka výše) pro melodii, kterou přináší nejprve orchestr v g moll (deset taktů před 11) a krátce na to sólové housle v G dur (jedenáct po 11). Svou zpěvností se odlišuje od dříve zpracovávaných témat. Označíme ji tedy jako třetí téma. Od houslí melodii přebírá klarinet a housle nad ním hrají variaci (12), která nezapře inspiraci prvním tématem.



Obr. 19 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, 11 – čtyři takty po 12

Čtvrté téma přináší opět orchestr (*Allegretto scherzando*, dvanáct taktů před 13). Má charakter scherza a zajímavě si hraje s přenášením akcentů.



Obr. 20 J. Suk: *Fantasia g moll op. 24*, šestnáct až osm taktů před 13

Sólové housle ale tentokrát téma nezopakují a přímo jej zdobí (13). Téma zůstává jako doprovod ve flétně.



Obr. 21 J. Suk: *Fantasia g moll op. 24*, jeden takt před až osm taktů po 13

Následně dále zpracovává materiál čtvrtého tématu (do 16). Mezi čísly 16 a 19 Suk postupně moduluje. Jako základ pro tuto modulaci využívá třetí téma, až konečně vyústí do jeho krátké reprízy (19). V té nechává vyzpívat housle radostnou melodii třetího tématu v plném zvuku za doprovodu orchestru a přímo navazuje s reprízou tématu čtvrtého (6 taktů před 20). Omezí se na zkrácenou šestitaktovou verzi orchestrálního uvedení a stejně dlouhou variaci houslí (20).

Poco sostenuto (od 21) přináší spojovací hudbu navracející se k motivům prvního tématu. Krátká modulace (*Adagio*, tři před 23 – 24) pracuje s durovou variantou druhého tématu. Až konečně v *Poco più animato* a *Con moto risoluto*

(24 – šest taktů před 26) s materiálem prvního tématu, včetně doslovné citace (2 takty před 25), uzavře Suk díl B.

5.1.2.1.3 Díl C (6 taktů před 26 – 2 takty před 57)

Třetí díl skladby otevírá fugato, které si za základ bere nové téma, v pořadí páté. Nejprve v čísle 26 naznačí dřevěné dechové nástroje jeho základ.



Obr. 22 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, tři takty před až sedm taktů po 26

Aby o osm taktů později (27) violoncella rozehrála samotné fugato.



Obr. 23 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, jeden takt před 27 až čtyři takty po 28

Suk nejprve nechá téma projít jednotlivými skupinami smyčců, jde celkem o tři zopakování (violoncella, violy, housle). Poté pro zvýšení napětí postupně téma krátí a zahušťuje zvuk přidáním žesťů.

Sólové housle vstupují čtyři takty před číslem 32, ve kterém uvádějí nové, hravé téma, v pořadí už šesté.



Obr. 24 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, šest taktů před až sedm taktů po 32

V dalším průběhu Suk pracuje s materiálem tohoto tématu a úsek uzavírá orchestrální mezihrrou (37 – tři takty po 39).

Následující lyrické téma v houslích (začátek části čtyři takty před 40) si bez výraznější změny tempa (půlová 100 proti 96 v předchozím úseku) zachovává lehkost také díky umně vymyšlenému doprovodu.

Obr. 25 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, jeden takt před 40 až první takt 41

Celkově působí úsek i přes velkou zpěvnost mírně spěšným či netrpělivým dojmem.

Od čísla 47 následují krátké reprízy obou předcházejících témat dílu C. Nejprve Suk připomene šesté téma několikataktovým úryvkem, aby pokračoval fugatem na páté téma (48 – čtyři takty před 52). V tomto návratu nicméně zapojí

do stavění fugata také sólové housle (od čísla 50). Čtyři takty před číslem 52 se vrací ještě jednou k šestému tématu a dokončí naznačenou reprízu. Na ni naváže krátká závěrečná část či malá coda dílu C (54 – dva takty před 57).

5.1.2.1.4 Závěr (dva takty před 57 – konec)

V závěrečném dílu se Suk vrací k prvním třem tématům skladby. Otevírá jej krátkou orchestrální připomínkou prvního tématu (dva takty před 57), jejíž modulace vyústí do vstupu sólových houslí (tři takty po 58), které přinášejí druhé téma. Tomu je věnována výrazně větší plocha (končí tři takty před 61), je nově zpracované a částečně rozvinuté. Následuje reminiscence třetího tématu. Nejprve v lesních rozích (tři takty před 61) a pak v sólových houslích (61) rozehrává Suk znovu zasněnou melodii. Tentokrát ji ale proloží modulací (62–65), která na svém vrcholu nezapře prvky druhého tématu a před závěrečnou codou naposledy přináší prvek vzrušení. Po této modulaci se ještě naposledy vrací třetí téma v orchestru (moll, tři takty před 66) a v sólových houslích (dur, 66), uklidňuje proud hudby a volně splyne do lyricky pojaté variace prvního tématu (67). Ta posluchače nenechává na pochybách, že se skladba chýlí k závěru. Energickou codu uvádí první téma v orchestru (68), ke kterému se přidávají s virtuosními běhy sólové housle (69) a společně dovedou skladbu do strhujícího závěru. Není bez zajímavosti, že Suk v závěrečných akordech vynechává tercii. Konec je tak v podstatě otevřený, ponechaný na posluchačově fantazii.

5.1.2.2 Témata a jejich příbuznost

Jak již bylo zmíněno, recenzenti a hudební teoretici se neshodli, zda je skladba mono nebo polytematická. Při bližším pohledu ale můžeme pozorovat větší či menší příbuznost mezi jednotlivými tématy. Podle ní by se sedm témat Sukovy *Fantasie* dalo rozdělit do dvou skupin na základě spojitosti s prvním či druhým tématem.

Skupina prvního tématu

První téma v sólových houslích.



Obr. 26 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, jeden takt před až čtyři takty po 1

V souvislosti s prvním tématem bývá někdy zmiňováno také téma třetí.⁷⁰ Tato příbuznost se dá nalézt v podstatě pouze na prvních třech notách.



Obr. 27 J. Suk: *Fantasie g moll op. 24*, jedenáct až patnáct taktů po 11

Mnohem užší spojení bychom mohli vysledovat k Sukovým *Čtyřem kusům op. 17*, konkrétně ke střednímu dílu druhého z nich – *Appassionata*.

⁷⁰ Perglerová (s. 13)



Obr. 28 J. Suk: Čtyři kusy op. 17 – II. Appassionato, začátek středního dílu

Velmi blízké prvnímu je čtvrté téma, v ukázce od *Allegretto scherzando*.



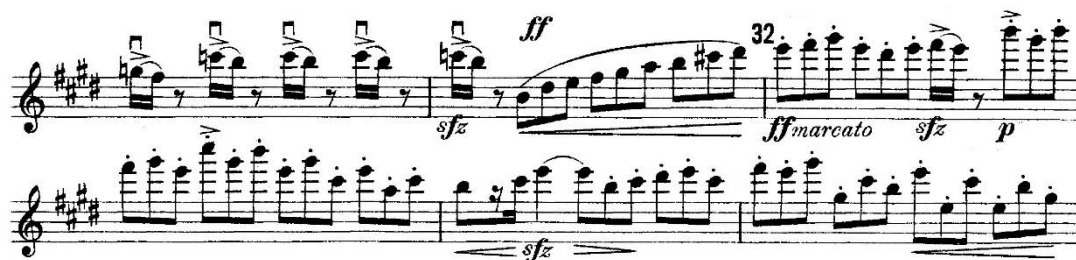
Obr. 29 J. Suk: Fantasie g moll op. 24, šestnáct až sedm taktů před 13

I ve druhé půli pátého tématu můžeme vidět odkazy na první téma, ať už rytmické (třetí a čtvrtý takt), či melodické (konec čtvrtého taktu a pátý takt).



Obr. 30 J. Suk: Fantasie g moll op. 24, jeden takt před až čtyři takty po 27

Pokud jde o šesté téma, tady o příbuznosti nemůže být sporu. Jedná se v podstatě o první téma převedené do triol (32).



Obr. 31 J. Suk: Fantasie g moll op. 24, dva takty před až čtyři takty po 32

Skupina druhého tématu

Druhá skupina přináší ke druhému tématu, které se poprvé objevuje v sólových houslích.



Obr. 32 J. Suk: *Fantasia g moll op. 24*, první a druhý takt čísla 2

K němu bychom mohli zařadit také sedmé téma, které by se dalo označit za jeho inverzi se změněným rytmem.



Obr. 33 J. Suk: *Fantasia g moll op. 24*, 39 až osm taktů po 40

5.2 Alois Hába (1893–1973)

5.2.1 Život a dílo

Alois Hába se narodil 21. června 1893 ve Vizovicích jako sedmé z deseti dětí do rodiny ševce Františka Háby (1850–1935). Jeho otec byl amatérským klarinetistou a měl malou kapelu, která hrála jak v místním kostele, tak při tancovačkách a lidových slavnostech v širokém okolí. Také Aloisovi sourozenci ovládali hned několik nástrojů (housle, kontrabas, flétna, klarinet) a byli otci platnými pomocníky. Díky tomu vyrůstal Alois v prostředí naplněném hudbou. Velký vliv na jeho rozvoj a jeho kladný vztah k lidové hudbě měla jistě také maminka Terezie Trčková (1860–1937)⁷¹, která byla vyhlášenou zpěvačkou lidových písní.

Základní hudební vzdělání získal od svého otce a roku 1908 odešel na Učitelský ústav do Kroměříže, z tohoto období také pocházejí jeho první drobné kompozice. Studium ukončil maturitou v roce 1912. Jeho prvním působištěm se staly Bílovice u Uherského Hradiště, kam nastoupil na uvolněné místo učitele.⁷² Po dvou letech požádal o služební volno a odešel na Pražskou konzervatoř, kde se dostal do třídy Vítězslava Nováka (1870–1949). O necelý rok později ale musel nastoupit vojenskou službu. Nejprve byl odvelen do St. Pöltenu a v roce 1916 byl poslán na ukrajinskou frontu. Udržovat kontakt se svým učitelem bylo stále obtížnější. Díky velkému štěstí se v dalším roce dostal na poddůstojnickou školu do Vídně, kde měl mimo návštěv opery také možnost brát soukromé lekce u Richarda Stöhra (1874–1967). Ještě na podzim se ale musel vrátit na frontu, tentokrát do Itálie. Teprve na konci roku byl znovu přidělen do Vídně. Jeho novým působištěm se stala Hudebně historická ústředna rakouského Ministerstva války, kde měl společně s dalšími provést redakci sborníku písní rakousko-uherské monarchie. Rozpad císařství ale tyto snahy ukončil.

⁷¹ Druhá žena Františka Háby. Měli spolu čtyři děti, Alois byl jejich prvním dítětem.

⁷² Protože v průběhu studia na Učitelském ústavu získal státní stipendium, byl povinen působit jako učitel po dobu minimálně šesti let.

Po válce zůstal ve Vídni. Jeho známosti z Hudebně historické ústředny mu umožnily navštěvovat soukromé lekce u Franze Schrekera (1878–1934). Díky jeho přímě nastoupil přímo do druhého ročníku na vídeňské Hudební akademii, vyučoval na soukromé hudební škole a v neposlední řadě také získal místo korektora v Universal Edition. To mu otevřelo možnosti podrobně se seznámit s nejnovějšími skladbami ještě před jejich vydáním. V roce 1920 odešel společně se Schrekerem do Berlína. Po absolutoriu mu Schreker nabídl, aby třídu dále navštěvoval. Hába se ale rozhodl vydat vlastní cestou a během čtrnácti dní vytvořil první čtvrttónový kvartet (1920). Podporu pro své moderní názory našel u dvou vlivných osobností z okruhu Vysoké hudební školy – v Georgu Schünemannovi (1884–1945) a Leu Kestenbergovi (1882–1962). S druhým jmenovaným také založil v Praze roku 1934 Společnost pro hudební výchovu.

Důležitým milníkem v Hábově životě se stalo provedení několika jeho skladeb na komorních koncertech v německém Donaueschingenu v letech 1921 až 1923.⁷³ Jako člověk pokrokově smýšlející se Hába roku 1923 stal členem nově vzniklé Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)⁷⁴. Ačkoliv měla společnost své zastoupení také v Československu, přihlásil se toho času v Berlíně pobývajícím Hába do německé sekce společnosti.

⁷³ Mimo jiné zde zazněly první tři Hábovy smyčcové kvartety.

Roku 1913 vznikl pod záštitou knížete Maxmiliána Egona II. z Fürstenbergu (1863–1941) a jeho syna Maxe Egona (1896–1959) v Donaueschingenu Spolek přátel hudby. Jeho hlavním cílem bylo podporovat mladé talenty. Z iniciativy Spolku se v roce 1921 konal první Festival nové hudby (jeho tradice přetrvala dodnes). Pod vedením knížecího hudebního ředitele Heinricha Burkharda (1888–1950) tehdy fungoval výbor, jehož hlavními členy byli mimo jiné Arthur Nikisch (1855–1922), Hans Pfitzner (1869–1949), Richard Strauss (1864–1949) a Franz Schreker (1878–1934).

⁷⁴ Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu byla založena 11. srpna 1922. Jedná se o nejstarší mezinárodní organizaci, která se zaměřuje na podporu nové hudby. První akcí konanou pod hlavičkou této instituce se stal cyklus koncertů během Salzburger Festspiele 1922. V lednu následujícího roku se konala konference v Londýně, která jmenovala za čestného předsedu festivalu Richarda Strausse, předsedu společnosti anglického muzikologa a profesora univerzity v Oxfordu Edwarda Denta (1876–1957) a zvolila za sídlo společnosti právě Londýn. Oficiální název byl ve třech jazycích Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), International Society of Contemporary Music (ISCM) a Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC). Aktuálně sídlí sekretariát společnosti v Amsterdamu.

Po osmi letech strávených v zemích s německou kulturou se Hába vrátil do Prahy. Svou pozici v české hudební kultuře si ale jen obtížně znovu vydobýval. Byl považován za zcela „poněmčeného“ a jedinou útěchou mu bylo, že svými dobrými kontakty v „německém světě“ reprezentoval také Československo. I jeho skladby byly přijímány s despektem – např. 2. *smýčcový kvartet* provedený Amar-Hindemithovým kvartetem na koncertě Spolku pro moderní hudbu v listopadu 1923.⁷⁵

V následujícím roce se podařilo ve spolupráci ISCM uskutečnit smělý plán. Kromě komorního festivalu v Salcburku proběhl v Praze také festival orchestrální. V návaznosti na dvojité výročí Bedřicha Smetany, zakladatele moderní české hudby, se konala řada koncertů ze symfonické i operní tvorby českých a zahraničních autorů.⁷⁶ Velký rozruch na festivalu vyvolala Hábova přednáška „O podstatě hudby čtvrttónové“, pravděpodobně první svého druhu vůbec. Na ní kromě svých teorií prezentoval také první čtvrttónový klavír. Ten byl speciálně vyrobený pro Státní konzervatoř v Praze u Augusta Förstera a financovaný ministerstvem kultury a prezidentem Masarykem.⁷⁷ I přes rozporuplné reakce byly Hábovy podmínky téměř ideální. Konzervatoř otevřela kurzy mikrointervalové hudby, jeho skladby vydávala Universal Edition a propagační koncerty pořádali bratři Försterové. K úspěchu koncertů přispíval svou hrou také geniální Erwin Schulhoff (1894–1942). Hlavními výtkami ke čtvrttónům tak zůstaly ty Otakara

⁷⁵ V kritice Lidových novin z 23. listopadu 1923 se mimo jiné psalo: „...Druhý čtvrttónový kvartet p. Háby, Němce kulturou, přesvědčil úplně, že tímto mechanismem se nedobude žádná nová krása. Bude nejlépe, když tento ‚výboj‘ přenecháme našim sousedům, aby ho klidně strávili. Nemusíme se o něj zajímat, ani o p. Hábu. ... Všichni tři dávají přednost ploškám k sobě řazeným před rozkvetlou linií. Snad není ani v jejich možnostech. Naše moderna lehce ob stojí ve srovnání s těmito. Jednou kulturní historik bude v nich mít zajímavé dokumenty vývoje německé hudby.“

Reittererová (2009, díl 3)

⁷⁶ Zazněly mimo jiné *Symfonieta* O. Ostrčila, *Zrání* J. Suka, *Pacifik* 231 A. Honnegera, houslové koncerty S. Prokofjeva a K. Szymanowského, ale také nedokončená 10. symfonie G. Mahlera. Z operní tvorby pak například Janáčkova *Káťa Kabanová*, premiéry Schönbergova *Očekávání* a Ravelovy *Španělské hodinky*.

⁷⁷ Klavír byl zkonstruován a vyroben v roce 25. výročí otevření pobočky firmy v Jiříkově.

Zicha⁷⁸ a Františka Nachtikala⁷⁹. První z nich tvrdil, že čtvrttóny působí buď falešně, nebo je nechápeme, a tudíž jsou bezvýznamné. Navíc že Hába matematicky rozdělil uměle vytvořenou temperovanou řadu. Druhý upozornil na nesprávnost harmonického základu čtvrttónové soustavy. „...neboť k ní dospěl matematicky, mechanickým dělením temperovaných půltónů, nikoli harmonickým postupem.“⁸⁰

Roku 1927 Hába dokončil *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel- Tonsystems*, v pořadí již třetí teoretickou publikaci.⁸¹ Ještě před tím během dvou dní vytvořil libreto k opeře *Matka op. 35* a začal psát hudbu. Protože měl jasnou představu jak o zpěvním partu, tak o orchestrální složce, psal přímo partituru, bez skic.⁸² Práce to byla obtížná a zdoluhavá a vyžadovala řadu neotřelých řešení, stejně jako nutnost stavby nových čtvrttónových nástrojů.⁸³ Historicky první a jedinou celovečerní čtvrttónovou operu dopsal roku 1929. Již v následujícím roce začal jednat o premiéře. Ta se stala stěžejním bodem mnichovského festivalu Týden Nové hudby v roce 1931. Konala se v neděli 17. května 1931 dopoledne ve Staatstheater am Gärtnerplatz. Opera byla provedena v němčině⁸⁴, dirigoval Hermann Scherchen (1891–1966)⁸⁵. I přes poměrně kladné ohlasy z dalších repríz sešlo. Finanční i další nároky na provedení byly příliš vysoké. V češtině byla *Matka* poprvé uvedena až po druhé světové válce, a to 23. května 1947 ve Velké opeře

⁷⁸ Otakar Zich (1879–1934) – český skladatel a estetik, muzikolog.

⁷⁹ František Nachtikal (1874–1939) – český matematik a fyzik, doktor filozofie, autor několika učebnic fyziky. Specializoval se na akustiku a pružnost.

⁸⁰ Reittererová (2009, díl 4)

⁸¹ V němčině, vydána u Fr. Kistner & C. F. W. Siegel v Lipsku 1927 v nákladu 500 kusů. Zájem byl mizivý. V češtině HÁBA, Alois a Eduard HERZOG. *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*. Jinočany: H&H, 2000, 253 s. ISBN 80-860-2254-4. Dříve vydané publikace: *Harmonické základy čtvrttónové soustavy* (Praha, 1922), *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu* (Praha, 1925).

⁸² Reittererová (2009, díl 4)

⁸³ Jednalo se o čtvrttónové harmonium, klarinet a trubku.

⁸⁴ Překlad vytvořil pražský žurnalista a překladatel Dr. Viktor Joss (1869 – asi 1942). Zemřel ve vyhlazovacím táboře Treblinka. Přesné datum není známo. 22. října 1942 byl do Treblinky transportován z Terezína, kde byl od 2. července 1942.

⁸⁵ Hudební nastudování provedl Karel Ančerl (1908–1973).

5. května v Praze. Dirigoval Karel Ančerl (1908–1973).⁸⁶ Později byla opera provedena pouze roku 1964 ve Florencii. Při této příležitosti byl také pořízen audiozáznam.⁸⁷

Další životní období je spjato se spolkem Přítomnost. Roku 1927 se dostal do vedení spolku a v roce 1936 se stal předsedou. Pokoušel se o propojení tónových systémů evropské a mimoevropské hudby, účastnil se řady konferencí a festivalů.⁸⁸ Uprostřed třicátých let také napsal první českou operu na sovětské téma *Nová země op. 47*.⁸⁹ Angažoval se v sociálních otázkách a v politice, kde tíhnul podobně jako avantgarda k levici.⁹⁰ Třicátá léta byla ve znamení rostoucího vlivu nacistického hnutí. Politické tlaky ve druhé polovině dekády neumožňovaly mnoha autorům veřejně provádět jejich díla. Spolek Přítomnost se poměrně ostře vyhranil proti těmto snahám a hlásal uměleckou svobodu bez ohledu na příslušnost.⁹¹ I přes rostoucí strach byl na 15. března 1939 naplánován koncert pro čtvrttónový klavír. Německá okupace a následná válka jeho konání posunuly přesně o sedm let.⁹² Hába se stáhl do ústraní. Mnoho členů a autorů, jejichž skladby se v rámci koncertů spolku hrály, se z války již nevrátilo.

V roce 1940 slavil sedmdesát let Vítězslav Novák. Hába mu věnoval brožurku⁹³ a zorganizoval koncert v Jaroměřu. Nadále učil na konzervatoři a věnoval se mikrointervalům. Napsal dvoudílné pokračování *Neue Harmonielehre*. Bylo vydáno z pozůstalosti roku 2007 v německém překladu Věry Vysloužilové.⁹⁴

⁸⁶ Obnovené představení v říjnu dirigoval Jindřich Bubeníček (1917–1985).

⁸⁷ Vydán 1965 na LP u Supraphonu, DV 6144-45. Na CD v roce 1992 tamtéž, SUP 108258-2 612.

⁸⁸ 1932 Káhira, 1933 Mezinárodní olympiáda revolučních divadel v Moskvě, 1935 Mezinárodní dělnická, hudební a pěvecká olympiáda ve Štrasburku.

⁸⁹ Psána v běžném půltónovém systému v letech 1934–1936. Z politických důvodů se dočkala premiéry až 12. prosince 2014 v Národním divadle.

⁹⁰ Reittererová (2009, díl 7)

⁹¹ Konečně bylo v zájmu všech, aby se mladí čeští autoři mohli seznámit s aktuální světovou tvorbou.

⁹² Koncert se konal 15. března 1946. Viz http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1510 [přístup 2018-04-23]

⁹³ Hába (1940)

⁹⁴ V češtině *Nauka o harmonii diatonického, chromatického, 1/4, 1/3 a 1/6 tónového systému* (rukopis, Praha, 1942-3). V němčině HÁBA, Alois a Věra VYSLOUŽILOVÁ,

V roce 1942 dokončil také historicky jedinou šestinotónovou operu *Přijď království Tvé op. 50*, na které pracoval s přestávkami deset let.⁹⁵ V témže roce napsal autobiografickou skicu *Můj lidský a umělecký vývoj* a sepsal seznam své dosavadní tvorby.

Po válce se Hába vrátil do veřejného života. V podstatě ze dne na den se stal ředitelem Divadla 5. května (Velká opera 5. května)⁹⁶. V této funkci však nesetřval dlouho. 15. července 1948 byla opera sloučena s Národním divadlem. V následujících několika letech se stal jedním z nejhorlivějších skladatelů politické písně. Bez většího úspěchu. Několik let ještě vyučoval na AMU. Po zrušení Mikrointervalového oddělení vedl mikrotónové kurzy do roku 1950. Podobně tomu bylo i na konzervatoři. Poslední dva roky před důchodem tak působil pouze ve školním archivu.

S odchodem do důchodu přišla i jistá míra svobody. Nemusel se tolik ohlížet na politické cíle a mohl více tvořit pro vlastní potěšení. Po roce 1956 se znovu objevily také objednávky ze zahraničí.⁹⁷ Zároveň mu v témže roce bylo umožněno navštívit Letní kurzy soudobé hudby v Darmstadtu, kde se mohl blíže seznámit s hudbou Karlheinz Stockhausena (1928–2007), Pierra Bouleze (1925–2016), Ernsta Křenka (1900–1991) a dalších. Stejně tak mohl vycestovat na konferenci do Bejrútu, kde se opět snažil nalézt cestu k propojení evropské a arabské hudby.⁹⁸

V roce 1957 se stal čestným členem ISCM a o čtyři roky později členem korespondentem Akademie umění NDR. Ona zmiňovaná tvůrčí svoboda byla nakonec relativní. Výbor českého hudebního fondu, který rozhodoval o prováděných skladbách a finančních příspěvcích pro autory, připravil Hábovi nejednu těžkou chvíli. Roku 1963 byl Hába vyznamenán titulem zasloužilý umělec.

VYSLOUŽIL, Jiří, ed. *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems: Theoretischer Teil:Praktischer Teil*. Norderstedt: Books on Demand, 2007, 178 + 560 s. ISBN 978-383-7001-433.

⁹⁵ Premiéra opery se konala 25. června 2018 v Ostravě v rámci festivalu NODO. Osm sólistů a členy sboru, Canticum Ostrava, Ostravskou bandu a ONO / Ostrava New Orchestra řídil Bruno Ferrandis. Režie se ujal Jiří Nekvasil, scénu vytvořil David Bazika a kostýmy navrhla Marta Roszkopfová. Šestinotónové harmonium postavila ve třicátých letech firma August Förster a pro účely provedení opery jej zapůjčilo Národní muzeum – České muzeum hudby.

⁹⁶ K přejmenování došlo o rok později, když odešla činohra.

⁹⁷ Reittererová (2009, díl 10)

⁹⁸ Hába (1956, s. 940)

Jeho skladby byly často ke slyšení v zahraničí, a to jak v Evropě, tak například v Japonsku.

Svou poslední skladbu *Suitu pro housle a klavír op. 103* dokončil rok před smrtí.⁹⁹ K blížícím se osmdesátým narozeninám uspořádal Svaz skladatelů Jubilejní koncert z komorních skladeb oslavence.¹⁰⁰ Dalších narozenin se Hába bohužel nedožil. Zemřel 18. listopadu 1973 v Praze.

Hábovy skladby jsou dnes do programů koncertů zařazovány jen příležitostně, o to výjimečnější bylo kompletní provedení jeho smyčcových kvartetů v rámci koncertů Pražského jara 1997 Stamicovým kvartetem. To je také o rok dříve natočilo pro Bayer Records.¹⁰¹ Bohužel, než se nahrávka dostala do prodeje, uplynulo celých deset let. Řada dalších skladeb zůstává do dnešních dnů neprovedena.

Nebýt Háby, jeho odvahy a vytrvalosti, bylo by pro českou meziválečnou kulturu obtížné dosáhnout mezinárodní prestiže, jaké se těšila. Hábov přínos bychom tedy měli vidět především v jeho schopnostech organizátora a v neodbytné snaze vyzkoušet a probádat to, co ostatní považovali za nerealizovatelné. Také jeho pedagogický přínos je nepopiratelný. Jeho třídami na konzervatoři a akademii prošlo kolem stovky žáků, mezi nimiž je řada zvučných jmen, jako například Viktor Ullmann (1898–1944), Gideon Klein (1919–1945), Jaroslav Ježek (1906–1942), Karel Ančerl (1908–1973), Miroslav Ponc (1902–1976), Václav Trojan (1907–1983), Jeronimas Kačinskas (1907–2005), Konstantin Iliev (1924–1988), Slavko Osterc (1895–1941) a další.

⁹⁹ Poprvé zazněla teprve po Hábově smrti. V září 1975 ji v Dornachu provedli Dušan Pandula (kterému byla věnována) a Luciano Ortis. Čtvrttóny obsahuje pouze houslový part.

¹⁰⁰ Reittererová (2009, díl 12)

¹⁰¹ STAMITZ QUARTET. *Alois Hába – Streichquartette – Gesamtaufnahme*. [CD] Bayer Records, 2006. 4 CD. BR 100 282-5 CD.

5.2.2 Notace čtvrttónové hudby podle Háby

Problém zápisu mikrotónové hudby řešili autoři od samého počátku. Nakonec se ustálily čtyři způsoby značení.

- úprava tradičních posuvek
- číselné označení zamýšleného směru
- změna tvaru hlavičky noty podle směru posunu
- abstraktní znaky

Hába ve své notaci vyšel z první varianty. Vytvořil si vlastní posuvky založené na běžných křížcích a béčkách. Výsledky své práce shrnul roku 1927 v knize *Neue Harmonielehre*.¹⁰²

Značky používané v Hábových čtvrttónových kompozicích jsou:

♮ ♯	čtvrttónové zvýšení
♯	tříčtvrtitónové zvýšení
♮ ♭	čtvrttónové snížení
♭	tříčtvrtitónové snížení
♮ ♭ ♭ ♯ ×	běžné půl a celotónové posuvky

Aplikováno na stupnici stoupající:



Obr. 34 Čtvrttónová stupnice stoupající

¹⁰² V češtině HÁBA, Alois a Eduard HERZOG. *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*. Jinočany: H&H, 2000, 253 s. ISBN 80-860-2254-4.

A na stupnici klesající:



Obr. 35 Čtvrťtónová stupnice klesající

Kromě notového zápisu bylo potřeba také vyřešit pojmenování nových tónů a intervalů. Hába převzal řešení od německého průkopníka čtvrttónové hudby Williho von Möllendorffa (1872–1934), který pro zvýšený tón navrhoval označení „vyšší“ a pro snižený „nižší“. V praxi to znamená, že stupnici stoupající čteme *c – vyšší c – cis – vyšší cis – d* atd. Stupnici klesající *c – nižší c – h – nižší h – b – nižší b* atd. Podobně jako s tóny zachází i s intervaly. Pouze pro interval mezi malým a velkým (např. durová a mollová tercie) přidal označení „*neutrální*“.¹⁰³

Vzdálenost	Interval	Převrat	Vzdálenost
1	čtvrťtónová sekunda	vyšší velká septima	23
2	půltónová sekunda	velká septima	22
3	tříčtvrťtónová sekunda	neutrální septima	21
4	celotónová sekunda	malá septima	20
5	pětičtvrťtónová sekunda	vyšší velká sexta	19
6	mollová tercie	velká sexta	18
7	neutrální tercie	neutrální sexta	17
8	durová tercie	malá sexta	16
9	vyšší durová tercie	vyšší kvinta	15
10	kvarta	kvinta	14
11	vyšší kvarta	vyšší zvětšená kvarta	13
12	zvětšená kvarta	zvětšená kvarta	12
a obráceně			
13	vyšší zvětšená kvarta	vyšší kvarta	11
14	kvinta	kvarta	10

atd.

Tab. 4 Názvy intervalů

Pro účely této práce jsou tóny označeny čísly podle svého pořadí ve čtvrttónové řadě (viz výše příklad stupnice stoupající).

¹⁰³ Hába (2000, s. 142–143)

5.2.3 Fantasia pro sólové housle op. 9a (1921)

Fantasia pro sólové housle op. 9a z roku 1921 je prvním Hábovým pokusem o využití čtvrttónové techniky ve skladbě pro sólové housle.¹⁰⁴ Premiéry se dočkala společně s první větou sborové *Suity op. 13* ve Frankfurtu nad Mohanem tři roky po svém vzniku. 10. června 1924 zazněla na koncertě festivalu Hermanna Scherchena, provedení se ujal koncertní mistr frankfurtské opery Adolf Rebner (1876–1967).¹⁰⁵

Noty byly poprvé vydány roku 1923 u Universal Edition, kde Hába působil jako editor.¹⁰⁶ Reedice vyšla v roce 1993 u mnichovského Filmkunst-Musikverlag v rámci řady Musikedition Nymphenburg 2001.¹⁰⁷

První nahrávku pořídil roku 1963 pro newyorské Folkways Records houslista Hyman Bress.¹⁰⁸ Pro české nahrávací společnosti *Fantasii* natočil dvakrát (1973 a 1996) Antonín Novák.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Čtvrttónovou techniku poprvé použil roku 1917 ve *Suitě pro smyčcový orchestr*.

¹⁰⁵ Hába skladbu s koncertním mistrem Rebnerem nastudoval. Viz Hába (2001, s. 45)
Ve Velké Británii provedl *Fantasii* poprvé George Whitman na koncertě 4. listopadu 1967 ve Wigmore Hall. WALSH (1967, s. 35)

¹⁰⁶ HÁBA, Alois. *Phantaisie pour violon seul, au système de quart de ton, op. 9a*. Wien: Universal Edition, 1923, 11 s. U.E. 7167.

¹⁰⁷ HÁBA, Alois. *Phantasie für Violine solo, op. 9a: im Vierteltonsystem*. München: Filmkunst-Musikverlag, 1993, 5 s. Musikedition Nymphenburg 2001. E 52.

¹⁰⁸ BRESS, Hyman a Charles REINER. *The violin. Vol. 5*. [LP] New York: Folkways Records, 1963. LP analog, 33 1/3 rpm. FM 3355.

¹⁰⁹ A. Hába. [LP] Praha: Panton, 1973. LP analog, 33¹/₃ rpm. 11 0364.

NOVÁK, Antonín, Vojtěch SPURNÝ a Jan VEDRA. *HÁBA, A.: Violin Works*. [CD] Supraphon, 1997. 1 CD. SU3335-2 131.

5.2.3.1 Struktura

Atematická *Fantasie* je koncipována jako volný sled sedmi kontrastních částí, které společně sdílejí několik motivů. Při kompozici Hába využil celou řadu dvaceti čtyř čtvrttónů převážně melodicky, což odpovídá období vzniku.¹¹⁰ Na počátku své čtvrttónové tvorby totiž řešil, podobně jako jeho kolegové, problém, jak zapracovat nové intervaly do stávajících harmonických postupů.

Fantasie nemá přesně dané metrum, pouze tempová označení jednotlivých částí (viz tabulka níže). Tyto části jsou různé délky, od dvou do dvaceti sedmi taktů, a jsou vždy zakončeny korunou.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Takt	1–3	4–30	31–37	38–43	44–50	51–52	53–60
Tempové označení	Allegro non troppo, risoluto	Allegro energico	Moderato	Andante cantabile	Scherzando	Moderato	Adagio, molto espressivo

Tab. 5 Struktura *Fantasie op. 9a*

Aby Hába udržel myšlenkovou celistvost skladby, použil jako pojící prvek tři motivy. Ty jsou rozvíjeny a v různých obměnách se objevují v jednotlivých dílech skladby.

5.2.3.2 Práce s motivy

Tři krátké motivy, které Hába ve *Fantasii* používá, by se také daly nazvat stavebními jednotkami. Jejich stručnost umožňuje širokou škálu zpracování, počínaje prostou transpozicí, přes imitační a inverzní obměny, až po sekvence. Pro snazší orientaci jsou nejvýraznější uvedení jednotlivých motivů shrnuta v tabulce níže.

¹¹⁰ V pozdějších houslových kompozicích, jako jsou například *Fantasie pro housle a klavír op. 21* z roku 1925 a *Suita op. 93* z roku 1961–1962, jsou řady a jejich části využívány více harmonicky.

	První uvedení (t.)	Další uvedení (t.)	
Motiv I	1–3	50	52
Motiv II	6	51	
Motiv III	12–15	32–34	

Tab. 6 Uvedení motivů ve *Fantasii op. 9a*

První motiv (Motiv I), který se objevuje v samotném úvodu skladby, se skládá ze tří tónů. První dva mezi sebou svírají interval vyšší velké septimy (dvacet tři čtvrttónů). Zároveň je v tomto motivu obsažen také rytmický prvek, a to dvě krátké a jedna dlouhá hodnota. V základním tvaru to jsou dvě šestnáctinové a jedna čtvrtová nota.



Obr. 36 Motiv I v základním tvaru, díl I, takt 1

Tento motiv se v úvodním trojtaktí opakuje celkem desetkrát. Na začátcích prvního a druhého taktu ve svém základním tvaru. Ve třetím taktu s drobnými rytmickými nebo intervalovými obměnami také jako sekvence.



Obr. 37 A. Hába: *Fantazie 9a*. Takty 1–4. První uvedení Motivu I.

Na začátku prvního a čtvrtého taktu tempová označení dílů (I a II). Na konci třetího taktu koruna ukončující díl I.

Následující dva výňatky ukazují další způsoby zpracování Motivu I ve skladbě.



Obr. 38 Motiv I, díl V, takt 50



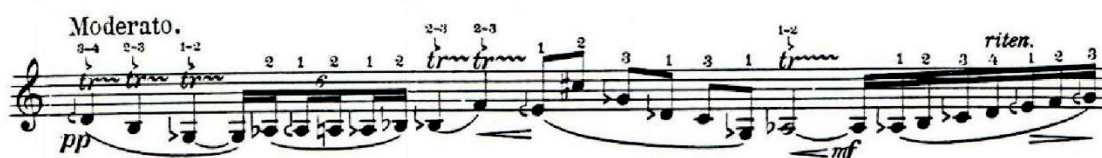
Obr. 39 Motiv I, díl VI, takt 52

Motiv II otevírá druhý díl. Skládá se ze tří trylkovaných čtvrtřových not následovaných částečně chromatickou řadou šestnáctin v sextole.



Obr. 40 Motiv II v základním tvaru, díl II, takt 4

Ve druhé ukázce můžeme vidět motiv nejprve v rytmicky přesném zopakování, tentokrát již s plně čtvrttónově chromatickou šestnáctinovou řadou. Ve zbytku taktu pak inspirace Motivem II.



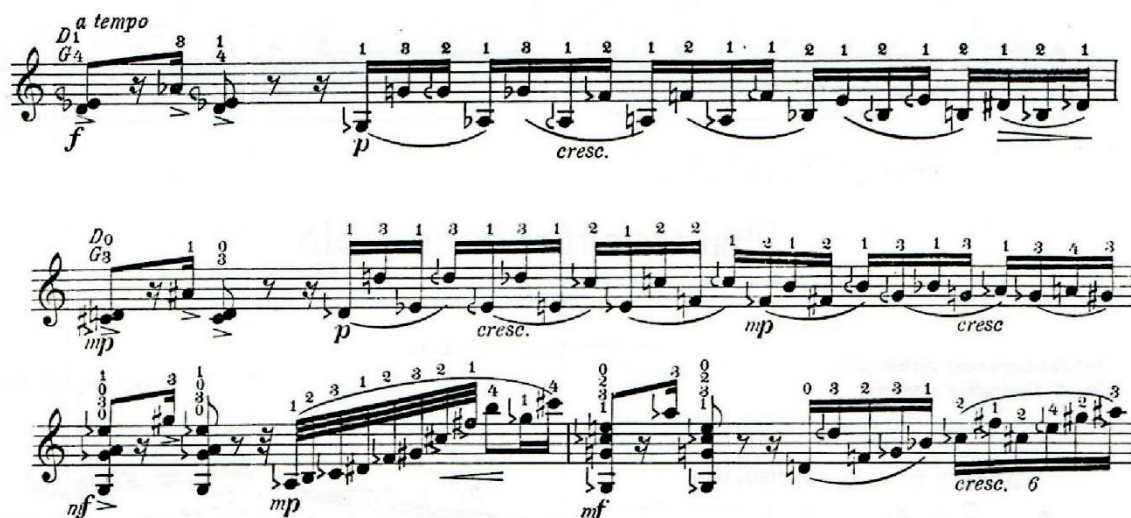
Obr. 41 Motiv II, díl VI, takt 51

Třetí motiv (Motiv III) má podobu rytmické figury. V základním tvaru se opět jedná o tři noty, kdy první dvě jsou v tečkovaném rytmu (osmina, šestnáctinová pauza, šestnáctina) a třetí nota (osmina) figuru uzavírá.



Obr. 42 Motiv III v základním tvaru, díl II, takt 12

V základním tvaru se objevuje Motiv III poprvé ve dvanáctém taktu skladby a v následujících třech taktech vždy na začátku.



Obr. 43 Motiv III, díl II, takty 12–15

Rytmická figura Motivu III se objevuje například jako sekvence ve třetím dílu.



Obr. 44 Motiv III, díl III, takty 32–34

5.2.3.3 Práce s intervaly

Přestože fantazie by ve své podstatě měla budit dojem volné improvizace, nevylučuje to promyšlenou vnitřní stavbu. Vědom si toho, zakomponoval Hába do skladby množství chromatismů, symetrických pasáží a neotřelých postupů.

Díl I *Allegro non troppo, risoluto*

Struktura prvního třítaktového dílu je velmi jednoduchá. V prvním taktu je uveden Motiv I, který je následován chromatickou řadou a pasáží. V dalších dvou takttech je tato struktura rozvíjena.

Allegro non troppo, risoluto.

mf *mf* *pp*

molto energico

Allegro energico.

p espress.

Obr. 45 A. Hába: *Fantazie 9a*. Takty 1–4

Pokud se zaměříme na první tři uvedení Motivu I, nalezneme zajímavé intervalové souvislosti. Ve všech případech je zachován úvodní interval vyšší velké septimy (vyšší g^1 – a^s). Liší se třetí nota motivu, která je nejprve vyšší d^1 , ve druhém případě nižší e^1 , třetí je vyšší e^1 . Převáděno na intervaly je postup 13 – 15 – 17 čtvrttónů, to znamená vyšší zvětšená kvarta, vyšší kvinta a neutrální sexta.

Podobně je tomu i se vztahy mezi poslední notou Motivu I a dvěma delšími hodnotami uprostřed taktu. Ty společně s Motivem I tvoří osu taktu. Nejprve se jedná o kvartu (vyšší d^1 – vyšší a) a vyšší kvartu (vyšší d^1 – a). Vzájemný vztah dvou delších not je čtvrttónová sekunda (vyšší a – a). Ve druhém případě pak

pětičtvrtitónová sekunda¹¹¹ (nižší e^1 – cis^1) a čistá kvarta (nižší e^1 – nižší h). Vzájemně pak opět pětičtvrtitónová sekunda (cis^1 – nižší h), čímž je interval čisté kvarty symetricky rozdělen na dvakrát pět čtvrttónů (nižší e^1 – cis^1 – nižší h).

Ve třetím taktu graduje Motiv I sérií imitací a inverzí. Jako vzor slouží intervalová stavba jeho základního tvaru, tedy vyšší velká septima a vyšší zvětšená kvarta. O úvodní figuře již byla řeč. Následují cis^2 – nižší g^1 – fis^2 , neboli vyšší zvětšená kvarta a vyšší velká septima. Dále jsou fis^2 – vyšší c^3 , které spolu svírají interval vyšší zvětšené kvarty. Postup uzavírá dvojice vyšší c^3 – vyšší h^1 , tedy v inverzi velká septima. Po pauze Hába pokračuje figurami nižší d^2 – d^1 – vyšší g^1 , což znamená vyšší velká septima a vyšší kvarta, a gis^2 – nižší a^1 – d^2 , stejně tak vyšší velká septima a vyšší kvarta. Tato poslední skupina je třikrát zopakována, pouze gis^2 je enharmonicky zaměněno za as^2 .



Obr. 46 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl I, takt 3

George Whitman, který v roce 1967 provedl anglickou premiéru skladby, vypožadoval v pasážích úvodního dílu vzorce diatonických struktur. V prvním taktu je výchozí tóninou vyšší d moll s bichromatickými alteracemi a vede do B dur. Ve druhém taktu H dur s modulací na posledních dvou čtvrtových notách nejprve do Es dur a následně do cis moll. Třetí takt podobnými postupy zakotví ve vyšší C dur.¹¹²

Kromě toho je možné ve třetím taktu zaznamenat symetričnosti ve stavbě pasáží. Nejprve v septolové pasáži cis^1 – vyšší f^2 je intervalový vztah mezi tóny 5 – 7 – 9 – 7 – 5 se středem na intervalu mezi g^1 a vyšším h^1 (devět čtvrttónů). Každý interval je zrcadlen ve druhé půli.

V následující pasáži je mezi každými dvěma po sobě následujícími tóny vzdálenost pěti čtvrttónů (20 – 1 – 6 – 11 – 16 – 21 – 2 – 7 – 12). Díky tomu

¹¹¹ Alternativně lze také nazvat o čtvrttón snížená malá tercie.

¹¹² Whitman (1967, s. 11–15)

vzniká mezi každými dvěma po sobě následujícími lichými či sudými tóny interval čisté kvarty (vyšší a – vyšší d¹, c¹ – f¹, vyšší d¹ – vyšší g¹ atd.).¹¹³

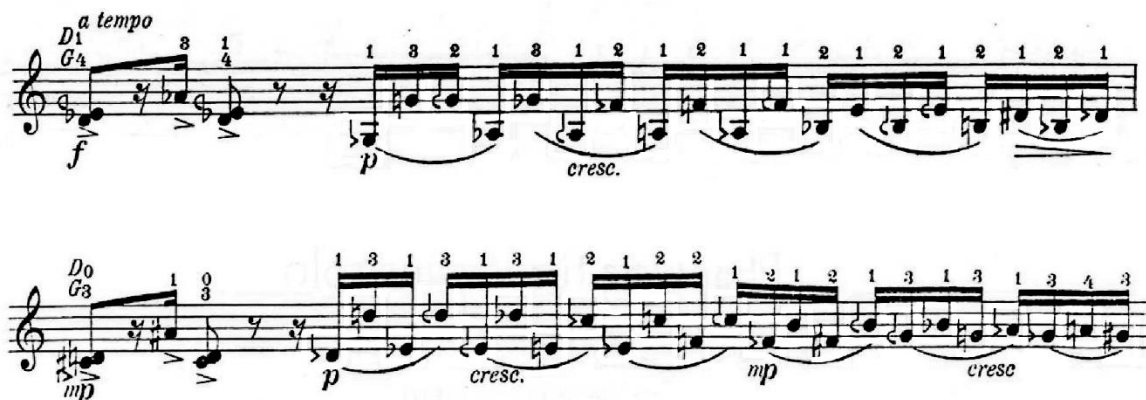
Díl II Allegro energico

Ve druhém díle využívá Hába při tvorbě především symetrii. Nejprve v pátém taktu v pasáži b – h² jsou od sebe všechny tóny vzdáleny pětičtvrtitónovou sekundu.



Obr. 47 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl II, takt 5

Zrcadlení postupu melodických hlasů používá ve dvanáctém a třináctém taktu. Dva hlasy ve čtvrttónovém postupu, horní klesající (g¹ – vyšší d¹/t. 12; d² – a¹/t. 13), spodní stoupající (vyšší g – vyšší h/t. 12; vyšší d¹ – gis¹/t. 13), vyústí v tečkovaný Motiv III, o kterém již byla dříve řeč.



Obr. 48 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl II, takty 12–13

¹¹³ Interval pětičtvrtitónové sekundy patřil mezi Hábovy oblíbené právě proto, že symetricky dělí čistou kvartu.

V devatenáctém taktu se objevují chromatické postupy opakující vzorce, což je umožněno enharmonickou záměnou v zápisu.

Číselný zápis podle výšky tónu:

878 767 8787 6767 87876 4545678

Dvě varianty rozdělení podle vzorců:

878767 878767 678787 645456 78

878767 878767 6787 876 4545 678



Obr. 49 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl II, takt 19

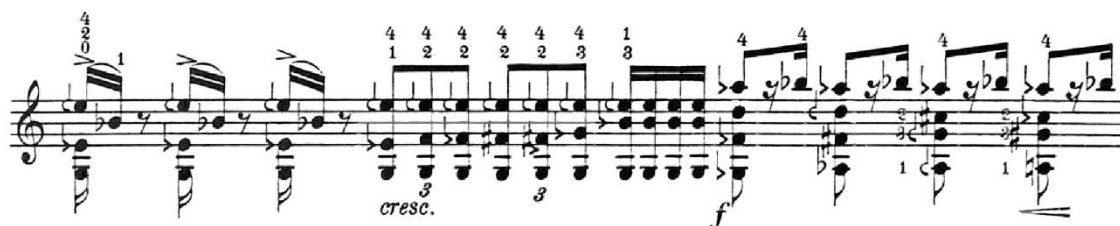
Díl III Moderato

Dominantním prvkem třetího dílu *Fantazie* je tečkovaný rytmus. Ve třicátém třetím taktu je intervalová vzdálenost v jednotlivých dobách taktu dvakrát malá (půltónová) sekunda, dvakrát čtvrttónová sekunda, tříčtvrtitónová, malá a znovu tříčtvrtitónová sekunda. Podle počtu čtvrttónů tak vypadá schéma jednotlivých dob 2211323.



Obr. 50 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl III, takt 33

V následujícím taktu se uplatňuje rytmický prvek. Kromě něj ale můžeme v triolách pozorovat čtvrttónově stoupající střední hlas. Dále v tečkovaném rytmu jsou dokonce tři pohybující se hlasy. Ostinátní nejvyšší hlas je doplněn druhým hlasem čtvrttónově klesajícím, zatímco třetí a čtvrtý hlas, které jsou vůči sobě v intervalu velké septimy, ve čtvrttónovém pohybu stoupají.



Obr. 51 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl III, takt 34

Díl IV Andante cantabile

Stavebně je zajímavý takt čtyřicet tři. V prvních třech skupinách triol (vyšší d^2 – dis^2) se pravidelně střídá vzdálenost dvaceti tří a „pomyslných“ (přes oktávu) sedmi čtvrttónů. Následující sestupná sekvence (fis^3 – f^1) zachovává mezi jednotlivými notami vzdálenost pětičtvrtitónové sekundy (13 – 8 – 3 – 22 atd.).



Obr. 52 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl IV, takt 43

Díl V Scherzando

V posledním taktu dílu používá Hába opět protipohyb a oblíbený interval pěti čtvrttónů. Nejprve v tříhlasé sekvenci s ostinátním g horní dva hlasy postupují ve čtvrttónech od a^1 protipohybem do oktávy es^1 – es^2 . Druhou půli taktu uvozuje oktávový postup (es^1 – es^2 /nižší e^2 – nižší e^3) v pětičtvrtitónových krocích. Po tomto postupu přicházejí vázané dvojice, jejichž první, přízvukná nota stoupá opět čtvrttónově (oktáva od nižší f^2 – f^2 – vyšší f^2 – fis^2 /trylek fis^3).



Obr. 53 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl V, takt 50

Díl VI Moderato

Předposlední, pouze dvoutaktová část začíná mírně upravenou verzí Motivu II. V šestnáctinové pasáži na konci taktu padesát jedna postupuje ve tříčtvrtitónových sekundách. V následujícím taktu používá Motiv I nejprve ve variantě rozšířené o chromatický postup. V průběhu taktu jej zkracuje a dělí, až se při posledním zaznění omezí pouze na dvě noty.



Závěrečný díl je nejpomalejší částí. I přes délku pouhých sedmi taktů tvoří časově téměř třetinu skladby. Přináší zklidnění, poslední expresivní oblouk a postupně se zpomalující melodie končí v *ppp*.

Hába pro gradaci s oblibou užívá různých variant rytmického zahuštění. Často se jedná o komplikované rytmicko-melodické struktury, jako je tomu například v taktech dvacet pět až dvacet osm. Nejprve v prvních třech taktech použije v každém dalším drobnější hodnoty (trioly; kvartoly, kvintoly; sextoly), až ve čtvrtém projde od kvartol až po septoly. Současně musí interpret pečlivě dbát na intonaci (správně klást prsty), protože rozdíly mezi výškami jednotlivých tónů jsou velmi malé.



Podobně například v taktu devatenáct.



Obr. 56 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl II, takt 19

Nebrání se ani použití těchto prostředků v harmonicky komplikovanějších místech.



Obr. 57 A. Hába: *Fantazie 9a*, díl III, takty 32–34

Obecně Hába ve *Fantasii* zachází s rytmem velmi svobodně. Z části je to dané tím, že se rozhodl nespárat se pevným metrem a takty mají libovolnou „potřebnou“ délku. Celkově tak skladba působí dojmem volně plynoucí melodie, a to i přesto, že většina míst, která při provedení vyvolávají pocit improvizace a okamžitého rozhodnutí interpreta, je ve skutečnosti od autora vypsána.

5.3 Heitor Villa-Lobos (1887–1959)

5.3.1 Život a dílo

Když byl v roce 1947 objeven křestní list Heitora Villa-Lobose¹¹⁴, jednalo se pouze o jeden z mnoha dílků skládačky jeho dobrodružného života. Díky tomuto dokumentu mohlo být po letech dohadů stanoveno datum narození na 5. března 1887. Heitor Villa-Lobos se narodil v Laranjeiras¹¹⁵ jako první z osmi dětí¹¹⁶ manželům Noêmii (1859 – 13. 3. 1946) a Raúlovi Lobosovým (1862 – 18. 7. 1899). Matka Noêmia zůstávala s dětmi v domácnosti, a ačkoliv zdělila hudební vlohy, neměla na Lobosovu výchovu větší vliv. To se nedá říct o jeho otci Raúlovi. Přestože pracoval v Národní knihovně, vytvořil řadu pedagogicko-historických publikací a překládal do portugalštiny, byl také nadšeným amatérským hudebníkem.¹¹⁷ Právě od něj získal malý Heitor hudební základy.

V předškolním věku často pobýval s rodinou mimo Rio (Sapucaia, Cataguases, Bicas). Díky tomu měl možnost seznámit se s hudbou provozovanou na venkově a také s kytaristy, kteří byli nedílnou součástí brazilského folkloru. Toto setkání jej ovlivnilo na celý život. Když se roku 1893 vrátili do hlavního města, pořádali Lobosovi pravidelná sobotní večerní setkání, na kterých se hrálo dlouho do noci. Zaujetí, s jakým malý Lobos tyto produkce sledoval, neuniklo jeho otci, a tak jej začal učit hrát na klarinet a violoncello. Zároveň jej bral s sebou na zkoušky, koncerty a operní představení a chtěl, aby dokázal rozpoznat žánr, styl, charakter a původ skladby stejně jako noty, zvuky a ruchy.

Jeho otec ale nebyl jediný z rodiny, kdo ovlivnil jeho hudební směřování. Záhy se jeho nejoblíbenější tetou stala Leopoldina do Amaral přezdívaná Fifinha či

¹¹⁴ Na konci 19. století neexistoval v Brazílii jednotný registr obyvatel a povinnost se registrovat. Řada obyvatel tak v podstatě „neexistovala“. Přední brazilský hudební vědec Vasco Mariz našel křestní list v kostele São José v Rio de Janeiru. Křest proběhl 17. ledna 1889. Více viz Peppercorn (1972, s. 15).

¹¹⁵ Dnes jedna ze čtvrtí Ria de Janeiro.

¹¹⁶ Tři z dětí zemřely v raném věku.

¹¹⁷ Peppercorn (1972, s. 15–16)

Zizinha¹¹⁸, která mu přehrávala úryvky z *Dobře temperovaného klavíru* Johanna Sebastiana Bacha. V té době se začal zajímat také o hudebníky a hudbu hranou v ulicích Ria, takzvané *choros*.¹¹⁹ Fascinovali ho podobně jako hudba venkova a Bach. Potají se začal učit na kytaru, a když roku 1899 jeho otec náhle zemřel, byl Heitor již natolik zdatný, že se mohl plně zapojit do pouličních produkcí. Ještě čtyři roky vydržel ve škole, aby potěšil svou matku, která na něj ale neměla takový vliv jako jeho zemřelý otec. Roku 1903 se rozhodl definitivně ukončit studium na lékařské fakultě a začal se živit hraním na violoncello v divadle, v hotelech, ale hlavně v kině Odeon, kde potkal řadu osobností tehdejší populární hudby.

V roce 1905 končí první období jeho života, které je paradoxně výrazně lépe zmapováno než období následující. Fascinace folklorem jej v té době zavedla na mnoho míst Brazílie. Bohužel ale existuje jen velmi málo záznamů a badatelé se musejí spokojit převážně s výpověďmi samotného Villa-Lobose, které si často protiřečí. V prvních třech letech cestoval po venkovských oblastech východního pobřeží, navštívil státy Espírito Santo, Bahia a Pernambuco. Když se roku 1908 vrátil na jih, usadil se v Paranaguá (Paraná), na živobytí si vydělával hraním na violoncello pro společenskou smetánku a ve volném čase pak hrál na kytaru s mladými muzikanty. Po dvou letech jej ale tento život omrzela a roku 1911 se znovu vydal na cesty. Jeho kroky tentokrát vedly do střední Brazílie, kde mimo jiné navštívil deštné pralesy Amazonie. Je těžké odhadnout, nakolik se v tomto období opravdu zabýval sběrem tradičních a lidových brazilských melodií, nebo zda pouze cestoval a užíval si volnosti. Hudební vědec Vasco Mariz zmiňuje, že Lobos v tomto období zaznamenal na tisíc původních melodií.¹²⁰ Bohužel skladatel nevytvořil žádný systematický sborník či katalog. Výjimkou je didaktická sbírka

¹¹⁸ Fifinha – Villa-Lobos Museum, Virginia Commonwealth University

Zizinha – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Appleby (2014)

¹¹⁹ *Choros* (j. č. *choro*, z portugalského – pláč, lamentace) byly populární brazilské instrumentální skladby hrané od 19. století pouličními umělci (*chorões*) v ulicích Ria de Janeiro. Jsou považovány za první typický brazilský žánr populární hudby. Navzdory svému názvu byly často rychlé, veselé, vyznačovaly se virtuositou, improvizací, rafinovanými modulacemi, byly plné synkopovaných rytmů a kontrastu. Kromě nejznámějších populárních skladatelů Ernsta Nazaretha (1863–1934) a Chiquinhy Gonzagy (1847–1935), vytvořili skladby vycházející z tohoto žánru mimo jiné také klasičtí skladatelé Heitor Villa-Lobos (*Choros No. 1–14*) a Darius Milhaud (*Vůl na střeše*).

¹²⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001)

Guia prático z roku 1932, do které vybral a aranžoval 137 lidových, nicméně obecně známých melodií.¹²¹

Nedlouho po svém návratu do Ria se seznámil s klavíristkou Lucíliou Guimarães (26. 5. 1886 – 25. 5. 1966). Svatba se konala roku 1913. Byla to právě jeho manželka, která jej podporovala v jeho tvůrčích snahách a premiérovala řadu jeho klavírních skladeb. Manželství jim vydrželo dvacet tři let a i po rozchodu zůstala Lucília oddanou propagátorkou Lobosova díla.

Poprvé jako skladatel se Heitor Villa-Lobos představil na koncertě konaném 13. listopadu 1915 ve velkém sále Associação dos Empregados no Comercio.¹²² Kritiky byly smíšené, některé odsuzovaly jeho modernismus, jiné viděly talent, který ještě nebyl plně rozvinut. Jeho ale neodradily a do roku 1917 vytvořil více než padesát kompozic. Možná právě proto, že byl skladatelem samoukem, snadno vstřebával nejen nejnovější evropské hudební trendy. Jeho přátelství s Dariem Milhaudem (1892–1974) a Arturem Rubinsteinem (1887–1982) mu umožnilo blíže se seznámit s hudbou tehdejší pařížské hudební elity.

Roku 1919 dostal objednávku na skladbu oslavující Versaillskou smlouvu. Během necelých šesti týdnů vytvořil *Symfonii č. 3 „A Guerra”*, která se stala prvním dílem triptychu na památku první světové války. Další dvě symfonie následovaly s minimálním časovým odstupem a nesly názvy *Symfonie č. 4 „A Vitória”* (1919) a č. 5 *„A Paz”* (1920). „Nálepka“ modernisty mu vynesla pozvání na *Týden moderního umění* v São Paulu, který se konal od 11. do 18. února 1922. Bylo provedeno několik komorních děl, z nichž ale největší pozornost byla věnována sbírce *Danças características africanas*. Villa-Lobos se stal „národním autorem“. Na přímlovu několika vlivných přátel odcestoval v polovině roku 1923 na náklady vlády na studijní pobyt do Evropy. Jeho cílem ale bylo především načerpat inspiraci a prosadit se jako autor. To se mu i dařilo, nicméně v důsledku vládních škrťů mu bylo stipendium ukončeno a on se již v následujícím roce musel vrátit zpět.

Do Paříže se znovu vydal roku 1927, tentokrát již se svou ženou Lucílií, a setrval tam následující tři roky. Značně rozšířil okruh svých evropských přátel, mezi které se teď řadili kromě Very Janacopulos (1892–1955) a Rubinsteina také Florent Schmitt (1870–1958), Edgard Varèse (1883–1965), Leopold Stokowski (1882–1977) a Arthur Honegger (1892–1955). Dirigoval, účinkoval na koncertech

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Zazněly mimo jiné *Klavírní trio op. 25* a *Sonata Fantasia č. 1*. Viz Peppercorn (1972, s. 37).

a vyjednal také řadu smluv na vydání svých děl u vydavatelství Max Eschig. Jeho pověst moderního a svébytného skladatele se šířila Evropou. Když ve druhé polovině roku 1930 přišla nabídka na uspořádání koncertu v São Paulu, nečekal, že bude znamenat návrat na trvalo.

Znepokojený stavem hudebního školství vytvořil plán vzdělávání a přednesl jej Oddělení pro vzdělávání státu São Paulo. Po jeho schválení se v Brazílii znovu usadil. O necelé dva roky později se společně se změnou vlády a politického klimatu změnilo i Lobosovo poslání. Z pověření Ministerstva školství se dostal do čela SEMA (Vedení uměleckého a hudebního vzdělávání), jehož úkolem bylo zavedení hudební výchovy a sborového zpěvu do škol. Brzy se objevily hlasy, které jej obviňovaly z posluhování diktátorskému režimu, který byl často přirovnávaný k fašismu v tehdejší Evropě. Jeho vzdělávací aktivity jej přivedly také do Prahy. Roku 1936 reprezentoval Brazílii na *Kongresu pro hudební výchovu*, na kterém vystoupil s dětským sborem a představil svou teorii výuky sborového zpěvu. Téhož roku se také rozešel se svou ženou Lucílií. Novou partnerkou a později manželkou (od 1948) se mu stala jeho sekretářka Arminda Neves d'Almeida (1901–1985). Díky podpoře režimu mohl uspořádat koncerty s velkými sbory. Takzvané „*civic exhortation*“ jsou mnohými mylně označovány za akce, na kterých tato obrovská obsazení účinkovala. Výraz „*Exortação*“ (volně jako výše zmíněné *civic exhortation*) používal Villa-Lobos pro způsob výuky, který měl studenty naučit lásce k vlasti a ukázat jim, že sborový zpěv a písně jsou lidským, morálním a uměleckým způsobem vzdělávání. Setkání zpěváků a sborů nazýval „*Concentrações Orfeônicas*“ a ta největší se konala v letech 1931, 1935, 1940 a 1943.¹²³ Roku 1942 byla vládou založena *Národní konzervatoř sborového zpěvu* (*Conservatório Nacional De Canto Orfeônico*) a do jejího čela byl jmenován právě Heitor Villa-Lobos. Sborový zpěv se částečně stal ideologickým nástrojem, zároveň ale navzdory snahám režimu podporoval národní hrdost.

Roku 1944 se poprvé vydal do Spojených států amerických, aby představil svá díla v New Yorku, Los Angeles a Bostonu. O rok později v Brazílii založil Akademii hudby. Následovala řada cest do Evropy, USA i Japonska. Všude sbíral úspěchy jak se svou orchestrální, tak s komorní hudbou. Stal se z něj celosvětově uznávaný autor. Přestože se v posledních deseti letech života léčil s rakovinou

¹²³ V roce 1931 se skládal sbor ze 12 000 zpěváků, roku 1935 se jednalo přibližně o 30 000 zpěváků a tisíc orchestrálních hráčů a v letech 1940 a 1943 se počet hlasů blížil 40 000. Viz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

močového měchýře, nepolevoval v pracovním úsilí. Zemřel v Riu de Janeiro 17. listopadu 1959 na selhání ledvin. Pochován byl na hřbitově São João Batista.

Během svého života vytvořil Heitor Villa-Lobos více než 1200 skladeb, z nichž mnohé vycházejí z tradiční brazilské hudby a kultury. Z počátku inspirovaný postromantismem a impresionismem stále více věřil v důležitost svobody a národního sebeurčení v tvorbě.¹²⁴ Toto přesvědčení aplikoval hlavně na své dva cykly *Chôros* (14, *Introdução aos Chôros: Abertura, Chôros bis*; 1920–1929) a *Bachianas Brasileiras* (9; 1930–1945), které jsou mistrovskou ukázkou jeho tvorby. Přestože sám nebyl klavíristou, dokázal pro tento nástroj vytvořit řadu vynikajících a technicky náročných skladeb. Z rané tvorby bychom mohli jmenovat například *Danças características africanas* (1914–1915), nebo devítivěté *Prole do bebê* č. 2 (1921). Z pozdějších skladeb vyniká Rubinsteinovi věnovaná *Rudepoêma* (Savage poem; 1921–1926). Jednovětá mimořádně náročná skladba trvá přibližně dvacet minut a je komponována jako portrét velkého klavíristy.¹²⁵ Kontrastem k této skladbě je ve stejném období vytvořený cyklus šestnácti *Cirandas* (1926), dětských kolových tanců (round – dances) pocházejících z lidových melodií. Do jeho komorní hudby se řadí několik sonát, 17 smyčcových kvartetů, rozličně obsazené kvintety a *Sexteto Místico* (1917). Je autorem velkého množství světských i duchovních písní, a to jak pro sólový hlas, tak sborových. Ze symfonické tvorby je potřeba zmínit balety *Uirapuru* a *Amazonas* (oba 1917). Napsal celkem dvanáct symfonií a vytvořil mnoho skladeb pro sólový nástroj s doprovodem orchestru. Důležitou pozici v jeho tvorbě zaujímají také skladby pro kytaru. Na konci života si vyzkoušel psaní filmové hudby. Roku 1958 dokončil hudbu k filmu *Green Mansions* (1959) s Audrey Hepburn v hlavní roli. Kromě těchto kompozic, řádně podepsaných Heitor Villa-Lobos, existuje také množství textů a skladeb převážně populárního charakteru signovaných Epaminondas Villalba Filho, pseudonymem, který používal jeho otec (bez Filho).¹²⁶

¹²⁴ Vzorem mu byl Igor Stravinskij, s jehož hudbou se seznámil během svého prvního pobytu v Paříži. *Svěcení jara* označoval za největší hudební zážitek svého dosavadního života. Oceňoval, že i při velmi moderním pojetí hudby zůstává Stravinskij věrný národnímu charakteru.

¹²⁵ Ve 40. letech vytvořil Villa-Lobos také verzi pro orchestr a poprvé ji provedl v Riu de Janeiro 15. července 1942.

¹²⁶ Peppercorn (1972, s. 17, 35 a další)

5.3.2 Sonata Fantasia č. 1 „Désespérance“¹²⁷

První větší skladba pro sólové housle vznikla pravděpodobně v období mezi srpnem 1912 a listopadem 1913. Je známo, že Villa – Lobos nebyl příliš pořádný, nejen pokud šlo o data, a tak můžeme nalézt dva manuskripty téže skladby s rozdílnými údaji. V prvním případě se jedná o *Fantasii op. 27* dokončenou v srpnu 1912 v Rio de Janeiru. Druhý manuskript má titul „*Jednovětá Sonata Fantasia op. 35, napsána v srpnu 1913*“.¹²⁸ U příležitosti premiéry skladby na komorním koncertě ze skladeb Heitora Villa – Lobose byla k dispozici také průvodní brožura s texty od autora. V ní se píše (*Sonata Fantasia*) „č. 1 op. 35, napsána mezi 9. zářím a 3. listopadem 1913“.¹²⁹

Také nad prvním provedením skladby visí otazník. Lisa M. Peppercorn uvádí, že *Sonata Fantasia* č. 1 byla poprvé provedena 13. listopadu 1915 na komorním koncertě konaném ve velkém sále Associação dos Empregados no Comercio. Ohlasy byly smíšené.¹³⁰ Proti tomu David P. Appleby tvrdí, že na zmiňovaném koncertě zazněla *Sonata Fantasia* č. 2 v podání Humberta Milana (housle) a Lucílie Villa – Lobos (klavír) a k premiéře první sonáty došlo v tomtéž sále (Salão Nobre do Jornal do Comércio) až 3. února 1917, o interpretech se nezmiňuje.¹³¹ Oba autoři se odvolávají na programové brožury těchto koncertů. Přestože Appleby uveřejňuje ve své knize přetisk programu prvního z koncertů¹³², kvalita je natolik špatná, že z něj bohužel není možné téměř nic vyčíst, snad jen to, že uvedená sonáta byla čtyřvětá, což bohužel ani jedna ze zmíněných není.¹³³

¹²⁷ „Désespérance“ – „Beznaděj“

¹²⁸ „*Sonata Fantasia in einem Satz op. 35, geschrieben im August 1913*“

Peppercorn (1972, s. 31) – veškeré citace v knize jsou v němčině, tedy v překladu. Původní verze bohužel není uváděna.

¹²⁹ „*No. 1 op. 35, Geschrieben zwischen dem 9. September und 3. November 1913*“

Peppercorn (1972, s. 125) – viz poznámka výše.

¹³⁰ Tamtéž s. 37

¹³¹ Appleby (2014, s. 35–39)

¹³² Viz příloha 4.

¹³³ Appleby (2014, s. 37)

Smlouvu o vydání skladby uzavřel Villa – Lobos 5. ledna 1929 v Paříži u Maxe Eschiga.¹³⁴ K prvnímu vydání došlo ještě téhož roku.

¹³⁴ Vydání čtyř houslových sonát je znovu zmíněno ve smlouvě z 21. ledna 1929. Viz Peppercorn (1972, s. 80–81).

5.3.2.1 Struktura skladby

*„The collection is characterized by a form now descriptive, now mystical, now free, representing liberty of thought.“*¹³⁵

Stavba Villa-Lobosovy *Sonaty Fantasie* č. 1 umožňuje její pomyslné rozdělení na tři části. Je patrná inspirace sonátovou formou, ale výsledné zpracování je velmi volné. Pro snazší orientaci jsou jednotlivé části uvedeny v tabulce níže, jednotlivá čísla odpovídají číslům taktů.

	Začátek	Konec	Obsah
A	začátek	61	I., II. a III. téma
B	62	91	IV. téma
C	92	konec	V., II., III. a I. téma

Tab. 7 Struktura Sonaty Fantasie č. 1

5.3.2.1.1 Díl A (začátek – takt 61)

Skladbu otevírá jednoduchá melodie v klavíru, nejprve v jednom hlase, pak přichází jako náznak fugata v hlase druhém společně s protihlasem. Ve čtvrtém a pátém taktu zazní melodie potřetí, tentokrát v houslích. Tímto uvedením se uzavírá základ prvního tématu.



Obr. 58 H. Villa-Lobos: Sonata Fantasia č. 1, t. 1–2

¹³⁵ „Toto dílo je typické formou, tu popisnou, tu mystickou, tu volnou, představující svobodu myšlenky.“ Appleby (1983, s. 121)

V sedmém taktu převrací melodii a v dalších dvou taktech využívá jako základ k modulaci krátký melodický prvek z úvodního tématu. Tato modulace přivádí skladbu do druhé oblasti dílu A.

Ta začíná v desátém taktu a je jen o málo delší než první oblast. Na rozdíl od předcházející je ale svižnější (*Allegro*) a patří pouze klavíru. Jedná se spíše o modulační klavírní „mezihru“, ale s ohledem na další uvedení hlavního motivu této oblasti jsme jej označili za druhé téma. Začíná v taktu třináct a je dvoutaktové.



Obr. 59 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 13–16

V dalších taktech Villa-Lobos opět využije části tohoto tématu, upraví si jej a udělá z něj nový motiv, se kterým pracuje (viz ukázka t. 14, 18 a 21).



Obr. 60 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 14, 18 a 21

Přes mírné zvolnění (t. 23) plynule přechází do poslední, nejdelší oblasti dílu A. Ta začíná v *Allegretto* (t. 24) a hned v jejím úvodu přináší klavír třetí téma skladby. Je synkopované a mnohem zpěvnější než dvě předchozí. Navozuje dojem nostalgie a uklidnění. Zajímavý je také protihlas (t. 25), který může částečně připomenout druhé téma.



Obr. 61 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 24–26

Housle přinášejí třetí téma v *Andantinu* (t. 29) za jemného a prostého doprovodu klavíru. V následujících taktech Villa-Lobos téma dále rozvádí a graduje do *Animata* (t. 45), kde opět zazní v sólovém klavíru, tentokrát v mnohem mohutnější faktuře. Po nástupu houslí (t. 50) vyústí díl A do závěrečné houslové kadence.

Na jejím začátku (t. 57) se objevuje krátký taktový motiv. Lisa M. Peppercorn ve své knize o Lobosově životě a díle zmiňuje podobnost tohoto motivu s tématem Cara ze *Sněhurky* Nikolaje Rimského-Korsakova.¹³⁶



Obr. 62 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 57–60



Obr. 63 N. Rimský-Korsakov: *Sněhurka*, téma Cara

Dalším zajímavým prvkem této kadence je kompoziční prvek, který Jarmy Oliveira rozebírá v článku *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*.¹³⁷ Jde o užití bloků pravidelně střídajících prvky hrané na bílých nebo černých klávesách (v případě klavíru). Zajímavou ukázkou je propojení klavírní a houslové pasáže právě v kadenci (t. 60–61).

¹³⁶ Peppercorn (1972, s. 125)

¹³⁷ Oliveira (1984, s. 33-47)

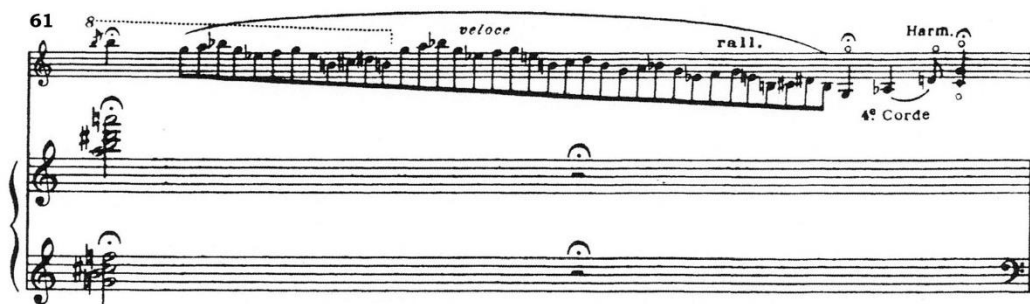


Obr. 64 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 60–61

První, vzestupná část pasáže patří klavíru. Jednotlivé bloky obsahují čtyři noty a mají strukturu (B – bílá, Č – černá):

ČČBČ ČČBČ ČBČČ ČBČČ BBČB
BBČB/ČBČČ BBČB

Následuje klesající část pasáže v houslích. Bloky o čtyřech notách jsou i tady zachovány a zároveň můžeme pozorovat rozdělení pasáže do tří celků o třech blocích.



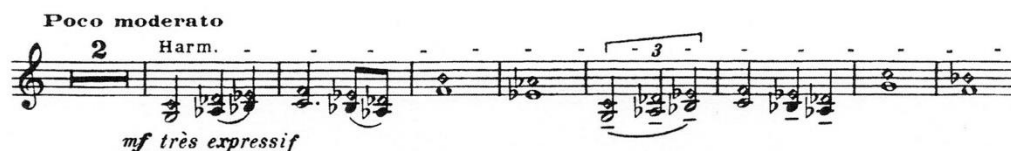
BBČB BBČB / ČBBČ / BČČB BČBB
klavír 3x zopakováno

Obr. 65 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 61

Úvodní blok houslové pasáže navazuje svou strukturou na závěrečný akord klavíru. Poslední blok přináší opět nový model. Touto kadencí končí díl A.

5.3.2.1.2 Díl B (takty 62–92)

Střední díl, který nezpracovává žádné z výše uvedených témat, je nejkldnější a nejtíší částí skladby. Dynamický rozsah se pohybuje v houslích od *pianissima* po *mezzoforte*, v klavíru dokonce pouze mezi *pianissimem* a *mezzopianem* a *una corda*. Prostou melodii – čtvrté téma – přinášejí ve třetím taktu dílu housle.



Obr. 66 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 64–71

Slabá dynamika je podpořena hrou ve flažoletech a přináší do sonáty zcela novou barvu zvuku. Jednoduchý doprovod klavíru v rozložených akordech umocňuje vzniklý dojem bezstarostnosti.

Mírně upravené čtvrté téma přichází v taktu 80 – *Andante*. V houslovém partu je předepsané *mezzoforte appassionato*. Mění se také klavírní doprovod. Místo rozkladů použil Lobos plné akordy, později klavír houslím odpovídá, a nakonec od nich melodickou linku přebírá (t. 87).

5.3.2.1.3 Díl C (takt 92 – konec)

Závěrečný díl skladby začíná ve *fortissimu* a je v ostrém jak dynamickém, tak tempovém kontrastu s předcházejícím volným dílem. Vzrušené *Allegro con fuoco* je jako výbuch dlouho potlačovaných emocí.



Obr. 67 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 92–94

Po zklidnění se vrací třetí téma, tentokrát přímo v houslích (t. 102) a s drobnými obměnami.



Obr. 68 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 102–104

Andante (t. 123) v mnohém připomene druhé téma. Jeho dvou a následně třítaktová struktura přináší vypsané zvolnění. Krátký motiv navazujícího *Meno* (t. 131) by mohl být vnímán jako inverze třetího tématu.



Obr. 69 H. Villa-Lobos: *Sonata Fantasia* č. 1, t. 129–134

Vyústění tohoto motivu přivádí sonátu do cody (t. 139). V ní se Lobos hned na začátku vrací ke druhému tématu. Jeho lyrická varianta postupně moduluje a graduje až k nástupu houslí (t. 145). Ty přicházejí s virtuózními běhy, na které klavír odpovídá rytmickou figurou.

5.4 Darius Milhaud (1892–1974)

5.4.1 Život a dílo

Darius Milhaud se narodil 4. září 1892 v Marseille do francouzské židovské rodiny a velmi jej ovlivnila krajina Aix-en-Provence, kde od raného věku vyrůstal. Jeho rodiče, oba zdatní amatérští hudebníci¹³⁸, brzy rozpoznali Dariův talent. Milhaud pak hrál od tří let s otcem na klavír a v sedmi letech se začal věnovat houslím. Postupoval velmi rychle, takže již o tři roky později hrál druhé housle v kvartetu svého učitele (konkrétně v letech 1902–1907). Tam se také roku 1905 seznámil se *Smyčcovým kvartetem* Claua Debussyho (1862–1918). To jej podnítilo ke koupi not *Pelléase a Mélisandy*, skladby, která jej zasáhla podobně hluboce, jako o několik let později Oliviera Messiaena (1908–1992). Začal skládat a brzy zjistil, že i přes úspěchy, které sbírá s houslemi, je skládání to, čemu se chce věnovat.

Do Paříže odešel roku 1909 a v následujících šesti letech studoval na Pařížské konzervatoři housle, orchestrální hru, harmonii, fugu, kontrapunkt, skladbu a orchestraci. To bylo také období, kdy se seznámil s básníkem, dramatikem a v té době již také diplomatem Paulem Claudelem (1868–1955). Poprvé se setkali roku 1912, stali se blízkými přáteli a Milhaud později zhudebnil řadu jeho textů.

Zdravotní obtíže mu znemožnily během první světové války narukovat do armády. Po ukončení studií nastoupil roku 1916 na ministerstvo zahraničních věcí, kde se opět setkal s Claudelem. V letech 1917–1918 pak strávil téměř dva roky v Brazílii na francouzské ambasádě jako jeho atašé. Milhaudova fascinace Jižní Amerikou, speciálně Brazílií, její kulturou a hudbou je široce známa a odráží se v mnoha jeho dílech nejen z raného období. Z těch nejznámějších jmenujme alespoň balety *L'Homme et son désir*, op. 48 pro čtyři nemluvné zpěváky, sólo žestě, bicí a smyčce z roku 1918, *Le Boeuf sur le Toit*, op. 58 (*Vůl na střeše*) z roku 1919, orchestrální kompozici *Saudades do Brazil*, op. 67 (původně napsána pro klavír a aranžována pro orchestr, 1920/1921), klavírní fantazii s doprovodem orchestru *Le Carneval d'Aix*, op. 83 (1926), slavnou *Scaramouche* pro altsaxofon a orchestr (1937), později přepracovanou pro klarinet (1939) a pro dva klavíry

¹³⁸ Otec byl velmi zručný klavírista a matka disponovala krásným kontraaltem.

(1941), *Danses de Jacaremirim*, op. 256 (1945) pro housle a klavír a suitu pro klavír *Le Globe Trotter*, op. 358 (1957).

Do Evropy se Milhaud vrátil na začátku roku 1919 a začal obnovovat přátelství z dob studií. *Pařížská šestka*, bar *La Gaya* (později *Boeuf sur le toit*), cirkus *Merdano* rodiny Fratellini, to byla nejčastěji zmiňovaná jména poválečného období. Milhaudova kariéra úspěšně rostla, podepsaly se na tom také jeho zahraniční cesty do Londýna (1920), Vídně (1921), Spojených států amerických (1922 a 1927) a Sovětského svazu (1926). Prosazoval se nejen jako skladatel, ale stále častěji také jako klavírista a dirigent.¹³⁹ Pravidelně psal také hudební kritiky. Vyústěním všech jeho snažení byl roku 1930 mimořádný úspěch premiéry opery *Christophe Colomb* (1928) v Berlíně.

V dalších letech se více věnoval filmové a příležitostné hudbě. Bohužel se u něj začaly objevovat stále častěji paralyzující záchvaty revmatické artritidy, které mu značně znesnadňovaly běžný život. Po vypuknutí druhé světové války a obsazení Francie byl jako žid okolnostmi donucen odcestovat z Evropy do USA. Přijal místo učitele na oaklandské Mills College a později také na letních kurzech v Aspenu v Coloradu. Po svém návratu do Paříže roku 1947 se stal profesorem skladby na Pařížské konzervatoři. Nevzdal se nicméně ani své pozice ve Spojených státech. Cestování a náročný koncertní a pedagogický program si vybraly svou daň. Paralyzující záchvaty se staly natolik častými, že byl od roku 1948 upoután na kolečkové křeslo. Přes to všechno označoval cestování za největší zdroj inspirace, samozřejmě až po milované manželce Madeleine (1902–2008), která s ním strávila celý život.¹⁴⁰ Darius Milhaud zemřel 22. června 1974 v Ženevě a byl pohřben v Aix-en-Provence.

Milhaud je autorem bezmála 450 skladeb, z nichž dnes nejpopulárnější jsou ty inspirované latinskoamerickou hudbou a jazzem, mezi něž se kromě výše jmenovaných řadí také *La création du monde* (1922/1923). V tomto krátkém baletu spojuje jazz s prvky klasické hudby (například klasicky zpracovaná fuga). Vytvořil celkem dvanáct symfonií, sedmnáct baletů, stejný počet oper, velké množství koncertantních skladeb a dalších orchestrálních kompozic. Psal také komorní hudbu, sbory a písně.

¹³⁹ Za všechny jeho dirigentské úspěchy jmenujme francouzskou premiéru Schönbergova *Pierrot lunaire* (první část 15. 12. 1921, celý 12. 1. 1922).

¹⁴⁰ Madeleine byla Milhaudova sestřenice, svatba se konala roku 1925. Manželé spolu měli jednoho syna, malíře Daniela (1930–2014).

5.4.2 Vůl na střeše. Kinematografická fantazie op. 58

Symfonický balet *Le Boeuf sur le Toit* (*Vůl na střeše*) zkomponoval Darius Milhaud po svém návratu do Paříže roku 1919 ještě plný dojmy z předchozích dvou let strávených v Brazílii. Balet byl premiérován 21. února roku 1920 v *Théâtre des Champs-Élysées* společně se skladbami Georgese Aurica (1899–1983), Francise Poulenca (1899–1963) a Erika Satieho (1866–1925). Libreto pojmenované „*The Nothing-Happens Bar*“ bylo dílem Jeana Cocteaua (1889–1963). Ten se zároveň osvědčil také jako režisér. Kostýmy navrhl Guy Pierre Fauconnet (1882–1920). Bohužel mu nebylo dáno dožít se premiéry. Jeho rozpracovaných návrhů se ujal Raoul Dufy (1877–1953), který vytvořil také kulisy. A konečně choreografie byla dílem Léonida Massina (1896–1979).

Úspěch baletu byl obrovský. Netrvalo dlouho a stal se součástí běžného symfonického repertoáru, dočkal se zároveň mnoha přepracování, mezi nimiž nechyběla také *Kinematografická fantazie pro housle a orchestr* a *Tango des Fratellin*. Verze pro housle a klavír původně měla být hudbou k němému filmu Charlieho Chaplina, z tohoto plánu však sešlo, zůstal jí ale už přídomek *Cinéma-Fantaisie*.

Samotný název baletu *Vůl na střeše* je spojený s řadou nedorozumění. Jedním z nejčastějších je legenda, která se váže k night-clubu „Le Boeuf sur le Toit“, ikoně pařížského intelektuálního života 20. let 20. století, který je také spojen s počátky jazzu ve Francii. Jeho sláva, do značné míry založená na slávě Milhaudova a Cocteauova baletu (od kterého si vypůjčila jméno), byla nahrazena populární frází „*za časů Vola na střeše*“.¹⁴¹ Tato fráze je běžně užívána v knihách a na výstavách pro označení pařížských meziválečných let.

Když se „*Bar Gaya*“, ve kterém se po válce scházela *Pařížská Šestka*, přestěhoval do nových prostor, jeho vlastník požádal Milhauda a Cocteaua o svolení pojmenovat ho podle jejich baletu – „*Vůl na střeše*“. Tato představa se jim zalíbila a oni souhlasili. Netušili, kolik nedorozumění to způsobí. Záhy se rozšířila fáma, že jsou vlastníky baru, a v programech koncertů se začaly objevovat zmínky, že balet pojmenovali právě podle něj.

¹⁴¹ Viz například knihy Maurice Sachse *Au temps du Boeuf sur le toit* (1939), Jamese Hardinga *The Ox on the Roof* (1972) a Monique Schneider-Maunoury a Dominique Le Buhan *Au temps du Bœuf sur le toit: 1918–1928* (1981).

Přestože Milhaud mnohokrát upozorňoval, že název je převzat od brazilské populární písně, jeho snažení nemělo úspěch. Vliv na to mohla mít také fabule Cocteauova scénáře „*The Nothing-Happens Bar*“, jehož děj se odehrává v americkém baru v období prohibice a nemá tak žádnou spojitost s Brazílií. Ve skutečnosti Cocteau definoval balet jako americkou frašku napsanou Pařížanem, který nikdy nebyl v severní Americe. Vždy trval na tom, že název je pouze jakýmsi vodítkem, symbolem charakteru skladby. Jednalo se totiž o název malého, velmi populárního brazilského tanga a jak Cocteau říkal, půjčil si ho, protože se nejlépe hodil pro potřeby jeho scénáře.

Jak ale postupoval čas, objevily se další verze, které se lišily od té původní. V roce 1961 napsal Cocteau Milhaudovi, že to jen díky jeho známosti s Paulem Claudem se *Vůl na střeše* jmenuje tak, jak se jmenuje. Že to byl právě Claudel, kdo Cocteauovi řekl o analogii mezi brazilským „Volem na střeše“ a klasickým „Kouřícím králíkem“. A pak už bylo jen na Milhaudovi, aby k tomu přidal brazilské rytmy.

Jednou z řady dalších nejasností bylo autorství originálního tanga. Milhaud o něm mluvil jako o chytlavé brazilské melodii, zatímco na konci sedmdesátých let se objevily informace, které připisovaly autorství *O Boi no Telhado* jistému „Dongovi“. Pod tímto pseudonymem se ukrýval Ernesto dos Santos (1894–1978), autor samby *Pelo Telefone*, jejíž mimořádný úspěch na karnevalu v roce 1917 zmiňuje Milhaud ve svých pamětech. Přispěla tomu zajisté také anekdota, která se šířila.

Blaise Cendrars tak jednou potká „Dongu“ a dají se do řeči. Když „Donga“ zjistí, že mluví s Milhaudovým přítelem, usměje se a říká: ...tak on používá mou hudbu? Řekněte panu Milhaudovi, svému příteli, ať mi pošle pohlednici. Dluží mi jednu z Paříže a prokáže mi tím laskavost, když já bych teď rád zkomponoval „*Krávu na Eiffelově věži*“, na památku té Paříže, kde jsem zatím nebyl.

Nikde ani sebemenší zmínka, že „*Vůl na střeše*“ byl titul jednoho z největších úspěchů karnevalu v Riu 1918, tanga Jose Monteira *O Boi no Telhado* publikovaného pod pseudonymem „Zé Boiâdero“.

O Boi no Telhado

Ze Boiadero



Obr. 71 Zé Boiâdero: *O Boi no Telhado*

Ačkoliv skladba nese název podle tohoto tanga, jeho téma v ní není tématem ústředním. Je jen jedním z čtyřiačtyřiceti témat převzatých ze skladeb různých brazilských autorů. To jen potvrzuje Milhaudův popis okolností vzniku díla.

*„Když jsem se vrátil do Paříže a komponoval jsem Vola na střeše, byl jsem neustále pronásledován vzpomínkami na Brazílii. Dal jsem proto dohromady několik populárních melodií, tang, maxixe, samb a dokonce také portugalské fado, přepsal je společně s jakoby rondovým tématem, kterým jsem jednotlivé kusy prokládal.“*¹⁴²

K Brazílii se váže ještě jedna vzpomínka.

*„Když jsem přijel do Brazílie, byl jsem zaujat a fascinován rytmy jejich populární hudby... Koupil jsem hodně maxixe a tang a pokoušel se je zahrát s jejich synkopickými rytmy přecházejícími z jedné ruky do druhé. Konečně mé snahy byly korunovány úspěchem a já byl schopen jak hrát, tak analyzovat jejich typicky brazilskou rafinovanost.“*¹⁴³

Tato vzpomínka více než co jiného ilustruje tehdejší rozmach hudebního vydavatelství v Brazílii, vždyť jen v Riu de Janeiru bylo více než deset velkých

¹⁴² Milhaud (1995, s. 87)

¹⁴³ Milhaud (1995, s. 70–71)

vydavatelských domů¹⁴⁴ a dalších pět v São Paulu¹⁴⁵. I s ohledem na každoroční karneval tak není divu, že se v katalogích ve velkém množství objevovaly skladby populární. Nejednalo se ale pouze o skladby „místních autorů“, kterých si můžeme všimnout v tabulce níže na příkladu motivů použitých ve *Volovi na střeše*. Objevovaly se také melodie lidové a zaranžované. Neplatilo ani pravidlo, že autor má smlouvu pouze s jedním vydavatelským domem.

¹⁴⁴ E. Bevilacqua & Cia, Casa Artur Napoleao, Casa Viuva Guerreiro, Ed. Carlos Wehrs & Cia, Casa Mozart, Ed. Vieira Machado a další.

¹⁴⁵ Sotero de Souza Ed., A. Di Franco, Campassi & Camim [C.E.M.B.], Casa Levy a další.

**Vydavatelé skladeb použitých ve *Volovi na střeše* sídlící
v Riu a São Paulu**

Vydavatel	Název	Autor	Označení
Rio de Janeiro			
Bevilacqua	<i>S. Paulo Futuro</i>	Marcelo Tupinambá	7350
Bevilacqua	<i>Galhofeira</i>	Alberto Nepomuceno	8778
Viuva Guerreiro	<i>O Boi no Telhado</i>	José Monteiro	V.G.&C 512
Viuva Guerreiro	<i>Mulher do Bode</i>	Oswaldo Cardoso de Mendezes	bez označení
Vieira Machado	<i>Corta-Jaca</i>	Chicquinha Gonzaga	V.G.&C 401
Vieira Machado	<i>Ferramenta</i>	Ernesto Nazareth	W.M.1268.Ca
Vieira Machado	<i>Escovado</i>	Ernesto Nazareth	V.G.&C 1254
A. Napoleão/S. Ar.	<i>Carioca</i>	Ernesto Nazareth	7429
Casa Mozart	<i>Apanhei-te Cavaquinho</i>	Ernesto Nazareth	7417
Carlos Wehrs	<i>Caboca de Caxangá</i>	Catulo da Paixão Cearense	CW 417
Casa Beethoven	<i>Flor do Abacate</i>	Alvaro Sandim	N.S. &C 101
Casa C. Gomes	<i>Para Todos</i>	Eduardo Souto	E.S.23
São Paulo			
Sotero de Souza	<i>Amor Avacalhado</i>	João de Souza Lima	bez označení
Sotero de Souza	<i>Viola Cantadeira</i>	Marcelo Tupinambá	S.101.S
Sotero de Souza	<i>Maricota Sai da Chuva</i>	Marcelo Tupinambá	S.98.S.
C.E.M.B.	<i>Sou Batuta</i>	Marcelo Tupinambá	190
C.E.M.B.	<i>Tristeza de Caboclo</i>	Marcelo Tupinambá	558
C.E.M.B.	<i>Que Sôdade</i>	Marcelo Tupinambá	475
A. Di Franco	<i>Matuto</i>	Marcelo Tupinambá	A.D.F. 601
A. Di Franco	<i>Vamo Maruca, Vamo</i>	Juca Castro	A.D.F. 758
A. Di Franco	<i>Sertanejo</i>	Carlos Pagliuchi	A.D.F. 143
Casa Levy	<i>Tango Brasileiro</i>	Alexandre Levy	A.2003.D

Tab. 8 Vydavatelé skladeb použitých ve *Volovi na střeše*

Milhaud několikrát vyjádřil obdiv ke skladatelům populární hudby. Například roku 1920 napsal toto:

„Bylo by žádoucí, aby si brazilští hudebníci uvědomili důležitost skladatelů tang, maxixe, samb a cateretes, jakými jsou Tupinambá, nebo takový génius jako Nazareth... Rytmická bohatost, stále se rozvíjející fantazie, verva, drajv, výjimečná melodická invence, kterou můžeme nalézt v každém díle těchto dvou mistrů, je činí slávou a klenotem brazilského umění.“ ¹⁴⁶

S výjimkou rondového tématu, jehož autorství náleží Milhaudovi, je tak celé dílo postaveno jako nekončící koláž tang (brazilských), maxixe¹⁴⁷, samb a portugalského fada¹⁴⁸, jejíž jednotlivé části jsou složeny do „*fantaisie-en-forme-de-rondo-sur-des-thèmes-brésiliens*“.

¹⁴⁶ Milhaud (1920, s. 60–61)

¹⁴⁷ Brazilské tango má s argentinským společný pouze výchozí motiv, a tím je habanera. Ačkoli název maxixe označoval dříve samostatný typ skladby, později, pravděpodobně díky stejným kořenům, splynul s brazilským tangem.

¹⁴⁸ Portugalským fadem je myšlena kompozice E. Nazaretha *Ferramenta*, která ve své první edici nesla označení *Fado Português* (Vieira Machado, Rio 1905). Ve všech dalších edicích již bylo přidáno označení *Tango*. Tato skladba ale nebyla jedinou, u které se mezi publikací a jednotlivými vydáními změnilo formální zařazení (*Amor Avacalhado*, *O Boi no Telhado* ad.).

5.4.2.1 Scénář

Originalita, mimořádná fantazie a smysl pro detail byly hlavními přednostmi scénáře Jeana Cocteaua, Milhaudova dlouholetého přítele. Počínaje názvem „*Vůl na střeše*“, nápadem Paula Claudela, dalšího z Milhaudových přátel, přes charakteristiku postav vypracovanou do nejmenších podrobností a obraz celkové scény, až po drobnosti typu vystavení cedule „*Zde se pije pouze mléko*“ při příchodu policisty. Grotesknost některých scén, vypointovaná až k samotné hranici absurdity, pak byla tou pomyslnou třešničkou na dortu, která také přispěla k obrovské oblibě Milhaudova baletu.

„Vůl na střeše je bar s nezvykle intenzivním osvětlením. Zdobená zástěna ze žlutého dřeva ukrývá pravé křídlo baru. Na levé straně vyčuhuje zpoza granátové drapérie roh biliárového stolu. V popředí vlevo kožené křeslo. V popředí vpravo stůl. Stůl a křeslo, viditelné před oponou, představují dekoraci jako způsob prologu. Ocitají se na scéně, jakmile se zvedne opona. Ventilátor u stropu. Ventilátor se pomalu otáčí a vrhá stíny na postavy. Ty mají místo hlav papírové krabice v třikrát větší než životní velikosti. Jednají v souladu s kulisami. Jsou pohyblivými kulisami. Po vzoru hudby se pohybují zpomaleně, s těžkostí potápěče, s gesty typickými pro jejich postavy.

Předměty: lahve, sklenice, brčka, cigarety, křída, podšálky, vše ve stejném měřítku jako falešné hlavy.

Z vlysu v popředí, vymalovaného různobarevnými vlajkami, vystupuje pět kouřových kroužků vyrobených z tylu, které začínají u křesla a pohybují se ke středu. Jakmile se zvedne opona, pouze barman, všechno bílé, všechno růžové. Za svým barem protřepává skleničky. Doutník velký jako torpédo leží doutnající na stole za křeslem. Zleva, z biliárové místnosti, vstupuje černošský boxer v nebesky modrém svetru. Objedná si koktejl, protáhne svaly, svalí se do křesla, překříží nohy a vezme si svůj doutník. V tu chvíli se kroužky kouře stanou jeho. Černoušek v úřednických rukávcích vycouvá z biliárové místnosti. Nakřídne si tágo. Boxer požádá barmana, aby mu ucvíkl doutník, protože netáhne. Barman jej ustřelí revolverem. Výstřel pošle černouška na záda. Během celé první části jej pak můžeme spatřit, jak hraje biliár, zvedající nohu, aby šťouchl do koule způsobem zobrazeným na amerických litografiích.

Vstupují jeden po druhém: lady décolletée v rudých šatech, velmi afektovaná, velmi tuctová. Rusovlasá dáma s vlasy vyrobenými z papíru, pěkná, s mužným šarmem, trochu nahrbená, s rukama v kapsách. Gentleman ve večerním obleku z krtčí kožešinky, který sleduje své náramkové hodinky a nevzdálí se ze své

barové stoličky až do svého odchodu. Bookmaker oblečený v šarlatové, se zlatými zuby a šedým tvrdákem, s kravatou sepnutou perlou o velikosti kroketového míčku.

Tato vybraná společnost usedne, hraje kostky. (Hra mezi gentlemanem a bookmakerem musí být mechanickou scénou složenou z jejich hlav, hlavy barmana za novinami s písmeny plakátové velikosti a dvou kostek, skutečných papírových krabic, kterými pohybují otáčením podél jejich os.) Lady v rudých šatech se přepudrovává, všimne si černouška. Ten vyleze na stoličku. Ona ho vezme na ramena a přenesení jej do biliárové místnosti. Rusovlasá dáma přejde přes scénu, sesbírání paží kouřové kroužky, spustí je barmanovi kolem krku a udělá vyzývavý pohyb směrem k boxerovi. Boxer vstane ze svého křesla a následuje ji. Bookmaker je sleduje, rozzlobí se, dupne nohou, připlíží se, sundá si perlu a udeří s ní černocha do hlavy, ten se sesune. Černoušek upustí své tágo, pomůže boxerovi, uloží ho do křesla, ovívá jej ubrouskem. Krátký triumfální tanec Bookmakera. Tango dam. Hvízd píšťalky. Policie. Všichni se roztřesou. Barman vyvěsí ceduli: Zde se pije pouze mléko, schová sklenice, lahve, rozdává misky a míchá mléko v konvičce. Objeví se obří hlava policisty. Vstoupí. Podívá se nahoru a dolů. Přistoupí ke každému z hostů a nechá je dýchnout. Ochutná mléko.

Ovlivněn bukolickým duchem zatančí lehký balet.

Zatím co s lehkostí baleríny provádí uprostřed scény piruety, barman manipuluje s pákou. Ventilátor se spustí a setne policistu. Ten zavravorá. Hledá svou hlavu, pokusí se ji nasadit zpět krkem vzhůru a padá mrtev k zemi.

Náměsíčníky nic nepřekvapuje. Po krátkých radovánkách, kdy černoušek s rukou na srdci zazpívá romantickou píseň, barman předloží rusovlasé dámě hlavu na podnose. Ta zůstává apatická a dál připíjí na zdraví levého křídla.

Tančí. Její tanec je parodií běžného tance Salome. Protáhne se. Kouří. Protřepe hlavu policisty, jako by to byl koktejl. Nakonec, jdouce po rukou jako Salome v katedrále v Rouen, mine hlavu a, stále po rukou, opustí bar následována bookmakerem.

Předtím, než lady décolletée odejde za nimi, otočí se, vezme růži z dírky na klopě gentlemanova večerního obleku a hodí ji barmanovi. Gentleman zaplatí a společně odejdou.

Boxer se probudí, vstane, zavravorá a potácejíce se odejde následován černouškem, který barmanovi odmítne zaplatit.

Ponechán o samotě barman uklízí. Všimne si policistova těla. Táhne ho, jak nejlépe může, k židli za stolem. Mrtvé tělo se pokouší nalézt rovnováhu. Když je tělo konečně usazeno, barman přinese hromádky podšálků, které položí na stůl, láhev ginu, kterou mu nalije do krku. Sebere hlavu, nasadí ji zpět mezi ramena.

*Polechtá ji, zhypnotizuje. Policista vstane z mrtvých. Barman mu předá účet dlouhý tři yardy."*¹⁴⁹

¹⁴⁹ „*Le Boeuf sur le Toit* is a harshly lit bar. An ornate screen, of yellow wood, hides the right wing. The corner of a billiard table juts out from behind the left upright which is painted with a garnet-coloured drapery. In the left foreground, a leather armchair. In the right foreground, a table. Table and armchair, visible in front of the curtain, announce the courseness of the *décor* as a sort of prologue. They take their position on the set as soon as the curtain rises. Ventilator in the ceiling. The ventilator turns slowly and throws shadows on the characters. They wear cardboard heads three times larger than life-size. They act in keeping with the style of the *décor*. They are *moving décor*. They perform, in slow-motion, to the undertow of the music, with a diver's heaviness, the essential gestures of their roles.

The properties: bottles, glasses, straws, cigarettes, chalk, saucers, are to the same scale as the false heads.

From the frieze in the foreground, painted with multicoloured flags, are suspended five smoke-rings, made of tulle, which start at the armchair and move in to the centre. When the curtain rises just the barman, all white, all pink. He shakes tumblers behind his bar. A large cigar, like a torpedo, lies smoking on a table, behind the armchair. Enter, from the left, the negro boxer in a sky-blue sweater, from the billiard room. He orders it cocktail, flexes his muscles, falls into the armchair, crosses his legs and picks up his cigars. At once the smoke-rings become his. A negro boy, in shirt sleeves, backs out of the billiard room. He chawks a billiard cue. The boxer asks the barman to cut his cigar which isn't drawing. The barman shoots it with a revolver. The shot makes the negro boy fall over on his back. During all the first part he is glimpsed playing billiards in the wing, lifting a leg, to cue off, in the way depicted in American lithographs.

Enter one at a time: the lady *décolletée*, in a red dress, very affected, very common. The red-headed lady, her hair made of paper, pretty, with a masculine charm, slouching a link, hands in packets. The gentleman in a moleskin evening-dress, who looks at his wristwatch and doesn't leave his barstool until his exit. A bookmaker dressed in scarlet, with gold teeth, who wears a grey derby and a cravat secured with a pearl the size of a croquet ball.

This fine bunch of people settles down, plays dice. (The game between the gentleman and the bookie has to be a mechanical scene composed of their heads, the head of the barman behind a newspaper with poster-size letters, and two dice, real cardboard boxes which they move by revolving them on their axis) The smart Lady powders herself notices the negro boy. He climbs onto a stool. She takes him on her shoulders and carries him into the billiard room. The red-headed lady crosses the stage, collects the smoke-rings with her arm, empties them round the neck of the barman and entices the boxer. The boxer gets up from his armchair to follow her. The bookmaker watches them, becomes

irate, stamps his feet, approaches stealthily, takes off his pearl and strikes it on the head of the negro who collapses. The negro boy drops his billiard cue, helps the boxer, lays him in the armchair, fans him with a serviette. Short dance of triumph by the bookmaker. Tango of women. A whistle blast. It's the police. Everyone trembles. The barman hangs up a placard: *Only milk drunk here*, hides glasses, bottles, hands out bowls and stirs milk in a churn. The giant head of the policeman appears. He enters. He looks up and down. He goes up to each of them and smells their breath. He tastes the milk.

Influenced by the bucolic spirit he dances a light ballet.

While he pirouettes in the middle with the grace of a ballerina the barman manipulates a lever. The ventilator descends and decapitates the policeman. He staggers. He looks for his bead, tries to put it back upside down and falls dead.

Nothing astonishes the noctambulists. After short rejoicings when the negro boy sings a romance, his hand on his heart, the barman presents the head on a tray to the red-headed lady, who is indifferent and who was looking toward the left wing.

She dances. Her dance is a caricature of the usual sort of Salome dance. She stretches herself: She smokes. She shakes the head of the policeman as if it were a cocktail. Finally, she walks on her hands like Salome in the cathedral of Rouen, walks round the head and, still on her hands, leaves the bar, followed by the bookmaker.

Before disappearing after them the lady *décolletée* turns round, removes the rose which the gentleman in evening-dress wears in his buttonhole, and throws it to the barman. The gentleman pays and they go out.

The boxer wakes, gets up, reels and leaves in turn, followed by the negro boy who refuses to pay the barman.

Left alone, the barman clears up. He sees the policeman's body. He drags it, as best he can, over to a chair, behind the table. The dead body tries to find its equilibrium. Once the body is wedged, the barman brings piles of saucers which he puts on the table, a bottle of gin which he pours into the body. He picks up the head, drives it between the shoulders. He tickles it, hypnotises it. The policeman revives. The barman unrolls him a bill three yards long."

5.4.2.2 Stavba skladby

Jak již bylo napsáno, skladba je složena z pětadvaceti různých témat. Ačkoliv je díky jejich celkové roztržitosti a anonymitě rozšířenou teorií, že *Vůl na střeše* vychází přímo z brazilských lidových motivů, bližší zkoumání odhalila, že jednotlivé skladby byly publikovány nejpozději v roce 1919. Zatímco v *Saudades do Brasil*, op. 67 jsou všechna témata originální¹⁵⁰ a v *L'Homme et son Désir*, op. 48 jsou populární brazilské melodie do hloubky rozpracované, *Vola na střeše* odlišuje od ostatních Milhaudových skladeb inspirovaných brazilskou hudbou přístup k původnímu materiálu, celá skladba má spíše charakter transkripce. Kompoziční proces probíhal skládáním jednotlivých témat, kombinováním „polotovarů“ připomínajícím soudobou kinematografickou techniku „koláže/stříhu (découpage)/montáže“. Přesně v duchu původního Milhaudova záměru.

„Myslel jsem, že charakter této hudby by mohl být vhodný jako doprovod k některému z filmů Charlieho Chaplina.“¹⁵¹

Toto přání se mu bohužel nesplnilo, a tak zůstal pouze přídomek *Cinéma-Fantaisie*.

Spektrum skladeb použitých ve *Volovi na střeše* je vzhledem k charakteru skladby široké jak dobou jejich vzniku, tak v jejich stylu. Nejstarší skladba *Tango Brasileiro* od Alexandra Levyho pochází z roku 1890 a její autor je společně s Albertem Nepomucenem, tvůrcem druhé nejstarší kompozice *Galhofeira* (1894), považován za zakladatele brazilského národního hudebního cítění. Skupinka skladatelů soustředěná kolem těchto dvou autorů v devadesátých letech 19. století experimentovala s rozličnými formami a rytmy typickými pro brazilskou lidovou hudbu, a to jak v tvorbě symfonické, tak například ve skladbách pro sólový klavír.

Další použité skladby pocházejí z let 1897–1919. Jejich celkový charakter prochází od aranží lidových motivů až po poměrně propracované kompozice. Mnozí z autorů prošli také klasickým hudebním vzděláním.¹⁵² Je zajímavé, že několik

¹⁵⁰ Na dotaz Clauda Rostanda, zda někdy nepřemýšlel nad napsáním něčeho původního, co bude mít lidový charakter, namísto půjčování si motivů, mu Milhaud odpověděl, že přece v *Saudades do Brasil* není jediné půjčené téma. Viz Milhaud (1952, s. 94).

¹⁵¹ Milhaud (1995, s. 110)

¹⁵² Například João de Souza Lima, F. Soriano Robert a Carlos Pagliucchi.

kompozic bylo vydáno dokonce až po Milhaudově odjezdu z Brazílie. Jejich zařazení je vysvětlováno přátelstvím s Oswaldem a Nininhou Guerrovými, kteří žili v Riu. V dopise z února 1919 je Milhaud žádá, aby na něj nezapomněli a zase mu poslali tanga z karnevalu.

Nejprve je tedy potřeba nalézt a definovat brazilské hudební zdroje *Vola na střese*, dále je třeba jim lépe porozumět, hlavně pak se blíže seznámit s některými aspekty Milhaudovy techniky a jeho prací s polytonalitou. Pro snazší orientaci použijeme edici Maxe Eschiga a v ní uvedená písmenná označení (od A do Z a dále od AA do EE).

Jak si můžeme všimnout v tabulce níže, většina autorů je zastoupena jednou až dvěma skladbami. Výjimku tvoří dvě jména: Fernando Álvares Lobo alias „Marcelo Tupinambá“ (1882–1953) a Ernesto Nazareth (1863–1934). Oba byli ve své době hvězdami první velikosti, autory, o kterých se tvrdilo, že dokáží postihnout celou hloubku brazilské duše. Nazareth byl skladatelem a pianistou a v období přelomu století a po první světové válce byl největším zjevem brazilské populární hudby, jeho sláva se rovnala předním postavám klasické hudby, jakou byl například Heitor Villa-Lobos. Jeho tanga byla v Brazílii stejně populární jako Straussovy valčíky ve Vídni. Tupinambá byl inženýrem, který vystudoval polytechniku v São Paulu. První úspěch zaznamenal ještě jako student roku 1914, jednalo se o hudbu k divadelní revue *São Paulo Futuro*. Extrémně populárním se stal ve dvacátých letech, odmítl se ale přizpůsobit změně vkusu ve třicátých letech a brzy upadl do zapomnění. Každý z nich reprezentoval prostředí, ve kterém působil. Nazareth byl mistrem rytmu, který byl typický pro Rio, proti tomu Tupinambá vynikal melodikou, tolik ceněnou v São Paulu. Úctu k jejich dílům vyjádřil Milhaud několikrát¹⁵³ a je tedy pochopitelné, že jejich skladby zabírají téměř polovinu z celkového počtu. Kromě stálíc brazilského populárního repertoáru v podobě *Tanga Brasileira* (1890) a *Galhofeiry* (1894) se pak objevují z velké části nejslavnější skladby z období kolem roku 1918.

¹⁵³

Viz např. Milhaud (1920, s. 60–61).

Skladby použité ve *Volovi na střeše*

Č.	Autor/Skladba	Výskyt	Rok	Podnázev/ „Žánr“
„Marcelo Tupinambá“/Fernando Lobo (1982–1953)				
1.	<i>São Paulo Futuro</i>	A, B, BB	1914	„Maxixe curtindo“
2.	<i>Viola Cantadeira</i>	C	1918	„Tanguinho/Canção Sertaneja“
3.	<i>Matuto</i>	T, F	1918	„Cateretê/Canção Cearense“
4.	<i>Tristeza de Caboclo</i>	L	1919	„Tanguinho“
5.	<i>Maricota sai da Chuva</i>	M	1917	„Tanguinho/Canção Sertaneja“
6.	<i>Que Sôdade</i>	W	1918	„Cena Sertaneja“
7.	<i>Sou Batuta</i>	CC	1919	„Tanguinho“
Ernesto Nazareth (1863–1934)				
8.	<i>Ferramenta</i>	G, P, X	1905	„Fado Português/Tango“
9.	<i>Carioca</i>	N, O	1913	„Tango“
10.	<i>Escovado</i>	N, O	1904	„Tango“
11.	<i>Apanhei-te Cavaquinho</i>	EE	1915	„Polka“
Fo. Soriano Robert (aktivní 1916–1923)				
12.	<i>Olh'Abacaxi</i>	H	1918	„Samba“
13.	<i>Seu Amaro Quer</i>	Y, Z	1918	„Tango Carnavalesco“
„Xon-Xon“/João de Souza Lima (1898–1982)				
14.	<i>Amor Avacalhado</i>	E	1918	„Maxixe“
„Zé Boiadero“/José Monteiro (aktivní 1918–1923)				
15.	<i>O Boi no Telhado</i>	F	1918	„Tango“
Francisca „Chiquinha“ Gonzaga (1847–1935)				
16.	<i>O Gaucho/Corta-Jaca</i>	I	1897	„Tango Brasileiro“
Alvaro Sandim (1862–1922)				
17.	<i>Flor do Abacate</i>	J	1915	„Polka“
Catulo da Paixão Cearense (1866–1946)				
18.	<i>Caboca de Caxangá</i>	S, T	1913	„Samba“

Č.	Autor/Skladba	Výskyt	Rok	Podnázev/ „Žánr“
Juca Castro (aktivní 1916–1920)				
19.	<i>Vamo Maruca, Vamo</i>	U, S	1918	
Oswaldo Cardozo de Menezes (1893–1935)				
20.	<i>Mulher do Bode</i>	U	1918	„Polka – Tango“
Alexandre Levy (1864–1892)				
21.	<i>Tango Brasileiro</i>	V, DD, EE	1890	„Tango“
Carlos Pagliuchi (aktivní 1917–1945)				
22.	<i>Sertanejo</i>	Z	1919	„Tango“
Edouardo Souto (1882–1942)				
23.	<i>Para Todos</i>	Z	1919	„Samba Carnavalesco“
Alberto Nepomuceno (1864–1920)				
24.	<i>Galhofeira</i>	BB	1894	Peças Líricas – n. IV, op. 13

Tab. 9 Skladby použité ve *Volovi na střeše*

Vůl na střeše je psán v rozšířené rondové formě, kde se úvodní šestnáctitaktové rondové téma, které je jako jediné z témat dílem Daria Milhauda, objevuje celkem patnáctkrát. Postupně zazní ve všech durových tóninách a do C dur (výchozí tóniny) se znovu vrátí v krátké rekapitulaci a codě. Je základním prvkem, který od sebe odděluje jednotlivé harmonické celky – epizody.

Rondo-Theme

Milhaud



Obr. 72 D. Milhaud: *Vůl na střeše* – rondové téma

Těch má skladba celkem čtrnáct. Každá z epizod má velmi podobnou třídílnou strukturu začínající rondovým tématem v dur. Následují dva tematicky odlišné díly převzaté od jiných autorů. Každý z těchto dílů je v jiné tónině, první představuje novou – mollovou – tóninu, zatím co druhý díl – v dur – předznamenává další uvedení rondového tématu, které je zároveň vždy také začátkem nové epizody. V tonálním plánu je možno nalézt mnoho symetrií, a to jak v jednotlivých epizodách, tak v jejich cyklech, které jsou celkem tři, každý po čtyřech epizodách. Na závěr tvoří dvě epizody rekapitulaci a skladba je zakončena dvoudílnou codou.

V prvních třech epizodách je struktura dur / moll / dur důsledně zachována. Modulace probíhá do stejnojmenné tóniny mollové a následně do durové se stejným předznamenáním. Čtvrtá epizoda každého ze tří kruhů, přestože zachovává formální strukturu (R – a – b), je harmonicky odlišná. Prvně celá epizoda zůstává v dur. Aby Milhaud dosáhl kvinty, jako dokonalého intervalu, mezi jednotlivými kruhy, zmoduluje do tóniny vzdálené pouze o celý tón. V první epizodě závěrečné rekapitulace je zachováno schéma dur / moll / dur, přičemž se

poslední modulací do dur dostane do výchozí tóniny C dur a uzavře tak kruh. Ve druhé epizodě rekapitulace se už tónina nemění, stejně jako ve zkrácené codě, kde naposledy zazní rondové téma. Pro lepší představu jsme vše shrnuli do tabulky níže.

Jednotlivé motivy - a, - b, Milhaud čerpal ze skladeb uvedených v tabulce výše. Ty jsou jak jednoduché, tak třeba čtyřdílné, některé mají i krátkou introdukci. V podstatě všechny mají poměrně jednoduchou strukturu postavenou na modelu ABA. Stejně jako zachovávají strukturu formální, často mají také harmonickou strukturu tradiční pro *tanguinha* ze São Paula, spočívající v mollovém díle A následovaném durovým dílem B. To dává skladbám spíše mollový charakter.

Ne vždy použil Milhaud všechna témata ze skladeb, rozhodovala často složitost a propracovanost. Nebylo také pravidlem, že témata musela být ve stejném pořadí jako v originále. Po vzoru „střihu (découpage)/montáže“ mohlo docházet k různým přerušením, přeložení dílu B před díl A, a to dokonce i u jednoduché skladby. Stejně tak k přiřazení A a B přímo k sobě.

Příkladem vícedílné kompozice, ze které jsou díly A a B zařazeny přímo za sebe, může být hned první skladba první epizody, která zazní po rondovém tématu. Je jí slavné *São Paulo Futuro* od Marcela Tupinambá.

São Paulo Futuro-A

Tupinambá



São Paulo Futuro-B

Tupinambá



Tonální plán *Vola na střeše*

Díl	Kruh I	Kruh II	Kruh III	Rekapitulace
1. epizoda				
R	C	G	D	A
-a	c	g	d	a
-b	Es	B	F	C
2. epizoda				
R	Es	B	F	C
-a	es	b	f	C
-b	Ges	Des	As	C
Coda				
3. epizoda				
R	Ges	Des	As	C
-a	fis	cis	gis	C
-b	A	E	H (lydická)	
4. epizoda				
R	A	E	H	
-a	A, G	E, D	H, A	
-b	Ges	Des	A	

Tab. 10 Tonální plán *Vola na střeše*

Vysvětlivky a poznámky:

První sloupec

R – rondové téma

-a – první motiv

-b – druhý motiv

Druhý až pátý sloupec

Velká písmena značí durové tóniny, malá písmena tóniny mollové.

Jedná se o tóniny převažující v té které části skladby. V tabulce nejsou zohledněny polytonální úseky.

Partitura může být podle tonálního plánu rozdělena na:

a) skupiny – Kruhy I – III a Rekapitulace + Coda

b) epizody – 12 epizod z Kruhů I – III a 2 epizod z Rekapitulace

c) motivy a-b – motivy z jednotlivých epizod, které jsou vloženy mezi rondové téma

Segmenty skladeb použité ve *Volovi na střeše*

Díl	PP	Č.	Část skladby	Tónina	Scéna (podle Cocteauova scénáře)
KRUH I					
1. epizoda		R	Rondo 1	C	Téma barmana
a – 1	A	1	<i>São Paulo Futuro – A</i>	c	Vstup černochoů
b – 1	B	1	<i>São Paulo Futuro – B</i>	Es	
2. epizoda		R	Rondo 2	Es	
a – 2	C	2	<i>Viola Cantadeira – B</i>	es	Vstup dam
b – 2		2	<i>Viola Cantadeira – A</i>	Ges	
3. epizoda	D	R	Rondo 3	Ges	
a – 3	E	14	<i>Amor Avacalhado – A</i>	fis	Vstup pánů
b – 3	F	3	<i>Matuto – B</i>	A	
4. epizoda		R	Rondo 4	A	
a – 4	G	8	<i>Ferramenta – A</i>	A, G	
b – 4	H	12	<i>Olh'Abacaxi – A</i>	Ges	
KRUH II					
5. epizoda		R	Rondo 5	G	
a – 5	I	16	<i>O Gaucho/Corta-Jaca – A</i>	g	Černouškův pád
b – 5	J	17	<i>Flor do Abacate – A</i>	B	Tanec bookmakera
6. epizoda	K	R	Rondo 6	B	
a – 6	L	4	<i>Tristeza de Caboclo – A+B</i>	b	Tango dvou dam
b – 6	M	5	<i>Maricota sai da Chuva – A</i>	Des	Hvízd policejní píšťalky
7. epizoda		R	Rondo 7	Des	
a – 7	N	9	<i>Carioca – A</i>	cis	Vstup policisty
b – 7	O	10	<i>Escovado – A</i>	E	
8. epizoda		R	Rondo 8	E	
a – 8	P	8	<i>Ferramenta – A</i>	E, D	
b – 8	Q	-	<i>Neznámá I</i>	Des	Tanec policisty

Díl	PP	Č.	Část skladby	Tónina	Scéna (podle Cocteauova scénáře)
KRUH III					
9. epizoda		R	Rondo 9	D	Smrt policisty
a – 9	R	-	<i>Neznámá II</i>	d	
b – 9	S	18	<i>Caboca de Caxangá – A</i>	F	Tanec černouška
10. epizoda	T	R	Rondo 10	F	
a – 10		3	<i>Matuto – A</i>	f	Tanec Salome
b – 10	U	20	<i>Mulher do Bode – A</i>	As	
11. epizoda		R	Rondo 11	As	
a – 11	V	21	<i>Tango Brasileiro – B</i>	gis	
b – 11	W	6	<i>Que Sôdade</i>	B lydická	Odchody
12. epizoda		R	Rondo 12	B	
a – 12	X	8	<i>Ferramenta – A</i>	B, A	
b – 12	Y	13	<i>Seu Amaro Quer – A</i>	A	
	Z	22	<i>Sertanejo – B</i>		
REKAPITULACE / CODA					
13. epizoda	AA	R	Rondo 13	A	
a – 13	BB	1	<i>São Paulo Futuro – A</i>	a	Vzkříšení policisty
b – 13		1	<i>São Paulo Futuro – B</i>	C	
14. epizoda	CC	R	Rondo 14	C	Barman nasazuje policistovi hlavu zpátky
a – 14	DD	7	<i>Sou Batuta – I</i>	C	
b – 14		21	<i>Tango Brasileiro – A</i>	C	
CODA					
Coda	EE	R	Rondo 15	C	Barman předkládá účet
b – 14		21	<i>Tango Brasileiro – A</i>	C	

Tab. 11 Segmenty skladeb použitých ve *Volovi na střeše*

PP – písmeno v partituře

- **A**, - **B** – téma dílu A, B z původní skladby

Č – číslo v seznamu skladeb

- **I** – instrumentální introdukce

Milhaud také zjistil, že některá témata, mající stejný lidový základ, mohou být přeložena přes sebe a celkový efekt je pak mnohem působivější.

*„Používám „základní techniky“ (s respektem k folklóru). Všiml jsem si... že mnoho populárních nápěvů, zapůjčených ze stejného lidového základu, vykazuje podobné profily a může tedy být dokonale použito jako kontrapunktická linie a zároveň můžeme z navrstvení těchto nápěvů vyčlenit jejich základní harmonii... Často se snažím použít co největší možné množství témat.“*¹⁵⁴

Právě toto vrstvení částí, často i od různých autorů, je pro *Vola na střěše* typické. Zároveň se tato skladba stala základem pro pozdější Milhaudův výzkum, který vyústil v napsání dalších kusů využívajících tuto techniku, například *Kentuckiana* (1948), kde používá až 20 témat.¹⁵⁵

Ve *Volovi na střěše* je vrstvení použito ke stupňování napětí. Vzhledem k jednoduché struktuře (Rondo + dvě témata) používá Milhaud těchto druhých (vedlejších) témat k zahuštění partitury. V každém dalším z harmonických kruhů se objevuje více takto skládaných témat. V prvním kruhu se jedná jen o jeden díl se dvěma tématy (b – 3), ve druhém kruhu jsou to již dva díly (a – 7, b – 7), ve třetím kruhu je to dokonce pět dílů s celkem dvanácti tématy (a – 9, b – 9, a – 10, b – 10, b – 12), v rekapitulaci a codě se pak vzhledem k jejich délce objevují pouze tři složené díly (a – 13, b – 13, Rondo 15). S ohledem na harmonickou stavbu těchto složených dílů, které jsou většinou ve stejné tónině, by se v případě *Vola na střěše* mělo mluvit spíše o „polymelodice“ než o „polytonalitě“. Podrobnější přehled včetně jednotlivých použitých témat můžeme najít v tabulce níže (Tab. 12).

Na těchto „polymelodických“ dílech je také zajímavé, že ne vždy je hlavní téma tím nejvýraznějším. Již hned v prvním takovém díle (písmeno F, b – 3) zní vedlejší téma *O Boi no Telhado*, hrané trumpetami, podstatně výrazněji, než téma hlavní. Jindy použije ve dvou po sobě jdoucích dílech stejná témata (a – 7, b – 7), které si ale přehodí role.

¹⁵⁴ Milhaud (1952, s. 92)

¹⁵⁵ Dále také *Carnaval à la Nouvelle-Orleans* (1947) a *Suite Française* (1944–1945). Více viz Milhaud (1995, s. 93).

Části s více tématy znějícími současně

Díl	PP	Č. I	Hlavní melodie	Hl. t.	Č. II	Vedlejší melodie	Vedl. t.
KRUH I							
b – 3	F	3	Matuto – B	As	15	O Boi no Telhado - A	As
KRUH II							
a – 7	N	9	Carioca – A	cis	10	Escovado – A	E
b – 7	O	10	Escovado – A	E	9	Carioca – A	cis
KRUH III							
a – 9	R	-	Neznámá II	d	-	Neznámá III	d
b – 9	S	18	Caboca de Caxangá – A	F	19	Vamo Maruca – B	F
a – 10	T	3	Matuto – A	f	18	Caboca de Caxangá – I	F, A
b – 10	U	20	Mulher do Bode – A	As	-	Neznámá IV	As
					19	Vamo Maruca – A	
b – 12	Z	13	Seu Amaro Quer – A	A	22	Sertanejo – A	A
					23	Para Todos – A	
REKAPITULACE / CODA							
a – 13	AA	1	São Paulo Futuro – A	a	24	Galhofeira – A	a
b – 13	BB	1	São Paulo Futuro – B	C	24	Galhofeira – A	C
Rondo 15	EE	R	Rondo	C	11	Apanhei-te Cavaquinho	C

Tab. 12 Části s více tématy znějícími současně

Milhaudovo pojetí polytonality je odlišné například od pojetí Schönbergova a ve *Volovi na střeše* plní hlavně funkci zvukomalebnou. Ve stejném roce, kdy Schönberg dokončil formulaci své dvanáctitónové teorie, představil Milhaud svou „neo-tonální“ teorii, pomocí které byla „polytonalita“ prezentována jako alternativa k „tonalitě“.

*„Polytonalita a atonalita nejsou jen doplňkové systémy. Mezi polytonalitou a atonalitou existuje stejně zásadní rozdíl jako mezi diatonismem a chromatismem... První je výsledkem diatonické práce s harmonií a kontrapunktem, zatímco to druhé je výsledkem práce chromatické.“*¹⁵⁶

Jeho systém je přísně diatonický. Disonance vznikají buď kontrapunktickým přeložením diatonických melodických linií, nebo z harmonického přeložení konsonantních akordů s čistou kvintou (ať durových, či mollových), které nazývá „harmonickou polytonalitou“. Míra disonance pak záleží na vzdálenosti v rámci kvintového kruhu. Oba typy jsou ve *Volovi na střeše* přítomny.

Polytonální celky pak můžeme rozlišit podle:

- vzdálenosti transpozice o dvě, tři či více tónin;
- intervalové vzdálenosti oddělující akordy, kdy vzdálenost „Mód I“ je vzdálenost půltónu, „Mód II“ dvou půltónů atd. Celkem tak máme jedenáct módů. V nejběžnější vzdálenosti dvou tónin se tak nejčastěji setkáme s módy II, III, IV, VI, VIII, IX.
- vztahů mezi módy na homogenní typy A (dur + dur) a B (moll + moll) a polymodální typy C (dur + moll) a D (moll + dur);

Ve *Volovi na střeše* se vyskytuje pouze jediný případ trojnásobné „polytonality“, a to symetricky v intervalu velké tercie, tzn. v „Módu IV + IV“. Nachází se přesně uprostřed skladby (písmeno Q, b – 8) a jeho 3/8 takt je jediným vyrušením v celé skladbě, která je jinak postavena na dvoudobém rytmu.

Struktura skladby založená na skládání jednotlivých melodií v terciových postupech je porušena pouze u jediné melodie, a tou je rondové téma složené v kvartách.

Polytonální části *Vola na střeše* podle Milhauda

Díl	PP	Č. I	Melodie I	Č. II	Melodie II	Č. III	Mel. III	Tóniny	Int. vzdál.	Mód	Typ
Harmonická polytonalita											
b – 2	C	2	<i>Viola Cantadeira – B</i>	-	<i>Kadenční postup</i>			Ges + C	zv. 4	VI	A
b – 4	H	12	<i>Olh'Abacaxi – A</i>	12	<i>Olh'Abacaxi – A</i>			G + Es	m. 6	VIII	A
b – 5	J	17	<i>Flor do Abacate – A</i>	-	<i>Kadenční postup</i>			B + D	v. 3	IV	A
b – 8	Q	-	<i>Neznámá I</i>	-	<i>Neznámá I</i>	-	<i>Neznámá I</i>	D + Fis + B	v. 3	IV + IV	A
b – 11	W	6	<i>Que Sodade</i>	6	<i>Que Sodade</i>			B + Cis	v. 2	II	A
Kontrapunktická polytonalita											
b – 6	M	5	<i>Maricota sai da Chuva – A</i>	5	<i>Maricota sai da Chuva – A</i> Kánon ve v. 6			Des + B	v. 6	IX	A
a – 7	N	10	<i>Carioca – A</i>	9	<i>Escovado – A</i>			cis + E	m. 3	III	D
b – 7	O	9	<i>Escovado – A</i>	10	<i>Carioca – A</i>			E + cis	v. 6	IX	C
a – 10	T	3	<i>Matuto – A</i>	18	<i>Caboca de Caxangá – I</i>			f + A	v. 3	IV	D

Tab. 13 Polytonální části *Vola na střeše*

5.4.2.3 Závěr

Tematická bohatost Milhaudova *Vola na střeše*, agresivní „stříhy“ mezi jednotlivými částmi, místy naopak spojení tak dokonalé, že smazává hranice mezi tématy různých autorů. Poměrně jednoduchá stavba jednotlivých melodií, v základu si velmi podobných, umožňuje vyniknout „okrasně“ pojaté polymelodice a polytonalitě. Mistrovské libreto Jeana Cocteaua pak uspokojí i ty nejnáročnější posluchače, kterým by snad nestačila k vytvoření dojmu jen hudba samotná.

Ačkoliv je *Vůl na střeše* psán v rozšířené rondové formě, vrstvením nových prvků a melodií dává posluchači spíše pocit variace, možná i fantazie. To konečně bylo také Milhaudovým cílem, jak zmiňuje v rozhovorech s Claudem Rostandem¹⁵⁷, nebo také ve svém životopise *My Happy Life*.¹⁵⁸

Ať už tento cíl naplnil více či méně, obrovská popularita v době vzniku skladby, stejně jako současný rostoucí zájem a její stále častější uvádění napovídají, že se jedná o kvalitní dílo.

¹⁵⁷ Viz Milhaud (1952, s. 94).

¹⁵⁸ Milhaud (1995, s. 87)

„Pojmenoval jsem tu fantazii „Vůl na střeše“, což je název jedné populární brazilské melodie“.

5.5 Eugène-Auguste Ysaÿe (1858–1931)

5.5.1 Život a dílo

Belgický houslový virtuóz Eugène Ysaÿe se narodil 16. července 1858 v Lutychu do rodiny amatérských hudebníků. Jeho otec Nicolas byl houslistou – nadšencem a zároveň jeho prvním učitelem hry na housle. V Lutychu v té době existoval spolek hudebníků amatérů a při tomto spolku fungoval také orchestr, jehož byl Nicolas Ysaÿe dirigentem. Protože malý Eugène dělal velké pokroky, brzy jej otec povolal, aby v orchestru vypomáhal. Jeho mimořádného talentu si všimli také pedagogové Lutyšské konzervatoře, kam byl ve věku sedmi let přijat do třídy Désira Heynberga¹⁵⁹. Nepobyl zde ale dlouho. Po necelých třech letech byl z důvodu častých absencí vyloučen. Když v roce 1872 procházel Henri Vieuxtemps¹⁶⁰ kolem domu Ysaÿeových, přehrával si tehdy čtrnáctiletý Eugène jeho *5. houslový koncert*. Vieuxtempse jeho hra natolik oslovila, že jej ihned doporučil do třídy Rodolpha Massarta¹⁶¹. Ysaÿe byl tedy znovu přijat na konzervatoř a v následujících letech vyhrál několik cen a soutěží, což mu umožnilo brát lekce u Henryka Wieniawského¹⁶² v Bruselu.

¹⁵⁹ Désiré Heynberg (1831–1898) – houslový pedagog a skladatel, celý život strávil v Lutychu, vyučoval na Lutyšské konzervatoři. Vychoval jednoho z předních představitelů franko-belgické školy Martina Pierra Josepha Marsicka (1847–1924).

¹⁶⁰ Henri Vieuxtemps (1820–1881) – houslista, pedagog a skladatel, jeden z nejvýznamnějších představitelů franko-belgické školy. Housle studoval u Charlese Augusta de Bériota (1802–1870) a skladbu u Antonína Rejchy (1770–1836). Vyučoval na Pařížské konzervatoři. Po mozkové mrtvici roku 1873 mu ochrnula pravá ruka. Ačkoliv se částečně zotavil, o šest let později ukončil kariéru a zbytek života strávil v sanatoriu Mustapha Supérieur v Alžíru.

¹⁶¹ Rodolphe Massart (1840–1914) – houslový pedagog, synovec známějšího pařížského Lamberta Massarta (1811–1892).

¹⁶² Henryk Wieniawski (1835–1880) – houslista, pedagog a skladatel. Vystudoval Pařížskou konzervatoř u Lamberta Massarta. Od roku 1885 vyučoval na konzervatoři v Bruselu, kde převzal místo po Henrim Vieuxtempsovi. Přestože se v tomto období jeho zdraví rapidně zhoršovalo, nepolevoval a hrál více než 200 koncertů ročně. Zemřel rok po posledním – rozlučkovém koncertě, který se konal v Oděse. Pohřben je ve Varšavě.

Mezi roky 1874 a 1878 studoval v Paříži u Vieuxtempsa a během tohoto krátkého období se spřátelil s mnoha francouzskými skladateli včetně Césara Francka (1822–1890), Camilla Saint-Saëns (1835–1921), Ernesta Chaussona (1855–1899), Gabriela Faurého (1845–1924) a Clauda Debussyho (1862–1918). V následujících letech pak na svých koncertech často uváděl jejich skladby, nejednou jim pomohl se snazším prosazením. Jako výraz díků pak oni mnohé své další skladby napsali přímo pro něj. Zároveň jej podpořili v úmyslu komponovat vlastní skladby.

Rokem 1879 začalo pro Ysaÿe nové životní období. Po jednom z koncertů jej oslovil Benjamin Bilse (1816–1902) s nabídkou pozice koncertního mistra ve své berlínské *Bilse'sche Kapelle*, kterou Ysaÿe přijal. Ještě téhož roku odjel společně s Antonem Rubinsteinem (1829–1894) také na své první turné do Ruska. Po návratu setrval na pozici koncertního mistra až do roku 1882, kdy se ansámbl rozdělil a vznikla Berlínská filharmonie. Přestože mu bylo nabídnuto stejné místo i v tomto nově vzniklém uskupení, odmítl a vrátil se do Paříže, kde se brzy zařadil mezi hudební elitu. Tam v roce 1885 také premiéroval jak *Španělskou symfonii* Édouarda Lala (1823–1892), tak *Introdukcí a Rondo capriccioso* Camilla Saint-Saëns.

Impulsem k návratu do Belgie byla svatba s Louise Bourdeau de Courtrai (+1924), která se konala 29. září 1886. Zároveň Ysaÿe přijal místo na Bruselské konzervatoři a založil si smyčcové kvarteto – *Ysaÿe Quartet*¹⁶³. Stejně jako v Paříži i v Bruselu si velmi rychle vydobyl respekt. Nedlouho po svatbě se stal hudebním ředitelem spolku „*Twenty Club*“ a později založil také tzv. „*Société des Concerts Ysaÿe*“, na kterých společně s přáteli prováděl převážně skladby soudobých belgických a francouzských autorů. Nepřestal ale vystupovat ani sólově. V několika málo letech po svatbě procestoval celou Evropu a premiéroval mimo jiné Franckovu *Sonátu A dur* (1886), *Koncert D dur pro housle, klavír a smyčcové kvarteto* (1891) a *Poème pro housle a orchestr* (1896) Ernesta Chaussona, *Smyčcový kvartet č. 1 D dur* (1890) Vincenta d'Indyho (1851–1931), Debussyho *Smyčcový kvartet* (1893) a *Sonátu G dur* (1892) Guillauma Lekeu (1870–1894). První americká turné na sebe nenechala dlouho čekat. Do počátku první světové války hrál v podstatě ve všech velkých koncertních sálích USA.

¹⁶³ Ysaÿe Quartet – založen 1886. Kvarteto hrálo ve složení Eugène Ysaÿe, Mathieu Crickboom (housle), Léon van Hout (viola), Joseph Jacob (violoncello). Své skladby jim věnovali například Claude Debussy, Vincent d'Indy ad.

Na sklonku roku 1894 poprvé pocítil bolest v levé ruce. Ta se v následujících letech natolik stupňovala, že byl nucen výrazně omezit svá koncertní vystoupení a nakonec se roku 1900 postavit za dirigentský pult. V dalších pěti letech hrál veřejně jen výjimečně. Od roku 1906 byl ale zpět a navázal tam, kde na přelomu století přestal. Roku 1912 znovu přijal místo na Bruselské konzervatoři. První světová válka přerušila jeho kariéru na vrcholu. Ysaÿe se rozhodl opustit Belgie a odcestoval do Anglie. Bolesti levé ruky, neuritida a rozvíjející se cukrovka mu znesnadňovaly hraní, a tak stále častěji sahal po taktovce. Konečně roku 1918 přijal místo dirigenta v Cincinnati Symphony Orchestra (USA) a setrval zde čtyři roky. Po návratu do Belgie se věnoval svým předchozím aktivitám. Roku 1924 mu zemřela první žena, se kterou měl tři syny a jednu dceru. O tři roky později, 9. července 1927 se znovu oženil. Za ženu si vzal svou o čtyřicet čtyři let mladší žačku Jeanette Dincin (1902–1967), se kterou se seznámil během svého působení v Cincinnati. V posledních letech svého života učil soukromě, mimo jiné také belgickou královnu Alžbětu Bavorskou.¹⁶⁴ Roku 1929 cukrovka natolik pokročila, že mu musela být amputována pravá noha. Svou výjimečnou více než šedesátiletou kariéru ukončil v listopadu roku 1930 koncertem v Belgii. Krátce poté dokončil operu *Piére li houyeû* (Petr horník)¹⁶⁵. Premiéra se konala 4. března 1931 v královském divadle v Lutychu za účasti královny Alžběty a byla přenášena rozhlasem, aby si ji mohl Ysaÿe poslechnout v nemocnici. Vyčerpán marným bojem s velmi těžkou formou diabetu zemřel ve svém domě v Bruselu 12. května 1931.

¹⁶⁴ Alžběta Gabriela Bavorská (rozená Elisabeth Gabriele Valérie Marie; 1876–1965) – manželka Alberta I. Belgického, královnou od roku 1909. Přestože byla německého původu, byla velmi populární, hlavně díky svému lidskému přístupu (za I. světové války navštěvovala frontu a ošetřovala zraněné). Odsoudila nacistické zacházení se Židy a během let 1940–1944 využila svého vlivu a zachránila stovky židovských dětí. Byla mecenáškou vědy a umění. Byla soukromou žačkou E. Ysaÿe. Po jeho smrti pokračovala ve výuce královny jeho manželka.

¹⁶⁵ Pravděpodobně jediná opera napsaná ve valonském dialektu. Další představení se konalo 25. dubna v Bruselu. Ysaÿeho stav byl natolik stabilizovaný, že mohl být přinesen do divadla na nosítkách, aby si operu poslechl. Přestože ohlasy byly kladné, opera si nezískala místo ve stálém repertoáru. Po dlouhé pauze byla znovu provedena 25. 11. 2006 v Královské opeře v Lutychu. Z tohoto představení byl pořízen audiozáznam, který byl vydán asociací Musique en Wallonie na CD (MEW 0884–0885).

K poslednímu odpočinku byl uložen na Ixelském hřbitově. Na jeho počest založila královna Alžběta roku 1937 soutěž, která se koná v belgickém Bruselu.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Soutěž královny Alžběty – první dva ročníky se soutěž jmenovala „Mezinárodní soutěž Eugena Ysaÿe“ a konala se v oborech housle (1937, vítěz David Oistrach) a klavír (1938, vítěz Emil Gilels). Další ročníky se konaly až od roku 1951 a až na výjimky se ve čtyřletém cyklu střídaly obory housle, klavír a skladba následované roční pauzou. Od roku 1988 se přidal nový obor – zpěv. Od roku 1999 se soutěž koná každoročně. V roce 2007 soutěž přešla na tříletý cyklus a v roce 2012 se naposledy konala v oboru skladba. Počínaje rokem 2015 přešla soutěž opět do čtyřletého cyklu a v roce 2017 se poprvé konala v oboru violoncello (nahradil obor skladba).

Je jednou z nejprestižnějších světových soutěží a je pravděpodobně také soutěží nejdelší. Počínaje vylosováním pořadí do konce finále trvá téměř pět týdnů. Před finále je dvanáct soutěžících týden v naprosté izolaci v hudebním institutu královny, nemají přístup k počítači ani internetu a odevzdávají také mobilní telefony. V průběhu soutěže kandidáti odehrají až dvacet skladeb, kromě povinné skladby napsané pro soutěž a uveřejněné až týden před semifinále, musí hrát vše z paměti.

Největším úspěchem českých kandidátů v posledních letech je vítězství klavíristy Lukáše Vondráčka v roce 2016 a účast houslisty Josefa Špačka ve finále soutěže v roce 2012. Mezi finalisty soutěže byli také klavíristé Stanislav Knor (7. cena, 1956), Igor Ardašev (6. cena, 1991) a Jan Simon (9. cena, 1991).

5.5.2 Skladatel versus interpret

Eugène Ysaÿe byl jedním z posledních, ne-li vůbec posledním houslovým virtuózem, který se věnoval také skládání rozsáhlejších skladeb (houslové koncerty, opera).¹⁶⁷ Další generace houslistů, mezi nimiž nechybí taková jména jako Fritz Kreisler (1875–1962) a Jascha Heifetz (1901–1987), se více soustředila na hraní a zanechala po sobě již pouze kratší skladby převážně lehčího charakteru. Dvacáté století vytvářelo stále větší tlak na kvalitu a kvantitu hudebních produkcí a spojení virtuóz-skladatel bylo stále větší vzácností. Dnešní provozovací praxe v podstatě znemožňuje zvládat obě „povolání“ současně.

Eugène Ysaÿe se v průběhu studií seznámil s širokou plejádou skladatelů. S mnoha z nich jej později pojilo pouto přátelství. Bylo to právě v době studií, kdy začal komponovat. Přestože oficiálně neabsolvoval žádné kompoziční školení, je pravděpodobné, že konzultoval své první vážnější pokusy se svými přáteli – Claudem Debussym, Césarem Franckem a dalšími. Vždyť právě oni jej podporovali v úmyslu psát. A tak v mnoha skladbách můžeme slyšet například Debussyho nálady nebo Frankovu rapsodičnost. Přestože jeho první skladby občas postrádají rafinovanost, jsou plné harmonické originality. Proto není divu, že inspirace proudila oběma směry. Mezi mnoha jinými je třeba jmenovat dvě skladby věnované Ysaÿovi, které jsou s tématem této práce úzce propojené. Jedná se o *Poème* Ernesta Chaussona a *Sonátu A dur* Césara Francka.

Ysaÿe je autorem více než šedesáti skladeb.¹⁶⁸ V jeho tvorbě se projevuje romantické cítění a vlivy francouzské kompoziční tradice, ze které vyšel. Skladby věnované houslím odrážejí hlavně jeho mimořádné hráčské dispozice, aniž by vystavovaly na odiv techniku.

¹⁶⁷ Z jeho vrstevníků je třeba zmínit ještě Jenő Hubaye (1858–1937), vynikajícího maďarského houslistu a pedagoga, který po sobě zanechal velký skladatelský odkaz. O generaci mladší pak byl rumunský houslista, klavírista, dirigent a skladatel George Enescu (1881–1955), který je autorem opery, tří symfonií a velkého množství jak orchestrálních, tak komorních děl. Ysaÿe mu věnoval třetí sonátu z opusu 27. Je potřeba uvážit, že žádný z nich jako houslista nedosáhl podobného světového věhlasu jako Ysaÿe.

¹⁶⁸ Nalezneme mezi nimi jak skladby pro sólový nástroj (např. housle, violoncello), tak s doprovodem klavíru, díla pro komorní ansámby, pro sólový nástroj s doprovodem orchestru, pro orchestr a také jednu operu.

5.5.3 Ernest Chausson: *Poème op. 25* (1896)

Impulzem k napsání *Poèmu* se Chaussonovi stal koncert, na kterém Ysaÿe zahrál svůj *Poème élégiaque op. 12*, skladbu, která byla dokončena o pouhý rok dříve a byla věnována dalšímu z přátel – Gabrielu Faurému. Přestože Chausson Ysaÿovi už několik let sliboval houslový koncert, rozhodl se začít něčím kratším a spojení poem-Ysaÿe se zdálo ideální. Jako literární předlohou si vybral povídku I. S. Turgeněva *Píseň vítězné lásky* (1881). V průběhu tvorby Ysaÿe s Chaussonem úzce spolupracoval.¹⁶⁹ Od dubna 1896 do 26. června vzniklo několik pracovních verzí a revizí¹⁷⁰, poslední úpravy nicméně společně dokončili až po odevzdání do tisku. Stejně jako se vyvíjela skladba, měnil se i její název. Ten kromě jiného odráží také vývoj Chaussonova kompozičního smýšlení a jeho hudebního jazyka – snahu o návrat k podstatě. V první pracovní verzi se skladba jmenovala *Le chant de l'amour triomphant: poème symphonique pour violon et orchestre*. Záhy Chausson název zkrátil na *Poème pour violon et orchestre*, až byla konečně představena jednoduše jako *Poème*.

K prvnímu vydání skladby u Breitkopfa v květnu 1897 došlo jen díky velké štedrosti Isaaca Albénize (1860–1909),¹⁷¹ který vydavateli nezištně zaplatil z vlastní kapsy poměrně vysokou částku.¹⁷² Chausson o tom nic nevěděl a psal přátelům, že je to zvláštní a je potěšen, že dokonce vydělal 300 marek.¹⁷³ Ysaÿe později po Chaussonově smrti skladbu pro vlastní potřeby znovu revidoval. Změny se týkaly nejen některých not (případně harmonií), ale i rytmu, a dokonce také celých pasáží. Tato revidovaná verze, která zohledňovala změny udělané jak

¹⁶⁹ V jednom z dopisů píše Chausson „můj – Tvůj *Poème*“. Jedná se jistě o označení nadnesené, ale poukazuje na to, že se Ysaÿe na tvorbě skutečně podílel. Traduje se také historka, že když Ysaÿe ke konci života vedl masterclass v Paříži, řekl studentům o kadenci: „*A to si opravdu myslíte, že by to byl schopný napsat sám?*“ Viz Duchen (2005, s. 42–51).

¹⁷⁰ Chausson skladbu napsal, když byl na prázdninách ve Florencii.

¹⁷¹ Breitkopf *Poème* nechtěl vydat. Zdál se mu příliš neobvyklý, „vágní a bizarní“ a technicky mimořádně obtížný.

¹⁷² Duchen (2005, s. 42–51)

¹⁷³ Chausson peníze nepotřeboval, jeho rodina byla velmi dobře situovaná. Obdržené finance ale splnily zamýšlený cíl – podpořit sebedůvěru skladatele. Albéniz mu tak chtěl oplatit finanční i kolegiální pomoc z doby studií.

po odevzdání do tisku, tak později samotným Ysaïem, vyšla roku 1969 v Editions Ysaïe.

Poprvé byla skladba provedena, když byli na podzim roku 1896 Ysaïe a Chausson se svými manželkami na dovolené v Sitges nedaleko Barcelony. Na soukromém večírku pořádaném katalánským malířem Santiagem Rusiñolem zahráli Ysaïe a Chaussonova manželka Jeanne údajně s velkým úspěchem také Chaussonův *Poème*. Oficiální premiéra skladby se konala na konzervatoři v Nancy 27. prosince 1896. Sólistou byl Ysaïe, za dirigentský pult se postavil Guy Ropartz (1864–1955)¹⁷⁴. Do povědomí se ale skladba dostala až díky pařížské premiéře, která proběhla v rámci tzv. „*Collone Concert*“ 4. dubna 1897. Chaussonovi se dostalo bouřlivých ovací, které do té doby nezažil. Za zmínku stojí také první anglické provedení, které se konalo v Londýně pouhý týden po Chaussonově nečekaném úmrtí.¹⁷⁵ V dopise Ysaïe píše: „*Today on the 18th of June, 1899, three thousand people who were told of the composer's death listened to the Poème in concentration, with awe and deep emotion which I sensed to become more tense as its sad, exalted and plaintive melodies were wringing tears from my own heart.*“¹⁷⁶

Existují celkem tři původní verze skladby – pro housle a orchestr, housle a klavír (klavírní part byl později revidován do „hratelnější“ podoby Chaussonovými následovníky) a konečně pro housle, klavír a smyčcové kvarteto¹⁷⁷. Ysaïe později vytvořil také transkripci pro housle, klavír a varhany.

¹⁷⁴ Guy Ropartz (1864–1955) - skladatel a dirigent, ředitel konzervatoře v Nancy a zakladatel symfonického orchestru konzervatoře.

¹⁷⁵ „*The programme on the 17th ult. was exceptionally interesting. The first performance in England was given of a Poem for violin and orchestra, by Edouard Chausson, a French composer, born at Paris in 1855, but who was killed while practising bicycle riding in his garden on the 11th ult. The poem is sombre in character, in parts elegiac, and testifies to its composer not only being a gifted but an accomplished musician. The violin part was most sympathetically rendered by M. Ysaie...*“

Ysaïe (1899, s. 471–472)

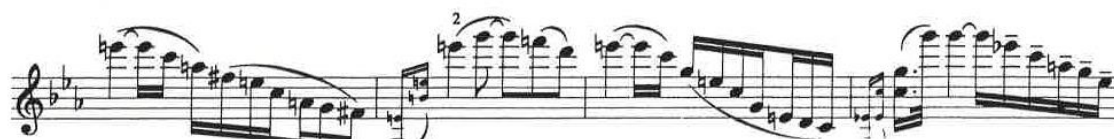
¹⁷⁶ „*Dnes, 18. června 1899, tři tisíce lidí, kterým byla oznámena skladatelova smrt, se zaujetím vyslechly Poème. Jeho tklivé, dojmavé melodie hluboce zasáhly publikum a vehnaly slzy do mých očí.*“

Ginzburg (1980, s. 294)

¹⁷⁷ Nezaměňovat s Chaussonovým *Koncertem pro housle klavír a smyčcové kvarteto D dur op. 21 z roku 1892*.



Obr. 74 E. Chausson: *Poème*, takty 147–150, původní verze



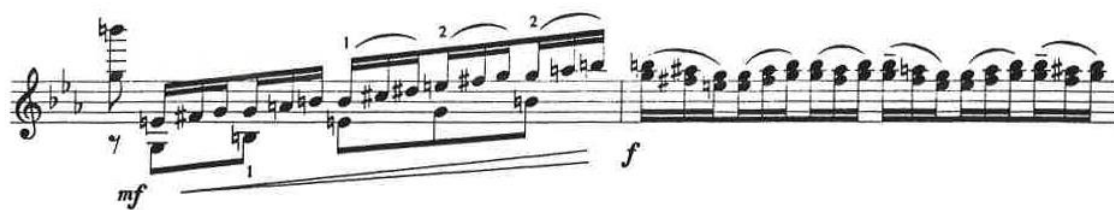
Obr. 75 E. Chausson: *Poème*, takty 147–150, revize Ysaÿe, drobné změny v artikulaci (smyky), přidány přírazy



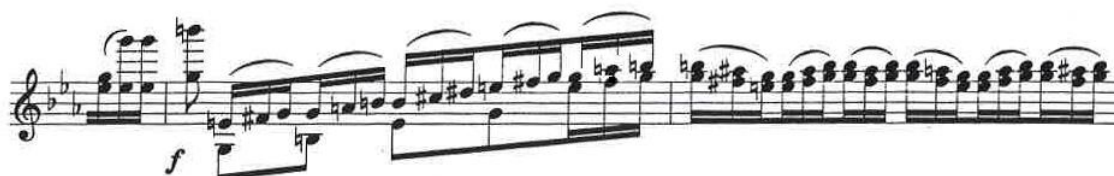
Obr. 76 E. Chausson: *Poème*, takty 125–127, původní verze



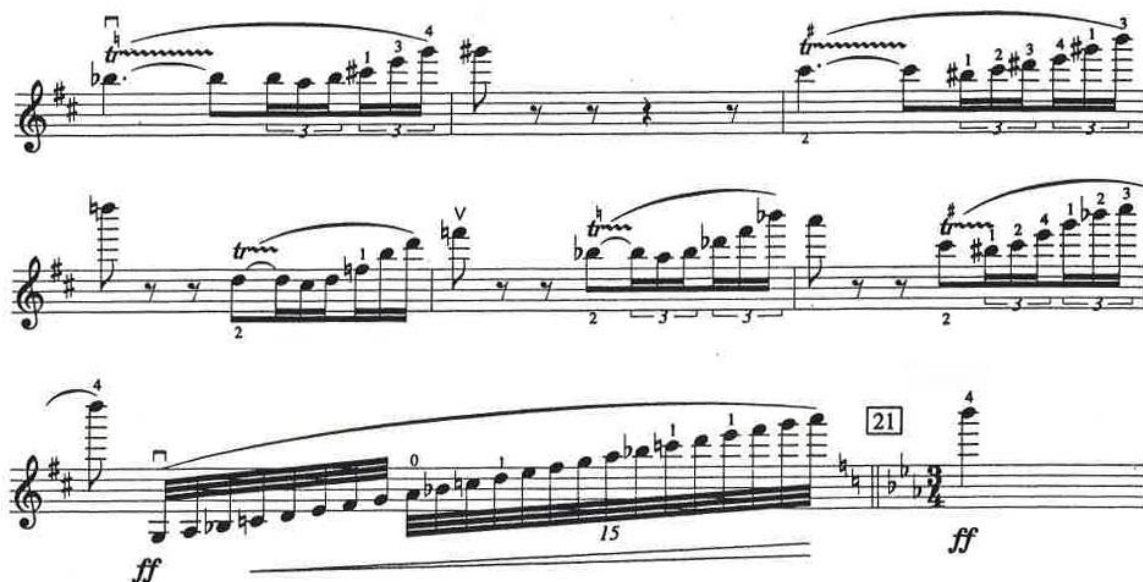
Obr. 77 E. Chausson: *Poème*, takty 125–127, revize Ysaÿe, jedná se pouze o rytmicky přesnější zápis zaužívané interpretace



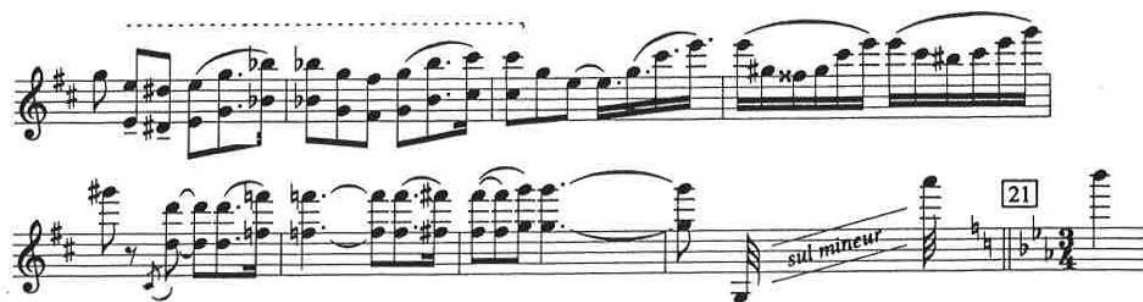
Obr. 78 E. Chausson: *Poème*, takty 176–177, původní verze



Obr. 79 E. Chausson: *Poème*, takty 176–177, revize Ysaÿe



Obr. 80 E. Chausson: *Poème*, takty 294–301, původní verze



Obr. 81 E. Chausson: *Poème*, takty 294–301, revize Ysaÿe, výrazný zásah, nový text

5.5.4 Eugène Ysaÿe – houslista

„Ysaÿe's tone was big and noble... His vibrato was the spontaneous expression of the feeling... his portamentos were novel and entrancing, his left-hand agility and intonation of Sarasate-like perfection... There was no kind of bowing that did not show tonal perfection as well as musical feeling. His style of interpretation betrayed the impulsive romantic... He was a master of imaginative rubato..."

Carl Flesch ¹⁷⁸

Eugène Ysaÿe bývá označován za prvního moderního houslistu. Byl jedním z těch, kdo vytvořili most mezi houslovou technikou 19. a 20. století. Jeho mimořádné technické a interpretační dispozice mu umožnily být vynikajícím interpretem hudby jeho předchůdců i současníků. Zároveň protože nebyl technicky nijak limitován, mohl ve svých vlastních skladbách naplno rozvinout svou představivost.

Jeho hra se vyznačovala barevností, vřelostí, svobodou, expresivností a technickou dokonalostí. Kvalita jeho tónu byla natolik mimořádná, že údajně nikdo z jeho současníků nedokázal z houslí dostat tolik barev.¹⁷⁹ Podle Kreislera *„Ysaÿe bears a message, a great message, and you must follow closely to receive it. He doesn't deliver it every time he plays, but when he does, it is wonderful!"* ¹⁸⁰

Interpretace, prstoklady a smyky se lišily koncert od koncertu, bylo ale možné vysledovat určité typické rysy. Zvláště v rychlých pasážích hrával Ysaÿe co nejvíce not na E struně, aby docílil co největší znělosti. Vždy preferoval právě znělost před technickým pohodlím. Často užíval prázdné struny – tentokrát pro docílení větší barevnosti. Přestože v 19. století byla *portamenta* a *glissanda*

¹⁷⁸ „Ysaÿeho tón byl velký a ušlechtilý... Jeho vibrato bylo spontánním vyjádřením jeho citů... jeho portamenta byla neotřelá a úžasná, technika levé ruky a intonace měly Sarasateho dokonalost... Neexistoval žádný druh smyku, který by postrádal tónovou dokonalost nebo procítění. Způsob, jakým hrál, prozrazoval impulzivního romantika... Byl mistrem nápaditého rubata..."

Flesch (1957, s. 79)

¹⁷⁹ Wood (1938, s. 173)

¹⁸⁰ „Ysaÿe nese zprávu, velké poselství a musíte ho pečlivě následovat, abyste ho pochopili. Není tomu tak vždy, když hraje, ale když se to stane, je to úžasné!"

Lochner (1951, s. 61–62)

využívána velmi často a ani u Ysaÿe nebyla výjimkou¹⁸¹, byla pro něj spíše expresivním prostředkem. Mnohem více používal k docílení kýženého efektu *vibrato*. Disponoval totiž velmi širokou škálou různých typů a rychlostí. V lyrických částech naopak hrával často zcela bez vibrata.¹⁸² Tento druh zvuku nazýval „*white tone*“.¹⁸³ Ve spojení s jeho běžně spíše temnou barvou tónu to byl velmi zajímavý efekt.

Dalším typickým prvkem byla jeho mimořádná smyčcová technika. Jednalo se hlavně o různé druhy nastavovaných smyků. Dokázal hrát tón od žabky v plném zvuku téměř až po špičku, kde najednou povolil a naprosto neslyšně se v téměř nepostřehnutelném okamžiku vrátil ke středu smyčce, nebo i níže. Dále uměl mimořádně energicky „odpíchnout“ smyky od špičky. Nebyl tedy limitován, jako většina jeho předchůdců i současníků, a násobily se tak možné smykové variace. Naprostým opakem pak byly jeho *flautandové* tahy. Působilo to téměř, jako by nesl smyčec nad strunami. Od žabky až ke špičce a zpátky, s libovolnou intenzitou, stále stejnou či měnící se v průběhu tahu.

Co bylo ovšem Ysaÿovi nejvíce vlastní, byla naprostá rytmická a tempová svoboda. Ne snad, že by si zcela libovolně měnil zápis podle svého, ale přežívalo v něm něco z romantických virtuózů, kteří si počkali, kde se jim to líbilo (nebo kde potřebovali). V jeho případě ale většinou platilo pravidlo, že co si „vypůjčil“, to i „vrátil“. Dokládá to vzpomínka skladatele Émila Jaquesa-Dalcroze (1865–1950), který s Ysaÿem hrál Beethovenovu *IX. sonátu „Kreutzerovu“*. Na zkoušce mu Ysaÿe kladl na srdce, že je to on a jenom on (Ysaÿe), kdo se může nechat unést melodií a emocemi. Doprovod by měl být vždy přesný a včas. Reprezentuje pořádek a jeho úkolem je vyvažovat Ysaÿovu fantazii. Nemá mít strach, vždycky se sejdou, protože když na pár notách zrychlí, později znovu obnoví pořádek zadržením nebo zpomalením.¹⁸⁴ Jeho interpretace byla obvykle vkusná, přesto mu bylo hlavně u skladeb právě Beethovena a Mozarta vytýkáno volnější zacházení se zápisem.

¹⁸¹ Velmi typickým bylo *portamento* druhého prstu ve třetí poloze a třetího prstu v poloze první. Nicméně neomezoval se pouze na tyto dva prsty.

¹⁸² Například o dvě generace starší Joseph Joachim (1831–1907) byl známý tím, že hrával zcela bez vibrata. Je otázkou, zda toto nějak ovlivnilo mladého Ysaÿe.

¹⁸³ Roth (1997, s. 25)

¹⁸⁴ Jaques-Dalcroze (1942, s. 43), přeloženo do angličtiny v Philip (2004, s. 43–44).

Že byl Ysaÿe v interpretaci svobodomyšlný a originální, je patrné také z příhody z jeho prvního provedení Brahmsova *Houslového koncertu op. 77*. Ten večer byl přítomný také Joseph Joachim, který koncert premiéroval. Po koncertě následovaly gratulace a přátelské povídání, kde mimo jiné Joachim řekl: „*You have shown me a perfectly new concerto. Perhaps it is more the concerto of Ysaÿe than that of Brahms, but don't worry, it is as beautiful as ever and you should have no doubts in offering your own interpretation.*”¹⁸⁵

A všechnu tuto svobodu, volnost, technickou vytříbenost a hudební fantazii převedl také do svých skladeb.

¹⁸⁵ „Ukázal jste mi zcela nový koncert. Možná spíše Ysaÿův než Brahmsův. Ale žádné strachy, neztratil na své kráse, spíše naopak, a vy byste neměl mít nejmenších pochyb nabídnout vlastní interpretaci.”

Howard (1994, s. 1088)

5.5.5 Eugène Ysaÿe: *Šest sonát pro sólové housle op. 27*

V houslové literatuře jedinečný cyklus byl přímo inspirován *Sonátami* a *Partitami* Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750). Ačkoliv považoval Ysaÿe *Sonáty* a *Partity* za něco nedotknutelného a nedosažitelného, přetrvávala v něm touha napsat sérii skladeb, které by na ně navázaly. „*The genius of Bach frightens one who would like to compose in the medium of his sonatas and partitas. These works represent a summit and there is never a question of rising above it.*”¹⁸⁶

Správný moment nastal na počátku roku 1923, když navštívil koncert Josepha Szigetiho, na kterém, kromě jiného, zazněla také Bachova *Partita h moll*.¹⁸⁷ Po koncertě přišel domů, rodině nechal vzkaz, že si nepřeje být rušen vyjma jídla, a ve své pracovně mnoho hodin hrál. Když zcela vyčerpaný vyšel, oznámil rodině, že právě dokončil náčrt *Šesti sonát pro sólové housle*. V průběhu několika dalších týdnů sonáty dokončil, následovaly revize a odevzdání k tisku. Vydány byly o rok později v celkovém nákladu 310 kusů v Editions Ysaÿe v Bruselu.

Je běžné, že skladatel tvoří skladbu s myšlenkou konkrétního interpreta. Ysaÿe ale zašel dál. Rozhodl se každou ze šesti sonát věnovat jinému velkému houslistovi, svému současníkovi, příteli. Snažil se napsat mu ji „*na tělo*“, aby co nejvíce vystihovala jeho styl hry, jeho osobnost a původ. Zároveň díky tomu, že sám byl vynikající houslista, pro účely tisku zpracoval part, opatřil jej i dnes moderními a užívanými smyky, prstoklady a podrobnými pokyny k interpretaci. Tím ještě zvýšil hodnotu díla.

Podle koncepce by se dal cyklus rozdělit do tří skupin po dvou sonátách. Sonáty č. 1 a 4 jsou inspirovány obdobím baroka – mezi jinými *Grave*, *Fugatto*, *Allemande*, *Sarabande*. Sonáty č. 2 a 5 mají programní názvy – *Obsession*, *Malinconia*, *Danse des Ombres*, *Les Furies*, *L'Aurore*, *Danse Rustique*. Sonáty č. 3

¹⁸⁶ „*Síla Bachova génia odrazuje každého, kdo by se pokusil vytvořit cyklus podobný jeho Sonátám a Partitám. Tyto skladby představují vrchol a nemůže být řeči o jejich překonání.*”

Ysaÿe (1968, s. 4)

¹⁸⁷ Ysaÿe (1947, na více místech)

Odkaz na *Partitu h moll* viz Wang (2005)

a 6 jsou jednověťé virtuózní skladby s fantazijními epizodami. Pro snazší orientaci je níže uvedena celá struktura *Šesti sonát* včetně dedikací.

Sonáta č. 1 g moll věnovaná Josephu Szigetimu (1892–1973)

- I. Grave
- II. Fugato
- III. Allegretto poco scherzoso
- IV. Finale; Con brio

Sonáta č. 2 a moll věnovaná Jacquesovi Thibaudovi (1880–1953)

- I. Obsession; Prelude
- II. Malinconia
- III. Danse des Ombres; Sarabande
- IV. Les Furies

Sonáta č. 3 d moll věnovaná Georgesovi Enescu (1881–1955)

Jednověťá sonáta o dvou dílech

- Ballade; Lento molto sostenuto;
- Allegro in tempo giusto e con bravura

Sonáta č. 4 e moll věnovaná Fritzovi Kreislerovi (1875–1962)

- I. Allemande (Lento maestoso)
- II. Sarabande (Quasi lento)
- III. Finale (Presto ma non troppo)

Sonáta č. 5 G dur věnovaná Mathieuovi Crickboomovi (1871–1947)

- I. L'Aurore
- II. Danse rustique

Sonáta č. 6 E dur věnovaná Manuelu Quirogovi (1892–1961)

- Allegro giusto non troppo vivo

V hudebním textu Ysaïe shrnul houslovou tvorbu od počátku do své doby a přidal něco navíc. Najdeme například časté odkazy na Bacha, a to jak citace, tak neotřelé nové zpracování zažitých postupů (např. *Sonáta č. 2*). Naprosto běžné je volné přecházení mezi dur a moll. Pizzicato levou rukou je odkaz na romantiky (Paganini, Wieniawski) a jeho perkusivní uplatnění v 5. sonátě bývá spojováno s Bartókem. V mnoha místech můžeme najít náznaky Francka, nebo Debussyho.

Přestože Ysaïe nebyl založením „revolucionář“, nastolil tímto cyklem nový směr a novou úroveň houslové techniky pro 20. století. Počínaje notací, přes užití netradičních intervalů, disonancí, čtvrttónů (*Sonáty č. 3 a 5*)¹⁸⁸ a řad (chromatických, celotónových). Při citování se neomezil pouze na Bacha. Celým souborem prochází hymnus *Dies irae*¹⁸⁹, a to jak ve formě doslovné citace, tak jako součást jiného textu. Věc v houslové literatuře v podstatě nevídaná.



Obr. 82 Původní gregoriánský chorál *Dies irae*



Obr. 83 E. Ysaïe: *Sonáta č. 2*, 2. věta *Malinconia*, t. 24–25

¹⁸⁸ Ve vydání Ysaïe (1924) se jedná o strany 24, 26, 39 a 43.

¹⁸⁹ *Dies irae* (Den hněvu) – latinský hymnus ze 13. století, autorem je Tommaso da Celano (asi 1200 – asi 1260). Popisuje den posledního soudu. Do roku 1970 byla sekvence užívána při římskokatolickém rekviem. Melodie gregoriánského chorálu je citována v hudebních kompozicích napříč stoletími a žánry.



Obr. 84 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 2, 3. věta Danse des Ombres*, t. 1–8

citace je součástí nového hudebního textu



Obr. 85 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 2, 1. věta Obsession, Prelude*, t. 64–72

citace je součástí nového hudebního textu, probíhá současně ve více hlasech, zároveň struktura textu odkazuje na *Preludium z Partity E dur BWV 1006* J. S. Bacha

Po harmonické stránce se neomezil pouze na volné střídání dur a moll, ale použil také jiné škály (chromatická, celotónová).



Obr. 86 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 2, 3. věta Danse des Ombres*, t. 59–62

Střídání stupnic – e moll (t. 59, první dvě doby 62) a chromatické (t. 60, 61, konec 62)



Obr. 87 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 2*, 3. věta *Danse des Ombres*, t. 37–42

Použití chromatické stupnice jako doprovodu/druhé melodie k hymnu *Dies irae*

Požadavky na smyčcovou techniku nesnesou kompromisy. Ať už se jedná o pouhé rychlé střídání *legata*, *détaché* a *spiccata* v šestnáctinových bězích, nebo užití kontrastu *ponticella* a normálního tónu. Hráč musí být schopen hrát *legato* a při tom zvýraznit melodii.



Obr. 88 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 4*, 2. věta *Sarabande*, t. 31–34

Zvýraznění melodie musí být interpret schopen nejen při hře smyčcem, ale také *pizzicato*.



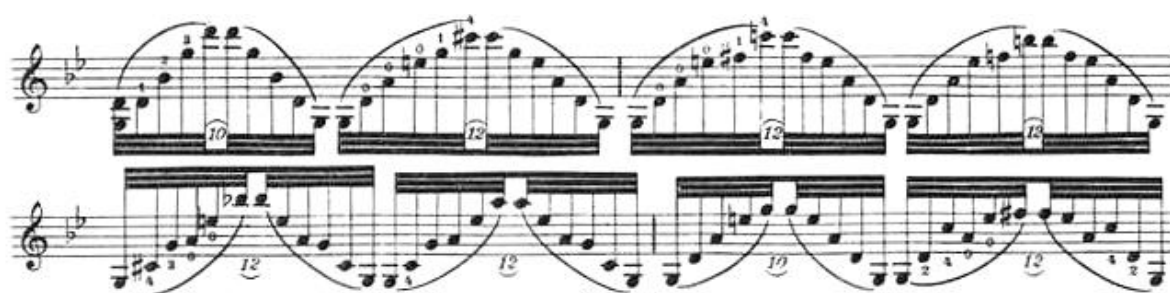
Obr. 89 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 4*, 2. věta *Sarabande*, t. 1–7

Ysaÿe také rád používal méně tradiční *arpeggia* – nejsou výjimkou přidáné tóny a složitější struktury typické spíše pro klavírní skladby. Nemusí se ale vždy

jednat pouze o harmonickou rozdílnost. *Arpeggia* mohou mít běžnou stavbu, ale po technické stránce mají netradiční provedení.



Obr. 90 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 4*, 1. věta *Allemande*, t. 1–5



Obr. 91 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 1*, 2. věta *Fugato*, t. 104–107

Dalším prvkem, kterým Ysaÿe obohatil houslovou techniku a literaturu, jsou vícehlasé akordy. Až do 20. století byly běžnými troj- a čtyřhlasé akordy. Protože často už i trojzvuk je potřeba na smyčcových nástrojích lomit, nezáleží tedy v podstatě na počtu tónů v akordu, pouze na rychlosti a kvalitě provedení. V *Šesti sonátách* jsou proto běžné pěti-, ale i šestihlasé akordy. Interpret musí najít způsob, jakým hrát akord tak, aby nezněl jako běžný troj- či čtyřzvuk s přírazem.



Obr. 92 E. Ysaÿe: *Sonáta č. 1*, 2. věta *Fugato*, t. 100–103

Např. v taktu 102 je uplatněn kontrast mezi šestihlasým akordem a čtyřzvukem s dvouhlasým přírazem.

Jak již bylo napsáno, Ysaÿe měl jasnou představu o tom, jak by skladba měla být hrána, a zanechal houslistům velmi podrobně vypracovaný part, včetně mnoha speciálních pokynů k interpretaci. Vzhledem k velkému počtu nezvyklých symbolů a označení vytvořil také tabulku vysvětlivek. Nastolil tím nový standard pro vydavatelskou praxi 20. století.

Signes - Abréviations.

Les 4 cordes: $\bar{m}\bar{i}$ - $\bar{l}\bar{a}$ - $\bar{r}\bar{e}$ - $\bar{s}ol$. ^④

En se maintenant sur une corde ① ② ③ ④

Doigt immobile: - - - - ④

Poser le doigt sur la quinte juste: ⑤

Restez à la position: - - - ⑤

A la pointe: - - - - - ⑤

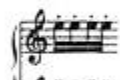
Au talon: - - - - - ⑤

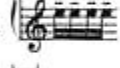
Au milieu: - - - - - ⑤


Note jouée isolément - ♢

Le quart de ton au dessus ♮

Le quart de ton au dessous ♭

Le sautillé: - - 

Le détaché à la corde: 

Employez tout l'archet: 


Archet court: ④ - Archet long: ⑤


Vibrant: - ⑤ - Sans vibrer: ⑤

Sans presser: ⑤ - Sans hâte: - ⑤

Bien mesuré: ⑤ - Bien rythmé: ⑤

Marqué-accentué: >>>

Les accords ainsi notés: - - 

S'exécutent par un rapide arpège. Ex. 

—

N.B. Sans contester que les procédés techniques soient du domaine individuel, on peut dire, avec certitude, que l'artiste qui regardera de près les doigtés, coups-d'archet, nuances et indications de l'auteur, se rapprochera toujours plus rapidement du but.
E. Y.

Copyright 1924 by
Ant. YSAÏE, Editeur, Bruxelles. A.Y. 3319

Obr. 93 Tabulka symbolů a vysvětlivek¹⁹⁰

Celý soubor je na pomyslném vrcholu technické obtížnosti po boku Bachových *Sonát* a *Partit* a Paganiniho *Capriccií*. Ani posluchačsky ale není *Šest sonát* snadno přístupných. K pochopení a „prožití“ je potřeba určitého stupně předchozích zkušeností a znalostí, aby nebyla primárně vnímána pouze virtuozita.

5.5.6 Sonáta č. 3 d moll „Ballade“

*"I have let my imagination wander at will.
The memory of my friendship and admiration
for Georges Enescu and the performances
we gave together at the home of that delightful
Queen Carmen Sylva have done the rest."*
Eugène Ysaÿe¹⁹¹

Pravděpodobně nejhranější sonáta z cyklu *Šesti sonát* je jednovětá, hráčsky přívětivá a pro posluchače velmi vděčná. Jak již bylo dříve zmíněno, byla věnována Georgesovi Enescu, kterého Ysaÿe zřejmě považoval za mladého houslistu, který se nejvíce blíží jeho ideálu.¹⁹² Oficiální premiéra se konala roku 1928 v Bruselu, sonátu zahrál Ysaÿeho žák Josef Gingold (1909–1995).¹⁹³

Struktura

Skladbu můžeme rozdělit na pět dílů, z nichž fantazijní charakter mají hlavně první (introdukce) a třetí (B). Jednotlivé díly jsou pro větší přehlednost uvedeny v tabulce níže.

Lento molto sostenuto	Molto moderato quasi lento	Allegro in Tempo giusto e con bravura	- pokr. All° Poco meno Poco meno e grazioso	a Tempo I	Tempo poco più vivo e ben marcato
1	2–11	12–43	44–95	96–105	106–126
Introdukce		A	B	A'	Coda

Tab. 14 Struktura Sonaty č. 3 "Ballade"

¹⁹¹ „Popustil jsem uzdu své fantazii. Vzpomínka na přátelství a úctu, kterou chovám k Georgesovi Enescu, a naše společná vystoupení v domě rozmilé královny Carmen Sylvy se postaraly o vše ostatní.“ Ysaÿe (1968, s. 11)

¹⁹² Ve 3. sonátě používá Ysaÿe nejvíce ze své „běžné“ techniky. V ostatních sonátách cyklu je technika více uzpůsobena hráčům, jimž jsou věnovány.

¹⁹³ Poprvé sonátu údajně zahrál Enescu během Ysaÿeho kurzů v Paříži v létě 1926.

Introdukce

První díl 3. sonáty asi nejvíce odpovídá tomu, jak bylo slovo *ballade* vnímáno v Ysaïově době.¹⁹⁴ Podstatou introdukce je svoboda a improvizace. Důraz je kladen na dynamické kontrasty a práci se širokou škálou barev zvuku. Úvodní *Lento molto sostenuto* s podtitulem *In modo di recitativo* začíná v minimální dynamice. Ačkoliv je uveden celý takt, není zde jediná taktová čára. Místo toho je *Lento* rozčleněno do tří úseků pauzami s korunami. Metrické označení je pravděpodobně uvedeno, aby byl zachován čtvrtkový puls. Vrchol umístil Ysaïe do prostředního úseku.



Obr. 94 E. Ysaïe: Sonata č. 3 „Ballade“, t. 1

Hned úvodní tři noty před nás staví otázku, jak by měly být správně hrány. Podle zápisu se jedná o dva nezávislé hlasy, kdy druhý hlas je volně připojený. S ohledem na to, že žádný z nich nemá vypsane pauzy, není na první pohled zřejmé, jestli by druhá nota (cis) měla trvat dvě doby a pak samostatně zaznít třetí nota (f), nebo by se třetí nota měla připojit na druhou dobu druhé noty a měly by zaznít společně. Z dalších podobných míst skladby, například hned v následující frázi, můžeme pokládat za správnou variantu tu, kdy na druhou dobu zazní oba hlasy současně.

Za povšimnutí stojí v této části ještě šestihlasý akord, který Ysaïe umístil na její vrchol (v ukázce výše třetí řádek šestá doba). Tento typ akordů jsme rozebírali v předchozí kapitole. Po tomto akordu dochází k postupnému

194

Hudební tvorba byla stále pod vlivem balad Fryderyka Chopina.

uklidňování, až skladba vyústí do druhé části introdukce – *Molto moderato quasi lento* (takt 2).

V ní Ysaÿe přechází z celého taktu do taktu pětičtvrtového, zároveň již také člení hudební text taktovými čarami. Postupným zkracováním rytmických hodnot zahušťuje part, stále ale zůstává houslistovi poměrně velká interpretační volnost. Jednotlivé fráze mají převážně sekvenční strukturu a jsou sestavené z krátkých motivů.



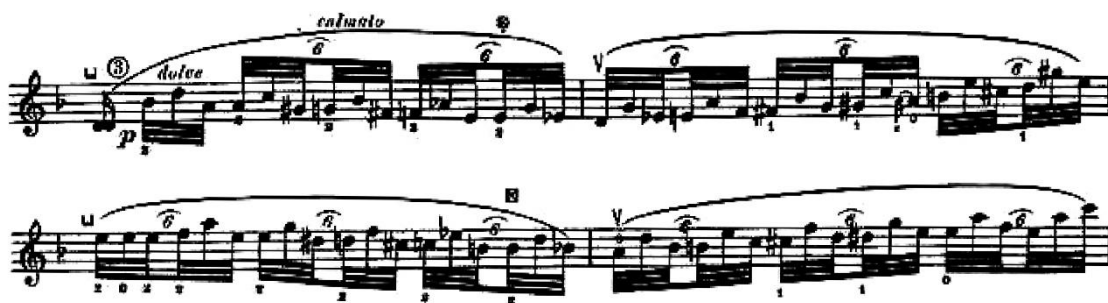
Obr. 95 E. Ysaÿe: *Sonata č. 3 „Ballade“*, t. 2–11

Zajímavým prvkem této části je použití čtvrttónu (takt 6, poslední doba), taktéž již zmiňované v minulé kapitole. Ysaÿe pro čtvrttón zvolil speciální značku. Tečka nad nebo pod značkou určuje, zda má být tón (případně celý dvojjzvuk) zvýšen nebo snížen. Dále v osmém taktu jinou značkou předepisuje na prvních třech dobách protažení první noty skupinky. Naznačuje tím volnost interpretace, zvláště po předchozím taktu, který se běžně hrává poměrně rychle a rytmicky přesně.

Díl A nemá k tématu naší práce bližší vztah.

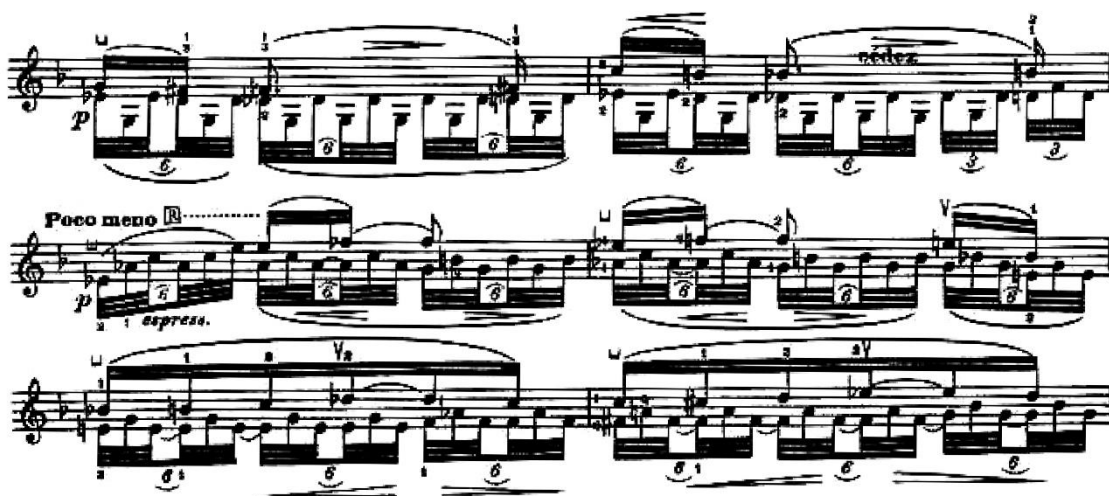
Díl B (takty 44 – 95)

Tento díl na první pohled působí jako volně plynoucí sled velmi virtuózních pasáží. Opět se v něm můžeme setkat se čtvrttóny (takty 44 a 46). Přese všechnu virtuozitu je hned v úvodu předepsáno *dolce* a *calmato* a v průběhu v různých obměnách zopakováno. Celý tento díl bychom tedy měli vnímat hlavně jako jednu dlouhou melodii.



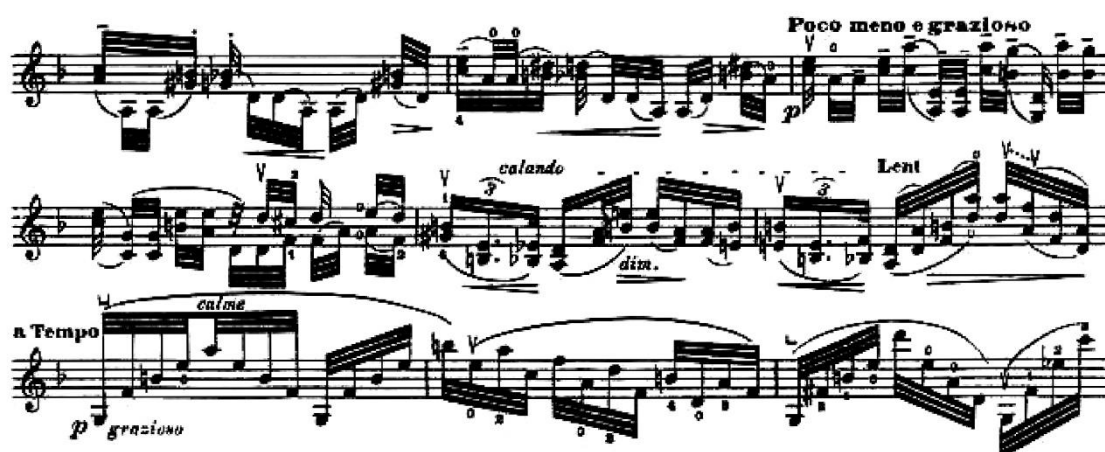
Obr. 96 E. Ysaÿe: Sonata č. 3 „Ballade“, t. 44–47

Melodickou linku ve formě druhého hlasu připojuje Ysaÿe v taktu 56, aby uzavřel první část dílu B. Druhá část *Poco meno* (od t. 58) pracuje s nově přidanou melodickou linkou.



Obr. 97 E. Ysaÿe: Sonata č. 3 „Ballade“, t. 56–61

Dochází k příležitostnému spojení obou hlasů za účelem většího gradačního efektu (např. takty 63, 66). Velmi zpěvná oblast začíná v taktu 69 (*dolce con espressivo*) a je vystupňována v *Poco meno e grazioso* (t. 72), kde se také objeví odkazy na téma dílu A (t. 74 a 75).



Obr. 98 E. Ysaÿe: *Sonata č. 3 „Ballade“*, t. 70–78

Následující *a Tempo* (t. 76) se opět vrací k melodickým pasážím z úvodu, tentokrát jsou základem akordy a následně krátké motivy v sekvencích. Mohutná gradace přivádí skladbu k návratu zkráceného a mírně upraveného dílu A (t. 96). Skladba je uzavřena velmi virtuózní codou.

5.5.7 Eugène Ysaÿe: *Fantaisie pro housle a orchestr op. 32*

Kolem *Fantaisie pro housle a orchestr op. 32* panuje řada nejasností. Protože se nedochoval manuskript, ale pouze první edice vydaná u Schotta roku 1924, nejsou přesně známy okolnosti vzniku. Bližší časové určení můžeme vyvodit z věnování, opusového čísla a data vydání. Ysaÿe *Fantaisii* věnoval své žačce a později druhé ženě Jeannette Dincin, se kterou se seznámil v Cincinnati v roce 1921. Budeme-li předpokládat, že posloupnost podle opusových čísel zůstala zachována, pak musela skladba vzniknout až po *Šesti sonátách pro sólové housle op. 27*. Ty začal Ysaÿe komponovat v první polovině roku 1923 a dokončil je v červenci. A protože *Fantaisie* byla poprvé vydána v roce 1924, dá se předpokládat, že vznikla někdy v období mezi červencem 1923 a rokem 1924.

Vydání první verze u Schotta v roce 1924 zmiňuje v průvodním slovu k nahrávce skladby Marc Bouchkov.¹⁹⁵ Druhou edici vytvořil Ysaÿe v květnu 1925. Podepsanou kopii manuskriptu dnes můžeme nalézt v knihovně The Julliard School. Jedná se o verzi pro housle a klavír, kde název *Deuxième divertimento* je přeškrtnutý a nahrazený názvem *Fantaisie*. Na konci skladby stojí „E. Y. Zoute mai 1925 (2nd version)“, „A son élève Mademoiselle Jeannette Dincin.“ Noty jsou psány tužkou, opatřeny poznámkami a dalšími úpravami a založeny v zelených papírových deskách nadepsaných „*Deuxième divertimento pour violon principal et orchestre / par Eugène Ysaÿe.*“¹⁹⁶ K vydání druhé verze skladby došlo o dva roky později v Bruselu v Editions A. Ysaÿe.¹⁹⁷ Noty, které dnes vydává Schott s patičkou ©1927 Schott FRERES, Bruxelles/Mainz, jsou jejich reedicí.

Stejně jako o vzniku skladby, tak i o její premiéře chybějí bližší informace. V archivu Viola Mitchell's Collection na The Julliard School jsou uloženy dvoje noty vydání z roku 1927.¹⁹⁸ Na první napsal Jacques Thibaud (1880–1953) „who plays

¹⁹⁵ BOUCHKOV, Marc a Georgiy DUBKO. *Violin and Piano Recital: Harmonia Nova, Vol. 2*. [CD] Arles: Harmonia Mundi, 2017. HMN916106DI

¹⁹⁶ *Fantaisie pour violon principal et orchestre*. *WorldCat* [online]. Dublin (Ohio): OCLC Online Computer Library Center, 2018 [cit. 2018-08-31]. Dostupné z: <http://www.worldcat.org/title/fantaisie-pour-violon-principal-et-orchestre/oclc/298720159>

¹⁹⁷ Toto vydání zmiňuje také Antoine Ysaÿe ve své knize na straně 245. Viz Ysaÿe (1947).

¹⁹⁸ Iwazumi (2010, s. 81)

like an angel!" a jsou datované „*Le Zoute 1927*". Na druhých je rukou Eugèna Ysaÿe napsáno, že právě tuto skladbu s orchestrem premiérovala Viola Mitchell (1911–2002).¹⁹⁹

První nahrávku skladby pořídili pro Supraphon Karel Šroubek a Josef Hála 18. prosince 1963.²⁰⁰ Že tato nahrávka nezůstala pouze u nás v Československu, dokazuje například výčet nejzajímavějších pořadů vysílaných v newyorských rádiích v týdnu od 22. do 28. září 1982.²⁰¹ V roce 2017 pak vyšla nová nahrávka Marca Bouchkova a Georgyie Dubka, která získala v listopadu téhož roku ocenění Diapason d'Or jako objev měsíce.²⁰² Snad jen nedopatřením je tato nahrávka mnohými včetně Bouchkova označována za první vůbec.

¹⁹⁹ Houslistka Viola Mitchell (11. 7. 1911 Pittsburgh, Pennsylvania – 6. 10. 2002 Pinehurst, North Carolina) byla americkou dětskou hvězdou. Již v deseti letech vystupovala s Minneapolis Symphony a Cleveland Orchestra. Nejprve studovala u Margaret Horn, žáčky Auera a Joachima. V letech 1926–1929 studovala v Belgii u Ysaÿeho (podle poznámek v notách možná již od roku 1924). Byla označována za jeho nejmladší a nejoblíbenější žáčku. V roce 1927 vystoupila před belgickou královnou, se kterou později často hrávala komorní hudbu. Zůstaly celoživotními přítelkyněmi. Roku 1932 se vrátila do USA, kde vystupovala s předními orchestry, debutovala v Carnegie Hall a také hrála koncert v Bílém domě pro prezidenta F. D. Roosevelta (1882–1945). Její kariéru v roce 1959 nečekaně ukončila nemoc. V letech 1962–1974 žili s manželem v Belgii, pak se vrátili do USA. Zemřela 6. 10. 2002 ve FirstHealth Moore Regional Hospital v Pinehurstu.

²⁰⁰ ŠROUBEK, Karel a Josef HÁLA. *Ysaÿe: U kolovrátku, op. 13. Fantazie, op. 32 - Szymanowski: Mýty*. [CD] Supraphon, 1964. CZA160414147, SV 8169

Reedice vyšla digitálně 18. 10. 2017 s katalogovým číslem VT 0378-2.

²⁰¹ New York Magazine (1982, s. 98)

²⁰² BOUCHKOV, Marc a Georgiy DUBKO. *Violin and Piano Recital: Harmonia Nova, Vol. 2*. [CD] Arles: Harmonia Mundi, 2017. HMN916106DI

Druhá část II. *Interlude – Poco lento ma non troppo* vyšla v listopadu 2017 na CD časopisu *Diapason*, katalogové číslo DIAP 274.

5.6 Olivier Messiaen (1908–1992)

5.6.1 Život a dílo

Celým jménem Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen bývá často označován nejen za skladatele, klavíristu a varhaníka, ale také za ornitologa. Narodil se v Avignonu 10. prosince 1908 do rodiny anglisty a překladatele Pierra Messiaena (13. 3. 1883 – 26. 6. 1957) a básnířky Cécile Sauvage (20. 7. 1883 – 26. 8. 1927). Poté, co jeho otec narukoval do první světové války, přestěhovala se rodina do Grenoblu. Tam začal jako samouk hrát na klavír a komponovat. Po skončení války se všichni znovu setkali v Nantes. Během tamějšího krátkého pobytu poprvé navštěvoval hodiny klavíru a harmonie. A byl to právě jeho první učitel harmonie Jehan de Gibon (někdy také Jean; 1873–1952), kdo jej ovlivnil na celý život. K Vánocům 1919 mu daroval vokální partituru Debussyho *Pelléase a Mélisandy*.²⁰³ Malý Olivier sice znal mnoho děl Mozarta, Berlioze a Wagnera, dokonce i několik klavírních skladeb Debussyho, ale tato partitura jej naprosto uchvátila.

V roce 1919 rodina přesídlila do Paříže a Messiaen začal jako mimořádně nadaný student ve věku pouhých jedenácti let navštěvovat Pařížskou konzervatoř. Nejprve studoval jako hlavní obor klavír, kontrapunkt a fugu (*Premier Prix* 1926), klavírní doprovod (*Premier Prix* 1927), dějiny hudby (*Premier Prix* 1928) a skladbu (*Premier Prix* 1929), varhany a improvizace (*Premier Prix* 1928) byly pouze doplňkovými předměty. Brzy mu ale Marcel Dupré (1886–1971) ukázal, že varhany mohou být také virtuózním nástrojem, a Messiaen si je velmi oblíbil. Není bez zajímavosti, že studoval také hru na bicí nástroje. Studia ukončil roku 1930.

Ve druhé polovině roku 1931 převzal uvolněnou pozici varhaníka v chrámu Nejsvětější Trojice v Paříži, kde zůstal dalších šedesát let a měl tak k dispozici krásné varhany postavené roku 1869 Aristidem Cavaillé-Collem. Tento skvělý nástroj jej inspiroval k napsání mnoha skladeb, krátce po jeho nástupu se jednalo například o *L'Ascension* (dvě verze – pro orchestr a pro varhany; 1932–1934) a *La Nativité du Seigneur* (1935).

²⁰³ Schloesser (2014, s. 44)

Po roce 1932 přibyl další inspirační zdroj, a to jeho manželka, skladatelka a houslistka Clara Delbos, přezdívaná „Mi“ (2. 11. 1906 – 22. 4. 1959). Jako svatební dar jí věnoval slavné *Thème et variations* (1932). Z dalších skladeb pak například cyklus písní *Poèmes pour Mi* (1936–1937) a po narození jejich jediného syna Pascala (1937) vypodobnil rodinu v dalším cyklu *Chants de terre et de ciel* (1938).

Krátce po vypuknutí druhé světové války byl povolán do armády. Přestože sloužil jen jako asistent v polní nemocnici, byl v květnu 1940 u Verdunu zajat a umístěn do tábora Stalag VIII-A v Görlitzu (Dolní Slezsko, Polsko). Když mezi spoluvězni našel několik dobrých muzikantů, inspirovalo ho to k vytvoření jeho do té doby nejodvážnější skladby – *Quatuor pour la fin du temps* (1940). Osmivětá kompozice pro housle, violoncello, klarinet a klavír byla poprvé provedena 15. ledna 1941 přímo v táboře před strážci a spoluvězni. Nedlouho poté byli díky falešnému propouštěcímu listu od právníka Wehrmachtu Carla-Alberta Brülls (1902–1989) tři ze čtyř muzikantů osvobozeni. Poslední, klarinetista Henri Akoka (1912–1975) utekl z transportu v dubnu téhož roku.²⁰⁴

Po svém návratu do Paříže nastoupil Messiaen jako profesor harmonie na Pařížskou konzervatoř. Před koncem války podstoupila jeho manželka Clara operaci, po které ztratila paměť. Péči, kterou vyžadovala, nebylo možné zajistit v domácích podmínkách, a tak nezbylo než ji umístit do ústavní péče, kde zůstala až do své smrti v roce 1959. Oporou a inspirací se mu stala jeho žačka, vynikající klavíristka Yvonne Loriod (20. 1. 1924 – 17. 5. 2010). S myšlenkou na ni napsal například *Visions de l'Amen* (1943), *Trois petites liturgies* (1943–1944) a *Harawi* (1945). Také v jednom z Messiaenových největších děl, díky kterému se stal známým po celém světě, symfonii *Turangalîla* (1946–1948) byl part klavíru psaný pro ni. Vzájemný vztah přerostl v lásku a svatba se konala dva roky po smrti jeho první ženy.

Mezi jeho žáky na konzervatoři patřili například Pierre Boulez (1925–2016), Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Iannis Xenakis (1922–2001) a Serge Nigg (1924–2008). Pedagog a žáci se navzájem inspirovali a motivovali, Messiaen znal velmi dobře principy druhé vídeňské školy a serialismu a mnohé prvky použil ve své tvorbě přelomu 40. a 50. let. V *Turangalîle* aplikoval dvanáctitónovou techniku na rytmické hodnoty. Klavírní skladba *Mode de valeurs et d'intensités*

²⁰⁴ Více viz Mostel (2019).

(1949), která vznikla během kurzů v Darmstadtu, má pouze 36 not, z nichž každá má přesně danou délku a dynamiku.

Tento způsob tvorby ale nenaplňoval jeho představy o obraznosti hudby, a tak se na začátku 50. let se vrátil ke své zálibě z dob studií – k ornitologii. Zpěv ptáků používal i dříve, ale teprve nyní začal cestovat a zaznamenávat ptačí zpěv, a to jak ve Francii, tak později po celém světě. Mezi nejslavnější skladby jeho „ptačího období“ můžeme zařadit *Livre d'orgue* (1951) pro varhany, *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958) pro klavír, *Réveil des oiseaux* (1953) a *Oiseaux exotiques* (1955–1956) pro klavír a orchestr. Dále také *Chronochromie* (1959–1960) pro velký orchestr, skladbu, ve které spojuje ptačí zpěv s dalšími zvuky přírody.

Svou první cestu do Japonska podnikl roku 1962. Jako vzpomínku na ni vytvořil *Sept haïkaï* (1962). Messiaen byl znám svou schopností synestezie – barevného slyšení. Zavedl takzvané *módy omezených transpozic* a v rámci nich také přiřazoval jednotlivým módům základní a někdy i doplňkové barvy. Kromě *Sept haïkaï* zanechal přesný popis svých barevných představ také například u *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). Jak šel čas, tvořil stále mohutnější díla, v nichž spojoval vše, co doposud napsal. První z nich *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* vznikalo čtyři roky (1965–1969), je pro sedm sólistů instrumentalistů, smíšený sbor a velký orchestr, dohromady více než 200 účinkujících. Následovaly skladby *Des canyons aux étoiles...* (1971–1974), jediná opera *Saint François d'Assise* (1975–1983), poslední varhanní skladba *Livre du Saint Sacrement* (1984) a konečně pro Newyorskou filharmonii psané *Eclairs sur l'Au-Delà...* (1988–1992).

Svou dráhu pedagoga Pařížské konzervatoře ukončil roku 1978. Učil dlouhých 37 let. K harmonii později přidal výuku hudební analýzy (od 1947) a skladby (od 1966). Po svém odchodu do důchodu zůstal ve veřejném životě, často navštěvoval koncerty, cestoval a věnoval se své celoživotní zálibě, zapisování zpěvu ptáků.

Jeho největším inspiračním zdrojem byla katolická víra, její učení a náboženská témata obecně. Zvláštní význam pro něj měla témata zrození, proměny, vzkříšení a nanebevstoupení Ježíše Krista a také podstata Svaté Trojice. Oblíbeným prvkem pak bylo setkání Boha s člověkem.

Olivier Messiaen zemřel 27. dubna 1992 v Hôpital Beaujon v Clichy (Paříž), krátce po operaci, které se podrobil kvůli dlouhotrvajícím zdravotním problémům.

5.6.2 Fantaisie (1933)

Jednovětou *Fantaisii* pro housle a klavír, která byla dlouho považována za ztracenou, napsal Messiaen pro svou první ženu Claire Delbos roku 1933. Po *Thème et variations* (1932) to byla již druhá houslová skladba, kterou pro ni vytvořil. Poprvé zazněla na koncertě „1re audition“ – „*Guide du Concert*“ v Paříži ve Schole Cantorum dne 18. března 1935, houslového partu se ujala sama Claire, za klavír usedl Messiaen.

Další zmínka o této skladbě přišla až o více než sedmdesát let později, když v roce 2007 Messiaenova druhá žena Yvonne Loriod našla v jeho pozůstalosti rukopis *Fantaisie*. Krátce nato vyšla v Paříži v nakladatelství Éditions Durand. Obnovenou premiéru provedli v rámci „*Boston University Messiaen Project*“ houslista Paul Festa s klavíristou Lukem Berrymanem. Koncert se konal 13. října 2007 v koncertním sále univerzity v Bostonu. Následovaly koncerty po celých Spojených státech amerických.²⁰⁵ V České republice skladba poprvé zazněla 10. července 2018 v Kapli svaté Trojice v Písku, kde ji provedli Barbora Valečková na housle a Stanislav Bogunia na klavír.

Můžeme se pouze dohadovat, proč k publikaci *Fantaisie* nedošlo již za Messiaenova života a zapomnělo se na ni. Jako jeden z možných důvodů je uváděno, že Messiaen použil úvodní téma v jiné své skladbě, a to ve druhé větě *L'Ascension* (1932–1933), která nese název *Alleluias sereins d'une âme qui désire le ciel*.²⁰⁶ Jisté ale je, že poté, co jeho první žena onemocněla, již nenapsal žádnou skladbu pro housle a klavír.

²⁰⁵ Více viz přiložená tabulka.

²⁰⁶ FESTA, Paul. Grace Cathedral Messiaen Centenary Celebration. *Paul Festa* [online]. [cit. 2019-02-09]. Dostupné z: <http://www.paulfesta.com/Grace.htm>

SCHELLHORN, Mathew. *Messiaen: Chamber Music*. [CD] Signum Classics, 2008. SIGCD126.

5.6.2.1 Nahrávky Messiaenovy *Fantaisie II/12* na CD

Datum vydání	Datum pořízení snímku	Název	Vydavatel Signatura	Interpreti (h/kl)	Délka	Poznámka
12. 5. 2008	17. – 20. 3. 2007	Olivier Messiaen: Chamber Works	Linn Record BKD 314	Alexander Janiczek Philip Moore	8:19	Hebrides Ensemble
30. 6. 2008	17. – 19. 2. 2008	Messiaen: Chamber Works	Signum Records Classics SIGCD 126	James Clark Matthew Schellhorn	9:04	Soloists of the Philharmonia Orchestra
12. 9. 2008	4. 7. 2008	Olivier Messiaen: Complete Edition	Deutsche Grammophon DG 4801333	Daniel Hope Marie Vermeulin	8:01	CD 30 stopa 6 druhé vydání 8. 7. 2013
27. 1. 2009	srpen 2008	Smile	Koch International Classics KICCD 7762	Anne Akiko Meyers Akira Eguchi	7:47	
15. 2. 2010	7. – 9. 12. 2009	Fantasy: Works for Violin and Piano	Stone Records #80017	Kaoru Jamada Sholto Kynoch	8:20	
16. 1. 2015	únor 2010	Olivier Messiaen: Chamber Music	DANACORD DACOCD 756	Christine Pryn Kristoffer Hyldig	7:47	Ensemble Nordlys
8. 12. 2015	2015	The French Collection	Equilibrium EQ 131	Linda Wang Robert Thies	8:30	
26. 1. 2018	25. – 27. 6. 2017	Pyramids	Footprint Records FRCD 101	Vlad Stănculeasa James Maddox	8:51	

Tab. 15 Nahrávky Messiaenovy *Fantaisie II/12* na CD (Seznam je aktuální ke dni 29. 7. 2018.)

5.6.2.2 První veřejná provedení Messiaenovy Fantaisie

Datum	Místo	Housle Klavír	Poznámka
18. 3. 1935	Schola Cantorum Paříž, Francie	Claire Delbos Olivier Messiaen	označené jako „1re audition“ v rámci <i>Guide du Concert</i>
13. 10. 2007	College of Fine Arts Boston, Massachusetts, USA	Paul Festa Luke Berryman	premiéra v USA, provedeno v rámci projektu „Boston University Messiaen Project“ v koncertním sále univerzity
1. 11. 2007	The Coolidge Auditorium, Knihovna Kongresu Washington D.C., District of Columbia, USA	Paul Festa Jerome Lowenthal	Na tomto koncertě zazněly všechny Messiaenovy skladby pro housle a klavír (<i>Téma s variacemi, Fantaisie</i> , poslední věta z <i>Kvartetu pro konec času</i>). Pro tento koncert zapůjčila Paulu Festovi Knihovna Kongresu ze svých sbírek housle Antonia Stradivariho z roku 1704 s přídomek „Betts“.
27. 2. 2008	St. Bartholomew's Church New York, New York, USA	Paul Festa Melvin Chen	
18. 4. 2008	Grace Cathedral San Francisco, Kalifornie, USA	Paul Festa Steven Vanhauwaert	premiéra na západním pobřeží USA <i>Messiaen Centenary Celebration</i>
26. 4. 2008	First Praesbyterian Church of Santa Monica Los Angeles, Kalifornie, USA	Paul Festa Steven Vanhauwaert	
10. 7. 2018	Kaple sv. Trojice Písek, ČR	Barbora Valečková Stanislav Bogunia	česká premiéra

Tab. 16 První veřejná provedení Messiaenovy *Fantaisie*

5.6.2.3 Stavba Fantaisie

Messiaenovu jednovětou *Fantaisii* bychom mohli rozdělit na tři díly a codu. Jednotlivé části na sebe navazují, spojovacím prvkem je úvodní téma, které má na rozdíl od ostatních složitou rytmickou strukturu. Odkazuje to na jeho zálibu v komplikovaných rytmických strukturách.

	Začátek	Konec	Obsah
A	začátek	41	I., II. a III. téma
B	42	89	I. téma
A'	90	131	I., II. a III. téma
Coda	132	konec	I. a III. téma

Tab. 17 Stavba *Fantaisie* (1933)

5.6.2.3.1 Díl A (začátek – takt 41)

Úvod skladby svěřil Messiaen sólovému klavíru, který přináší první téma. To je netradiční hned ze dvou důvodů. Zaprvé není nijak harmonizováno. Obě ruce hrají v oktávách a v unisonu, tedy první téma zazní současně celkem ve čtyřech oktávách. Druhým důvodem je jeho metrická nepravidelnost, což je v rozporu se zbytkem skladby, který je komponován v běžných dvou, tří a čtyřčtvrtových taktech. Celkem šestitaktové první téma postupně vystřídá 13/8, 10/8, 11/8, 14/8 a 20/8 takt.

Vif (♩ = 108)

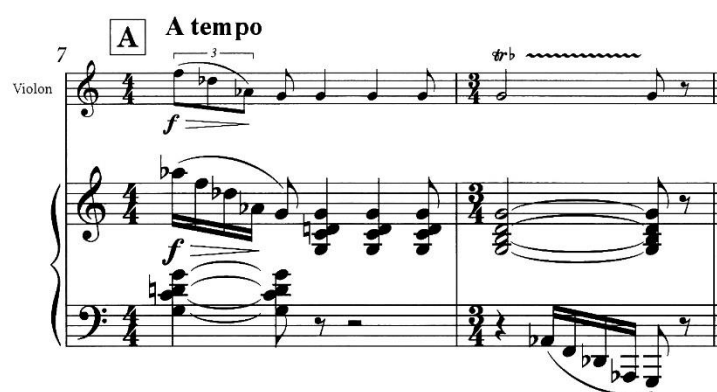
Piano

ff

Obr. 99 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 1–4

Melodie působí spíše dojmem popěvku, tempové označení *Vif* (čtvrtě = 108) společně s dynamikou fortissimo ale napovídá, že charakter úvodu by měl být velmi rozhodný. Toto úvodní téma je základním materiálem pro většinu skladby.

V sedmém taktu se připojují housle a přinášejí druhé téma. Je pouze dvoutaktové a střídají se v něm již tradiční tři a čtyřčtvrtě takt.



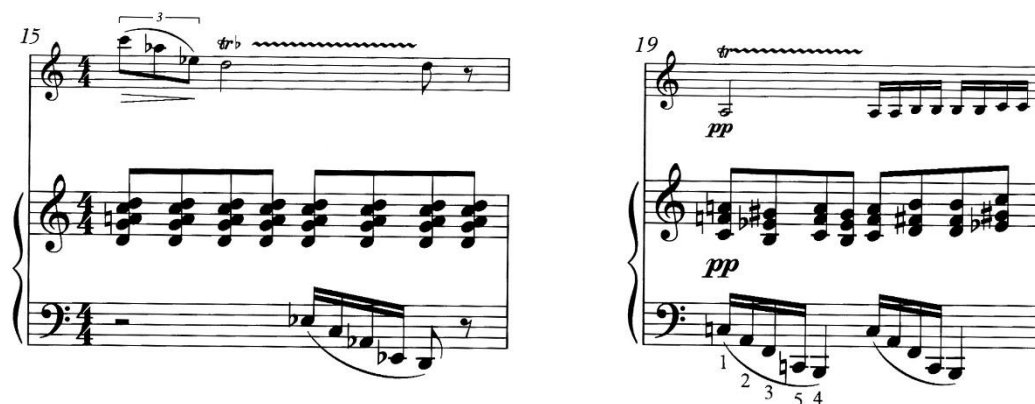
Obr. 100 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 7–8

Zajímavý je vztah mezi houslemi a klavírem, nejdříve na první době sedmého taktu, kdy housle mají triolu a klavír kvartolu. Tato kvartola je ve své podstatě pouze houslovou triolou rozšířenou o horní oktávu a zahušťuje zvuk. Následují dvě artikulační drobnosti, které Messiaen důsledně opakuje v průběhu celé skladby. Na druhé době sedmého taktu je osmina G v houslích na rozdíl od klavíru oddělená. Podobně je tomu také na třetí době v taktu následujícím. V tomto případě (t. 8) navrhoval interpret obnovené premiéry Paul Festa, aby byla osmina v houslích přivázána stejně, jako je tomu v obou hlasech klavíru.²⁰⁷ Když jsme skladbu se Stanislavem Boguniou připravovali na první provedení u nás, rozhodli jsme se z několika důvodů nechat osminu oddělenou. Za prvé tento motiv se ve skladbě objevuje celkem sedmnáctkrát a vždy je zapsán stejně – odděleně. Podobně je tomu i u dalšího motivu, který ze druhého tématu vychází (t. 19–21 a 109–111). Za druhé trylek je důsledně zapsán vždy jen nad prvními dvěma dobami a poslední osmina je ponechána jako rovný tón. A za třetí Festa argumentoval tím, že je velmi obtížné zahrát osminu tak, aby kvalitně zazněla, a přesto k sobě nepřitáhla nadměrnou pozornost. Je otázkou, zda by si měl interpret svůj úkol usnadňovat na úkor autora zápisu.

²⁰⁷

Festa (2008)

Druhé téma začíná ve *forte* a s *diminuendem* během první doby. Zazní čtyřikrát v původní dvoutaktové podobě, následně jej Messiaen zkrátí na jeden takt (t. 15) a v taktu 19 později vytvoří další variantu.



Obr. 101 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 15 a 19

V devatenáctém taktu začíná gradace z *pianissima*, která uzavírá úsek věnovaný druhému tématu. Základem této gradace je dvoudobá figura klavíru vycházející z původního tvaru druhého tématu (čtyři šestnáctiny a čtvrtová nota).

Posledním tématem, v pořadí třetím v díle A je dvoutaktová melodie. Předepsané tempo *Un peu moins vif mais très passionné* by mělo mít hodnotu osminová = 80. Jak upozorňuje Festa ve svých poznámkách²⁰⁸, metronomické tempo je velmi pomalé a nekoresponduje příliš s „*un peu moins vif*“. Zároveň je jen velmi obtížné zachovat předepsanou dynamiku a frázování. Je mnohem pravděpodobnější, že se buď Messiaen „upsal“, nebo že při vydání došlo k tiskové chybě a metronomická hodnota by měla být čtvrtová = 80. Jako další důvod uvádí, že charakter doprovodu vybízí spíše k impresionistickému vyznění. Při zachování předepsaného tempa se doprovod stává spíše snově prázdným. Jako analogii uvádí poslední z Messiaenových *Préludes op. 1* (1928–1929) s názvem „*Un reflet dans le vent*“ (viz ukázka níže). Dlužno dodat, že ve variantě čtvrtová = 80 působí pasáž přirozeněji a je také mnohem poutavější pro posluchače.

208 Tamtéž.

C Un peu moins vif mais très passionné ♩ = 80

Obr. 102 O. Messiaen: *Fantaisie* (t. 28–29)

au mvt

p expressif

pp

Obr. 103 O. Messiaen: *Prelude – VIII. Un reflet dans le vent* (t. 33–36)

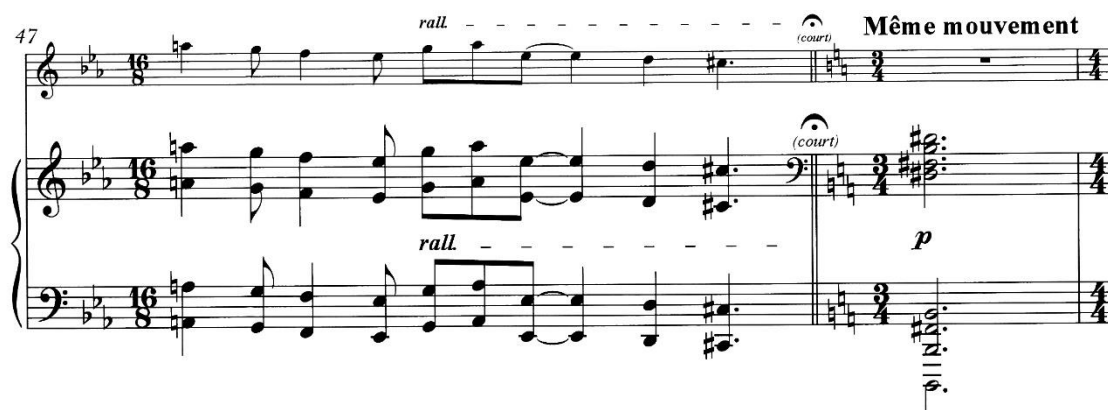
Jednoduchá melodie třetího tématu i její další zpracování si po celou dobu (do t. 41) zachovávají dvoutaktovou strukturu. Zajímavé je zkrácení druhého taktu (na dvoučtvrtový) ve frázi od taktu třicet dva.



Obr. 104 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 32–33

5.6.2.3.2 Díl B (takty 42–89)

Střední díl skladby začíná návratem prvního tématu. S drobnými úpravami a transponované o tercii níž zazní opět v unisonu ve čtyřech oktávách, v tomto případě již housle zdvojují horní hlas klavíru. Závěrečný takt je oproti původnímu tématu zkrácený o poslední notu, kterou Messiaen přesunul do taktu následujícího (t. 48). Na této notě vytvořil základní durový akord, který umožňuje pomyslné spočinutí a očištění. Zároveň je přemostujícím prvkem mezi dvěma někdy i nesoudržnými hudebními myšlenkami. V drobných obměnách se objeví celkem šestkrát a je nejtypičtějším prvkem dílu B.



Obr. 105 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 47–48

Po tomto uklidnění přichází krátký motiv (t. 49–50), který v základu vychází z materiálu pátého taktu prvního tématu. Je v silné dynamice a vzbuzuje dojem výkřiku. A zase následuje očištění.



Obr. 106 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 49–51

Tento model se opakuje ještě jednou. Pak se již motiv dále rozvíjí (od t. 55), graduje, housle s klavírem si jej předávají (t. 59–63). Spočínutí přijde znovu v taktu 66. Tentokrát mají nad klavírem housle krátký motiv vytvořený z hlavy prvního tématu. Hned nato ale klavír připomene „výkřik“ z taktů 49–50.

Od taktu 75 dále zpracovává motiv „výkřiku“. Postupně zahušťuje partituru, a to jak harmonicky, tak rytmicky. Například členění triolových postupů v houslích (t. 79–83), napřed dva takty po třech, pak dva takty po čtyřech a poslední takt po šesti, následně trioly přebírá klavír (t. 84). Ten má také v rámci této pasáže zajímavý protihlas vždy v první polovině taktu (od t. 81).



Obr. 107 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 80–81

Následná mohutná gradace přivádí skladbu k pomyslné repríze.

5.6.2.3.3 Díl A' (takty 90–131)

Strukturou a náplní téměř doslovná repríza. Výjimkou je první téma, které zazní v podstatě doslovně v houslích, ale klavír má komplikovanější doprovod vycházející z dřívějšího materiálu.



Obr. 108 O. Messiaen: *Fantaisie*, 90–91

Citace tématu v houslích se odlišuje enharmonicky zaměněnými tóny v taktu 93 a tónem B na třetí a sedmé osmině v taktu 94. Je otázkou, zda se v případě onoho B nejedná o chybu tisku, na druhou stranu se objevuje jak v houslovém, tak v klavírním partu a v taktu následujícím je u tónu H odrážka, která by jinak byla bezpředmětná.



Obr. 109 O. Messiaen: *Fantaisie*, t. 94–95

Druhé téma se vrací s mírnými harmonickými obměnami v taktu 96. U jeho první jednotaktové varianty je přidáno jedno opakování navíc (t. 108).

Průběh třetího tématu (od t. 118) je totožný s prvním uvedením.

5.6.2.3.4 Coda (takt 132–160)

Codu otevírá první téma v sólovém klavíru. Tentokrát ale zazní pouze jeho první takt. V pravé ruce téma v oktávách, v levé ruce trioly a rytmické struktury ze středního dílu. Následně tento takt ještě čtyřikrát zopakuje, pokaždé v podobě mírně zkrácené a v jiné tónině.

132 **L** Vif

133

Obr. 110 O. Messiaen: *Fantaisie*, 132–134

Poté se Messiaen vrací k části třetího tématu (t. 137) a postupně zahušťuje klavírní part rozklady (od t. 141). Na samotném vrcholu (t. 144) opět přicházejí postupy v oktávách. Následná pasáž v klavíru připomene motiv ze středního dílu. Skladbu uzavírá krátká citace melodie úvodního tématu v oktávách zakončená akordy v G dur.

5.7 Arnold Schönberg (1874–1951)

5.7.1 Život a dílo

Arnold Schönberg se narodil ve Vídni 13. září 1874 jako druhé dítě česko-maďarským rodičům Samuelu (1838–1889) a Pauline (1848–1921) Schoenbergovým.²⁰⁹ Společně se svými dvěma mladšími sourozenci Ottilií (1876–1954) a Heinrichem (1882–1941) byl vychováván v ortodoxním židovském prostředí. V dětství jej velmi ovlivnil jeho strýc Fritz Nachod, díky kterému se mimo jiné naučil francouzsky. Na housle začal hrát v osmi letech a brzy nato vytvořil také první krátké skladbičky. Po smrti otce odešel ze školy a dalších pět let pracoval v bance, aby mohl zabezpečit rodinu. Po večerech se s kamarády věnoval hudbě, literatuře a filosofii. Jeden z nich, houslista Oskar Adler (1875–1955) se stal jeho prvním učitelem hudby, naučil jej základy harmonie a jak správně analyzovat pouhým poslechem. Spolu také vytvořili malý ansámbl, ve kterém hrál Schönberg na violoncello. Když nastoupil do orchestru amatérů, který řídil Alexander Zemlinsky (1871–1942), našel nového přítele na zbytek života. Zemlinsky ho naučil základy kompozice, které Schönberg jako samouk postrádal.

První a na dlouho taky jedinou skladbou, která zaznamenala úspěch, byl *Smyčcový kvartet D dur* vytvořený roku 1897.²¹⁰ Jako skladatel se stáhl do ústraní a částečně do šuplíku vytvořil mimo jiné slavné *Gurre – Lieder* (1900–1901). Na podzim roku 1901 se oženil se Zemlinského sestrou Mathildou (1877–1923) a krátce nato se přestěhovali do Berlína, kde Schönberg získal místo v nově vzniklém kabaretu Überbrettel. Poté, co ukázal části *Gurre – Lieder* a poemy *Pelleas und Melisande* (1902–1903) Richardu Straussovi (1864–1949), získal na jeho přímluvu Lisztovo stipendium a také místo učitele skladby na Sternově konzervatoři. Do Vídně se vrátil v létě 1903. Bydlel u Zemlinského a soukromě vyučoval harmonii a kontrapunkt. Na podzim 1904 přijal dva nové žáky – Albana Berga (1885–1935) a Antona Webera (1883–1945). Ti se později stali společně

²⁰⁹ První dítě, dcera Adele (1872–1874) zemřela pět měsíců před Arnoldovým narozením.

²¹⁰ Wiener Tonkünstlerverein zrušila provedení *Verklärte Nacht* (1899) a po koncertě z písní op. 1–3 následovaly veřejné protesty.

se Schönbergem ústřední postavami takzvané *Druhé vídeňské školy*. Téhož roku vytvořili se Zemlinským spolek *Vereinigung Schaffender Tonkünstler*, kde uvedli řadu skladeb svých, Mahlera, Strausse i dalších. Z finančních důvodů museli ale jeho činnost následující rok ukončit.

Učení nevynášelo a jeho skladby, které se stávaly stále disonantnějšími, vzbuzovaly více negativních reakcí než nadšení. Zajistit rodinu se dvěma malými dětmi Gertrud (1902–1947) a Georgem (1906–1974) bylo stále obtížnější. K rodinné pohodě nepřispělo, ani když si Mathilda začala románky s rodinným přítelem Richardem Gerstlem (1883–1908) a na několik měsíců Schönberga opustila.²¹¹ Revoluční *Druhý smyčcový kvartet* (1908) poprvé uvedený v prosinci roku 1908 se stejně jako cyklus *Das Buch der hängenden Gärten* (1908–1909) setkal kvůli své disonantnosti s nepochopením. Asi jediným úspěchem bylo, když jej po výstavě jeho obrazů uspořádané v říjnu 1910 oslovil Vasilij Kandinskij (1866–1944). Stali se přáteli a Schönberg začal vystavovat s jeho skupinou *Der Blaue Reiter*. Zároveň se v každé volné chvíli věnoval tvorbě učebnice *Harmonielehre* (1911), kterou dokončil za méně než rok. V tomtéž období působil na vídeňské Akademii jako externí pedagog teorie a skladby. Když byla zamítnuta jeho žádost o profesuru a objevily se rasově motivované útoky, rozhodl se s rodinou odstěhovat do Berlína. Přijetí sice nebylo nejvřelejší, ale jeho rané skladby byly pro publikum s odstupem několika let stravitelnější. *Pierrot lunaire* (1912) zaznamenal úspěch, a když byly v únoru 1913 provedeny *Gurre – Lieder*, stal se Schönberg najednou žádaným. Současně začal druhou „kariéru“ jako dirigent.

Nástup první světové války znamenal dočasné odložení většiny plánů. Schönberg sice nebyl odveden, ale mnoho jeho žáků ano. V září 1915 se i s rodinou vrátil do Vídně a v prosinci nakonec nastoupil jako dobrovolník jednoletou službu. Během náročného výcviku se ale ozvalo astma, a nakonec byl v říjnu 1916 propuštěn. V následujících několika měsících vytvořil text pro nové oratorium *Die Jakobsleiter*, v červnu 1917 začal komponovat a v létě měl hotovou první část. V září byl znovu povolán, ale až do prosince, kdy byl definitivně propuštěn, zůstal ve Vídni. I nadále vedl kurzy skladby, práce na oratoriu však zůstávala v pozadí a v roce 1922 stále nebyl ani v polovině.

²¹¹ Gerstl dával manželům Schönbergovým lekce malování. Poté co Mathilda ukončila jejich vztah, spáchal sebevraždu.

V návaznosti na kurzy založil *Verein für musikalische Privataufführungen*, která v letech 1919–1921 uspořádala celkem 117 koncertů, na kterých zaznělo 154 soudobých děl. Vrátil se také k dirigování a ve vlastních dílech se přiklonil k serialismu. První skladby vznikly po roce 1920 a patří mezi ně například *Suite op. 25* pro klavír (1923) a dechový *Quintet op. 26* (1924).

Manželka Mathilde zemřela v říjnu 1923, Schoenberg ale nezůstal vdovcem dlouho. Podruhé se oženil v srpnu 1924 s Gertrud Kolisch (1898–1967) a měli spolu tři děti – Dorotheu Nurii (1932), Rudolfa Ronalda (1937) a Lawrence Adama (1941). V lednu 1926 následovalo v pořadí třetí stěhování do Berlína, když získal místo na Akademie der Künste. Konečně měl také téměř ideální podmínky pro tvorbu, a to se také odrazilo v počtu dokončených skladeb. Vznikly například *Der biblische Weg* (1926), *III. Streichquartet op. 30* (1927), *Variationen für Orchester op. 31* (1928) a tříaktová opera *Moses und Aron* (1930–1932).

Astma, které Schönberga dlouhodobě trápilo, se zhoršovalo obzvláště v zimních měsících. Na doporučení lékaře odcestoval společně s manželkou v říjnu 1931 do Barcelony, aby tam strávil zimu. Mezitím se politická situace v Německu vyhroutil. Již v poválečné Vídni pocítil protižidovské tendence, po nástupu Hitlera k moci se brzy naplnily jeho nejhorší obavy. Roku 1933 byl donucen odejít z Akademie a léto strávil ve Francii. Tehdy se také vrátil k židovské víře, bral ji ale méně ortodoxně.²¹² Poté co byl varován, že návrat do Německa již není bezpečný, rozhodl se odcestovat do Velké Británie. Jeho žádost o vízum ale byla zamítnuta, a tak nezbylo než se vydat do Ameriky.

Do Spojených států dorazili v říjnu 1933 a Schönberg začal vyučovat na Malkin Conservatory v Bostonu. Bohužel když přijímal místo, netušil, že některé lekce musí vyučovat také v New Yorku. Pravidelné cestování mezi těmito dvěma městy a obecně chladnější klima nesvědčily jeho zdraví. Již v září následujícího roku se proto přestěhoval do Hollywoodu a vyučoval převážně soukromě. Následně rok působil na University of Southern California v Los Angeles, až konečně roku 1936 získal profesuru na University of California a přestěhoval se do Bretwood Park. Dokončil také *Houslový koncert op. 36* a *IV. Streichquartet op. 37* (oba 1936). Jeho myšlenky se stále vracely do Evropy k jeho přátelům a rodině, ale začátek války v podstatě ukončil myšlenky na možný návrat. Jeho skladby byly zcela odlišné od všeho, co americké publikum znalo, Schönberg je nemohl běžným

²¹² Na luteránskou víru konvertoval roku 1898. K návratu jej přiměly rozmáhající se antisemitské tendence.

způsobem prezentovat, upadal do deprese. Oporu nacházel ve svých malých dětech. V období mezi lety 1936–1940 vytvořil pouze *Kol Nidre op. 39* (1938) a dokončil *Kammersymphonie no. 2* (1939). Teprve v roce 1941 znovu našel chuť komponovat.

Roku 1944 se jeho zdraví začalo rychle zhoršovat. Byl mu diagnostikovaný diabetes, k astmatu se přidaly závratě, mdloby a obtíže s viděním. Po dovršení sedmdesáti let se musel vzdát profesury a učil už pouze soukromě, mimo jiné také například Johna Cage (1912–1992). Roku 1946 jej postihl infarkt a byl oživován. Své prožitky z tohoto období částečně vepsal do *Smyčcového tria op. 45* (*String Trio*, 1946). O rok později uctil památku obětí holokaustu kantátou *A Survivor from Warsaw op. 47* (1947). Roku 1951 byl jmenován čestným předsedou izraelské Akademie hudby. Publikoval také sbírku esejí a článků *Style and Idea* (1950).²¹³ Jeho posledním dílem byly *Psalmen, Gebete und Gespräche mit und über Gott* (1951). Zemřel v pátek 13. července 1951 krátce před půlnocí.

²¹³ Česky jako SCHÖNBERG, Arnold a Ivan VOJTĚCH. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae, 2004, 402 s. Vera effigies. ISBN 80-863-0048-X.

5.7.2 Fantasia pro housle s doprovodem klavíru op. 47 (1949)

Poslední čistě instrumentální skladba, kterou Arnold Schönberg vytvořil, *Fantasia pro housle s doprovodem klavíru op. 47*, vznikala netradičním způsobem.²¹⁴ O mnohém vypovídá už samotný název – *s doprovodem klavíru*. 3. března 1949 začal Schönberg pracovat na houslovém partu. Jeho záměrem bylo vytvořit virtuózní houslovou skladbu (ne duo), kde sólový nástroj nebude vázaný konvencemi, kterým se skladatelé nevyhnou, pokud píše s jasnou představou o stavbě obou partů. Houslový part dokončil o necelé tři týdny později 22. března, s týdenním odstupem pak vytvořil také doprovodný part klavíru. Protože je *Fantasia* seriální skladbou, je velmi pravděpodobné, že při tvorbě houslového partu již měl představu o konkrétních řadách, které v obou nástrojích použije. Vypovídají o tom ostatně také barevné poznámky v partech. V houslovém partu jsou jednotlivé řady vyznačeny červenou a zelenou pastelkou a tužkou, v klavíru jsou poznámky tužkou.²¹⁵

Skladbu Schönberg věnoval svému příteli, původem polskému židovskému houslistovi Adolphu Koldofskému (1905–1951).²¹⁶ „*Made upon the 'order' of Mr Adolf Koldofsky who pleased me with his performance of my String Trio*“. Oficiální premiéra proběhla u příležitosti Schönbergových 75. narozenin, 13. září 1949 v Assistance League Play House v Los Angeles. Na housle hrál Adolph Koldofsky, na klavír Leonard Stein (1916–2004). Speciálně pro toto provedení vytvořil Schönberg pro Koldofského alternativní konec skladby.²¹⁷

²¹⁴ Do češtiny bývá název skladby *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47* často nesprávně překládán pouze jako *Fantasia pro housle a klavír*. To však odporuje Schönbergovu záměru.

²¹⁵ Rufer (1959, s. 57)

²¹⁶ Koldofsky strávil téměř celý život v Kanadě. Studoval nejprve v Torontu, později také u Eugena Ysaÿe (v letech 1925–1928) a Otakara Ševčíka (v letech 1929–1930). Do Los Angeles odešel roku 1945 a premiéroval poslední Schönbergovy instrumentální skladby.

²¹⁷ Noty jsou uloženy v archivu A. Koldofského.

Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47. Belmont Music Publishers: The Works of Arnold Schoenberg [online]. California: BELMONT MUSIC PUBLISHERS, 2019 [cit. 2019-02-27]. Dostupné z: <http://www.schoenbergmusic.com/catalog/opus-41-50/opus-47>

K prvnímu provedení skladby ale došlo již o dva dny dříve v curyšském Theater am Neumarkt. *Fantasii* 11. září 1949 bez autorova souhlasu na soukromém koncertě provedli a natočili pro tamější rozhlas Francine Villers a Jacques Monod. O tomto provedení píše Schönbergovi ve svých dopisech z 6. a 12. září 1949 René Leibowitz (1913–1972).²¹⁸

Fantasii vydalo nakladatelství C. F. Peters, New York rok po Schönbergově smrti (signatura E. P. Nr. 6060; Nr. 6060a Studienausgabe).

5.7.2.1 Struktura skladby

Tvorba Schönbergova posledního období je typická návratem k základním formálním principům, klasicismu a do jisté míry také harmonickému konzervatismu. Svou *Fantasii pro housle s doprovodem klavíru* mohl určitě napsat o padesát let dříve. Od mladého autora na začátku dvacátého století by ale ono – *s doprovodem klavíru* – vzbuzovalo spíše dojem experimentu a jistého druhu vzdoru. Pokud ale skladatel Schönbergova formátu napíše ve svých sedmdesáti letech skladbu *s doprovodem klavíru* a je to ještě navíc poprvé, co některou svou kompozici pojmenuje *Fantasie*, bude to v kontextu jeho dřívější tvorby vnímáno jako uzavření kruhu.

Je jisté, že Schönberg byl velmi dobře obeznámen s fantaziemi Brahmsa (op. 116), Bacha (*Chromatická fantazie*), Beethovena (op. 77 a 80) a Mozarta (KV 397 a 475), stejně jako se Schubertovou velkou *Fantasií C dur D934*. V jeho *Fantasii* můžeme nalézt několik odkazů na tyto skladby, jeho pojetí je ovšem velmi specifické. Ve struktuře se inspiroval Mozartem a Schubertem, od Brahmsa si půjčil třeba charakter doprovodu (např. takty 34–44), virtuózní pojetí zase bývá připodobňováno k Schubertovi. Mnoho prvků je ale typicky schönbergovských, svázaných s jeho ranou seriální tvorbou stejně jako se skladbami z posledního období (*IV. Streichquartet op. 37* a oba koncerty).

Schönberg byl mistrem dvojsmyslů, hříček a neotřelých řešení. A *Fantasie* se z tohoto trendu nijak nevymyká, ať už se podíváme na název, na úlohu klavíru – doprovodného nástroje, který v celé skladbě v podstatě nemá melodii, nebo se

²¹⁸ Schoenberg (2018, s. 792)

zaměříme na formu. Ta na první pohled působí velmi jednoduše, ale to by nebyl Schönberg, aby pro nás neměl schované překvapení. Vícedílná struktura, ostré dynamické a tempové kontrasty, nečekané střídání charakterů. A tak se nemůžeme divit, že se ani dvě práce neshodnou na formální analýze skladby.

Pro lepší představu jsme vybrali čtyři analýzy z posledních 60 let a vytvořili tabulku, která je porovnává. První z nich od Nathana Gottschalka vznikla roku 1956 a jedná se o disertační práci na Bostonské univerzitě.²¹⁹ Gottschalk vnímá skladbu jako dvoudílnou s codou v rámci druhého dílu. Druhou je analýza Larryho Polanského, uveřejněná v časopise *ex tempore* roku 1985.²²⁰ Pro Polanského je skladba čtyřdílná se stavbou A B C A (coda je součástí posledního dílu a je označena jako A2). Následuje rozbor Joela Lestera uveřejněný v několika doplněných verzích v letech 1979–2000.²²¹ Lester skladbu analyzuje dvouúrovňově. V první úrovni je *Fantasie* třídílná s formou A B A¹. Ve druhé úrovni dále dělí díl B na přechod, B, provedení, C a provedení s návratem. Čtvrtou variantu přináší Therese Muxeneder na stránkách Arnold Schönberg Center.²²² Pro ni má skladba čtyřdílnou strukturu A B C Coda. Do tabulky jsme zařadili také naši verzi, ve které je *Fantasie* třídílná A B C s codou v rámci dílu C.

²¹⁹ Gottschalk (1956)

²²⁰ Polansky (1985)

²²¹ Pro účely této práce jsme použili poslední verzi z roku 2000 uveřejněnou Arnold Schönberg Center Privatstiftung.
Lester (2000, s. 151-174)

²²² MUXENEDER, Therese. Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47 (1949). *Arnold Schönberg Center* [online]. Wien: Arnold Schönberg Center, 2019 [cit. 2019-02-27]. Dostupné z: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-sp-1943310036/phantasy-for-violin-with-piano-accompaniment-op-47-1949>

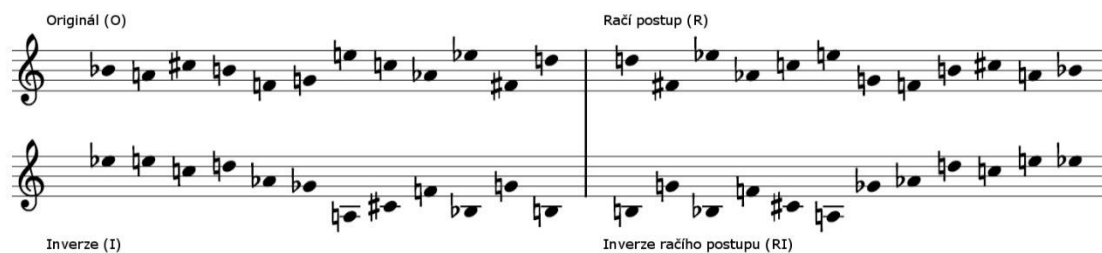
	Grave 1–24	Più mosso 25–31	Poco meno mosso 32–33	Meno mosso 34–38b	Lento 40–51	Grazioso 52–63	Tempo I 64–71	Più mosso 72–84
Gottschalk	Díl A							
Polansky	Díl A		Díl B					
Lester	Díl A			Díl B				
	Díl A			přechod	Díl B			provedení
Muxeneder	Díl A				Díl B			
Valečková	Díl A				Díl B			

	Scherzando 85–92	Poco tranquillo 93–116	Scherzando 117–134	Meno mosso 135–153	Tempo I 154–166
Gottschalk	Díl B			Coda	
Polansky	Díl C			Díl A	Coda (A2)
Lester	Díl B pokračování				Díl A ¹
	Díl C		provedení 124–134	návrat	Díl A ¹
Muxeneder	Díl C			Coda	
Valečková	Díl C				Coda

Tab. 18 Stavba *Fantasie op. 47*

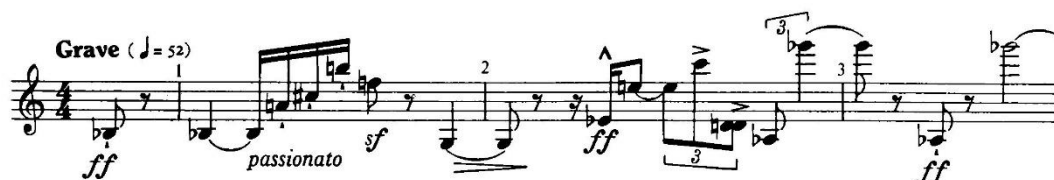
5.7.2.1.1 Díl A (začátek – takt 38b)

Skladbu otevírá šestitaktové téma, ve kterém nám Schönberg postupně představí čtyři šestitónové řady. Budeme-li vycházet z předpokladu, že houslový part byl napsán samostatně a jako první, pak můžeme pozorovat, že se jedná o jediný hexachord ve čtyřech variantách. Nejprve jde o původní řadu šesti tónů (O) a její inverzi v transpozici o kvintu níž (I). Druhou dvojici tvoří račí varianta původní řady (R) a opět její inverze v transpozici o kvintu níž (RI). Vtip těchto transpozic tkví v tom, že doplňují původní řadu o chybějící šestici tónů plné dvanáctitónové řady, pouze v jiném pořadí. Úplnou podobu všech čtyř základních řad si pak můžeme prohlédnout v příkladu níže.



Obr. 111 A. Schönberg: *Fantasia op. 47*, čtyři základní řady

Hlavní téma je sjednocujícím prvkem skladby, s drobnými obměnami se objevuje v jejím průběhu několikrát (např. v taktech 32, 72, 154). V houslovém partu je jeho rytmická struktura postavena na poměrně pravidelném střídání krátkých a dlouhých hodnot, a to do té míry, že v ní někteří vidí vzor (Lester), nebo přímo další „řadu“, či základní rytmický tvar (Gottschalk).



Obr. 112 A. Schönberg: *Fantasia op. 47*, takty 1–3

Teorie rytmické „řady“ v podobě, v jaké ji uvádí ve své disertační práci Gottschalk, působí značně vykonstruovaným dojmem. Pauzy, ligatury, a dokonce i některé delší hodnoty totiž zohledňuje podle potřeby.²²³ Mnohem věrohodnější dojem zanechává Lesterova teorie o střídání krátkých a dlouhých hodnot s průběžnými motivy.²²⁴ V každém případě je ale patrné, že figury z prvních šesti taktů jsou základem většiny dalšího rytmického vývoje celé skladby.



Obr. 113 A. Schönberg: *Fantasia op. 47*, takty 1–6 (Lester)

²²³ Například v prvních dvou taktech zapisuje rytmický motiv bez pauz a druhé hodnoty v ligatuře nezapočítává atd. Viz Gottschalk (1956, s. 38).

²²⁴ Lester (2000, s. 154)

Pokud se blíže zaměříme na úlohu klavíru – doprovodu, zjistíme, že doplňuje houslový part. Dalo by se mluvit o pomyslných dvou dílech skládačky, které do sebe přesně zapadají. V místech, kde mají housle dlouhou hodnotu, má klavír pohyb a obráceně. Kromě rytmického doplňování můžeme v klavírním partu nalézt samozřejmě také tónové řady. Hned na samém začátku proti původní řadě v houslovém partu postavil Schönberg v klavíru inverzi v transpozici o kvintu níž a obráceně. Ve čtvrtém taktu pak proti račímu postupu v houslích jeho inverzi v klavíru. Stejným způsobem bychom mohli pokračovat i dále.

Grave (♩ = 52)

VIOLIN

PIANO

ff *passionato* ff

3 4 5

ff *rit.* *dolce* pp

6 7 8

p *a tempo* *trem.* *ppp con sordino* *trem.* *ppp con sord.*

Původní (O) Račí postup (R)

Inverze (I) Inverze račího postupu (RI)

Obr. 114 A. Schönberg: *Fantasia op. 47*, takty 135–138, vyznačené řady
linka nad osnovou – housle, linka pod osnovou – klavír

První větší charakterová změna přichází v *Più mosso* v taktu 25. Zajímavý je způsob, jakým Schönberg připraví tento nástup. Housle, které mají ve skladbě hlavní roli, začnou ritardando na poslední době 23. taktu. V taktu následujícím mají pouze jedinou notu, a to flažolet na celý takt. Vedení přebírá klavír, který sestupnou řadou v šestnáctinách úsek uzavře. Povšimněme si také, že poslední nota klavíru má nad sebou na rozdíl od houslí korunu.



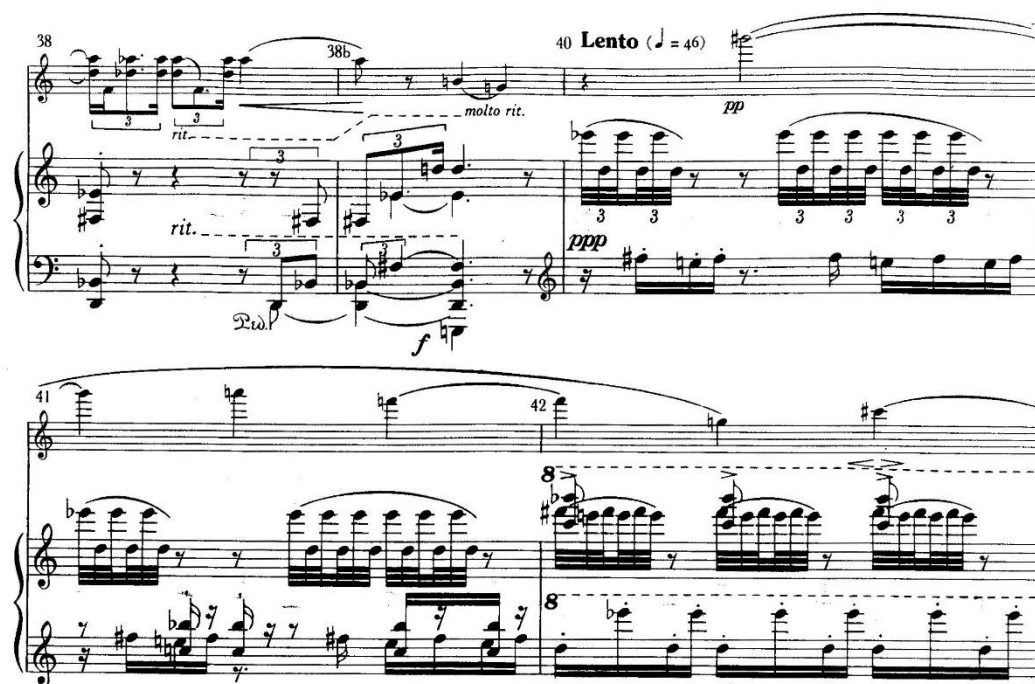
Obr. 115 A. Schönberg: *Fantasie op. 47*, takty 21–25

Sedmitaktové *Più mosso* přináší kontrastní materiál k prvním 24 spíše melodičtější pojatým taktům. Obsahuje drobné hodnoty v houslích, velké množství not s různými značkami pro krátké či ostré charaktery smyku a celkově mnohem aktivnější rytmickou složku. Zklidnění přichází v taktu 32, kde se vrací úvodní téma. Následující *Meno mosso* (t. 34) uzavírá první díl skladby.

Pokud se pozorněji podíváme na čísla taktů, zaznamenejme ještě jednu zvláštnost. V partech nenalezneme takty s čísly 13 a 39. Schönberg se totiž velkou část svého života čísla třináct obával, a zvláště v posledním období se z toho stala téměř posedlost. Ve *Fantasii* je proto nahradil čísly 12a a 38b.

5.7.2.1.2 Díl B (takty 40–84)

Lento, které otevírá díl B, je nejkldnější částí skladby. Termín fantazie zde získává nový rozměr. Přestává být pouze záležitostí formy a přesouvá se i do roviny charakteru či nálady. Melodie houslí v dlouhých hodnotách je doprovázena až brahmsovsky stylizovaným jemným doprovodem klavíru.



Obr. 116 A. Schönberg: *Fantasie op. 47*, takty 38–42

Grazioso (t. 52) je dalším z mnoha odkazů na klasiky a současně je také jednou ze dvou částí skladby, která má neoddiskutovatelně tradiční strukturu ve formě *ABA'*. Celkem dvanáct taktů je symetricky rozdělených na tři krát čtyři takty. Velmi charakteristický pro tuto část je skoro až taneční rytmus.



Obr. 117 A. Schönberg: *Fantasie op. 47*, takty 52–53

Následuje chorálně pojatá epizoda *Tempo I* (t. 64–71), která díl B přivádí do jeho závěrečné části – *Più mosso* (t. 72). Schönberg jej otevírá návratem tématu, které se svou rytmickou strukturou sice liší od originálu, přesto je však jasně rozpoznatelné. Kromě tématu v následujících taktech připomene také několik dalších motivů. Díl B ukončí gradací, ve které dominují housle.

5.7.2.1.3 Díl C (takty 85–153)

O dílu C, který přichází po volném středním dílu skladby, by se dalo říct, že zde zastupuje finální rychlou větu či část cyklu. Je další částí komponovanou s myšlenkou klasické třídílné struktury *ABA*. První osmitaktové *Scherzando* (t. 85) v šestiosminovém taktu má hravý charakter. Jeho podstata tkví ve vzájemném doplňování mezi houslemi a klavírem.



Obr. 118 A. Schönberg: *Fantasie op. 47*, takty 85–88

Následující *Poco tranquillo* (t. 93) tvoří střední díl *B* třídílné formy *ABA'*. Je lyričtější s občasnými epizodami odkazujícími na předcházející *Scherzando*. Poslední čtyři takty pak tvoří spoj k návratu dílu *A'*, vytvořený z materiálu *Scherzanda*. Rozdíl je mimo jiné v předepsaném charakteru smyku v houslích, který by v tomto případě měl být delší a zvučnější.

Navracející se *Scherzando* (t. 117, díl *A'*) má v houslích totožnou rytmickou stavbu jako v prvním případě. Part klavíru je ale propracovanější a zápis harmonicky hustější. Po osmi taktech je tento materiál dále rozvíjen opět melodičtěji. Někdy bývá úsek mezi takty 125–134 označován jako provedení.²²⁵ Vyústění do *Meno mosso* (t. 135) provede Schönberg přes krátkou spojku (t. 134), která prozradí hlavní prvek následujících taktů. Je jím opakovaný tón. Tvoří základ

²²⁵ Např. Lester (2000, s. 170).

a současně protipól k „melodické lince“ – kontrast mezi statickým prvkem a pohybem.



Obr. 119 A. Schönberg: *Fantasia op. 47*, takty 135–138

5.7.2.1.4 Coda (takty 154–166)

Poslední díl skladby na svém začátku přináší v podstatě doslovný návrat hlavního tématu.²²⁶ Následně se v taktu 161 objeví krátká reminiscence části *Più mosso* z dílu A (z t. 25). V rámci cody připomene Schönberg ještě několik dalších výrazných prvků skladby a efektně ji uzavře.

Navzdory všem pravidlům, která s sebou komponování seriální technikou přináší, nepůsobí *Fantasia* dojmem, že by byl Schönberg při tvorbě jakkoliv omezován. Právě naopak to vypadá, jako by mu ona pravidla poskytovala pocit jistoty a přímo jej vybízela k experimentům a hříčkám.

²²⁶ Původní řada se sice vrátila v hlavní tónině již v t. 143, ale v originální podobě (byť v transpozici) přichází téma až v t. 154.

6. Závěr

Od doby, kdy byla podstatou fantazie volná improvizace, urazila hudba dlouhou cestu. Na příkladech skladeb nejen z první poloviny 20. století jsme si ukázali, že fantazii nemůžeme tímto způsobem vnímat už ze samého principu. Podobně jako naše chování je i naše fantazie snadno ovlivnitelná. Pokud nedosáhneme kýženého výsledku, rozhodneme se jí napomoci.

Stejný princip se dá aplikovat také v hudbě. Jsou autoři, kteří nechají své myšlenky volně plynout, jako to udělal například Eugène Ysaÿe při tvorbě svých *Šesti sonát*. Nebo si stanoví pravidla či limity, byť relativní, v rámci nichž se pohybují, jako tomu bylo u seriální *Fantasie* Arnolda Schönberga. Díky tomu může mít skladba psaná na základech pevné formy velmi volný charakter. Dalším prvkem, který zásadně ovlivňuje naše vnímání, jsou historické souvislosti a stereotypy. Mnoho skladeb bylo ve své době revolučních a jen obtížně pochopitelných. Kvůli tomu se dočkaly převážně zavržení podobně jako Schubertova *Fantasie*. Teprve s odstupem času jsme schopni postihnout a přijmout širokou škálu novátorských prvků a skladatelovy osobní svobody.

V rámci 20. století budeme jen těžko hledat nějaký jednotící prvek ve vývoji houslové fantazie, jako tomu bylo například u operní fantazie v 19. století. Je to částečně způsobeno také tím, že téměř nikdy nebyl autor současně interpretem své skladby, a tedy škála použitých témat a kompozičních technik mohla být výrazně rozmanitější. Je nicméně jisté, že rozvoj houslové techniky a fantazie šel ruku v ruce, stále technicky zdatnější interpreti motivovali skladatele k použití do té doby nepředstavitelných prvků a způsobů hry. To vše ukazuje na jedinečnou a nepostradatelnou roli fantazie v houslovém repertoáru a vývoji houslové hry obecně.

Prameny

CLAUDEL, Paul a Darius MILHAUD. *Claudel-Milhaud-Correspondence, 1912-1953*. Paris: Gallimard, 1961, 368 s.

COCTEAU, Jean, Darius MILHAUD, Pierre CAIZERGUES a Josiane MAS. *Correspondance*. Ed. rev. et augm. Paris: Novetlé-Massalia, 1999, 108 s. ISBN 29-114-0707-5.

CZERNY, Carl. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte, Op. 200*. Wien: A. Diabelli und Comp., 1829.

FLESCHE, Carl a Hans KELLER. *The memoirs of Carl Flesch*. London: Rockliff Publishing Corporation, 1957, 407 s.

HÁBA, Alois. Čtvrttóny v libanonské hudbě. *Hudební rozhledy*. 1956, **1956**(8), 940.

HÁBA, Alois. *Vítězslav Novák: K sedmdesátým narozeninám*. Praha: Vyšehrad, 1940, 35 s.

HÁBA, Alois. *Mein Weg zur Viertel- und Sechstelmusik*. Nymphenburg: Musikedition Nymphenburg 2001, 125 s.

HÁBA, Alois a Eduard HERZOG. *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetiotónové, šestiotónové a dvanáctiotónové soustavy*. Jinočany: H&H, 2000, 253 s. ISBN 80-860-2254-4.

HÁBA, Alois, Věra VYSLOUŽILOVÁ a Jiří VYSLOUŽIL. *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems: Theoretischer Teil: Praktischer Teil*. Norderstedt: Books on Demand, 2007, 178 + 560. ISBN 978-383-7001-433.

MESSIAEN, Olivier a Stephen BROAD. *Olivier Messiaen: journalism 1935-1939*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. ISBN 978-0-7546-0876-9.

MESSIAEN, Olivier, DINGLE, Christopher Philip a Robert FALLON, ed. *Messiaen perspectives 1*. Burlington (Vermont): Ashgate, 2013. ISBN 9781409426950.

MESSIAEN, Olivier, DINGLE, Christopher Philip a Robert FALLON, ed. *Messiaen Perspectives 2*. Burlington (Vermont): Ashgate, 2013. ISBN 9781409426967.

MILHAUD, Darius. Brésil. *La Revue Musicale*. Paris, 1920, **1920**(2), 60-61.

MILHAUD, Darius. Polytonalité et Atonalité. *La Revue Musicale*. Paris, 1923, **1923**(4), 29-44.

MILHAUD, Darius. *My Happy Life*. New York: M. Boyars, 1995, 285 s. ISBN 07-145-2957-5.

MILHAUD, Darius a Claude ROSTAND. *Entretiens avec Claude Rostand*. Paris: R. Julliard, 1952, 188 s.

SCHOENBERG, Arnold a Sabine FEISST. *Schoenberg's correspondence with American composers*. New York, NY: Oxford University Press, 2018, 976 s. ISBN 978-019-5383-577.

SCHÖNBERG, Arnold a Ivan VOJTĚCH. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae, 2004, 402 s. Vera effigies. ISBN 80-863-0048-X.

SUK, Josef, VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed. *Josef Suk - dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005. ISBN 80-86385-31-0.

TELEMANN, Georg Philipp. Lebens-Lauff: Autobiographie 1718. MATTHESON, Johann. *Grosse General-Baß-Schule. Oder Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite verbesserte und vermehrte Auflage*. Hamburg, 1731, s. 168-180.

Notové materiály

BRUCH, Max. *Fantasie für die Violine mit Orchester und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien* [velká partitura]. Berlin: N. Simrock, 1880. 8176.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario, HEIFETZ, Jascha, ed. *Figaro* [partitura]. New York: Carl Fischer, c1945. B 2669.

DRDLA, František Alois. *Fantasie über 'Carmen' von G. Bizet op. 66* [velká partitura]. Vienna: Universal Edition, 1909. U.E. 2588.

ENESCU, George. *Impressions d'enfance op. 28* [partitura]. Paris: Editions Salabert, 1952.

ERNST, Heinrich Wilhelm. *Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance de l'Opéra Otello de Rossini op. 11* [partitura]. New York: G. Schirmer, 1897. 13142.

ERNST, Heinrich Wilhelm. *Le Carnaval de Venise. Variations Burlesques sur la Canzonetta „Caramamma mia" pour Violon et Piano op. 18* [partitura]. Braunschweig: Henry Littolf's Verlag, cca. 1870. No. 2170.

ERNST, Heinrich Wilhelm. *Rondo Allemand sur des motifs d'Oberon op. 23b* [partitura]. Berlin: Schlesinger. S. 1973.

ERNST, Heinrich Wilhelm. *Grand Caprice solo pour Violon sur Le Roi des Aulnes de F. Schubert op. 26a* [partitura]. Leipzig: A. Cranz. C. S. 9440.

FRANCK, César. *Violin Sonata* [partitura]. Moscow: Muzyka, 1979.

HÁBA, Alois. *Phantaisie pour violon seul, au système de quart de ton, op. 9a* [partitura]. Wien: Universal Edition, 1923, 11 s. U.E. 7167.

HÁBA, Alois. *Phantasie für Violine solo, op. 9a: im Vierteltonsystem* [partitura]. München: Filmkunst-Musikverlag, 1993, 5 s. Musikedition Nymphenburg 2001. E 52.

CHAUSSON, Ernest. *Poème op.25* [rukopisná partitura].

CHAUSSON, Ernest. *Poème op.25* [partitura]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.

IMSLP: *International Music Score Library Project* [online]. Wilmington (Delaware): Project Petrucci, c2006-2019 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <https://imslp.org>

MESSIAEN, Olivier. *Fantaisie* [partitura]. Paris: Durand, 2007. DF01572600.

MILHAUD, Darius. *Cinéma-Fantaisie d'après Le boeuf sur le toit* [partitura]. Paris: Max Eschig, 2001. LS 00006900.

MILHAUD, Darius. *Le Boeuf sur le Toit* [studijní partitura]. Paris: Max Eschig. ME 00656200.

PAGANINI, Niccolò. *24 Capricci op. 1* [rukopis]. 1817.

PAGANINI, Niccolò. *Mosè-fantasia MS 23* [partitura]. G. Ricordi e C. Plate 37033.

PAGANINI, Niccolò. *Nel cor più non mi sento MS 44* [partitura]. Mainz: B. Schott's Söhne, 1829.

SAINT-SAËNS, Camille. *Fantaisie op. 124* [partitura]. Paris: Durand, 1907. D. & F. 6910.

DE SARASATE, Pablo. *Carmen op. 25* [partitura]. Paris: Choudens, 1882.

DE SARASATE, Pablo. *Fantaisie sur La Flûte enchantée de Mozart* [partitura]. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann, 1908.

SCHÖNBERG, Arnold. *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment*. New York: C. F. Peters, 1952. 6060.

SCHUBERT, Franz: *Ausgewählte lieder, No. 1 Erlkönig (Goethe)* [partitura]. Edition Peters. 9023.

SCHUBERT, Franz: *Erlkönig D 328* [rukopis].

SCHUBERT, Franz. *Duos for Piano and Violin* [partitura]. München: G. Henle Verlag, 2004. ISMN 979-0-2018-0287-9.

SCHUBERT, Franz. *Duos für Klavier und Violine* [partitura]. Leipzig: Peters, 1980.

SCHUMANN, Robert. *Phantasie für Violine mit Orchester C dur op. 131* [velká partitura]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. R.S. 13.

SCHUMANN, Robert. *Phantasie für Violine mit Orchester C dur op. 131* [partitura]. Leipzig: C. F. Peters, [1887]. 7064.

SUK, Josef. *Fantasie für Violine und Orchester op. 24* [partitura]. Leipzig: N. Simrock, 1905.

TELEMANN, Georg Philipp. *XII Fantasie per il Violino* [rukopis]. 1735.

TELEMANN, Georg Philipp. *12 Fantazji na skrzypce solo* [partitura]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.

VIEUXTEMPS, Henri. *Fantasia appassionata op. 35* [partitura]. New York: Carl Fischer, 1901. No. 87, 1901. 6578.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Fantasia De Movimentos Mixtos* [partitura]. Hamburg: Peermusic Classical. HL00227445.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sonate Fantaisie N 1* [partitura]. Paris: Max Eschig, 2001. ME 2465.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sonate Fantaisie N 2* [partitura]. Paris: Max Eschig, 2001. ME 6676.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sonate Fantaisie N 3* [partitura]. Paris: Max Eschig, 2001. ME 6690.

WAXMAN, Franz. *Carmen Fantaisie* [rukopisná partitura - přetisk]. Westport: Fidelio Music Publishing Company.

WIENIAWSKI, Henryk. *Fantasia on Themes from 'Faust' op.20* [partitura]. New York: G. Schirmer, 1901.

WIENIAWSKI, Henryk. *Fantasia on Themes from 'Faust' op.20* [velká partitura]. Leipzig: Fr. Kistner, 1868.

YSAÏE, Eugène. *Fantaisie op. 32* [partitura]. Brussels: Editions Antoine Ysaÿe, 1927. A.Y. 3547.

YSAÏE, Eugène. *Poème élégiaque pour violon avec accompagnement de piano ou d'orchestre op. 12* [partitura]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893. V.A. 3407.

YSAÏE, Eugène. *Six Sonates pour Violon Seul op. 27* [partitura]. Bruxelles: Editions Ysaÿe, 1924, 52 s.

Literatura

ANONYM. Druhý filharmonický koncert výstavního orchestru dne 30. května. *Dalibor*. 1908, **30**(39–40), 310–311.

ANONYM. Třetí řádný koncert České jednoty pro orchestrální hudbu. *Dalibor*. 1904, **26**(4), 26.

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002, 203 s. ISBN 978-081-0841-499.

APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin (Texas): University of Texas Press, 1983, 223 s. ISBN 9780292751118.

APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin (Texas), 2014, 224 s. ISBN 0292767595.

BATTAN, Suzette Mary. *Alois Hába's Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. Rochester (New York), 1980. Disertace. University of Rochester.

BORECKÝ, Jaromír. Koncerty. *Národní listy*. 1904, **44**(12), 3–4. Podepsáno -q.

BUBANJA, Petra. *The Impact of Eugène Ysaÿe on performance practice and solo violin repertoire: a graduate recital inspired by the master himself: a graduate recital inspired by the master himself*. Carbondale, Illionis, 2015, 40 s.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. Brazilian Sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": A Discussion and a Musical Analysis. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. University of Texas Press, 2002, **23**(1), 1-59.

CURTY, Andrey. *A Pedagogical approach to Eugène Ysaÿe's Six sonatas for solo violin, op. 27*. Athens, Georgia, 2003, 85 s.

ČERVENKOVÁ, Eva. *Josef Suk (1874–1935): housle v životě a díle*. Praha, 17 s. Diplomová práce. AMU Praha.

DUCHEN, Jessica a Philippe GRAFFIN. Love triumphant?, 'Mon - ton poème'. *The Strad*. 2005, (January), 42-51.

Fantaisie pour violon principal et orchestre. *WorldCat* [online]. Dublin (Ohio): OCLC Online Computer Library Center, 2018 [cit. 2018-08-31]. Dostupné z: <http://www.worldcat.org/title/fantaisie-pour-violon-principal-et-orchestre/oclc/298720159>

FEISST, Sabine. *Schoenberg's New World: The American Years*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 400 s. ISBN 9780195372380.

FERNANDES, Rommel. *Heitor Villa-Lobos: Third Sonata for Violin and Piano*. Evanston (Illionis), 2007. Disertace. Northwestern University.

FERRAZ, Gabriel. *Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: Indoctrinating Children through Music Education*. 2011. Vítězný článek 2011 Otto Mayer-Serra Award for Music Research.

FERRAZ, Gabriel. Heitor Villa-Lobos e Getúlio Vargas: Doutrinando crianças por meio da educação musical. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 2013, **34**(2), 162-195. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/43282553>

FESTA, Paul. Grace Cathedral Messiaen Centenary Celebration. *Paul Festa* [online]. [cit. 2019-02-09]. Dostupné z: <http://www.paulfesta.com/Grace.htm>

FESTA, Paul. *Notes on the newly published score of Olivier Messiaen's Fantaisie for violin and piano (1933)*. 2008.

FLESCH, Carl a Hans KELLER. *The memoirs of Carl Flesch*. London: Rockliff Publishing Corporation, 1957, 407 s.

GINZBURG, L. S. a Herbert R. AXELROD. *Prof. Lev Ginsburg's Ysaÿe*. Neptune City, N.J: Paganiniana, c1980. ISBN 08-766-6620-9.

GODEL, Arthur. Zum Eigengesetz der Schubertschen Fantasien. In: BRUSATTI, Otto. *Schubert-Kongreß Wien 1978*. Graz, 1979, s. 199-206.

GONZALEZ-APPLING, Julio Moreno. *The Ox in the Concert Hall: Jazz Identity and La Création du Monde*. Bowling Green (Ohio), 2007. Magisterská práce. Bowling Green State University.

GOTTSCHALK, Nathan. *Twelve note music as developed by Arnold Schoenberg with an analysis of two representative works for violin*. Boston, 1956. Dostupné také z: <http://hdl.handle.net/2144/8967>. Disertační práce. Boston University, The Faculty of the College of Music.

GRUBE, Benjamin John. *Heitor Villa-Lobos's Use of Indigenous Brazilian Musical Elements in the Sonata-Fantasia No. 2 for Violin and Piano*. Houston, 2014. Disertace. University of Houston.

GUSTAFSON, Ralph. Villa-Lobos and the Man-Eating Flower: A Memoir. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1991, **75**(1), 1-11.

HARDING, James. *The Ox on the Roof: scenes from musical life in Paris in the twenties*. London: MacDonald and Co., 1972.

Harmonie [online]. Praha: Muzikus, c2018, **2004**(1) [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/josef-suk.html>

HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2004, 776 s. ISBN 9788073675691.

HAYASHIDA, Mami. *From Sonata and Fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a Musical Evolution*. Lexington (Kentucky), 2007. Disertace. University of Kentucky.

HEAD, Tom. A Fascinating Piano Transcription of Ysaÿe's Solo Violin Sonata No. 3 "Ballade". *CMUSE* [online]. CMUSE [cit. 2018-08-27]. Dostupné z: <http://www.cmuse.org/piano-transcription-ysaye-solo-violin-sonata-no-3-ballade/>

HEALEY, Gareth. *Messiaen's musical techniques: the composer's view and beyond*. Burlington (Vermont): Ashgate, 2013. ISBN 978-140-9448-259.

HELFERT, Vladimír. Sukův koncert. *Novina*. 1912, **5**(5), 157–158.

HERAJN, Pavel. *Houslová tvorba Josefa Suka se zaměřením na Fantazii g moll*. Praha, 2002, 22 s. Bakalářská práce. AMU Praha.

HOFFMEISTER, Karel. Jos. Suka Fantasie pro housle s průvodem orchestru. *Dalibor*. 1903, **25**(25–27), 190–195.

HOWARD, Jeffery. Composition by collaboration. *The Strad*. 1994, **105**, 1088–1093.

HÜBLER, Klaus-K. With piano accompaniment: Zur Funktion der Begleitung in Schönbergs op. 47. *Zeitschrift für Musik Pedagogik*. 1983, (8), 18–22.

CHARYPAR, Jan. O Sukově životě. *Josef Suk* [online]. c2009–2017 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: josefsuk.cz/web.org/zivot.html

CHARYPAR, Jan. *Orchestrální tvorba Josefa Suka v českých kritických ohlasech do roku 1938*. Brno, 2014, 128 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Jiří Zahrádka.

CHARYPAR, Jan. *Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol.* Brno, 2016, 95 s. Magisterská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lubomír Spurný.

CHVÁLA, Emanuel. Koncerty. *Národní politika*. 1904, **22**(12), 6. Podepsáno -la.

IWAZUMI, Ray. THE LEGACY OF EUGÈNE YSAÏE: TRANSMITTED, ADAPTED, AND REINTERPRETED: TRANSMITTED, ADAPTED, AND REINTERPRETED. *Notes*. Music Library Association, 2010, **67**(1), 68–88. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/40858204>

JANOVKA, Tomáš Baltazar, Michael POSPÍŠIL a Jiří SEHNAL, MATL, Jiří, ed. *Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. Praha: KLP, 2006. Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae. ISBN 80-859-1793-9.

JAKUES-DALCROZE, Émile. *Souvenirs, notes et critiques*. Paris: V. Attinger, 1942, 219 s.

JIN, Yei-in. *A Study of Quarter-Tone Music for Solo Violin by Alois Hába*. Cincinnati, 2015. Dostupné také z: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1427984021. Disertace. University of Cincinnati.

KENNEDY, Michael, Tim RUTHERFORD-JOHNSON a Joyce Bourne KENNEDY. *The Oxford Dictionary of Music*. 6th ed. Oxford: Oxford University Press, 2012. ISBN 978-019-9578-108.

KOZINN, Allan. Olivier Messiaen, Composer, Dies at 83. *The New York Times* [online]. 1992, April 29, 1992 [cit. 2019-02-08]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1992/04/29/arts/olivier-messiaen-composer-dies-at-83.html>

KULCZYCKÁ, Jana. *Fantazie op. 12 J. V. H. Voříška a její zařazení do dobového kontextu*. Brno, 2012. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Jana Perutková.

KVĚT, Jan Miroslav, ed. *Josef Suk: život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, 468 s.

LESTER, Joel. *Analysis and Performance in Schoenberg's Phantasy, op. 47*. Wien: Arnold Schönberg Center Privatstiftung, 2000, , 151-174.

LEWIN, David. A Study of Hexachord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy. *Perspectives of New Music*. Perspectives of New Music, 1967, **6**(1), 18-32. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/832403>

LOCHNER, Louis P. *Fritz Kreisler*. New York: Macmillan Co, 1951, 455 s.

LOWELL, Natasha. Eugène Ysaÿe and Musical Dialogue. In: *GLS Symposium* [online]. [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: https://dornsife.usc.edu/assets/sites/221/docs/Natasha_Lowell.doc

MCCRELESS, Patrick. A Candidate for the Canon?: A New Look at Schubert's Fantasie in C Major for Violin and Piano. *19th-Century Music*. University of California Press, 1997, **20**(3), 205-230. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/746862>

MORYSOVÁ, Ivana. *Osobnost Eugèna Ysaÿe*. Praha, 2016, 81 s. Magisterská práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Jiří Tomášek.

MOSTEL, Raphael. Book Challenges Old Myths and Uncovers New Surprises About Famed Quartet. *Forward* [online]. The Forward Association, 2019 [cit. 2019-02-06]. Dostupné z: <https://forward.com/articles/13353/book-challenges-old-myths-and-uncovers-new-surpris-01829/>

MUXENEDER, Therese. Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47 (1949). *Arnold Schönberg Center* [online]. Wien: Arnold Schönberg Center, 2019 [cit. 2019-02-27]. Dostupné z: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-sp-1943310036/phantasy-for-violin-with-piano-accompaniment-op-47-1949>

New York Magazine. New York: News Group Publications, 1982, **15**(38). ISSN 0028-7369

Obituary: Eugene Ysaÿe: Eugene Ysaÿe. *The Musical Times*. Musical Times Publications, 1931, **72**(1060), 559. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/915711>

OLIVEIRA, Jmary. Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device. *Latin American Music Review*. University of Texas Press, 1984, **5**(1), 33-47. Dostupné také z: www.jstor.org/stable/780111

PĚČKA, Jan. *Heinrich Wilhelm Ernst: Paganini z Brna*. Brno: Archiv města Brna, 2007. ISBN 978-80-86736-06-8.

PEPPERCORN, Lisa M. *Heitor Villa-Lobos*. Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag, 1972, 234 s.

PERGLEROVÁ, Marka. *Život a houslová tvorba Josefa Suka*. Praha, 16 s. Diplomová práce. AMU Praha.

PETZOLDT, Richard. *Georg Philipp Telemann: Leben und Werk*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.

Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47. *Belmont Music Publishers: The Works of Arnold Schoenberg* [online]. California: BELMONT MUSIC PUBLISHERS, 2019 [cit. 2019-02-27]. Dostupné z: <http://www.schoenbergmusic.com/catalog/opus-41-50/opus-47>

PHILIP, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. New York: Cambridge University Press, 2004, 274 s. ISBN 978-052-1607-445.

PÍCHA, František. Sukův polytematismus. *Česká hudba*. 1935, **37**(6), 70–71.

POLANSKY, Larry. History and the Word: Form and Tonality in Schoenberg's Phantasy for Violin with Piano Accompaniment. *Ex tempore*. West Springfield (Massachusetts), 1985, **3**.(1), 29-40. Dostupné také z: <http://www.ex-tempore.org/polansky/polansky.htm>

REITTEREROVÁ, Vlasta. Josef Suk – slovanský vítr to byl, vítr z Čech. *Harmonie* [online]. Praha: Muzikus, c2018, **2004**(1) [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/josef-suk.html>

REITTEREROVÁ, Vlasta. Alois Hába a proměny hudebního života 20. století 3. *Harmonie* [online]. 2009, (3) [cit. 2019-03-22]. Dostupné z: www.casopisharmonie.cz/tag/alois-haba.html

ROTH, Henry. *Violin Virtuosos: from Paganini to the 21st Century*. 2. vyd. Los Angeles (California): California Classics Books, 1997. ISBN 978-187-9395-152.

ROWE, Mark W. *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*. Burlington, VT: Ashgate, 2008. ISBN 978-0-7546-6340-9.

RUFER, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel, 1959.

RUMLER, Daniel. *Josef Suk (1874–1935): Tvorba pro housle*. Praha, 2015, 47 s. Magisterská práce. AMU Praha. Vedoucí práce Jiří Tomášek.

SADIE, Stanley a John TYRRELL. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Grove, 2001. ISBN 15-615-9239-0.

SACHS, Maurice. *Au temps du Boeuf sur le toit*. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1939.

SACHS, Maurice. *Au temps du Boeuf sur le toit*. Paris: B. Grasset, 2005. ISBN 2-246-38822-8.

SCHLOESSER, Stephen. *Visions of Amen: The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company, 2014, 572 s. ISBN 978-080-2807-625.

SCHNEIDER-MAUNOURY, Monique a Dominique LE BUHAN. *Au temps du "Bœuf sur le toit", 1918-1928*. Paris: Artcurial, 1981, 114 s.

THOMPSON, Daniela. *The Boeuf chronicles: How the ox got on the roof: Darius Milhaud and the Brazilian sources of Le Boeuf sur le Toit*. [online]. [cit. 2019-03-25]. Dostupné z: http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf_chronicles.htm

Henryk Wieniawski Fantaisie brillante sur des motifs de l'Opéra Faust de Gounod Op. 20. *Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego w Poznaniu* [online]. Poznań: Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan [cit. 2019-01-16]. Dostupné z: http://www.wieniawski.com/fantaisie_brillante_op_20.html

VALEČKOVÁ, Barbora. *Heinrich Wilhelm Ernst*. Praha, 2014. Dostupné také z: <http://hdl.handle.net/10318/8146>. Magisterská práce. AMU Praha. Vedoucí práce Jindřich Pazdera.

VIDIC, Roberta. Multikulturelles Virtuosentum: Schuberts Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827). *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. 2018, **15**(2), 177-191. Dostupné také z: <https://doi.org/10.31751/987>

Villa-Lobos Museum [online]. Rio de Janeiro: Villa-Lobos Museum, 2005 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: museuvillalobos.org.br

VIOLIN SONATA IN D MINOR, OP. 27, NO. 3, "BALLADE". *LA PHIL* [online]. Los Angeles: LOS ANGELES PHILHARMONIC ASSOCIATION, 2017 [cit. 2018-08-27]. Dostupné z: <http://www.laphil.com/philpedia/music/violin-sonata-d-minor-op-27-no-3-ballade-eugene-ysaye>

Virginia Commonwealth University: School of the Arts [online]. Richmond: Virginia Commonwealth University [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: arts.vcu.edu

VOSTRÁ, Veronika. *Josef Suk: Čtyři kusy pro housle a klavír, op. 17*. Praha, 2010, 39 s. Magisterská práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Marka Perglerová.

WALSH, Stephen. *Tempo. Tempo*. 1967, (82), 35 s. Dostupné také z: www.jstor.org/stable/944049

WANG, Yu - Chi. *A Survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on works by J. S. Bach and Eugene Ysaÿe*. College Park, 2005.

WHITMAN, George. Seminal Works of Quartertone Music. *Tempo*. 1967, (80), s. 11-15.

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- .

Alois Hába. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-03-15]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Alois_H%C3%A1ba

Alois Hába. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-03-15]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Alois_H%C3%A1ba

Arnold Schoenberg. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg

Darius Milhaud. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-01-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Darius_Milhaud

Erlkönig (Goethe). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Erlk%C3%B6nig_\(Goethe\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Erlk%C3%B6nig_(Goethe))

Ernest Chausson. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-11-02]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Chausson

Eugène Ysaÿe. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-09-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BF

Fantasy (psychology). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy_(psychology))

Franz Schubert. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-03-11]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert

Georg Philipp Telemann. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-06-10]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Philipp_Telemann

Heinrich Wilhelm Ernst. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-11-29]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Wilhelm_Ernst

Heitor Villa-Lobos. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos

Josef Suk (composer). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-05-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Suk_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Suk_(composer))

Josef Suk starší. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-05-16]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Suk_star%C5%A1%C3%AD

Olivier Messiaen. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-02-09]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen

Pablo de Sarasate. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_de_Sarasate

WOOD, Henry Joseph. *My Life of Music*. London: V. Gollancz, Limited, 1938, 495 s.

WRIGHT, Simon. Villa-Lobos: Modernism in the Tropics. *The Musical Times*. Musical Times Publications, 1987, **128**(1729), 132, 133, 135. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/964493>

YANG, Manshan. *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: a study in dedication and interpretation: a study in dedication and interpretation*. Wellington, 2016, 91 s.

YSAÿE, Antoine. *Historical account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugene Ysaÿe*. Brussels: Les Editions Ysaÿe, 1968, 29 s.

YSAÿE, Antoine a Bertram RATCLIFFE. *Ysaÿe. His life, work and influence*. London: W. Heinemann, 1947, 250 s.

Ysaÿe Concerts. *The Musical Times and Singing Class Circular*. Musical Times Publications, 1899, **40**(677), 471–472. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/3367033>

Audio a video zdroje

A. Hába. [LP] Praha: Panton, 1973. LP analog, 33¹/₃ rpm. 11 0364.

BOUCHKOV, Marc a Georgiy DUBKO. *Violin and Piano Recital: Harmonia Nova, Vol. 2.* [CD] Arles: Harmonia Mundi, 2017. HMN916106DI

BRESS, Hyman a Charles REINER. *The violin. Vol. 5.* [LP] New York: Folkways Records, 1963. LP analog, 33 1/3 rpm. FM 3355.

CAMPBELL, Margaret. *Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27, Oscar Shumsky.* [CD] Nimbus, 1982.

Erlkönig: Duos and Transcriptions. Gidon Kremer – violin [CD]. Deutsche Grammophon, 1995. 1 CD. 445 820-2GH.

FLESCH, Carl. *Historical Recordings 1905 - 1936. Carl Flesch – violin* [CD]. Symposium, 1994. 5 CD. SYM:1032.

NOVÁK, Antonín, Vojtěch SPURNÝ a Jan VEDRA. *HÁBA, A.: Violin Works.* [CD] Supraphon, 1997. 1 CD. SU3335-2 131.

SHELLHORN, Mathew. *Messiaen: Chamber Music* [CD]. Signum Classics, 2008. SIGCD126.

STAMITZ QUARTET. *Alois Hába – Streichquartette – Gesamtaufnahme.* [CD] Bayer Records, 2006. BR 100 282-5 CD.

ŠROUBEK, Karel a Josef HÁLA. *Ysaÿe: U kolovrátku, op. 13. Fantazie, op.32 - Szymanowski: Mýty.* [CD] Supraphon, 1964. CZA160414147, SV 8169

Telemann – Twelve Fantasies for Solo Violin [CD]. Channel Classic, 2002.

TETZLAFF, Christian. *Dvořák, Suk* [CD]. Helsinki: Ondine Oy, 2016. ODE1279-5.

TUMANGELOV, Njagul a Bojidar NOEV. *Heitor Villa-Lobos: 3 Sonatas* [CD]. Sofia: GEGA NEW, 2009. GD 224.

YouTube [online]. Dublin: Google Ireland Limited, 2019 [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com>

XIV. smyčcový kvartet ve čtvrttónovém systému, op. 94 ; Suita pro basklarinet a klavir, op. 100 ; Fantazie pro solové housle ve čtvrttónovém systému, op. 9a ; XVI. smyčcový kvartet v pětínótónovém systému, op. 98 / A. Hába [LP]. Praha: Panton, 1973.

Obrazová příloha



Příloha 1 G. Ph. Telemann: *Fantasia I* (rukopis, 1735)

/ 210
145.

Schnell. *Erlkönig*

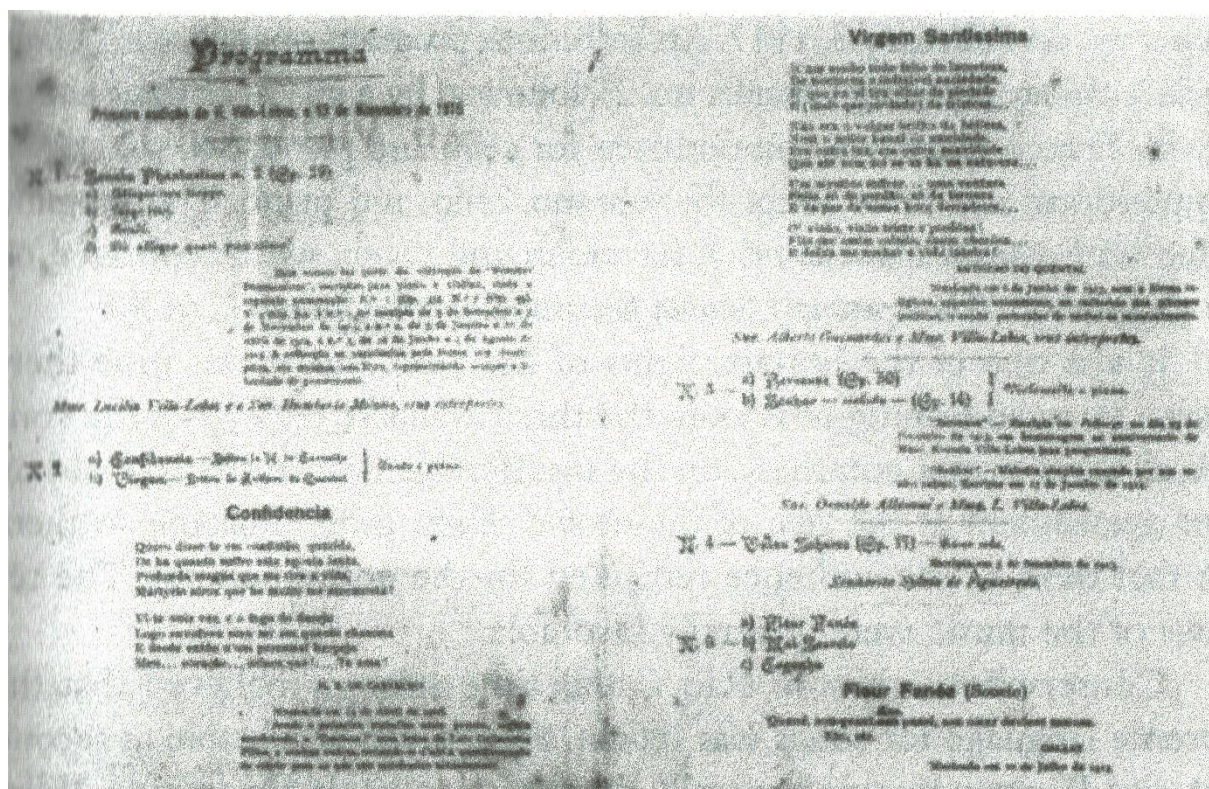
Sings.

Piano

forte.

Lohn nicht so spät dem Wustmann die 2

Příloha 2 F. Schubert: *Erlkönig* (rukopis, kolem roku 1815)



Příloha 4 Program koncertu ze skladeb H. Villa-Lobose konaného 13. listopadu 1915



Příloha 5 Program premiéry baletu *Vůl na střeše* Daria Milhauda

Akce je podporována Městem Písek
za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.



Koncerty se konají za podpory partnerů:

JUDr. Václav Kalina

JUDr. Stanislav Pazderka

JUDr. Jan Taraba



www.centrumkultury.cz

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonáta pro housle a klavír e moll K304/300c

I. Allegro

II. Tempo di menuetto

Ludwig van Beethoven
Sonáta pro klavír a housle č. 4a moll op. 23

I. Presto

II. Andante scherzoso, più allegretto

III. Allegro molto

~ ~ ~ přestávka ~ ~ ~

Heitor Villa – Lobos
Sonata fantasia pro housle a klavír
č. 1 „Désempérance“ (1913)

Kurt Weill – Stefan Frenkel
Sedm kusů z Třígrošové opery

I. Balada o Mackie Messerovi

II. Volání z hrobky

III. Balada o příjemném žití

IV. Pollyina píseň

V. Kuplířská balada

VI. Pirátka Jenny

VII. Kanonýřská píseň

KONCERTNÍ SÍNĚ TROJICE

sobota 8. července ~ 19:00

Barbora Valečková ~ housle

Stanislav Bogunia ~ klavír



**XXX. MEZINÁRODNÍ
LETNÍ KURZY
PROF. OTAKARA ŠEVČÍKA
PRO MLADÉ HOUSLISTY
XXXth PROF. OTAKAR ŠEVČÍK'S
INTERNATIONAL SUMMER COURSES
FOR YOUNG VIOLINISTS PÍSEK 2017
PROF. JINDŘICH PAZDERA
MGA. JAN DRHA**

Barbora Valečková

Na housle začala hrát v 5 letech na ZUŠ v Uherském Brodě (Karel Tesař). Po studiích na Konzervatoři Brno (Miloš Vacek) a HAMU v Praze (Jindřicha Pazdery) pokračuje v doktorandském studiu u prof. Pazdery. Současně také od ledna 2014 působí ve Vídeňské Státní opeře a Vídeňské filharmonii.

Zúčastnila se masterclasses u S. Jaroševiče, S. O'Reilly, G. Prouvost, P. Götzela, V. Steudeho a V. Hudečka. Od roku 2001 se pravidelně účastní Letních houslových kurzů v Písku. V letech 2012 - 2014 se zúčastnila prestižních kurzů Vídeňské filharmonie a vždy vystoupila také na slavnostním závěrečném koncertě konaném ve vídeňském Musikverein.

Získala ceny na mnoha národních i mezinárodních soutěžích (Concertino Praga, Janáčkova houslová soutěž, Anglo - Czechoslovak Trust London, Soutěž B. Martinů). V roce 2007 byla vyhodnocena jako nejlepší účastník Akademie V. Hudečka. V roce 2013 se stala absolutní vítězkou soutěže Váší Příhody. V roce 2012 získala Cenu Bauše Ruys pro nejlepšího studenta AMU Praha.

Vystoupila s předními českými orchestry (Symfonický orchestr ČRo, PKF - Prague Philharmonia, Filharmonie Brno ad.) a dirigenty V. Válek, P. Vronským, L. Svárovským, S. Vavřínkem ad. Koncertovala v mnoha evropských zemích, v roce 2010 byla pozvána ruským úřadem pro kulturu, aby vystoupila v petrohradské Glinkově Kapelle.

Stanislav Bogunia

Pochází z Karviné. Vystudoval konzervatoř v Ostravě (klavír, dirigování, sbormistrovství a skladba), pokračoval na pražské AMU, kterou absolvoval v oborech klavír (Dagmar Baloghová) a dirigování (Václav Neumann). Hlavní umělecké aktivity Stanislava Bogunii směřovaly zpočátku především ke klavíru, proslul jako vynikající, technicky mimořádně disponovaný a pohotový doprovodce a komorní hráč. To prokázal mimo jiné na stovkách koncertů s houslisty Václavem Hudečkem a Ivanem Ženatým. Tuto oblast neopustil ani nyní, kdy je už více než dvacet let pedagogem AMU.

Příloha 6 Program koncertu B. Valečkové v Písku 8. července 2017

První uvedení Villa-Lobosovy *Sonaty fantasie* č. 1


KONCERTNÍ SÍŇ TROJICE

XXXI. MEZINÁRODNÍ LETNÍ KURZY
PROF. OTAKARA ŠEVČÍKA
PRO MLADÉ HOUSLISTY
XXXIth PROF. OTAKAR ŠEVČÍK'S
INTERNATIONAL SUMMER COURSES
FOR YOUNG VIOLINISTS

Prof. Jindřich Pazdera
MgA. Jan Drha
MgA. Matej Arendárik

1-13/7 2018

úterý 10. července ~ 19:00



Barbora Valečková ~ housle
Stanislav Bogunia ~ klavír

Eugène Ysaÿe
~ **Sonáta pro sólové housle č. 6 E dur op. 27**

Olivier Messiaen
~ **Fantasie pro housle a klavír (1933)**

Leoš Janáček
~ **Poème pro housle a klavír op. 25**

~ přestávka

Bedřich Smetana
~ **Z domoviny. Dvě dua pro housle a klavír**
Moderato
Andantino – Moderato


Josef Suk
~ **Čtyři kusy op. 17**
Quasi ballata
Appassionato
Unpocotriste
Burleska

Richard Strauss – Váša Příhoda
~ **Der Rosenkavalier Walzer**

Příloha 7 Program koncertu B. Valečkové v Písku 10. července 2018

První uvedení Messiaenovy *Fantasie*.

Třetí skladbou programu byl *Poème op. 25* Ernesta Chaussona.



KONCERTNÍ SÍŇ TROJICE

**XXXI. MEZINÁRODNÍ LETNÍ KURZY
PROF. OTAKARA ŠEVČÍKA
PRO MLADÉ HOUSLISTY**

**XXXIth PROF. OTAKAR ŠEVČÍK'S
INTERNATIONAL SUMMER COURSES
FOR YOUNG VIOLINISTS**

Prof. Jindřich Pazdera
MgA. Jan Drha
MgA. Matej Arendárik

13/7 2018

závěrečný koncert účastníků kurzů

Alberto Curci
~ **Czárdás**

> hraje Julian Effenberger, Německo

René Ortman

~ **Concertino A dur, 1. věta**

> Patricia Baltazárová, ZUŠ Dolný Kubín

Antonio Vivaldi

~ **Jaro z cyklu Čtvero ročních dob**

Allegro ~ Largo ~ Allegro

> Terezie Hledíková, Pražská konzervatoř

Pančo Vladigerov

~ **Píseň op. 21, č. 2**

> Katarína Kožířková, Pražská konzervatoř

Johannes Brahms

~ **Houslový koncert D dur op. 77, 2. věta Adagio**

Eugène Ysaÿe

~ **Sonáta č. 3 „Ballada“ pro sólové housle**

> Barbora Valečková, AMU Praha

> Matej Arendárik ~ klavírní spolupráce

~ **přestávka**

Wolfgang Amadeus Mozart

~ **Divertimento D dur pro smyčce K. 136**

Allegro ~ Andante ~ Presto

> Radka Dražilová ~ viola

> Zuzana Šebková i. h. ~ violoncello

> Kristián Král i. h. ~ kontrabas

> orchestr účastníků kurzů řídí Jindřich Pazdera

~ ~ ~

KUNSTSTOFF-FRÖHLICH
CZECH PLAST S.R.O.

KONABO
KONABO
KONABO



JUDr. Václav Kalina ~ advokát v Písku

JUDr. Stanislav Pazderka ~ Písek

JUDr. Jan Taraba ~ Advokátní kancelář Písek

AKCE
JE PODPOROVÁNA
MĚSTEM PÍSEK

MINISTERSTVO
KULTURY

Akce je podporována Městem Písek a za finanční
podpory Ministerstva kultury ČR

www.centrumkultury.cz

Příloha 8 Program závěrečného koncertu kurzů v Písku 13. července 2018
Jako šestá skladba programu *Sonata č. 3 op. 27* Eugène Ysaÿe v podání Barbory Valečkové.