

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Fagot

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Francouzská hudba a komorní fagotová díla
francouzských skladatelů 20. století**

Jan Hudeček

Vedoucí práce: prof. František Herman

Oponent práce: prof. Jiří Seidl, MgA. Jaroslav Kubita

Datum obhajoby: 18. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Bassoon

DISSERTATION THESIS

**French music and chamber bassoon by French
composers of the 20th century**

Jan Hudeček

Leader: prof. František Herman

Examiner: prof. Jiří Seidl, MgA. Jaroslav Kubita

Date of Graduate: 18. 6. 2019

Academic Degree: PhD.

Prague, 2019

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Francouzská hudba a komorní fagotová díla francouzských skladatelů 20. století

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

Praha, dne 1. 4. 2019

.....
podpis doktoranda

1 Upozornění

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

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu disertační práce profesoru Františku Hermanovi za vedení práce i cenné připomínky k řešené interpretační problematice, stejně jako profesoru Jaromíru Havlíkovi za zásadní navedení na koncepci práce i za jeho neocenitelnou a obětavou konzultační laskavost v oblasti retrospektivních kapitol. V neposlední řadě děkuji svému otci, docentu Františku Hudečkovi, který mi byl nápomocný v oblasti výběru použité literatury, odborných otázkách a po celou dobu tvorby práce mne podporoval.

Abstrakt

Cílem mé disertační práce je snaha o důkladnější vhled do oblasti fagotové literatury francouzské hudby 20. století, která je nejen v českém, ale i světovém měřítku málo frekventovanou, zejména pro svou interpretačně technickou a obsahovou náročnost. Řada děl skladatelů tohoto období je navíc stále autorsky chráněna a ze zákona podléhá autorským poplatkům.

Ve své práci se soustředuji na díla skladatelů neprávem opomíjených, proto představuji i jejich biografické údaje s charakteristikami jejich hudební mluvy a následným skladebným i interpretačním rozbohem. Vzhledem ke svému interpretačnímu zaměření přikládám ke své práci natočené CD s vybranými díly a prvotním ohlasem z hudebně kritické veřejnosti. Záměrem je rovněž přiblížit případným zájemcům celou onu neznámou a v jistém smyslu francouzsky specifickou problematiku, která by vedla ke zvýšení zájmu o studium této náročné umělecké tvorby.

Abstract

The aim of the dissertation is to get a deeper insight into the area of bassoon literature of French music of the 20th century, which is not only in the Czech but also in the world standard, not very frequent, especially for its interpretative technical and content complexity. Many works by composers of that time period are still copyright and liable to charges.

In my work I concentrate on the pieces of music of composers who have been unjustly neglected, therefore I present their biographical data with characteristics of their musical expression, subsequent composing and analysis of interpretation. According to my interpretative focus I attach a recorded CD to my work. There are the composers' selected pieces and an initial response from the musically critical public as well. The intention is also to get through to the potential candidates the whole unknown and French-specific issue, which would hopefully increase the interest in studying this demanding artistic production.

Obsah:

Úvod

1. Teoreticko- historická část	10
1. 1 Nová estetika – Sergej Ďagilev, Erik Satie a pařížská Šestka	12
1. 2 Další tvůrčí skupiny – Arcueilská škola a Mladá Francie (přehled)	31
1. 3 Stěžejní skladatelé	37
1. 4 Paul Taffanel, zakladatel francouzské dechové školy	45
1. 5. Pražská fagotová škola jako kompromis mezi francouzským a německým stylem hry	47
1. 5. 1. Vývoj moderního fagotu	47
1. 5. 2. Diferenciace a komparace nástroje – francouzský kontra německý systém fagotu	51
1. 5. 2. 1. Fagot s francouzským systémem	51
1. 5. 2. 2. Fagot s německým systémem	53
1. 5. 3. Pražská fagotová škola	55
1. 5. 3. 1. Historický exkurz	55
1. 5. 3. 2. Dnešní podoba pražské fagotové školy	56

2. Analytická část (skladby řazeny podle pořadí na CD)	58
2. 1 Úvod	58
2. 2 Camille Saint-Saëns – Sonate op. 168	60
2. 3 Eugène Bozza – Récit. Sicilienne et Rondo	98
2. 4 Henri Dutilleux – Sarabande et Cortège	115
2. 5 Marcel Bitsch – Concertino	129
2. 6 Alexandre Tansman – Sonatine, Suite	163
2. 7 Roger Bountry – Interférences	207
2. 8 Pierre Max Dubois – Sonatine -Tango	249
3. Závěr	290
4. Přílohy	
5. Seznam použité literatury a notovin	

1. Teoreticko - historická část

Úvod

Téma projektu se mi zrodilo již při mém navazujícím studiu na Hudební a taneční fakultě AMU. Pod vedením profesorů Františka Hermana a Jiřího Seidla jsem se seznamoval s možnostmi interpretace nejen základních hudebních stylů, ale postupně i moderní a soudobé hudby, v níž jsem našel mnoho kvalitní, dosud neznámé a tudíž nedoceněné hudby, která mi poskytla velké osobní obohacení. Podle mého přesvědčení by neměla být zapomenuta jen proto, že nedostala příležitost se v koncertním životě pro svou nástrojovou, interpretační i poslechovou náročnost prosadit.

Dnes mohu říci, že jsem se stal nadšeným propagátorem hudby 20. a 21. století. Z nepřeberného množství literatury mne nejvíce oslovily fagotové skladby francouzských autorů 20. století, zejména kompozice pro fagot s klavírem či koncertantní díla. Mám na mysli především Koncert pro fagot, harfu, klavír a orchestr André Joliveta (1954) a Koncert pro fagot a 11 smyčců Jeana Francaixe (1979).

Z tvorby pro fagot s klavírem Concertino Marcela Bitsche, Interférence Rogera Boutryho, skladby Eugéna Bozzy (Fantazie, Nocturno – Danse, Récit, Sicilienne et Rondo atd.), Sarabande et Cortege Henri Dutilleuxe, Sonatine tango Pierra Maxe Dubiose, Sonáta Charlese Koechlina, Sonatina a Suita Alexandra Tansmana a samozřejmě Sonáta Camilla Saint-Säense.

Nad zpracováním daného tématu jsem začal uvažovat ve druhém ročníku magisterského studia, kdy jsem měl již nastudovány a v kmenovém repertoáru fagotové koncerty Jeana Francaixe, André Joliveta či Concertino Marcela Bitsche, nebo Sonatinu Pierra Maxe Duboise. V době jejich studia jsem pátral po jejich nahrávkách, ale s lítostí jsem musel konstatovat, že v české

fagotové „kotlině“ se těmto autorům nikdo dosud vážněji nevěnoval a žádný z opusů (A. Jolivet, J. Francaix, P. M. Dubois, M. Bitsch) nebyl dosud v profesionálním režimu natočen.

Důvod je zcela zřejmý – jde o díla interpretačně velmi náročná, navíc v současnosti stále podléhající autorským právním předpisům, z kterých plynou nemalé poplatky, a v současné době se tyto koncerty v interpretaci českých fagotistů hrají velmi ojediněle. Mezi skladbami s klavírem je ovšem několik opusů (Sonáta - Camilla Saint-Saëns, Récit, Sicilienne et Rondo Eugena Bozzy či náročnější Sonatina Alexandra Tansmana), které jsou mezi studenty známé a četnost jejich nastudování i provádění je celkem vysoká.

Myslím si, že všichni zmínění autoři patří v oborové literatuře mezi výjimečné skladatele 20. stol. a jejich hudba si rozhodně zaslouží projít nesmlouvavým historickým sítem.

Mým záměrem je přiblížit případným zájemcům celou onu neznámou a v jistém smyslu francouzsky specifickou problematiku, která by vedla ke zvýšenému zájmu o studium této náročné umělecké tvorby.

Mezi základní cíle bude patřit seznámení se společenskou situací a hudbou ve Francii ve 20. stol., přiblížení nových stylových směrů a tendencí v průběhu 20. stol., charakteristika doby předválečné, meziválečné a poválečné, seznámení s vybranými autory, uvedení jejich základních biografických údajů (i přesto, že se některým z nich v rozborové části nevěnuji z důvodů momentální absence nastudování jejich děl, která by vydala na další CD), v analytické části pak rozbor jednotlivých děl po stránce kompoziční i interpretační a samozřejmě specificky nástrojové. Součástí projektu je vznik CD s názvem Francouzské komorní skladby 20. století pro fagot a klavír s vybranými díly některých z uváděných skladatelů.

1.1. Nová estetika – Sergej Ďagilev, Erik Satie a pařížská Šestka

V době po 1. světové válce přišla ke slovu ve francouzské hudbě nová generace skladatelů vážné hudby, kteří od sebe radikálně odhodili jakékoli zbytky pozdního romantismu Richarda Strausse a Gustava Mahlera, dokonce i impresionismu Clauda Debussyho, který po jeho smrti v Paříži dozníval. Doba 20. a 30. let se počala nést v duchu „Nové věčnosti“, jak ji přinesla tvorba Paula Hindemitha, Bély Bartóka, Sergeje Prokofjeva, Artura Honeggera, Arnolda Schönberga a hlavně Igora Stravinského (u nás třeba Aloise Háby).

Uvažme, že tou dobou již bylo minimálně 10 let po Stravinského premiérách zhudebněné ruské pohádky Pták Ohnivák (1910), Petrušky (1911) a Svěcení jara – obrázků z pohanské Rusi (1913), vyvolávajícího po premiéře mezi přítomnými velký skandál. Je zřejmé, že mezi skladateli se našel málokdo, kdo by dokázal Stravinského vlivu nepodlehnout. Výstižně o tom píše domů i Bohuslav Martinů, když hodnotí své dojmy z poslechu Stravinského skladeb:

„Staví se v příkrou opozici proti romantismu a subjektivismu. Je pozitivní a bezprostřední. Život je pln krásy okolo něho, ne však krásy vymyšlené, přetvořené, mysteriózní, nýbrž prosté, přirozené krásy věcí samotných. Odtud vychází i jeho hudba, v níž cítíme téměř primitivní dotek, základní otázku zbavenou všech závojų. Není to hra, je to výraz člověka, který miluje život láskou neumělkovanou, prostou, přímou. Slyšel jsem na koncertě Petrušku, ale to je pravý bengál, je to škoda, že to nehrajete (ve Filharmonii). Zde mezi těmi francouzskými verky, které jsou většinou „entre nous“ ohromně utahané, to působí jako bomba, ale je to mistrovsky uděláno“. A dále: „Ostrá hudební sezóna začala, že bych se musel roztrhnout na několik částic, abych mohl být

všude, a musel bych dostat Nobelovu cenu, abych si mohl koupit lístky všude. Je zde samý Stravinský, Honegger a všichni moderní lidé a bude tu Ruský balet a Švédský balet a Kubelík a samá takováto moc pěkná společnost. Také jsem se zde seznámil s mnoha malíři, jako je Pablo Picasso, Juan Gris, André Derain, a budu též představen Stravinskému, který je s nimi velmi za dobře.“¹

Myslím, že není výstižnějšího pojednání o dobové Paříži 20. a 30. let, o její inspirativní roli, kosmopolitismu (vzpomeňme na atmosféru doby Chopinovy a Lisztovy s velkoryse otevřenou náručí všeho nového, co se v Paříži v té době objevilo), jako z pera přímého účastníka a umělce Bohuslava Martinů, který jistě byl velmi vnímavý na veškeré novátorské umělecké podněty.

Pro vývoj hudby ve Francii po skončení 1. světové války a Debussyho smrti byly kromě Stravinského avantgardních postupů impulsem k novým tvůrčím činům dadaistické, futuristické a další civilizační tendence z myšlenkových podnětů literárního vůdce Jeana Cocteaua a skladatele Erika Satieho. Cocteauův vliv na skladatele Šestky i Stravinského, jemuž napsal několik literárních předloh, je nepopíratelný. Bezprostředně po válce došlo ve Francii k všudypřítomnému vystřízlivění. Po tomto strašlivém pozemském běsnění už nebylo možné naslouchat skladbám šerosvitu hudebního impresionismu a Cocteau se vyslovil zhruba v tom smyslu, že každá hudba, při které nasloucháme se zavřenýma očima a hlavou v dlaních, je podezřelá. Vznikala jedna tvůrčí skupina za druhou a právě Cocteau se stal mluvčím jedné z nich.

Ve středoevropském prostoru se v téže době začala rodit jiná forma podobné životní reakce směřující k totálnímu rozbití impresionistické iluze, na níž se sveřepou tvrdošijností pracoval

¹ Jaroslav MIHULE, Bohuslav Martinů, Profil života a díla, Supraphon, Praha 1974, s. 35-36.

Arnold Schönberg a která, jak víme, se stala pro pozdější vývoj hudby ještě důležitější.

V samotné Francii již nebyla ideálem stupňující se přemíra chromtizace, jak se vyučovala do té doby zejména na Schole cantorum, debussyovské impresivní vidění světa, dokonce ani Schönbergovy novátorské kompoziční výboje. Těch zůstala francouzská hudba v podstatě ušetřena. Kdo však na ni měl vliv v prvních desetiletích, byl Sergej Ďagilev, který zasáhl svým vlivem do více uměleckých oblastí. Jeho vstup do Paříže byl vskutku imponantní už prvou importovanou výstavou ruského malířství v roce 1906.

O tři roky později přivezl Ruský balet, z něhož se po obrovském úspěchu rozhodl vytvořit stálý baletní soubor známý pod názvem Ballets Russes. Ďagilev měl neuvěřitelnou schopnost rozeznat nové nastupující talenty. Paříž doslova posedla „ruská mánie“ a prvá představení Kníže Igora, Zlatého kohoutka, Ptáka Ohniváka, Petrušky či Svěcení jara předznamenaly nový pohled a doslova novou estetiku nazírání na umění obecně a měla určující vliv na formování uměleckého vkusu dalších let. Jeho balet se stal centrem výbojů umělecké avantgardy, o čemž svědčí řada děl psaných na zakázku speciálně pro tento soubor (Maurice Ravel, Igor Stravinskij, Béla Bartók, Sergej Prokofejv, Manuel de Falla). Ďagilevův hledačský zápal, neomylný vkus a samozřejmě vysoká interpretační úroveň jeho souboru se staly doslova magnetem pro všechny silné talenty, kterými se Paříž jen hemžila. Lhostejno, zda šlo o hudebníky či malíře. Ze známých jmen jsou asi neopominutelní André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, stejně jako Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Erik Satie, Francis Poulenc, Georges Auric, Manuel de Falla či Paul Hindemith. Z Rusů samozřejmě Igor Stravinskij a Sergej Prokofjev. Všechny je spojoval společný náhled na život a na svět.

Hudba nové generace se obrátila ke kořenům rovnováhy rozumu a citu, jak ji představovala hudba klasiků (zejména Josepha Haydna), s její formální přehledností, uceleností, lapidárností, okořeněná francouzskou tradicí rameauvsko-couperinovského ducha. Jestliže se Stravinskij ve svých prvních baletech obrátil k tradičnímu ruskému nacionalismu, ve 20. letech se jeho jazyk proměnil, odvrátil se od velkých partitur směrem k neoklasicismu a toto období trvalo až do 40. let 20. století. Toto historické obrácení však bylo vyjádřeno soudobým hudebním jazykem. Formy zůstaly staré, avšak jejich náplň a modifikace byly na svou dobu ultramoderní. Nová nastupující generace francouzských skladatelů tuto proměnu zaregistrovala a našla v ní jednu ze svých inspirací. Kromě obrácení k tradici se jí stal i americký jazz, který se dostal do Evropy s koncem první světové války. Připočteme-li k tomu ještě všechny modernistické tendence vyvěrající z ohromného rozvoje vědy a techniky, reprezentované avantgardními dadaistickým a futuristickými impulzy, dostaneme rámcový tematický okruh pro novou skladatelskou vlnu.

Prvopočátek Pařížské šestky lze datovat rokem 1917, kdy Sergej Ďagilev uvedl svůj balet Parade na libreto Jeana Cocteaua, výpravu Pabla Picassa a hudbu Erika Satieho. Jak už tomu tak v Paříži bývá, premiéra skončila skandálem, ale hudba Satieho k sobě přitáhla skupinu mladých skladatelů, kteří se pro ni nadchli. Po koncertě novinek šestice autorů jeden z recenzních fejetonů narážel na ruskou skupinu Mocné hrstky, kterých jak známo bylo pět, a v přeneseném smyslu ji nazval pařížskou **Šestkou** (autorem byl Henri Collet). Tento název se všeobecně ujal. Jednalo se tedy o tyto autory: George Aurica (1899–1983), Louise Dureyho (1888–1979), Germaine Tailleferre (1892–1983), Arthura Honeggera (1892–1955), Dariuse Milhauda (1892–1974) a Francise Poulenca (1899–1963).

Výstižně charakterizoval její cíle Poulenc, když napsal: "Byli jsme unaveni debussyismem, Florentem Schmittem, Mauricem Ravelem. Chci, aby hudba byla jasná, zdravá a robustní – tak francouzská ve svém duchu, jako je Stravinského Petruška ruský. Podle mě znamená Satieho Parade pro Paříž to samé, co Petruška pro Petrohrad".²

Klíčovým inspirátorem celé skupiny byl **Erik Satie** (1866–1925), jehož myšlenkám a životnímu osudu je nutno v této souvislosti věnovat samostatně určitou pozornost.

Satie byl na počátku 20. století zvláštní a excentrická figura v pařížském hudebním životě. Často ho také nazývali "gymnopedista" ve zjevné narážce na jeho skladbu Gymnopédies.

Ve dvanácti letech se přestěhoval za podruhé ženatým otcem, který si vzal učitelku klavíru a pod jejich vedením začal v Paříži komponovat krátké salonní klavírní kousky. V roce 1879 vstoupil na Pařížskou konzervatoř, ale jeho učitelé neměli o něm valného mínění. Zejména Émile Decombes ho nazýval "nejlínějším studentem konzervatoře"³. Na jeho kompoziční dráhu jej navedl jeho druhý učitel Georges Mathias. Po nezdarech ve studiích se přihlásil do vojenské služby, která však netrvala dlouho a po nákaze bronchitidového infektu po půl roce skončila. V roce 1887 se osamostatnil, přestěhoval na Montmartre a brzy se včlenil do umělecké společnosti, která navštěvovala Café kabaret Le Chat Noir (Černá kočka). Ve stejné době se seznámil s Claudem Debussym i Mauricem Ravelem. V roce 1902 už byl svědkem vřelého a skvělého přijetí Debussyho Pelléa a Melisandy. V roce 1905 se zapsal do studia klasického kontrapunktu na Schola

² Harold C. SCHONBERG, Životy velkých skladatelů, BB art 2006, překlad Ivan Žáček, s. 507

³ Erik SATIE, volně přeloženo z hesla Wikipedie dostupné z: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie, (nahlíženo 15. 1. 2018)

Cantorum, kterou navštěvoval plných 5 let a byl plně respektovaným žákem. Brzy se rozešel s wagnerovským romantismem, ale i myšlenkami klasického rozvíjení hudebního materiálu ve formě. Proto jeho kontrapunktické studie se většinou nedostaly dále než po vlastní expozici (podobně i v sonátové formě). Na druhé straně se ve Schole přece jen něco naučil. Seznal, že talentu jeho typu, založeného převážně na melodické invenci, nestačí pouhá harmonická opora. Naopak, harmonické výboje nikterak neopustil, ale horizontálním náhledem získala jeho hudební faktura novou oprostěnější a prosvětlenější logiku. I v pozdějších letech však přiznával, že v oblasti harmonie přece jen wagnerovský rozklad romantického harmonického systému na něj měl určitý vliv.

Kolem roku 1910 začal experimentovat s mluveným slovem v hudbě, ale v klasické podobě jako melodram je odmítl a stylizoval ho do žánru absurdní parodie či karikatury, jak ji představuje jeho *Le piège de Meduse* (Chycení medúzy, 1913). Mezitím se ztotožnil se socialistickými myšlenkami a stal se členem socialistické strany, jejíž hudební členové se po roce 1920 vymezili jako Arcueilská škola.

Rokem 1912 se jeho nové humorné miniatury staly velmi populární a od té doby je mnohokrát publikoval. Jejich premiéry nesvěřoval nikomu menšímu, než byl ve své době velmi populární pianista Ricardo Viñes. Jeho způsoby vypracovaných doprovodů i textů byly od té doby pevně stanoveny a trval na tom, aby byly dodržovány. Většinou přestal používat i taktové čáry. Některé z jeho skladeb byly určitými reminiscencemi rossiniovských témat. Byl to nakonec Ravel, kdo dopomohl etablovat Satieho charakteristické kusy, které se v následujících letech ujaly a dopomohly tomu, že se Paříž stala uměleckým centrem světa. Satie byl pochopitelně potěšen zájmem o své skladby a stále častěji je

nechával provozovat mladými umělci, jako byli Georges Auric či Jean Cocteau, které nazýval „Jeunes“ (Mladí).

Památka je již jeho spolupráce s Cocteauem na baletu Parade, který byl premiérován Ruským baletem Ďagileva v roce 1917, na jehož kostýmech a choreografii se spolupodíleli i Pablo Picasso a Léonide Mjasin. Do tvůrčího týmu začal zapojovat i kubistického malíře Georgese Braqua. Krátce po baletu Parade Satie zformoval skupinu „Nové mládí“ (Nouveaux jeunes), kterou o rok později Cocteau shromáždil do Šestky (Groupe des six), z níž Satie později vypadl. Od roku 1919 se datuje jeho spolupráce s Tristanem Tzarou, který inicioval vznik tzv. Dada hnutí, do jehož časopisu Satie také rovněž přispíval.

Přibližně rokem 1922 se zformovala kolem Satieho Arcueilská škola (Ecole d'Arcueil) odvozující svůj název od předměstí Paříže, kde Satie bydlel. Ta zahrnovala tyto umělce: Henri Sauguet, Maxime Jacob, Roger Désormière and Henri Cliquet-Pleyel.

K posledním Satieho opusům patří balety Mercure (s Picassem a Mjasinem) a Relache.

Zemřel v roce 1925 na cirrhózu jater. Jedinou jeho známostí byla umělecká modelka Suzanne Valadon, která se nastěhovala do Satieho blízkosti na Rue Cortot, avšak jak rychle se objevila, tak rychle po půl roce zmizela, zanechavší v Satiem zlomené srdce, smutek a prázdnotu.

Po zbytek let žil staromládeneckým způsobem života. Po jeho smrti našli přátelé jeho byt v naprostém chaosu, s dvěma klavíry postavenými na sobě, z nichž horní sloužil jako odkládiště na dopisy a balíky, s mnoha cvičeními z dob studia na Schola

Cantorum a díly, která byla neznámá či považovaná za ztracená⁴ (volně podle Wikipedie).

Jak vidno, Satie byl nejen ve svém životě, ale i skladatelsky velmi extravagantní, hýřící až neskutečně provokativními nápady a připočteme-li k tomu ještě snahu o pobavení publika, vlivy jazzu, music-hallu, varieté a cirkusu, dostaneme dokonalý koktejl hudby této generace. Šlo samozřejmě jen o jakousi primární základnu, která byla poměrně záhy opuštěna, neboť každý z členů Šestky se následně vyvíjel vlastním způsobem, mnohdy od ostatních zcela odlišným.

Svémi myšlenkami se však stal průkopníkem pozdějších uměleckých směrů známých jako minimalismus, surrealismus či absurdní divadlo.

S odstupem času lze konstatovat, že skladatelská tvorba Satieho i všech členů Šestky je již uzavřena a vzájemným komparačním pohledem ji lze aspoň v základních rysech podstatně odlišit. Nakonec i v množství skladeb, které jednotliví skladatelé Šestky vytvořili, jsou propastné rozdíly.

Nejméně plodnými z této skupiny byli **Louis Durey a Germaine Tailleferre**.

Louis Durey (1888–1979) studoval na Schole cantorum a psal hlavně sborová a komorní díla. Svou čtyřruční skladbou Carillons (Zvonky) zaujal Ravela, který dopomohl k jejímu vydání. I když stál (a nejen coby nejstarší) u zrodu Šestky, nikdy vlastně neměl potřebu se včlenit do nějakého organického tvůrčího celku. Snad i pro své osobnostní plaché rysy. Nesmí nás to však mýlit, protože občansky byl velmi agilní, s jasně definovanými levicovými

⁴ Erik SATIE, volně přeloženo z hesla Wikipedie dostupné z: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie, (nahlíženo 15. 1. 2018)

názory. V době druhé světové války byl členem hnutí francouzského odporu, po válce pak i členem Francouzské komunistické strany a veřejně vystupoval zejména proti válečnému angažmá Francie ve Vietnamu. S odvahou se také postavil do čela Francouzského sdružení pokrokových hudebníků. Zdá se, že společenská angažovanost přece jen mu do určité míry omezovala vlastní skladatelskou tvůrčí činnost. Po impresionistických počátcích byl zřejmě jediným, kterého zaujala Schönbergova atonální (nikoli až dodekafonická) tvorba. I on si osvojil satieovskou „estetiku prostoty“ a v 30. letech dospěl k harmonicky složitější útvarem. Jeho levicová pokrokovost se promítla do určité míry i v hudbě užitím zjednodušené estetiky socialistického realismu, jíž však nikdy zcela nepodleh. Jeho hudba má nenapodobitelný francouzský šarm, je delikátní, rafinovaná, často prostá, schopná postihnout i ty nejmenší záchvěvy lidské duše. Tím jakoby zůstala ve sféře impresionismu. Skutečným klenotem jsou proto jeho písně, například Theokritovy epigramy, Tři básně Petroniovy, Zvířetník (podle Apollinaire), cyklus Jaro na dně mořském (Cocteau) pro hlas a 10 nástrojů a Věžeňské básně (Apollinaire). Cenné z jeho tvorby jsou i impresionismem poznamenané klavírní skladby.

Germaine Tailleferre (1892–1983) se seznámila s ostatními členy Šestky už za dob svým studií na Konzervatoři v Paříži a brzy zapadla do slavného ateliéru na Montmartru a později na Montparnasse. Jejím velkým podporovatelem byl i Ravel, s nímž se přátelila. Řadu cenných děl napsala již v průběhu 20. let, mám na mysli hlavně Klavírní koncert a harfové Concertino. 30. léta byla neméně plodná, z té doby pochází houslový koncert, koncert pro dva klavíry, opery *Zoulaïna* a *Le marin de Bolivar* a *La cantate de Narcisse* ve spolupráci s Paulem Valerym. Při útěku v počátku obsazení Francie německými armádami o některá svá díla v překotném zmatku přišla, do USA se však dostala a tam také celou válku přežila (podobně jako celá řada dalších tvůrců, (např.

Stravinskij, Schönberg, Bartók včetně našeho Bohuslava Martinů). Po válce se vrátila zpět do Francie a pokračovala v tvůrčí činnosti. Největší pozornost věnovala scénické a instrumentální tvorbě. Z baletů jmenujme *Paris-Magie* a *Parisiana*, opery *Il était un petit navire* podle námětu Henri Jeansona, *Dolores*, *La petite Sirène* ve spolupráci s Philippem Soupaultem podle Andersenovy Malé mořské víly. Významná je i koncertantní tvorba - 2. klavírní koncert, Koncert pro dvě kytary a orchestr, Koncert pro soprán a orchestr, Koncert pro barytonový hlas, klavír a orchestr či Concertino pro flétnu, klavír a orchestr. V roce 1976 přijala místo korepetitorky na soukromé *École alsacienne*, avšak pokračující artritida rukou jí tuto činnost posléze znemožnila. Mezi poslední díla patří *Sonate champêtre* pro hoboj, klarinet, fagot a klavír, *Sonáta* pro dva klavíry a *Chorál a variace* pro dva klavíry a orchestr. Úplně posledním dílem je *Concerto de la fidelité* pro koloraturní soprán a orchestr. Její hudba je skutečně půvabná a vtipná. Na poslech je zřejmé, že není svázána žádnou konvencí, natož systémem. I ona často sahá po polytonálních postupech, jimiž zabarvuje svůj vcelku průzračný jazyk v duchu clavecenistů, okořeněných však moderními harmonickými ostrostmí. Jako typický příklad bychom mohli uvést třeba Koncert pro dva klavíry z roku 1934, v němž netradičně uplatňuje dvojité vokální kvarteto a místo lesních rohů zapojuje čtyři saxofony v rámci velkého symfonického celku. Literatura odkazuje na srovnatelnost, ale daleko menší uváděnost (a to i ve Francii) s koncertem Poulencovým. Z koncertantních děl zasluhují pozornost ještě houslový koncert a koncert pro harfu. Většina jejích děl zůstala dlouho pouze v rukopise, svého vydání se dočkala až po její smrti.

Podobně jako Germaine Tailleferre se i **Georges Auric** (1899–1983) seznámil s dalšími členy Šestky již za svých konzervatorních studií. Do tvůrčího povědomí prorazil záhy svou scénickou hudbou a především hudbou k filmům, k nimž ho přitáhl

Cocteau. O jeho všestrannosti svědčí i fakt, že psal libreta k operám, písňové texty i básně. Jeho hudební spolupráce na filmech Kráska a zvíře, Moulin Rouge, Počestná děvka, Zvoník u Matky Boží a Orfeus ho proslavily po celém světě. Jako osvědčeného skladatele filmové hudby jej přizvala ke spolupráci i americká filmová akademie ve slavné komedii Prázdniny v Římě. Prosadil se také jako britký hudební kritik, jehož názory byly ve společnosti respektovány, avšak vlastní tvorbou (kromě již zmíněné filmové) se za hranicemi své země příliš neprosadil. Od roku 1962 působil jako ředitel Národní opery v Paříži a vedle této náročné manažerské funkce se vlastní kompozici věnoval už podstatně méně, spíše jen drobnějším komorním útvarům. Jeho posledními většími pracemi byla opět filmová hudba ke slavné válečné komedii Velký flám a hudba k dramatu Vánoční strom.

Zjednodušeně řečeno, lze v jeho inspiracích rozlišit dva základní proudy. První vyvěrá z lidové melodiky příměstského pařížského prostředí, ovlivněné cocteauovskou estetikou music-hallu, cirkusu i melodicko-rytmickými figurami jazzu (slavný foxtrot Adieu, New York), okořeněné strohými, náhlými harmonickými postupy, násobenými silným podílem intelektuální složky, pro Aurica tak typickými. Montmartrovká atmosféra je tak nakažlivá, že často máme pocit, jako bychom byli přímými účastníky ovzduší oné doby. Druhá představuje skladatele vážnějšího, invenčně i harmonicky jednoduššího, skoro chabrierovsko-gounodovského typu, stavebně velmi přesvědčivého. Obojí zmíněné rysy nezaprou skladatelovu snahu po co nejrychlejší navázání kontaktu s publikem prostřednictvím jasně srozumitelného jazyka. Auric byl přitahován nejvíce scénickou a filmovou hudbou. O filmové byla již zmínka výše, ze scénických děl dominují ta, která byla psána na přímou objednávku pro Ďagileva - 1925 Námořníci (Les Matelots), 1934 Smyšlenky (Imaginaires) a balety z let 1949–1957 (Malíř a jeho model, Fedra, Pokoj, Cesta světla). Malíř a jeho model řeší

věčný zápas malíře s modelem a jeho schopnost, někdy i marnou snahu, přenést na plátno inspiraci vyvolanou nedosažitelným ideálem. Fedra podle zpracování Cocteaua je choreografickou tragédií, s nejhutnější partiturou a snahou vyjádřit poměrně tradičními prostředky šílenství Fedry po nerealizované lásce. Tématika vzdáleně připomíná velké partitury straussovského expresionistického typu. Po harmonické stránce je to jedno z nejdůležitějších, nejkomplicovanějších a zvukově nejtvrdších děl, s komplikovanými tonálními vztahy, někde téměř na pokraji atonality. Významným je i balet Cesta světla, komponovaný na objednávku z Mnichova, který pojednává o cestě jedné duše za světlem, to je za skutečným štěstím. Hudba se v souladu s dějovými obrazy neustále proměňuje a přechází od vstupní strnulosti až k jemně ironickému závěrečnému vyústění.

Auricova další hudba je soustředěna ponejvíce do písňové a komorní tvorby, inspirované z oblasti Paříže, jak ji znala umělecká společnost doby z jeho předměstí, s jarmarky, cirkusy a kavárnami, většinou na texty soudobých básníků. Hudebními prostředky jde často až na hranici vulgarity, avšak jeho neomylný intelekt a vkus ho vedou vcelku bezpečně, aniž by překročil hranice vkusu, spojuje často světy nespojitelné mezi moderním cítěním a francouzsky jemnou inspirací chabrierovsko-gounodovského ražení. Sem bychom mohli zařadit vokální cyklus Osm básní Jeana Cocteaua. Z komorní tvorby zaujímá přední místo jeho Partita pro dva klavíry in F (1931/32), romanticky laděná, v bohaté zvukové struktuře připomínající Alexandra Skrjabinu. Vysoce si díla vážil a k nejvýznamnějším koncepcím autorovým ho řadil Alfred Cortot, francouzsko-švýcarský pianista a dirigent.

Artur Honegger (1892–1955) nebyl zázračným dítětem, ale hudební talent vykazoval už od mládí, vrhaje se rovnou do komponování, aniž by do hloubky prošel důkladným, alespoň nástrojovým školením. K němu se dostal až vstupem na

konzervatoř do houslové třídy a po jejím absolvování se dokonce pár let živil jako profesionální hráč. V návaznosti na houslové školení se zapsal ještě na kontrapunkt k Andrému Gédalгови a na skladbu a dirigování k Vincentu d'Indymu. Jeho obživa se stala obtížnou, a tak přijímal práce všeho druhu, pro film a dirigování nevyjímaje. Koncertní cesty jej zavedly nejen do řady evropských států (byl krátce po válce i jednou u nás), ale také do USA i jižní Ameriky. V roce 1947 byl v důsledku přepracování postižen v New Yorku srdečním záchvatem, v důsledku kterého se musel dále již šetřit. Odtud zřejmě pramení i jeho následný pesimistický pohled na svět.

Honegger se nikdy nesnažil o technické experimenty a nové racionální spekulace. Jak výstižně cituje Vladimír Štěpánek ve své práci důvěrného Honeggerova přítele dirigenta Ernesta Ansermeta: „...více než u kteréhokoli jiného skladatele naší epochy byl jeho vztah k hudbě přesně shodný s pojetím hudby klasiků. Pouze se snažil, aby nedělal znova, co už bylo uděláno.“⁵

Jeho skladebný odkaz vědomě navazuje na pevnou linii západoevropské hudební tradice, navíc ve chvíli, kdy ostatní skladatelé se od této tradice vědomě odklánějí. Na tomto místě si asi nejlépe uvědomíme, že zdaleka nesdílel veškeré hodnotové linie s ostatními členy Šestky. Byl přesvědčen, že jeho hudba musí logicky navazovat na předchozí vývojové etapy hudby.

Ve své kompoziční práci zcela vědomě uznával odkaz německého romantismu, jehož prvky ozvláštňoval typicky odlehčeným francouzským espritem, na druhé straně však nezapřel osobnost tíhnoucí k protestantské přísnosti, kazatelství a moralizování. Z technického hlediska tedy nepřinesl hudbě 20. století nic nového, avšak souvislosti, v nichž i tradiční prvky nově osvětlil, daly jeho hudbě srozumitelnost, kterou byla ochotna

⁵ Vladimír ŠTĚPÁNEK, Francouzská moderní hudba, Supraphon, Praha- Bratislava 1967, s. 91

akceptovat i širší hudbymilovná veřejnost. Proto se stal už za života nejuznávanějším a nejhranějším autorem své generace. Jeho hudební jazyk je nesen velkým smyslem pro dramatický konflikt, o němž přesvědčil už Králem Davidem, který získal téměř okamžitě celosvětové uznání. Jistě jeho témata nejsou tak invenčně nosná jako třeba Milhaudova, ale způsobem zpracování a „přetavování“ představují skutečného Mistra. Odtud jen krůček k jeho vůbec nejoblíbenější metodě, a to metodě kontrastu, která tak úzce souvisí s jeho smyslem pro dramaticčnost. Harmonicko vertikální složka je i přes různé alterace často jednoduše průzračná, byť ve svých dramatických vrcholech zakrývá svou jednoznačnou tóninovou příslušnost bitonálními či polytonálními vztahy, aby se po vyčerpání opět ztišila a přešla do tonálně průzračného, často konsonantního spektra. I rytmická složka pulzuje ostinátním životem, avšak většinou pravidelným, na hony vzdáleným kombinačním složitostem Stravinského či Milhauda. Novátorským se jeví jeho smysl pro stavbu a celkovou architektoniku díla, vycházející z osvědčené vykrystalizované sonátové formy, jejíž témata dokázal vzájemně kontrapozičně přestavovat a docilovat nových účinnějších tvarů.

Honegger byl asi nejvíce zasažen německými vlivy (s oblibou rád pobýval v Bayreuthu) a jeho bouřlivé, dramatické dílo bylo postupně cílevědomě utvářeno v intimním prostoru jeho pracovny s filozofickým náhledem na život i přejímáním ustálených formálních útvarů, o čemž svědčí jeho záliba v symfonické a oratorní tvorbě. Nadlehčená hudba 20. let a šprýmy Satieho mu vlastně byly bytostně cizí, neboť byl mentálně zcela jinak založen. Jeho náhled na život byl v mnoha ohledech pesimistický, jak o tom svědčí jeho hudba i rozhovory, které vedl s Bernardem Gavotym a jež vyšly v podstatě jako jeho autobiografie v roce 1952 (v českém překladu od Vladimíra Sommera a Dagmar Steinové). Vyjadřuje se v nich hluboce skepticky nad perspektivou hudebního umění ve 20.

století, jak ji znal ve své době. Na rozdíl od zbylých členů Šestky měl smysl pro moderní zvuk. Ve 20. letech jej proslavila symfonická báseň *Pacific 231* (1923), charakterizující dobu „ocelového věku“ a nazvaná podle tehdy nejmodernější rychlíkové soupravy.

Námětově rád krácel ve stopách Jeana Cocteaua a Paula Claudela, jež našly svůj odraz v oratoriích *Král David* (1921), *Antigona* (1926) a především *Jana z Arku na hranici* (1934), v níž se mísí gregoriánský chorál s novátorskými harmonickými postupy a dráždivými zvuky moderních elektroakustických nástrojů. Také symfonická díla, zejména *Liturgická symfonie* z roku 1946, zpracovávají témata *Dies irae*, *De profundis clamavi ad te* a *Dona nobis pacem*, což po právě skončivší válce jistě nebylo náhodné. Jestliže první symfonie vyznívá spíše komorně, druhá i přes pouhé smyčcové obsazení (objednána a věnována Paulu Sacherovi a jeho Basilejskému komornímu orchestru v roce 1943) odráží atmosféru probíhající válečné vřavy a řadí se k nejdramatičtějším dílům, která skladatel vůbec napsal. Třetí, jak již bylo řečeno, je osobním konstatováním stavu, v němž lidstvo po skončených útrapách skončilo. Není to tedy žádná oslava vítězství nad fašismem, ani díkůvzdání nad skončenými hrůzami. Nemohlo být zřejmě většího kontrastu mezi nově nastupující generací skladatelů, prověřujících experimentálně seriální techniky a filosoficky vyzrálým autorem, navazujícím a rozvíjejícím vlastní hudební tradice. Zcela kontrastní je pak čtvrtá symfonie, psaná opět na objednávku Sachera pro Basilejský komorní orchestr při příležitosti jeho 20. výročí založení. Honegger rád do Švýcarska zajížděl, zejména o prázdninách, a tak tato dovolenková pohoda je prostoupena lehkou svěžestí, okořeněná motivy domorodého basilejského folklóru. Jen tu a tam jakoby vzdáleně doléhají ozvěny moderního, hektického světa. Poslední symfonie *Di tre re* je svou dramatičností spřízněna se třetí, ale na rozdíl od ní vyznívá dosti neutěšeně, snad až bezvýchodně,

s osobní rezignací vycházející z jeho neutěšeného zdravotního rozpoložení i vnitřní rezignace nad stavem hudebního umění, stále více podléhající seriálním a jiným novým technikách. Honegger se zcela vědomě obrátil k symfonismu 19. století, avšak vnitřně smířený, klidný a milosrdný.

Z rozhovorů s Bernardem Gavotym vychází i hluboká skepse autora, v níž se pesimisticky vyjadřuje o perspektivě hudebního umění ve 20. století v podobě, jak ji znal ve své době.

Darius Milhaud (1892–1974) byl nesmírně plodný (téměř pět set děl za 55 let své tvůrčí činnosti), miloval svůj provensálský domov a inklinoval k folklórně zbarvené hudbě, jak se s ní setkal na cestách s Paulem Claudelem po Jižní Americe. Pocházel ze staré židovské rodiny, ale po vzájemném navázání přátelství s Claudelem přestoupil na víru jakéhosi katolického mysticismu, který jej vedl k životnímu optimismu a víře v budoucnost hudby. Byl pravým opakem Stravinského či Schönberga, nepotřeboval ke svému sebevyjádření žádné nové kompoziční techniky ani nové nástroje. Vystačil si s jednou již objeveným. Jeho životní optimismus nebyl zlomen ani ve chvílích, kdy byl těžce ochrnutý připoután celých 25 let na invalidním pojízdném křesle. Byl nesmírně plodným skladatelem a zasáhl téměř do všech skladebných žánrů. V den svých šedesátých narozenin měl zkomponováno již 350 opusových čísel. To, čím přispěl do pokladnice hudebního umění, zřejmě spočívá v jeho schopnosti nově vrstvit či přenášet a kombinovat různá tonální centra, čímž dospěl k polytonalitě, tolik charakterizující jeho tvorbu. Tohoto způsobu kompozice bohatě využíval celý svůj život a našel i mnoho následovníků. Měl nepřeberné množství melodických nápadů vyvěrajících z prostého lidského citu (jaký opak ke Stravinskému!). Melodii dokázal nesčetněkrát modelovat a přetvářet spolu s rytmickými obměnami a harmonickými modifikacemi. Novost jeho hudebního jazyka tedy spočívá především v melodické inspiraci a invenci, která je úzce

svázána s originálně promyšlenými polytonálními kombinacemi. Jeho melodika je převážně tonální, většinou jednoduše diatonická, má svou charakteristickou, často lyrickou náplň, vyvěrající jakoby z lidového prostředí, povětšinou provensálského či jihoamerického, přesněji řečeno brazilského prostředí. Rytmika bývá pravidelná, často rafinovaně polyrytmická, ale vždy přehledná. Harmonie využívá debussyovsko-ravelovských složitostí v nónových, undecimových a terdecimových akordech, neváže je však k centrální tónice, naopak vzájemnou kombinací na pohled jednoduchých akordů harmonickou fakturu dále uvolňuje ve smyslu bitonality a polytonality, takže ve své podstatě směřují do různých tónin, aby se po čase zase vrátily k jedné centrální tónině. Milhaudovy polytonální postupy se staly jednou z charakteristik jeho osobitého hudebního jazyka a moderního hudebního výrazu vůbec, čímž posunul jeho hranice, aniž by z nich učinil jakékoli dogma.

Na první pohled se zdá, že nebyl mužem experimentu, ale není tomu tak. Jeho experimentátorství je jiného druhu než Stravinského či Schönberga a tkví především v námětové pestrosti. Milhaud, soudě podle žánrů, vyzkoušel téměř vše a nezalekl se žádného tématu či námětu. Je pravda, že některá jeho díla jsou až neúnosně dlouhá (opery, Bolivar trvá přes čtyři a půl hodiny!), ale na druhé straně má i tzv. minutové opery (Únos Evropy, Opuštění Ariadny a Osvobozený Theseus). O jeho smyslu pro experiment svědčí například i jeho Koncert pro foukací harmoniku. Jeho hudba je však nejsilnější v menších, lyričtějších kusech, kde mohl uplatnit svou neselhávající melodickou invenci.

Z pohledu frekvence děl jednotlivých členů skupiny na dnešních pódii se zdá, že setrvalou hodnotou zůstávají díla **Francise Poulenca** (1899–1963), přestože ve své době byli považováni za nejprogresivnější Honegger a Milhaud. Poulenc byl výtečný pianista, ostatně měl výborné učitele. V klavíru Ricarda

Viněse a v kompozici po skončené 1. světové válce Charlese Koechlina. Proto si často hrával své skladby sám (podobně jako Stravinskij). Nikdy neztratil kontakt s hlavním proudem harmonicko-melodického myšlení devatenáctého století, proto jeho hudba v době modernismu 20. a 30. let nebyla považována za avantgardní. Občas sklouznul k bitonalitě a polytonalitě, ale v zásadě komponoval tonálně. Jeho hudební jazyk je nepochybně inteligentní a moderní, s občasnými náznaky Stravinského neoklasicismu, ponejvíce v počátcích tvorby. Jestliže inspirace jeho kolegů (Honegger, Milhaud) byly spíše literárního či vizuálního druhu, Poulencovy byly čistě hudební. Byl natolik obdarován invencí, že si mohl dovolit spolehnout na svou momentální inspiraci. Způsob, jakým dokázal sladit melodii veršů svých literárních a básnických kolegů Jeana Cocteaua, Edmonda Rostanda, Guillaumea Apollinairea, Louise Aragona, Paula Eluarda a dalších s motivickým nápadem, zůstane navždy jeho tajemstvím. Proto mu byl tolik blízký lidský hlas, jemuž věnoval značnou část své tvorby. Písňové cykly Zvířetník, Banality, Hořící zrcadla, Kokardy a další jsou toho dokladem. Jeho melodie je vždy snadno zapamatovatelná, lehce tvořená, mnohdy ani nepřiliš originální, avšak vždy naprosto přirozená. V podstatě totéž se dá říci o jeho sborové a kantátové tvorbě (Lidská tvář, Maškarní ples, s náboženskou tematikou Stabat mater, Gloria, Sedm responsorií temnot). Měl své oblíbené postupy, které často uplatňoval – například nepřipravené tóninové skoky o půl tónu níže, s nimiž se setkáváme v mnoha jeho dílech, zvláště klavírních. Byl mistrem miniatury (Mouvements perpetuels pro klavír, stejně jako Impromptus, Nocturnes, Intermezzos a další). Měl svůj jemný cit, vkus a styl, a jeho neselhávající melodická invence se přímo ideálně uplatnila právě v drobnějších formách jako písničkách, které setrvávají na pódiu i na počátku 21. století. S přibývajícím věkem se pouštěl i do větších forem, ale velké partitury nikdy nebyly jeho

doménou, stejně jako velká symfonická díla. K jeho šarmantnímu, lehkému a průzračnému sebevyjádření mu stačil komorní orchestr a celkově malé nástrojové uskupení, s oblibou dřevěných dechových nástrojů (například Trio pro klavír, hoboj a fagot či poslední sonáty věnované flétně, hoboji a klarinetu). Pokud ovšem dostal do rukou skvělý scénář, dokázal si poradit i s formou operní (Prsy Tiresiovy, Dialog karmelitek, Lidský hlas). Ke klasickým dílům, která se zdají překonat hranici 20. století, budou jistě patřit Sonáta pro 2 klavíry i díla koncertantní, z nichž mám na mysli Koncert pro klavír a orchestr, Koncert pro 2 klavíry a orchestr, Aubade, označovaný jako choreografický koncert pro klavír a 18 nástrojů bez smyčců.

Z hlediska ideálů Šestky a Cocteauova myšlenkového proudu se projevil jako její nejvěrnější stoupenec. Dokázal být šaškovsky rafinovaný se svými manýrismy z music-hallu, škádlivý, odlehčený a zábavný, avšak nikdy nesklouzne do kavárensky primitivního stylu. V posledním dvacetiletí tvorby se přece jen jeho jazyk začal proměňovat, rozšířil se o nové dimenze, s důrazem na větší produchovnění tvorby, například v opeře Dialog karmelitek na námět Georgese Bernanose (1953–56) nebo překrásném Gloria z roku 1961.

Jeho muzikantská genetická výbava se samozřejmě vymyká našim představám o hudební formě, její náplni a filozofickém podtextu, jak ji známe z okruhu německých skladatelů, ale nelze jí upřít radost, eleganci, vtip a myslím, že bude na pódiu znít do té doby, dokud bude existovat publikum, které bude jeho hudbu požadovat a rádo vnímat.

1.2. Další tvůrčí skupiny – Arcueilská škola a Mladá Francie (přehled)

Když Erik Satie viděl, že každý ze Šestky jde v podstatě vlastní cestou, mnohdy dosti vzdálenou jeho představám a nápadům, založil v roce 1923 skupinu novou, které dal název Arcueilská škola. Označení dostala od městské části či předměstí Paříže, kde Satie bydlel a která neměla zrovna dobrou pověst svými hospodami a podniky, z nichž se linula plytká hudba. Přesto se Arcueilská škola ujala a dosti rychle se stala v kulturní povědomí známým pojmem. Jejím cílem bylo nahradit Šestku a zlepšit její cíle, což nakonec ve svém důsledku vyvolalo tendence úplně opačné. To, že měla krátké trvání, bylo především způsobeno úmrtím E. Satieho v roce 1925. Přehlédneme-li její členy, pak ani ti nevystupovali jednotně. **Roger Desormière** (1898–1963) se komponování brzy vzdal a věnoval se dirigování. **Maxim Jacob** (1906–1977) se stal knězem a vedl svůj boj proti zesvětšování církevní hudby. **Henri Cliquet - Pleyel** (1894–1963) sice komponoval, ale nerad a s obavami předstupoval se svými díly před veřejnost. **Henri Sauguet** (1901–1989) byl opakem Cliqueta-Pleyela a dovedl se postarat o to, aby jeho jméno ve veřejnosti mělo dobrý zvuk. Je znám především svými balety, zejména Věznicí Parmskou, a jako jeden z mála se věnoval skladbám pro kanadskou pilu.

Také v dalších letech vznikaly ve Francii nové školy. Jedna z nich se například jmenovala **La Spirale**, což mělo symbolizovat nekonečnou spirálu v jejích neomezených možnostech vývoje a pokroku.

Další skupinu vytvořili mladí skladatelé levicově zaměřeni, kteří si dali název **Le zodiaque** (Zvěrokruh). Po ní se hned objevují další mladí autoři, kteří sice žádnou tvůrčí skupinu nevytvořili, ale jejich

nejvlastnějším krédem byl příklon ke klasicismu, resp. neoklasicismu. Ostatně si i říkali „**Mladí klasicisté**“. K nejpozoruhodnějším jejich osobnostem patřil hlavně **Jean Francaix** (1912-1997), zřejmě jeden z nejhranějších z této skupiny vůbec. Jeho hudba má vtip a hravost z Poulenca, ale také jako žák Nadi Boulangerové inklinuje k strohosti a intelektualismu Stravinského.

Ostatní skladatelé se sice nehlásí k žádné skupině, ale už svým vymezením ji vlastně tvoří. Říkají si „**Nezávislí**“. Patří k nim **Tony Aubin** (1907- 1981), **Claude Delvincourt** (1888- 1954) a **Jean Rivier** (1896-1987). K nim se druží také naturalizovaný Francouz rumunského původu **Marcel Mihalovici** (1898-1985), libující si hlavně v barokních formách, které působí svou ryze hudební bezprostředností. Mihalovici byl manželem slavné francouzské pianistky Monique Haasové.

Větší význam pro francouzskou hudbu mají další dvě skupiny, a to **Mladá Francie** a zprostředkovaně přes René Leibowitze a Pierra Bouleze **Druhá vídeňská škola**.

Vůdčí osobností Mladé Francie se stal **Olivier Messiaen** (1908-1992), dalšími jejími členy byli **André Jolivet** (1905-1974), **Yves Baudrier** (1906-1988) a **Daniel Lesur** (1908-).

Jejich obecným vyznáním se stal odpor k Satiemu i Cocteauovi, jejichž hudba pod pláštíkem „faire plaisir“ jim byla bytostně cizí. Zejména Messiaenovi, neboť byl založením zanícený křesťan. **Messiaen** se stal ve dvaadvaceti letech varhaníkem u sv. Trojice a zůstal jim až do smrti. Byl žákem Paula Dukase, Marcela Duprého a záhy začal sám vyučovat na pařížské konzervatoři. V roce 1942 se seznámil se svojí druhou ženou Yvonne Loriodovou, která se stala hlavní klavírní interpretkou jeho skladeb. Od roku 1966 působil

jako profesor kompozice. Mezi jeho žáky patřili přední avantgardisté Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis a Ivana Loudová.

Byl přesvědčen, že hudba je záležitostí upřímného srdce a vychází z člověka, z jeho myšlení a vyznání víry, což si neodporuje s přesvědčením o jejích nových možnostech. Vezmeme-li v potaz už pouhé názvy jeho děl, dávají nám za pravdu. O jeho vyznání svědčí třeba klavírní cyklus *Dvacet pohledů na Ježíška*, o novátorském myšlení jeho symfonie *Turangalila*. Kdyby ovšem tato díla názvy neměla, těžko bychom přišli na to, co vlastně vyjadřují. Jeho hudební jazyk je vlastně směsicí prvků z hudby Dálného východu, božsky transcendentních míst lisztovského charakteru, s nejnovějšími výtobky moderních elektroakustických nástrojů (Martenotonových vln, *trautonia*) a zvuků ptačího zpěvu, který prolíná téměř všemi Messiaenovými kompozicemi, navíc obohacenými aleatorními postupy. Rád používá nezvyklé nástrojové sestavy. Například Martenotovy vlny, sólový klavír, celestu, vibrafon, skupinu bicích nástrojů a smyčcový orchestr ve *Třech malých liturgiích* nebo skladba *Chronochromie* (1960) pro orchestr, zvonkohru, xylofon, marimbu a 3 skupiny bicích nástrojů, kde uplatňuje efekt synestezie, čili vyvolání barevného vjemu pomocí tónů.

Velmi cenná a dnes už pojímaná jako klasická díla 20. století jsou varhanní díla (např. *Oslavené tělo*, *Nanebevzetí*, *Bůh mezi námi*, *Narození páně* atd.), občas se hrávají (hlavně na Západě) experimentální a nesmírně obtížné *Čtyři etudy rytmu* z let 1949–1950. V jedné z etud používá čtyři řady různých tónových délek a sil s řadou různých druhů úhozů, silových intenzit, tónových délek a tři dvanáctitónových řady tónových výšek. Vzniká čistě abstraktní kompozice pevně svázaná strukturou, avšak posluchačům dosti těžko srozumitelná. Myšlenku organizace a struktury zvukových

prvků lze nalézt i v cyklu pro dva klavíry *Představy slova Amen* provedeného v Paříži v roce 1943. Hudebním jazykem sám například zachycuje kruhový pohyb hvězd nebo oběhy planet za užití různých intervalů a barev hudební látky, jíž nejsou cizí ani geometrické pojmy. V jedné části používá také výsledky svého dlouholetého experimentování se zachycováním ptačího zpěvu a jeho převádění do hudebního jazyka.

Studium ptačího zpěvu se stalo vedle okouzlení přírodou skladatelovým celoživotním zájmem. Přineslo řadu samostatných cyklů. Nejznámější jsou *Exotičtí ptáci* z roku 1955–1956 pro orchestr a klavír a *Katalog ptáků* z let 1956–1958 pro klavír.

Své názory na hudbu vyjádřil v knize *Techniky mého hudebního jazyka* z roku 1944.

Z hlediska významu a kompozičního odkazu bychom hned za Messiaena mohli zařadit **André Joliveta** (1905–1974), jehož estetické ideály prošly během jeho umělecké kariéry mnoha přerody. Zprvu podlehl vlivům Debussyho, Dukase a Ravela, aby se vzápětí ponořil do studia díla Schönberga a Varése, kteří se svými atonálními a modernistickými názory zůstali v pozadí jeho první skladatelské periody. V dalším tvůrčím období se odchýlil od Varése a navrátil se ke kořenům hudby v její originální prapodstatě, víře v její emocionální, rituální a oslavný charakter a hluboké lidské poslání. V roce 1945 vydal prohlášení, v němž konstatoval, že pravá francouzská hudba nemá nic společného se Stravinským. Jolivet a Mladí (*La jeune France*) odmítli neoklasicismus, odklonili se od atonality a navrátili se k více tonálnímu a lyričtějšímu stylu. Po několika letech v tomto zjednodušeném stylu dospěl k jakési syntéze se svým dřívějším, více experimentálním stylem. Typickým příkladem je jeho první klavírní sonáta. Mezi léty 1945 až 1959 byl

hudebním ředitelem Comédie Française. Za tu dobu zkomponoval celkem 14 děl, mnohé ke hrám Molièra, Sofokla, Shakespeara či Claudela a několik orchestrálních kompozic, inspirovaných jeho průběžnými cestami po světě, ať už máme na mysli adaptované texty a hudbu Středního východu, Afriky, Asie, ovšem v elegantním francouzském stylu. Mezi 50. a 60. léty napsal několik instrumentálních koncertů, mimo jiné pro housle, klavír, cello, flétnu, trumpetu (dva koncerty), fagot či bicí. Všechny tyto koncerty vyžadují od hráče svrchovanou technickou úroveň a fagotový koncert by měl mít v dnešní době v repertoáru každý profesionální interpret. Je také jedním z mála skladatelů, který psal také pro první elektronické nástroje, jakým byly například Martenotonovy vlny. Uvažme, že to bylo již v roce 1947! V roce 1959 založil *Centre Français d'Humanisme Musical* v Aix-en-Provence a od roku 1961 působil jako profesor kompozice na Pařížské konzervatoři. Hlavní charakteristikou jeho mluvy se stal zhuštěný zvuk orchestru, jakési permanentní tutti, jímž dociluje nejkrajnějších zvukových poloh (v čemž nezapře žáka Edgara Varèse), aby je mohl vystřídat přesladkými pasážemi smyčců messiaenovského ražení. Jako protiklady bychom mohli uvést z jeho tvorby orchestrální skladbu *Psyché* v kontrastu s *Pěti inkantacemi* pro sólovou flétnu, v nichž zkoumá nové zvukové možnosti hry na tento nástroj, podobně jako později Luciano Berio ve svých *Sequenzích*.

Vrátíme-li se ještě k Messiaenovi, je třeba doplnit, že i on nezůstal nedotčen Schönbergem, ale vůdčí osobností s největším vlivem Druhé vídeňské školy se stal až **René Leibowitz** (1913-1972), který se zasadil o rozšíření seriálních technik mezi mladými autory zejména svými teoretickými pracemi. Jakožto skladatel vystupoval v roli striktního schönbergovce a dodekafonika.

Do tohoto kruhu bychom zařadili i v roce 2016 zesnulého **Pierra Bouleze** (1925-2016), který nezapřel Messiaenova žáka a velkého propagátora tzv. Nové hudby. Na jeho strukturně vyhraněné tvorbě bychom rozpoznali asi největší vliv Antona Weberna. V posledních desetiletích 20. století a na přelomu století 21. byl považován za vůdčí osobnost hudební avantgardy. V jeho tvorbě se zrcadlil vystudovaný matematik, proto mu byl logicky nejbližší Webern. Strukturu kompozice dotáhl do všech představitelných důsledků aplikovaných nejen na zvuk, ale i na metrum, pauzy a barvu. Do svých děl včlenil i možnosti elektronických a elektroakustických zvuků vyráběných na různých generátorech. Jeho záběr byl ovšem daleko širší, proslul také jako dirigent, vynikající teoretik přednášející často v Darmstadtu i na různých univerzitách po celém světě, organizátor a ředitel výzkumného střediska IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Music, čili Institutu pro výzkum a koordinaci akustiky a hudby v Paříži). V dílech z posledního období nezůstal jen v zajetí Schönbergova a Webernova serialismu, ale nechal se inspirovat i barevným messiaenovským světem lehkých francouzských rytmů a barev, komponovaným již aleatorním způsobem, jakožto jedním ze základních pilířů tzv. Nové hudby, která ponechává jistou volnost v dotvoření uměleckého artefaktu interpretovi.

1.3. Stěžejní skladatelé

Bitsch, Marcel (1921-2011) –

podrobně v analytické části práce

Boutry, Roger (1932) -

podrobně v analytické části práce

Bozza, Eugéne (1905-1991) -

podrobně v analytické části práce

Dubois, Pierre Max (1930-1995) -

podrobně v analytické části práce

Dutilleux, Henri (1916-2013) -

podrobně v analytické části práce

Françaix, Jean (1912-1997)

byl vynikající klavírista a skladatel, který patří z uváděných v této kapitole ke známějším. Pocházel z hudební rodiny, otec byl skladatel, klavírista, hudební vědec a ředitel Le Mans Conservatoire a matka Jeanne, zpěvačka a sbormistryně. Komponovat začal již v deseti letech na konzervatoři svého otce a na doporučení M. Ravela přestoupil na Paris Conservatoire do kompoziční třídy slavné Nadii Boulangerové (1887-1979) a pianisty Isidora Philippa. Je

pochopitelné, že první skladatelské úspěchy sklídl svými sólovým i koncertantními klavírními díly. I když se znal velmi dobře se členy Pařížské šestky i Poulencem, zůstal ve své tvorbě svůj a v podstatě se nepřiklonil k žádnému módnímu proudu. Jeho tvorba však vykazuje neoklasické rysy, např. orchestrální Exotické tance. Zasáhl prakticky do všech hudebních žánrů, včetně oper, baletů, orchestrálních děl a koncertantní tvorby, která se zdá i mimo Francii stále životnou. Psal také hudbu k filmům. Byl činný i pedagogicky a v letech 1959-1962 vyučoval na Ecole Normale de Musique v Paříži. Ani organizační práce mu nebyla cizí a aktivně se zapojoval do hudebního života. Je to jeden z mála francouzských autorů, kterému se podařilo uchytit i v okruhu německy mluvících zemí. Jako interpret procestoval celý svět a často vystupoval zejména s violoncellistou Mauricem Gendronem a s oblibou hrával s Poulencem jeho klavírní dvojkoncert. Ještě za života obdržel mnoho významných ocenění. Je jedním z nejčastěji hraných francouzských skladatelů 20. století, zvlášť pak mimo Francii. Mimo cenných komorních skladeb (dvě dechová tria - 1947, 1994, dechový kvartet - 1933 a dvě dechová kvinteta - 1948, 1994) zkomponoval Quadruple concerto pro flétnu, hoboje, klarinet, fagot a orchestr (1976), dále Koncert pro fagot a 11 smyčců (1979), Divertissement pro fagot a smyčcový kvintet (1976) a Deux pieces pro fagot a klavír (1996).

Koechlin, Charles (1867- 1950)

byl francouzský skladatel, učitel a publicista. Ve svém životě zastával radikální socialistické názory a byl vášnivý nadšenec pro dosti rozmanité věci, jako jsou středověká hudba, cestování, stereoskopické fotografování a další. Přestože se Koechlin od mládí zajímal o hudbu, rodina z něj chtěla mít inženýra. Tak vstoupil v roce 1887 do polytechnické školy, ale hned v následujícím roce

mu byla diagnostikována tuberkulóza, kvůli které se musel šest měsíců zotavovat v Alžírsku. Prvý rok tedy musel opakovat, a to jen s průměrnými výsledky. Po prosazení svých názorů v rodině se stal od roku 1890 žákem Pařížské konzervatoře, od roku 1892 pak studentem kompozice u J. Masseneta. Jeho spolužáky byli například George Enescu, Florent Schmitt a řada dalších, dnes už méně známých jmen.

Od roku 1896 studoval ve třídě Gabriela Faurého, kde se stali jeho spolužáky Maurice Ravel a Jeana Rogera Ducasse. Fauré měl na jeho vývoj zásadní vliv a mladý žák se mu později odvděčil velkou monografií, která je dodnes platná. Po absolutoriu konzervatoře se stal učitelem a umělcem na volné noze. V roce 1909 se stal kritikem Chronique des Arts a v následujícím roce spoluzaložil s Ravelem Société musicale indépendante, ve které se výrazně angažoval.

Ve třicátých letech byl vášnivým přispěvatelem a stoupencem Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu ISCM (International Society for Contemporary Music), s jejímiž aktivitami se intenzivně spojil a stal se presidentem její francouzské sekce. V roce 1937 byl také zvolen do Federace populární hudby (Fédération Musicale Populaire). Kvůli nekompromisnímu zastávání se mladých skladatelů a novým hudebním stylům se mu nikdy nepodařilo získat stálé učitelské zaměstnání, ačkoli byl často zván jako zkušený examinátor do řady institucí. V roce 1926 byl odmítnut jako uchazeč o místo profesora kontrapunktu na Pařížské konzervatoři (dvacet ku dvěma, mezi negujícími byl i Albert Roussel a Maurice Emmanuel). Mezi léty 1935-1939 mu bylo dovoleno vyučovat fugu a modální polyfonii na Schole Cantorum. Opakovaně čtyřikrát navštívil USA, kde krátkodobě vyučoval na University of California, Berkeley. Za symfonickou poému La Joie païenne pod vedením dirigenta Eugena Goossense získal v roce 1929 hollywoodskou

cenu. Ve 30. letech svá díla, zejména symfonická, nijak na veřejnosti neprosazoval, teprve ve 40. letech uvedlo belgické rádio několik jeho nejdůležitějších děl. Některá jsou uložena v univerzitní knihovně v Berkeley, kam je věnoval Charles Rollins Shatto, druhý manžel jeho ženy Catheriny Urmer, se kterou se Koechlin seznámil na jednom ze svých amerických pobytů. V roce 1940 mu francouzská vláda nabídla ocenění Chevalier de la Légion d'honneur, avšak odmítl je. Zemřel v 83 letech. Pro fagot a klavír zkomponoval Sonátu Op. 71 a Tři kusy Op. 34.

Ibert, Jacques (1890- 1962)

byl vynikající klavírní improvizátor. Nadšení pro studium skladby v něm vzbudil jeho bratranec Manuel de Falla a po úspěšně vykonaných přijímacích zkouškách byl přijat na Pařížskou konzervatoř do třídy Paula Vidala, kde projevil velký talent a vyhrál řadu ocenění. Ibertův otec byl však od začátku ze synových hudebních ambicí nešťastný a později ho přestal finančně podporovat, i když vlastnil slušně prosperující rodinný podnik. Ibert si na živobytí vydělával sám jako korepetitor, pod pseudonymem psal populární hudbu a zužitkoval své výjimečné schopnosti klavírního improvizátora v němých filmech. Mezi jeho spolužáky patřili např. Honneger nebo Milhaud. Jeho studia na konzervatoři přerušila až první sv. válka, kdy si zároveň splnil i povinnou vojenskou službu u lékařské jednotky. Je nositelem prestižní Římské ceny, která mu umožnila žít tři roky v Římě, kde zkomponoval své nejznámější skladby - La Ballade de la Geole de Reading (Balada o žaláři v Readingu, 1920) - symfonická báseň na námět Oscara Wilda a Escales (Reportážní tóny, 1922) - romantické dílo pro velký orchestr líčí turistické destinace v Itálii, Tunisku a Španělsku. V průběhu druhé světové války byl nacistickou vládou v Paříži označen jako zakázaný autor a odešel

do exilu ve Švýcarsku. Jeho dílo obsahuje sedm oper, pět baletů, scénickou hudbu zejména pro filmy, sborová díla a komorní hudbu. Pro sólový fagot s doprovodem orchestru, či klavíru nezkomponoval nic, avšak jeho Cinq pieces en trio pro hoboj, klarinet a fagot, nebo Trois pieces breves pro dechový kvintet patří z komorních děl k nejhranějším.

Pierné, Gabriel (1863- 1937)

francouzský skladatel, dirigent a varhaník, který se narodil v Metz. Po roce 1871, kdy se Metz a část Lorraine připojilo k Německu po francouzsko-pruské válce, se celá rodina přestěhovala do Paříže a Pierné začal studovat na konzervatoři pod vedením Antoina Francoise Marmontela, Alberta Lavignaca, Émila Duranda, Cesara Francka (varhany) a Jeana Masseneta (kompozice). V roce 1882 získal taktéž prestižní Římskou cenu za kantátu Edith. Později nahradil jako varhaník v bazilice Saint-Clotilde v Paříži Césara Francka, kde působil osm let. Jako dirigent například nastudoval ve světové premiéře balet Stravinského Pták Ohnivák. Roku 1925 byl jmenován členem Academie des Beaux Arts a o deset let později se stal držitelem řádu čestné legie (Légion d'Honneur). Za svůj život zkomponoval několik oper, sborových i symfonických skladeb a komorní hudby. Nejznámější skladbou je oratorium vycházející z knihy Marcela Schwoba-La Croisade des Enfants (Křížová výprava dětí). Z dalších děl lze jmenovat Klavírní koncert c moll op. 12, Fantaisie basque pro housle a orchestr, z pozdních oper např. Sophie Arnould, či Fragonard. Pro fagot zanechal jediný opus, a to s doprovodem klavíru – Solo de Concert.

Roussel, Albert (1869- 1937)

francouzský skladatel, který se profesionálně svému řemeslu začal věnovat až v dospělosti. V mládí inklinoval k matematice a živil se jako námořník nejprve na fregatě Iphigénia, později na křižníku Devastion. Díky tomuto povolání procestoval velký kus světa a strávil několik let v oblasti dnešního jižního Vietnamu. Z námořnictva v roce 1894 odešel a ve stejný rok začal studovat harmonii u Juliána Koszula (praotec Henri Dutilleux) v Roubaix. Poté přesídlil do Paříže, kde se nejprve soukromě učil u Eugéna Gigouta a později na Schole Cantorum de Paris u Vincenta d'Indyho, kde studoval partitury, zejména Bacha a Palestriny. Věnoval se také muzikologii, choreografii, byl zdatným pianistou a také pedagogem – mezi jeho nejslavnější žáky patří Erik Satie, Edgar Varese a také Bohuslav Martinů (od roku 1923). Během první světové války sloužil jako řidič sanitního vozu a po válce se usadil v Normandii, kde se zcela věnoval kompozici. Pokud budeme hovořit o jeho hudební řeči, v raném stádiu vycházela z formální kázně a konstruktivismu Francka, mísila se s barevností Debussyho a po první světové válce se odklonila od impresionismu spíše směrem k neoklasicismu. V jeho hudbě se vyskytují náznaky blízké Stravinskému a jeho neoklasickým konvencím 20. let 20. stol., které přinesly nové hodnoty, a Roussel tak tvoří individuální, specifický hudební jazyk a spojuje ho s exotickými vlivy. Za velmi úspěšná díla lze považovat balety - Le festin l'araignée (Slavnost pavouka), Bacchus a Ariane a Aeneas. Zkomponoval také čtyři symfonie, z nichž třetí g moll a čtvrtá A dur jsou považovány za vrchol jeho neoklasického období. Z výčtu komorních děl lze zmínit Divertissement pro dechový kvintet a klavír (1906), který je jednovětý, avšak vnitřně se skládá z pěti hudebně odlišných částí.

Dá se říci, že do jisté míry předznamenává autorova nadcházející stěžejní díla. Posledním, nedokončeným opusem je Trio pro hoboj, klarinet a fagot, které začal komponovat čtrnáct dní před smrtí, avšak dokončil pouze jednu větu.

Saint Saëns, Camille (1835-1921) -

podrobně v analytické části práce

Tansman, Alexandre (1897-1986) -

podrobně v analytické části práce

Tomasi, Henri (1901- 1971)

Francouzský skladatel a dirigent, který se narodil v Marseille, avšak jeho rodiče pocházeli z Korsiky. V dětství jej otec zapsal na lekce klavírní hry a hudební teorie, již v sedmi letech začal navštěvovat Conservatoire de Musique de Marseille a po první světové válce nastoupil na Pařížskou konzervatoř, kde byli jeho pedagogy Georges Caussade, Paul Vidal, Vincent d'Indy a Philipp Gaubert. V roce 1927 poté získal Římskou cenu za dirigování a druhou cenu ve stejné soutěži v oboru skladby za kantátu Coriolan. V stejném roce se také seznámil se svou budoucí ženou Odette Camp. Na začátku třicátých let se stal Tomasi hudebním ředitelem Radio Colonial Orchestra a byl jedním z prvních rozhlasových dirigentů. V těchto letech byl také spoluzakladatelem pařížské hudební skupiny Triton, spolu s Poulencem, Milhaudem, Honeggerem a Prokofjevem. Od roku 1946 působil jako operní šéf v Monte Carlu, avšak zhruba po deseti letech z postu odešel kvůli potížím se sluchem, které vyústily v ohluchnutí na pravé ucho. Poté už se věnoval jen kompozici. Tomasiho tvorba zahrnuje jak tvorbu operní (La Chevre de Monsieur Séguin, L'Élixir Du Révérend Pere Gaucher), symfonickou (orchestrální suita Féerie Laotienne, Sinfonietta

Provencale, Highland 's Ballad), tak baletní (La Grisi, Jabadao), tak hudbu k filmům. Instrumentální koncerty napsal téměř pro všechny dechové (flétna, hoboj, klarinet, saxofon, fagot, trubka, lesní roh, trombon) i smyčcové nástroje, a jeho obliba v komponování komorní hudby, kterou skládal především pro dechové nástroje, je zřejmá. Ve svých 24 letech zkomponoval Variations sur un theme Corse (Variace na korsické téma) pro dechový kvintet. Dalším hodnotným dílem je dechový kvintet Cinq danses profanes et sacrées (Pět světských a posvátných tanců). Skladbu později upravil po jednotlivých větách pro jeden sólový hlas s doprovodem klavíru v pořadí pro hoboj, lesní roh, tubu/trombon, klarinet a fagot. V roce 1952 zkomponoval třetí Dechový kvintet, který byl premiérován souborem pod vedením Jeana- Pierra Rampala. Často reprodukováným a známým opusem je Concert champetre (Venkovský koncert) pro dechové trio, které vzniklo z podnětu francouzského fagotisty Ferdinanda Obradouse. Tomasiho hudební řeč je primárně lyrická, využívá diatonických a chromatických postupů, ze kterých vystupují výrazné melodie, které vycházejí z terciové harmonické soustavy v kombinaci s polyakordikou. Ve své hudbě se taktéž inspiroval kulturou a přírodou Korsiky a středověkými náboženskými písněmi. Byl známý také svými citáty, ze kterých lze snadno dedukovat jeho představy o hudbě: "Přestože jsem se nikdy nebál použít nejmodernější výrazové prostředky, vždy jsem zůstal melodikem"⁶.

⁶ Henri TOMASI, volně přeloženo z hesla Wikipedie dostupné z: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Henri_Tomasi (nahlíženo 21. 7. 2018)

1.4. Taffanel, Paul (1844-1908)

Do dějin francouzské dechové školy nepochybně patří flétnista **Paul Taffanel**, který položil základy hry na tento nástroj již ve druhé polovině 19. století. Vystudoval u Vincenta Doruse na Pařížské konzervatoři a v průběhu vlastního života se tomuto nástroji věnoval jak sólově, tak také jako orchestrální hráč a zasloužil se o jeho renesanci v koncertním životě. Od roku 1893 se s Taffanelem setkáváme jako s profesorem na téměř ústavu. Jeho působení a pedagogická zkušenost ho vedly k inovativním postupům hry s mírně modulovaným vibratem, směřujícím k jemnějšímu a hladšímu tónu, vhodnému jak do sólové, tak ansámblové hry. Byl také prvním, kdo zavedl společně se svými žáky podobu mistrovských kurzů.

Má zásluhu rovněž na znovuzavedení polyfonní bachovské i pozdější klasické literatury nejen do osnov školy, ale rovněž do veřejného provozování, které bylo ve srovnání s ostatními evropskými zeměmi (zejména Anglií a Německem) v domácím prostředí o poznání pozadu. Jistě dostal impulzy také četnými koncertními cestami, a to i do věhlasných sálů, lipský Gewandhaus nevyjímaje. Pozvolnými krůčky se mu podařilo prosadit nové způsoby hry i mezi svými kolegy na konzervatoři. Jeho aktivní prosazování děl minulosti i soudobých děl podnítilo zájem v širších hudebních kruzích. Jako editora nacházíme jeho jméno například u vydání děl Jeana Phillipa Rameaua.

Taffanel byl nejen skvělý flétnista a pedagog, ale také uznávaný dirigent, jenž vedl Pařížskou operu mezi léty 1890-1906, souběžně se svým konzervatorním orchestrem. V opeře byl velkým zastáncem nových inscenací a prvních premiér oper Wagnerových či

Verdiho na francouzské půdě. Zasadil se také o světovou premiéru Verdiho *Quattro pezzi sacri*. Je obdivuhodné, že i přes obrovskou vytíženost na konzervatoři a v opeře se dokázal věnovat i komorní hudbě, a to nejen jako interpret, ale rovněž jako skladatel. Založil *Société de musique de chambre* (Společnost komorní hudby), v níž provozoval díla klasiků (Mozarta, Beethovena) i soudobých autorů (např. Gounodovu Malou symfonii, Petite Symphonie). Napsal také prvou metodickou publikaci hry na flétnu, která ani po stu letech neztratila nic ze své aktuálnosti a je dodnes považována za standardní literaturu.

Jeho hráčský styl se objevil shodou okolností v době, kdy nástrojař Theobald Böhm zdokonalil tento nástroj, což ve svém důsledku umožnilo Taffanelovi změnit styl hry. Za jeho základní atributy bychom mohli považovat dostatečnou expresivitu, bohatý, nosný tón i ve spodním rejstříku, schopnost elegantního, vkusného, lehkého vibrata, spolu s dostatečně hybnou mechanikou, umožňující virtózní schopnost hry.

Viděno dnešními očima, byl jeho styl hry koncem posledních desetiletí 19. a na přelomu 20. století pravděpodobně podstatně volnější, s větším uplatněním tvůrčí svobody, než jak se hrálo "zklasičtělé" téměř po celé následující 20. století. Jeho památku uctili i někteří slavní skladatelé, kteří mu věnovali některé ze svých četných děl (např. Gabriel Fauré: *Fantasie*, George Enescu: *Cantabile a Presto*)

1.5. Pražská fagotová škola jako kompromis mezi francouzským a německým stylem hry

1.5.1. Vývoj moderního fagotu

Jedním z hlavních předpokladů vývoje raného fagotu byl rozvoj mechaniky. Už středověcí konstruktéři věděli, že u rozměrných nízko laděných dechových nástrojů nevystačí pouze s tónovými otvory, zakrývanými prsty hráče, kteří zkrátka nemohli na některé otvory svými prsty dosáhnout, a bylo nutné jim to usnadnit klapkami. Počet klapek tedy postupně vzrůstal, také v souladu s rostoucí zručností výrobců. Nastaly však další problémy, které opět kladly větší nároky na mechaniku: v nově se rodících nástrojích vedly souběžně vedle sebe dvě trubice s tónovými otvory, které bylo potřeba ovládat prsty hráče. Měl-li být nástroj rozebíratelný, musela být vytvořena i rozebíratelná mechanika. Norimberský nástrojař Johann Christoph Denner vyrobil kolem roku 1700 fagot o třech klapkách, londýnský mistr Thomas Stanesby zhotovil v roce 1747 nástroj se čtyřmi klapkami. Friedrich Gabriel August Kirst z Postupimi vyráběl okolo roku 1800 nástroje již se sedmi klapkami. V polovině 19. století zhotovil Theobald Böhm fagot dokonce se 30 klapkami. Ten však vyžadoval tak složitý prstoklad, že se nerozšířil, ovšem byl jistou inspirací pro Carla Almenraedera a Johann Adam Heckela. Dá se říci, že i díky Böhmovi dospěla Heckelova továrna k takovému konstrukčnímu řešení nástroje,

kteře znamenalo revoluci ve výrobě fagotů a hráčům přineslo velmi přijatelný prstoklad.

První fagoty byly nástroje relativně nedokonalé. Profesor Pražské konzervatoře Karel Pivoňka ve své učebnici hry na fagot píše: „zvuk prvních fagotů byl spíše bzučivý než určitý a barva tónu nejasná“⁷. Fagot měl ještě kolem roku 1790 maximálně pouze 5 klapek a po přidání dalších počátkem 18. století se na něm nedalo hrát lehce a spolehlivě ve všech tóninách. Poměrně dobře vyhovovaly fagotu tóniny *F*, *B*, *C* a *G* dur, z mollových můžeme jmenovat *d*, *g* a *c* moll. Na zdokonalování fagotu se v té době nejvíce podílel norimberský nástrojař Zikmund Schnicler, další zdokonalení provedli August a Heinrich Gresnerovi a zejména pak stuttgartský Carl August Schaufler.

Teprve až ve druhé polovině 19. století se zabarvení tónu fagotu postupně stávalo více jemné a zároveň expresivní, vyzrálé. V Německu byl fagot zdůrazňován jako „nástroj lásky“, zatímco francouzští spisovatelé opěvovali jeho vyjadřovací sílu, srovnatelnou dokonce s lidským hlasem. Objevovaly se první skladby s vysokými požadavky na fagotové hráče, ať to byla Telemannova Sonáta (1728), nebo díla Mozartova z druhé poloviny 18. století a řada dalších, která umožnila poznat široký výrazový rozsah tohoto nástroje.

Nástrojaři velmi brzo rozpoznali, že kvalita nástroje není dána jen počtem klapek a kvalitou potřebné mechaniky, ale že snadnost tvoření tónu a přesná intonace jsou závislé v první řadě na poměrně malých odchylkách kuželovitosti vrtání fagotové roury (vzduchového sloupce). Nezbytnou se stala vysoká přesnost výroby zejména esa a do značné míry i křídla. Strojové i nástrojové vybavení se sice v 18. století výrazně zlepšovalo, přesto však zůstávalo daleko od ideálu. Každý vyrobený fagot měl proto odlišné

⁷ Karel PIVOŇKA, Škola hry na fagot, Supraphon, Praha 1970 (2. vydání), úvod

tóny, jejichž intonace musela být hráčem doladována. Nový fagot tedy vyžadoval od hráče přizpůsobení se jeho vlastnostem a v důsledku toho hráči jen neradi měnili svůj nástroj, což platí do jisté míry dodnes.

Přes rychlý vývoj zůstával fagot po stránce technického vybavení pozadu oproti všem ostatním dechovým nástrojům. Pravděpodobně to bylo zapříčiněno i jistým relativním opomíjením až přehlížením. Přibližně v polovině 19. století měl Heckelův nástroj již 15 i více klapek. V průběhu 19. století kladli skladatelé na hráče fagotu stále vyšší technické nároky, často v praxi nerealizovatelné bez zdokonalení samotného nástroje. Početnější orchestry koncertující ve stále větších koncertních sálech zase kladly vyšší požadavky na větší hlasitost tohoto nástroje, jehož tón v tomto směru zaostával za některými jinými dechovými nástroji. Jacques Francois Simiot z Lyonu zavedl vyložení tónových otvorů kovovými vložkami, čímž se staly odolnějšími proti zkondenzované vodě. Následovala zlepšení provedená předními pařížskými výrobci Jeanem- Nicholasem Savarym a Fredericem Guillaumem Adlerem, zahrnující instalaci kladkových klapek a dále použití jednoho nebo dvou sladčovacích hradítek v křídle, která nástrojařům umožnila napravit některé nepřesnosti z výroby jednotlivých dílů, takže je nemuseli eventuálně nahrazovat díly nově vyrobenými.

Přes nesporné úspěchy drážďanských výrobců fagoty vyráběné v Německu neuspokojovaly ani zdaleka požadavky hráčů té doby, tj. počátku 19. století. Základní provedení fagotu mělo 6 klapek, novější modely pak navíc 2 extra oktávové klapky na křídle, pro a1 a pro c2, ale stále byly ještě vyráběny nástroje pouze s pěti nebo dokonce jen se 4 klapkami. Ladění nástroje bylo obtížné, některé tóny byly vždy rozladěné, což se korigovalo speciálními prstoklady. Toto vývojové stadium bylo překonáno a odstraněno Carlem Almenraederem. Podobně jako Theobald Böhm nebo Jean-Nicholas Savary byl virtuosem ve hře na fagot, což byla nesporná výhoda.

Ve své práci z roku 1822 popisuje, jak přidáním jistých klapek a přemístěním některých stávajících zdokonalil intonaci fagotu a rovnost tónu, čímž se mu podařilo rozšířit rozsah až do g² a zjednodušit přechody ve velkých těžkých spojích. Některá zdokonalení převzal, jak jsem již zmiňoval výše, po jistých úpravách, od Böhma, např. hřídele v mechanice vyrobené z tyčoviny kruhového průřezu, použití klapkových podpěr a polštářkových podlepek, které byly vyrobeny z textilie, místo dosavadních kožených. Almenraeder vytvořil na svou dobu velmi zdařilý nástroj, který měl 18 klapek. V roce 1831 založil svoji vlastní továrnu v Biebrichu spolu s další osobností tohoto oboru, s Johannem Adamem Heckelem. Po smrti Almenraedera v roce 1843 zůstal Heckel jediným vlastníkem továrny a pokračoval ve výrobě fagotu. Tento typ nástroje postupně přebírala většina německých hráčů. Richard Wagner navrhl v roce 1862 prodloužit hlavici nástroje tak, aby bylo možno zahrát i tón A₁. Později tento skladatel ještě jednou vybídl Heckela ke zdokonalení fagotu, a to v roce 1879. Premiéra tohoto nového modelu byla v opeře Parsifal. V roce 1887 se na trhu objevila škola hry na Heckelův fagot, sepsaná Juliem Weissenbornem. Díky tomu se Heckelův model stal zcela jednoznačně dominantním nejen v Německu, ale i v některých dalších zemích a v průběhu 20. století zaujal dominantní pozici na celém světě.

1.5.2. Diferenciace a komparace nástroje - francouzský kontra německý systém fagotu

Oba dva typy fagotu se řadí do skupiny alofonů. Vibrátorem je vzduchový sloupec, generátorem strojek a amplifikátorem rezonanční těleso. Dále lze fagot zařadit mezi dřevěné dechové nástroje s dvojitým jazýčkem. Komplexně lze říci, že v průběhu vývoje nástroje se tvořily i charakteristické systémy mechanik a ve 20. století se ustálily dva druhy - německý fagot s tzv. Heckelovým systémem a francouzský fagot s tzv. Böhmovým systémem, který se ovšem v dnešní době už téměř nevyužívá, ale pozoruhodné je, že jsou pro něj napsány veškeré skladby francouzských skladatelů 20. století.

1.5.2.1. Fagot s francouzským systémem

První fagot s francouzským, Böhmovým systémem, vznikl v roce 1885 v dílně francouzské firmy Triébert. Systém je nazvaný po významném mnichovském flétnistovi a proslulém nástrojařském reformátoru Theobaldu Böhmovi. Vznik tohoto fagotu lze pokládat za důležitý milník v následujícím vývoji nástroje.

Francouzský fagot je pro samotné hráče naprosto jiným nástrojem ve srovnání s německým fagotem a troufám si říci, že zkušený a poučený posluchač dokáže specifika a rozdílnost obou nástrojů odlišit. Globálně se vyznačuje fagot s Böhmovým systémem lehčím ozvem ve vysoké poloze, což je způsobeno užší menzurou korpusu

a má na rozdíl od německého fagotu vyšší přirozený rozsah, disponuje snazší technickou pohyblivostí a v hlubokých polohách ovladatelností. Toto jsou atributy, které zcela po právu nesou nesporné výhody tohoto systému pro hráče, ovšem přináší s sebou i podobný výčet nevýhod v podobě nedostatků ve škále barevnosti a zejména intenzity tónu, která je v dnešní době pro velké sály stěžejní a nezbytná. Témbr daného nástroje lze charakterizovat jako rejstříkově plochý a stále stejný, na rozdíl od fagotu s německým systémem, který disponuje jadrnou temností ve spodních oktávách, přes lyrickou, sladkou, tenorovou a zpěvnou jednočárkovanou a v dnešní době i dvoučárkovanou oktávu. Za jasný důkaz jisté nedostatečnosti zvukové sytosti fagotu s Böhmovým systémem lze pokládat i fakt, že v průběhu 20. století, kdy se ještě tento nástroj využíval ve francouzských orchestrech častěji, se vždy dubloval. V případech, kdy byly v obsazení skladby dva fagoty, hrály vždy čtyři. V dnešní době se fagot s francouzským systémem využívá velice sporadicky, a to jen v některých orchestrech ve Francii a ve Švýcarsku.

Odlišnost jednotlivých systémů tohoto nástroje je z rodiny dřevěných dechových nástrojů nejmarkantnější (např. německý a francouzský systém klarinetu se zdaleka neliší tak zásadně jako systémy fagotů). V dnešní době je nevýhodou, že během 20. století byl francouzský fagot (asi i vzhledem k patriotství a k četnosti výborných interpretů a také profesorů hry na tento nástroj - např. Maurice Allard, Gustave Dhérin, Léon Léttelier) ve Francii do té míry užíván, že veškeré skladby francouzských skladatelů 20. století byly prakticky komponovány jen pro tento nástroj.

Nyní vyvstává zásadní otázka: Jak je možné interpretovat francouzskou skladbu na fagot s německým systémem? Z hlediska interpretační náročnosti lze říci, že jednotlivé skladby se v případě interpretace na fagot s německým systémem stávají o několik úrovní těžší. Pokud se hráč na fagot s Heckelovým systémem pustí

do studia skladeb tohoto období, měl by disponovat absolutním technickým nadhledem, rozsahovou vybaveností, trpělivostí zvládat extrémní vlastní i nástrojové možnosti a v neposlední řadě uměleckým cítěním a nadhledem, aby dokázal skladatelovu hudební řeč a sdělení v dané kompozici i přes fyzické a psychické vypětí posluchači přinést. Francouzské skladby 20. století se v interpretační praxi na německý fagot po právu označují shodně samotnými hráči za vrcholně, extrémně obtížné, a to jak technicky, tak hudebně.

1.5.2.2. Fagot s německým systémem

Jedná se o nejvíce využívaný fagot v dnešní době, který dostal jméno, jak už jsem zmiňoval výše, po významném nástrojaři Johannu Adamovi Heckelovi (1815- 1877) z Biebrichu a Wiesbadenu. U tohoto typu nástroje se neujal Böhmův systém a v retrospektivě minulého století trpěl mezi ostatními dechovými nástroji jistou zaostalostí. Tento fakt lze doložit i konstatováním Jiřího Kratochvíla, profesora pražské AMU minulého století: „Dnešní nástroj je proti ostatním dřevěným nástrojům po stránce mechaniky dosti zaostalý a otázka aplikace Böhmova systému při zachování heckelovského vrtání je více než aktuální. Návrhy na potřebné úpravy vypracoval prof. Karel Pivoňka, zatím však bohužel nebyly v praxi vyzkoušeny.“⁸ Toto vyjádření lze ovšem v dnešní době považovat už za dávno přežitě. Heckelovy nástrojové úpravy za posledních čtyřicet let vedly k velkému rozkvětu dokonalosti tohoto nástroje. Osobně fagot pokládám v dnešní době za nástroj velkých výrazových a technických možností. Důkazem toho je i fakt, že je dnešní fagot hojně využíván na poli sólové hry

⁸ Jiří KRATOCHVÍL, Dějiny a literatura dechových nástrojů, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2001 (2. vydání), s. 55

a v orchestru platí za nepostradatelný nástroj, díky němuž autoři vyjadřují výrazovou rozmanitost a barevnost.

V současnosti se s německým typem nástroje setkáváme ve všech evropských i zámořských státech a z velkého procenta i ve Francii.

Firma Heckel platí podobně jako Stradivarius v houslařství za nejlepšího výrobce tohoto nástroje vůbec. Zakládá si především (jako jedna z mála) na dlouhém procesu vysychání dřeva. Dříve to bylo až padesát let, v dnešní době se vysoušení urychluje za pomoci mechanických strojů. Jako zajímavost lze zmínit, že v poválečných letech měla firma velké existenční problémy kvůli nedostatku kvalitního dřeva, které bylo ze značné části za války zničeno.

Pokud se vrátíme ke srovnání obou nástrojařských systémů, pak nejpozoruhodnější je fakt, že u německého ovládáme např. palcem levé ruky 9 či dokonce 11 klapek, zatímco u francouzského je princip zcela opačný, kdy jedním prstem ovládáme najednou více klapek, z čehož lze logicky odvodit požadavek menší hráčské náročnosti při jeho ovládání.

Rozsahově lze oba fagoty také rozlišit, a to ve prospěch fagotu s francouzským systémem. Běžně hratelný rozsah fagotu s německým systémem je B1- es2, ale za předpokladu souladu tří veličin - výborného hráče, strojku a nástroje - se může rozsah rozšířit až na g2, či dokonce alikvótního přefuku do c3. Docílit tohoto rozsahu je ovšem oproti francouzskému systému neskutečně náročné, nejisté a na hranici nástrojových i fyzických možností.

Z daných charakteristik obou nástrojů lze poměrně snadno vyvodit, že interpretace francouzských skladeb 20. století na fagot s Böhmovým systémem je mnohem snazší a představuje menší námahu jak přirozeně interpretační, tak nástrojovou, avšak

v konečném důsledku fagot s německým systémem vykazuje značné přednosti, hlavně z témbrového a výrazového hlediska.

Francouzské skladby 20. století přinášejí výzvu a možnost vývoje hráčských dovedností interpretů hrajících na fagot s německým systémem.

1.5.3. Pražská fagotová škola

1.5.3.1. Historický exkurz

Vznik Pražské fagotové školy lze datovat do roku 1811 a lze ji spojit se vznikem Pražské konzervatoře. Prvním českým pedagogem hry na fagot byl Gabriel Rauch, který ovšem za rok své působení na ústavu konzervatoře ukončil. Místo něj začal vyučovat tehdejší hráč Německého, dnes tedy Stavovského divadla Josef Bettlach, který je zároveň autorem první české školy hry na fagot, jež je dodnes zachována v archivu Pražské konzervatoře. Za svou 36 letou kariéru vychoval více než 20 fagotistů, mezi něž patřil například Václav Neukirchner, který se vůbec jako první fagotista u nás živil jako sólový hráč. V roce 1848 po odchodu Josefa Bettlacha začal na konzervatoři vyučovat Vojtěch Gross, který zde působil celých 38 let až do roku 1886. Mezi jeho nejslavnější žáky patřil František Dolejš a Ludwig Milde, který po výše zmiňovaném Grossovi převzal místo pedagoga fagotu na Pražské konzervatoři. Přes poměrně krátké setrvání však českou fagotovou školu velmi proslavil - napsal tři alba fagotových studií a dvě alba koncertních etud, které se po celém světě využívají mimochodem dodnes. Později začali na pražské konzervatoři učit František Dolejš a Josef Füger, kteří byli žáky Ludwiga Mildeho. Füger také zastával funkci sólofagotisty Národního divadla v Praze. V roce 1939 musel z politických důvodů odejít do výslužby a od roku 1948 začal

působit jako profesor hry na fagot na Akademii múzických umění v Praze. Mezi Fügerovy nejvýznamnější žáky patří Karel Pivoňka (později sólofagotista Národního divadla, pedagog Pražské konzervatoře a později HAMU v Praze) a Karel Bidlo (sólofagotista České filharmonie). O proslavení české fagotové školy ve světě se zejména zasloužil Karel Pivoňka. Sám byl autorem, podobně jako Milde, několika sešitů fagotových etud, které se rovněž užívají dodnes. Pivoňka si velmi zakládal na úspěších svých žáků v interpretačních soutěžích a odchoval celou generaci špičkových fagotistů. Mezi jeho nejúspěšnější žáky patří Rudolf Komorous (1. cena na soutěži v Ženevě), Miloslav Masier, Jaroslav Řezáč, Jiří Seidl (2. cena ARD Mnichov - 1. cena neudělena, 1. cena Pražské jaro), František Herman (2. cena Pražské jaro, 2. cena Budapešť), Janos Mezsaros a Lumír Vaněk (1. cena Pražské jaro).

1.5.3.2. Dnešní podoba pražské fagotové školy

O dnešní podobu pražské fagotové školy se nejvíce zasloužili nynější profesoři pražské HAMU František Herman a Jiří Seidl, kteří rozvíjeli a reformovali názorové, interpretační a výukové metody fagotistů Pivoňky a Bidla. Pivoňka byl představitelem tzv. starého německého stylu, v dnešní době samozřejmě překonaného, ve kterém fagot vystupoval jako náročný, nedokonalý nástroj s temným zvukem. Oproti němu Bidlo se nechal inspirovat na jednom z pražských koncertů při vystoupení dechového kvinteta z Francie, kde fagotový interpret hrál samozřejmě na francouzský typ nástroje. Už v té době působil francouzský fagot díky Böhmově systému velmi lehkým dojmem a zvukově byl o hodně světlejší v porovnání s fagotem německým. Od onoho okamžiku začal Bidlo uvažovat o jistých kompromisech v tehdejším stylu hry a hledal

interpretační možnosti a způsoby hry, kterými by mohl přiblížit německý fagot oné francouzské lehkosti. Tento atribut začal vyvíjet nejen z vylehčování interpretačního myšlení, ale zejména ve strojích, které se snažil co nejvíce uvolnit, tak aby byly při hře lehké, s jemným, barevným, virtuózním zvukem.

Tyto „ideové roviny“ a cíle po něm převzali profesoři František Herman a Jiří Seidl, kteří hledali konsenzus mezi francouzským lehkým, noblesním, svítivým stylem interpretace, a stylem německým a dovedli myšlenky tónové a technické kultury k dokonalosti. Tyto atributy formovali od 70. let 20. století prakticky až dodnes. Za dnešní ideální podobu fagotového zvuku se zasloužil i jejich dlouholetý přítel, kolega a výrobce strojků V. Horák (dlouholetý fagotista FOK), který díky jejich připomínkám dostával názorové poznatky a fagotový strojek dovedl prakticky k ideálu. Jeho strojky disponovaly lehkostí a sytou barvou, která se výborně pojila s ostatními dechovými nástroji. Lze opravdu říci, že zvukově to byl určitý kompromis mezi temným (německým) a světlým (francouzským) zvukem.

Vzhledem ke svému patriotismu si myslím, že nadále budovat a rozšiřovat hráčský styl Pražské fagotové školy je ta správná cesta, což ve svém důsledku znamená udržovat atributy, jako jsou barevný fagotový tón, lehké strojky, co nejlehčí dojem ze hry, stylovost interpretace, současně s důrazem na virtuositu hry.

2. Analytická část

2.1. Úvod

V hlavní, analytické části mé dizertační práce, se budu zabývat stěžejními autory, jejichž kompozice jsou natočeny na mém profilovém CD. Chtěl bych potenciálním uchazečům o studium těchto náročných skladeb rozkrýt problematiku jak interpretační, tak úzce technickou a možným hmatovým a impulzovým řešením jednotlivé opusy co nejvíce přiblížit a hráčsky ulehčit.

Autoři jsou řazeni chronologicky podle vzniku skladeb. U každého zmiňuji zásadní biografické údaje, styl kompoziční techniky a celkově hudební řeči, fakta o konkrétním opusu a nakonec formální a interpretační rozbor spolu s výše zmiňovanou hmatovou a technickou problematikou.

V interpretačním rozboru se snažím rozkrýt nejrůznější hudební souvislosti, které by se mohly či měly v interpretovi při studiu nové skladby vyjevit. Seznámení s notovým textem, jeho přečtení a pochopení, vytvoření a zrání představy o díle, realizace této představy, přínos tvůrčí individuality interpreta do procesu tvorby, zobecnění hudební mluvy konkrétního skladatele (zdali je styl osobitě autorský nebo vykazuje vlivy tradice), nositele sdělení ve skladbě či konkrétní větě (konstrukce, výraz, nálada, emoce, struktura slyšení), vztah sólového nástroje a klavíru, typ melodiky (souvislá či útržkovitá), rytmická a intonační problematika, obtížnost celkové hudební faktury, otázky kvality tónu, technické a dechové zátěže, a nástrojově stylizační a pocitová stránka.

U veškerých technických a hmatových ulehčení se vždy snažím uvádět názornou ukázkou, ve které je buďto na hmatníku vyznačený hmat nebo červené zvýraznění v rámečku upozorňující na technicko-impulzové rozdělení nebo jinou důležitou problematiku, např. souhru s klavírem, intonaci atd.

Většina hmatů, které jsem v průběhu nácviu vymyslel, mohou fungovat komplexně, některé jsou ovšem vymyšleny a aplikovány do konkrétního místa a v jiném spojení nemusejí vyhovovat.

Počítám s faktem, že čtenář, který se rozhodne mou práci číst, bude disponovat notovými materiály jednotlivých skladeb z důvodu odkazování v textu na čísla taktů nebo písmena jednotlivých oddílů ve skladbě.

2.2 Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921)

patří k nejvýznamnějším francouzským skladatelům, kterého bychom mohli jeho tvorbou zařadit ještě do období pozdního hudebního romantismu. V útlém věku byl považován za zázračné dítě, později se stal klavírním virtuózem a nepřekonatelným varhaníkem ve významném pařížském chrámu sv. Magdaleny. Byl také dirigentem a obávaným hudebním kritikem. Zanechal za sebou rozsáhlou tvorbu, která zahrnuje 5 klavírních koncertů, 2 houslové, 3 violoncellové, několik oper a mnoho titulů komorní hudby. Dodnes se udržela na jevišti především opera Samson a Dalila, velmi oblíbený mezi pianisty klavírní koncert g moll č. 2, houslová Introdukce a Rondo capriccioso s orchestrem, dále symfonická báseň Tanec kostlivců a asi nejpopulárnější jeho dílo – suita Karneval zvířat s jeho vtipnou hudební charakteristikou zvířecí říše.

Názory na jeho osobnost a skladebný odkaz se různí. Jedni ho považují za plytkého eklektika, jiní za uhlazeného a elegantního novoromantika. Domnívám se, že obojí je pravdou. V mládí se hodně přátelil s Franzem Lisztem, uznával jeho hudbu, ale i Wagnerovu. V dospělosti přihlížel vzestupu impresionismu i nástupu moderny. Sám však zůstal těmito vlivy nepoznamenán a tvořil ve svém oblíbeném klasicko-romantickém duchu. Jako skladatel i varhaník si byl blízký s Césarem Franckem, jehož díla všemožně propagoval, stejně jako díla svého žáka Gabriela Faurého. Po skladebné stránce ovládal své řemeslo dokonale, včetně polyfonních technik, v nichž varhaníka nikdy nezapřel. Souhrnně vzato byl ve své době ceněn výše (i mezinárodně) než průkopníci Claude Debussy s Mauricem Ravelem, o Igoru Stravinském nemluvě. Svědčí o tom i řada cen, jichž se mu za

života dostalo. V roce 1871 byl spolu zakladatelem Národní hudební společnosti (Société Nationale de Musique). Jeho odkaz lze, myslím, vzhledem k jeho celkové společenské angažovanosti i skladebnému odkazu vnímat univerzálněji než jen ostře eklekticko-kriticky.

Z jeho tvorby mne zaujalo jeho poslední komorní dílo z roku 1921, shodou okolností věnované fagotu, a to jeho **Sonáta pro fagot a klavír op. 168**, s jejíž interpretací jsem se důkladněji seznámil v rámci magisterského studia. Na sklonku svého života zkomponoval tři sonáty pro dechové nástroje s klavírem. Kromě fagotové ještě pro hoboj a klavír op. 166 a pro klarinet a klavír op. 167.

Sonáta pro fagot a klavír byla věnována panu Léonu Letellierovi, prvnímu fagotistovi pařížské opery. Hudebně je naprosto typickou ukázkou elegantního mistrova rukopisu. Hlasy mají jasně definovanou funkci, odvozovanou z přísně dodržovaných pravidel kontrapunktu a převládajícího expozičního provádění hudby, s minimem evolučních náznaků. Celek proto působí velmi homogenně a skutečně připomíná téměř neustále varhanní sazbu. Z kompozičního hlediska mi připadá zajímavé, že přes horizontální nazírání na hudební fakturu vyznívá celek romanticky a harmonicky uceleně (což bylo možné pozorovat již u jeho předchůdce Frédérica Chopina, jenž dokázal přes skryté vedení vnitřních hlasů dospět k harmonicky přesvědčivému, až téměř lapidárně jednoduchému tvaru). Vůči tehdejším moderním kompozičním metodám, využívajícím rafinované sónické možnosti, celotónové a pentatonické mody, biakordiku, polyakordiku a podobně, je toto dílo prakticky imunní. Odtud možná vyvěrá jeho slohový „eklekticismus“.

Pozornost zasluhuje i Saint-Saënsovo označení „sonáta“. Vykazuje sice cyklickou třídílnost, ale sonátovou formu v klasickém slova smyslu v ní vlastně nenajdeme. Snad pouze v náznaku provedení ve druhé části a tonální odpovědi v repríze první části. Saint-Saëns tedy tvoří zcela svobodně jakési velké písňové formy, které ovšem dostávají důstojnost zejména díky přísně dodržované kontrapunktické práci a důsledné tematické práci.

Formální rozbor

1. věta – Allegro moderato

Vstupní věta celé skladby v tónině G dur působí od začátku velmi pastorálním dojmem. Je to způsobeno charakterem použitých hudebních nápadů i jejich zpracováním v expozičním duchu hudby.

Dialog mezi tématem fagotu s figurativním doprovodem klavíru probíhá na bázi kontrapunktujícího doprovodu 2:1, založeného na harmonicko-kinetických spojích diatonicky i chromaticky překvapivých změn. Po úvodní **introdukci** následuje pravidelná osmi taktová perioda, kdy fagot přináší hlavní melodickou myšlenku skladby (viz ukázka),



jejíž motivický materiál nejen v této větě, nýbrž i v celé sonátě připomíná a evokuje pastorálně barokizující náladu (snad i vlivem autorova dlouholetého chrámového varhanictví). Následující malé **b** je rozšířenou šestitaktovou větou. Devítitaktová perioda (s rozšířeným závětím) představuje stručnou kontrastní část velké **B**. Se změnou předznamenání opět do G-dur, kdy předešlá střední

část byla v tóninách s bé, se vrací díl velké **A'**, který se skládá z variačně zpracovaného a gradujícího **a'**, tonálně ukotvujícího se **b'** a coby **Cody** použité další varianty **a''**.

Celkové schéma velké písňové formy tedy vypadá takto: **Introdukce, A(a,b), B, A'(a',b',a'')**.

2. věta - Allegro scherzando

Tato část je formálně asi nejzajímavější. Spojuje v sobě totiž znaky běžného romantického scherza s několika znaky sonátové formy. Celkové schéma sice vypadá takto: **A, B, A', B', A''(Coda)**, nicméně způsob zpracování a motivický charakter úplně tomuto schématu neodpovídají (schéma je totožné s formou Beethovenova Scherza ze 7. Symfonie). Přece jen však můžeme vysledovat určité "sonátové" prvky. Díl velké **A** začíná pravidelnou periodou malé **a**, následované rozšířenou periodou malé **b**, v níž jsou použity autorovy oblíbené sekvence. Od taktu 20 zazní díl malé **c**, následovaný variačně zpracovaným malým **b'**. Taktem 42 začíná díl malé **d**, po kterém je pěti taktová mezivěta a návrat malé **a'**, malé **b'**. Následující díl velké **B** můžeme sice chápat jako Trio, hudba však nemá samostatnost a také druh kontrastu navozuje spíš než charakter tria charakter vedlejšího tématu (viz ukázka)



Rodově je také přehodnocena z e moll do E dur, což jí dává bezstarostný, optimistický ráz. Následující jedenáctitaktovou dvoudílnou mezivětu bychom při jisté toleranci mohli chápat skoro jako oblast závěrečného tématu, zvláště když následující variační zpracování hudebního materiálu navozuje dojem provedení, a to

zejména díky tóninovým vzdálenostem. Následují "prováděcí" díly: díl velké **A'**, zakončené výrazným klamným závěrem (viz ukázka)

The first system of music consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower bass staff. The top staff has a trill (tr) over a dotted half note. The middle staff has a series of chords and a melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. A red box highlights the second and third measures of the system.

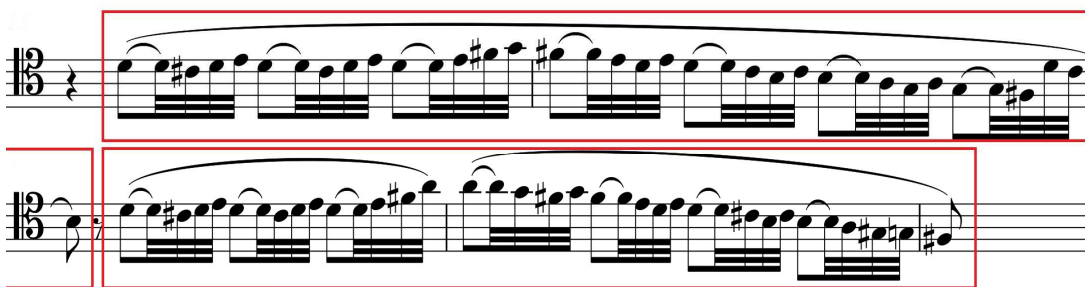
The second system of music consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower bass staff. The top staff has a melodic line with slurs. The middle staff has chords and a melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

a díl velké **B'** opět neustále modulující, v němž bychom mohli spatřovat náznak provedení. Následuje kratší varianta mezivěty připomínající závěrečné téma a konečně repríza velké **A''**, které je možné chápat jako Codu, umocněnou prodlevovou s uzavírajícím ostinátem klavíru (viz ukázka na následující straně).

3. věta - Molto adagio - Allegro moderato

Jedná se vlastně o věty dvě, protože závěrečné Allegro moderato s předchozí hudbou nijak nesouvisí. Je to ovšem hudba malé plochy, proto ji Saint-Saëns neoznačuje jako samostatnou část a propojuje ji attacca.

Formu Molto adagio můžeme nazvat opět jako velkou písňovou formu. Díl velké **A** začíná klavírní introdukcí, která svými akordickými rozklady působí až schubertovským dojmem. Melodika fagotu má však již zcela saint-saënovský "varhanní" charakter. Autor hudbu člení na dvoutaktí, která v pomalém tempu působí jako věty (viz ukázka na následující straně).



Neustále se opakuje a rozšiřuje jeden a týž motiv, změny jsou pouze v harmonických vyústěních. Můžeme tedy tento díl rozčlenit na **a, a', a''**. Následující díl velké **B** je zajímavý tím, že melodie fagotu je vlastně smíšeným kontrapunktem k pravidelně běžícímu hlasu klavíru. Forma dílu je: **a, b, c, a'**, který v závěru graduje. Nastupující kontrastní díl velké **C** má recitativní charakter, je poněkud vzrušený a ukončený kadencí, která hudbu zklidní a připraví nástup reprízy. Schéma dílu je **a, b, a', kadence**. Následuje repríza - díl **A'**, jejíž schéma je **a', b', Coda**. Ta má modulačně uklidňující charakter.

Celkové schéma věty vypadá takto: **A, B, C, A'**.

Díl Allegro moderato, který s předchozí hudbou nijak nesouvisí, je vlastně krátkou, samostatnou, finální větou. Je velmi stručný, nemá nijak přesvědčivou zaokrouhlenou formu, přináší pouze několik radostných hudebních myšlenek, jimiž skladatel celou sonátu uzavírá. Schéma je: **a, b, c** (připomíná Scherzo z Čajkovského IV. Symfonie), následuje mezivěta s trylkem ve fagotu a efektní Coda.

Z proporčního hlediska k ostatním větám je neadekvátně stručný, jako by skladatele před dokončením cyklu vyrušily jiné okolnosti, či cítil, že už umírá a chtěl dílo dokončit. Rozhodně bychom očekávali a uvítali významově i rozsahem delší větu, která by adekvátněji korespondovala s označením „sonáta“, zvláště když autor její čtyřvětost attacující nahozenou čtvrtou částí naznačil.

Uvažme, že z celého zhruba více jak dvanáctiminutového cyklu zabírá tato část jen pouhých 55 sekund! Cítíme, že zde něco i přes spontánně tryskající nápady nebylo dořečeno a významově nekoreluje s předchozími větami cyklu.

Z pohledu zvukového uchopení jak sólového nástroje, tak klavíru nelze Saint-Saënsovi upřít schopnost nástrojově stylizační dovednosti, posazené do „francouzsky“ lehce nahozeného barevného, nástrojově vděčného spektra, s melodicky jímavými plochami, nefilosoficky zatěžkanými.

Interpretační rozbor

Saint-Saënsova Sonáta pro fagot a klavír bezesporu patří k jednomu ze stěžejních děl fagotové literatury. Z faktu, že se jedná o poslední opus, který Saint-Saëns zkomponoval a věnoval mu poslední hudební myšlenky ve svém životě, vychází jistá zodpovědnost při interpretaci skladby. Již při prvním seznámení s hudebním obsahem jednotlivých vět zjistíme, že celá sonáta je obestřena odevzdanými, zpěvnými, legátovými částmi, ale i rychlými pasážemi, které ovšem působí do jisté míry strojeně a unaveně. Z veškeré hudby vystupuje podle mého názoru jeden zásadní, společný rys, na který bychom po celou skladbu neměli zapomínat – totiž elegance a uhlazená jemná nostalgie s podílem francouzského šarmu a espritu.

Výjimečnost celé sonáty je zejména v rozdílnosti interpretace v porovnání s ostatními skladbami mého výběru. Pokud vezmeme v úvahu i fakt, že uběhlo bezmála sto let od zkomponování této sonáty, je jasné, že zavedené interpretační konvence jsou daleko znatelnější a ustálenější, než u skladeb, které vznikaly až ve druhé polovině 20. století. Z mého stěžejního výběru se určitě jedná o interpretačně nejzávažnější opus.

1. Allegro moderato

Úvodní věta celé sonáty hned od prvních taktů naznačuje výše zmíněnou uhlazenou, nostalgickou náladu. Už z tempového označení lze vyvodit, že celá část se ponese v hybném, ale umírněném tempu. Při prvním seznamování s notovým textem je důležité jednotlivé fráze agogicky a dynamicky vystavět a pochopit; a to nejpřirozenější metodou- pomocí tzv. vokalizace. Osobně jsem si celou větu přezpíval několikrát a došel jsem k několika aspektům, které považuji za důležité. Všimněme si jen toho, jak při zpěvu přirozeně ošetřujeme závěrečné tóny jednotlivých frází, ať už se jedná o čtvrtovou, či osminovou notu (viz ukázky na následující straně). Také šestnáctinový pohyb nutno pojmout přirozeně melodicky, nikoliv technicky. K osvojení individuální interpretační představy je tedy vhodné dospět vokální představou.

Interpretačně agogický a melodický spád ve frázích je přesný a logický, pokud se opřeme o formální rozbor. Dá se říci, že až do návratu hlavní myšlenky, reprízy (takt 25), každý malý díl (**a**, **b**) ve velkém dílech **A** a **B** vystupuje jako **jedna** fráze, která vždy připravuje následující. V dílu **B** v obou případech graduje a připravuje reprízu. Melodiku je tedy nutno chápat v souvislostech a větších frazeologických celcích.

Pokud se zamyslím nad žádoucím individuálním přístupem, určitě ho lze dosáhnout dynamickými, ale hlavně agogickými nuancemi, kterých se dá v průběhu věty vytvořit a aplikovat nespočet. Za nositele sdělení v této větě považuji v krajních dílech náladu a v prostředním B díle konstrukci, která připravuje návrat. Vzhledem k faktu, že se jedná o sonátu, lze považovat oba nástroje za důležité i ve strukturním slyšení obou partů. Fagot sice vystupuje v roli sólového nástroje, který reprodukuje melodickou linku, avšak klavír dobarvuje a harmonicky dodává logiku jednotlivým hudebním frázím i celým dílům. K přesné souhře je

vhodné si spolu s pianistou přesně rozvrhnout a zapsat sdílenou agogiku. Vzhledem k hustší faktuře klavírního partu by měl být dynamicky upozaděn, i když s nutným spolupodílnictvím při stavbě jednotlivých hudebních frází. Intonačně kontrolujeme zejména jednočárkovanou, ale i malou oktávu. Vztahy mezi jednotlivými intervaly ve skladbě nejsou vždy intonačně stejné. Například hned ve třetím taktu tématu by mělo c1 inklinovat přirozeně výš a naopak h nepřirozeně níž (respektive nepotřebuje vzhledem ke vztahu z c1 a harmonii v klavíru intonačně dotahovat, i když je na téměř všech fagotech intonačně níž), viz ukázka.

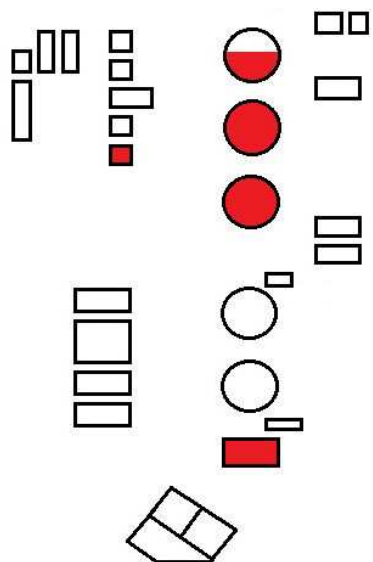
U všech následujících h v této větě už tento fakt neplatí. Dále ošetřujeme hlavně tóny - fis1, g1, gis1, a1, h1.

V neposlední řadě je na místě mít v celé větě dokonale rozvržené (zapsané) nádechy a výdechy a nešetřit jimi (viz ukázka).

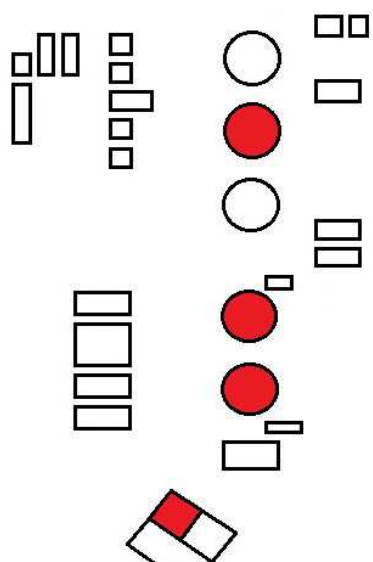
Vždyť není nic přirozenějšího, než na dechový nástroj pravidelně dýchat.

Možnosti technického ulehčení -

- Takt č. 10 a 11, gis1 bez užití es klapky a s užitím piano mechaniky z důvodu lepší vazby (viz ukázka)



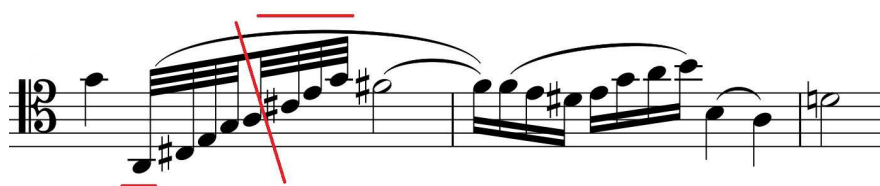
- Takt č. 13 a 14, fis1 prostředním hmatem - prostředník levé ruky, ukazovák a prostředník pravé ruky a F klapka (malík pravé ruky) - zvažme i další užití tohoto hmatu ve větě (viz ukázka).



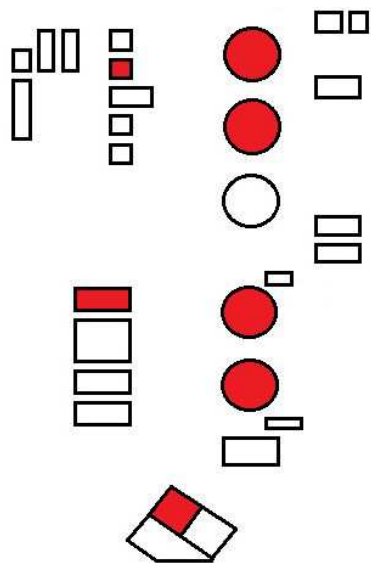
- Takt č. 30, celý takt hrajeme originálními hmaty a metodicky ho máme rozvržený na tři části - první tři trioly a dále po dvou (viz ukázka).



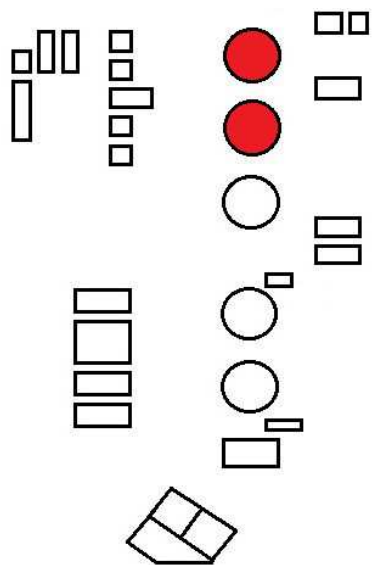
- Takt č. 31, ve dvaatřicetinovém běhu nepoužíváme na tón a oktávovou klapku. Tón e1 hrajeme buď jako d1 bez prostředníku levé ruky, nebo můžeme zkusit hmat jen na ukazovák levé ruky, který ovšem nefunguje na každý strojek a fagot. Z hlediska impulzů zadržíme první tón a poté cítíme melodicky poslední tři (viz ukázka).



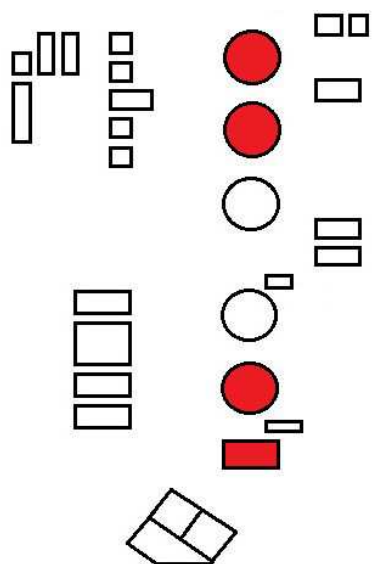
- Takt č. 32, h1 hrajeme bez užití es klapky z důvodu lepší (nižší) intonace (viz ukázka)



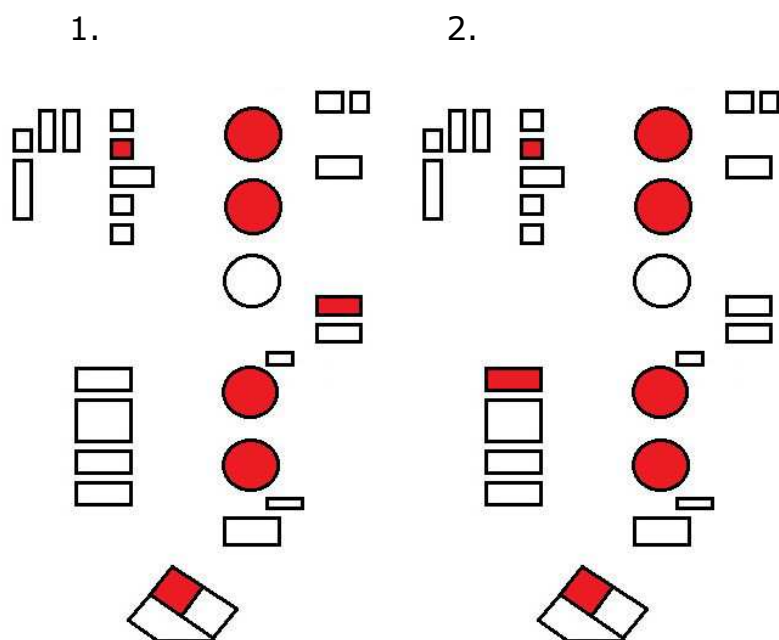
- Takt č. 39, první d1 hrajeme bez užití pravé ruky z důvodu lepší vazby na tón g1 (viz ukázka).



- Takt č. 41 a 42, es1 hrajeme bez užití ukazováku pravé ruky z důvodu lepší vazby jak z tónu g1, tak z tónu b (viz ukázka).



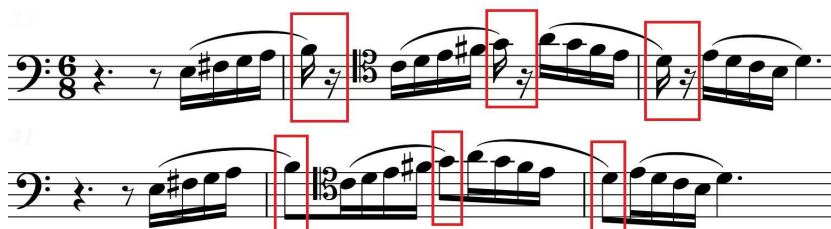
- Takt č. 50, h1 hrajeme buď bez užití b klapky (palec pravé ruky), (viz ukázka 1), nebo bez užití es klapky (malík levé ruky) z důvodu lepší (nižší) intonace (viz ukázka2).



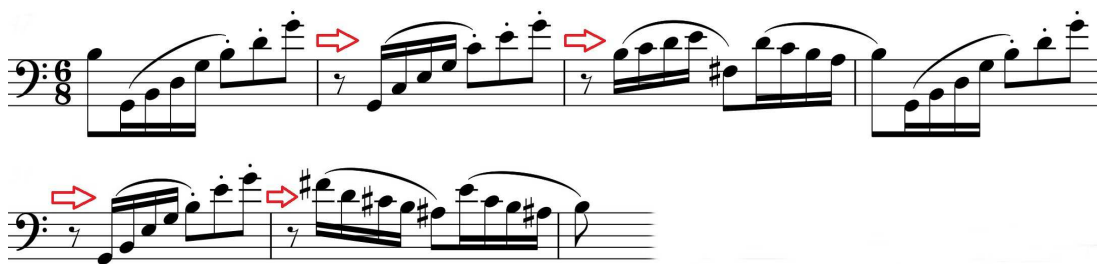
2. Allegro scherzando

Následující druhá věta, která souvisle přechází attacca z úvodní části, uvolňuje nostalgickou atmosféru, a jak už jsem zmiňoval výše, vystupuje v roli romantického scherza s prvky sonátové formy. Je obestřena mnoha technickými figuracemi, které ovšem často působí v tónině e moll odevzdaně, až unaveně a pouze občasně navozují jemný strojený úsměv. Ryze optimistický ráz lze hledat až v dílu **B**, kde skladatel přechází do tóniny E dur. Při správné realizaci této věty je určitě namístě tyto dvě tóniny od sebe náladově a emotivně odlišit. Pokud budeme hovořit o představách, které nám mohou pomoci s interpretačním uchopením, mějme na mysli atributy, jako jsou elegance, umírněná hravost, odevzdanost a francouzský esprit.

Při prvním nácvičku věty je určitě namístě začít z velmi pomalého tempa a dodržovat přesně hodnoty jednotlivých not. Finální tempo by mělo být rychlé, avšak ne zběsilé! (čtvrtová s tečkou maximálně 96). Zapsaný text ve vztahu k přirozenému hudebnímu myšlení na některých místech mírně mystifikuje a celkové interpretaci ubírá na kvalitě. Jedná se zejména o zkracování osminové noty na šestnáctinovou ve vztahu k předešlým čtyřem šestnáctinám (viz ukázka - jako první příklad uvádím chybnou variantu, ke které notový zápis navádí, druhá varianta koresponduje s fagotový partem a je správná),



včasné nástupy po osminových pauzách a po ligaturách, které jsou zapsané v této větě vždy vícekrát po sobě a pokud je nemáme tendenci přirozeně pocitově (!) zkracovat, okamžitě začne tah hudby oslabovat a zpomalovat (viz ukázka).



Mezi nejtěžší, pomínu-li technickou obtížnost, patří rytmická sazba. Stačí si uvědomit fakt, že téměř celá věta je založena na zpožděných nástupech po osminových pauzách. Teoreticky i prakticky lze říci, že v daném rychlém tempu bychom měli mít v horizontálním myšlení sklon hrát osminový pohyb spíše rychleji, včetně pauz - rozumí se tedy včas - a navazující šestnáctiny melodicky. Tímto způsobem vynikne struktura scherza, které by

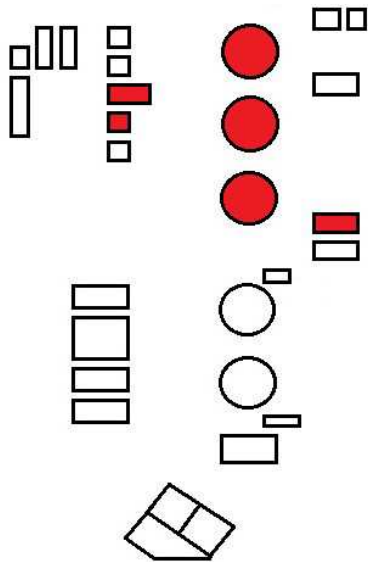
nemělo zůstat v zajetí jednotlivých dob, či dokonce rytmických hodnot (vertikálního myšlení).

Individuální přístup lze v této části postavit na osobité agogice a hlavně na dynamickém odlišení a gradační výstavbě jednotlivých frází a dílů. Za jeden z nejdůležitějších aspektů v celé druhé větě pokládám dynamické rozlišení ve vlastním tématu (ostatně skladatelem zapsané), na které se často zapomíná. Při první reprodukci je téma v mezzoforte, při druhé ve forte (takt 54 až 60), při třetí v provedení opět ve forte (takt 94 až 97) a při čtvrté v pianu (takt 147 až 153). Oblast lyrického vedlejšího tématu se snažme co nejvíce náladově odlišit od scherzového, hlavního tématu a opět se snažme neupadnout do vertikálního cítění hudby. Nositelem sdělení celé věty je nálada, výraz a konstrukce, která má vždy gradační charakter a žádá si dynamicky vystavět. Ve strukturním slyšení má klavír většinou doprovodný, ale současně i stavebně podpůrný charakter. Z hlediska dokonalé souhry je určitě namístě si s pianistou při společné interpretaci celé sonáty zahrát tuto větu několikrát v pomalejším tempu a ujasnit si agogické a dynamické (gradační) souvislosti.

I přes fakt, že se jedná o rychlou větu, bychom neměli zapomínat na kulturu a barvu tónu, intonačně brát zřetel zejména na velkou a jednočárkovanou oktávu a celou větu hrát interpretačně spíše umírněně než zběsile! Doporučuji mít také jasně vyřešenou techniku dýchání, která je v této větě naprosto logická a již lze dostát přirozenou cirkulací vzduchu (viz ukázka na následující straně).

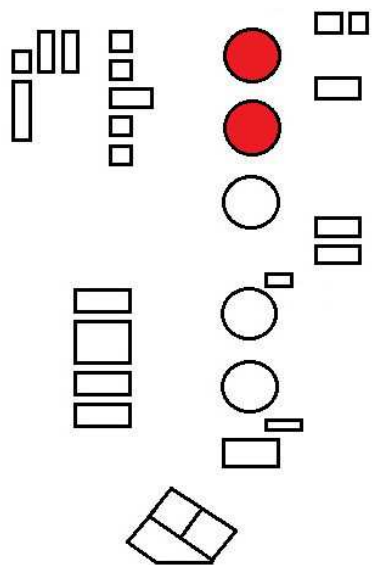
Možnosti technického ulehčení –

- Takt č. 10, volné a1 bez pravé ruky (g klapka) z důvodu jednodušší vazby (viz ukázka).

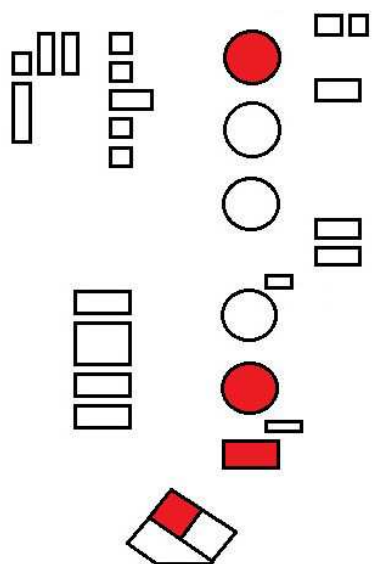


- Takt č. 14 a 15, mezi těmito takty nedýchat! Dýchnout po osminovém d1, vazba a1 - h1, a1 bez pravé ruky (g klapka), (viz ukázka výše)

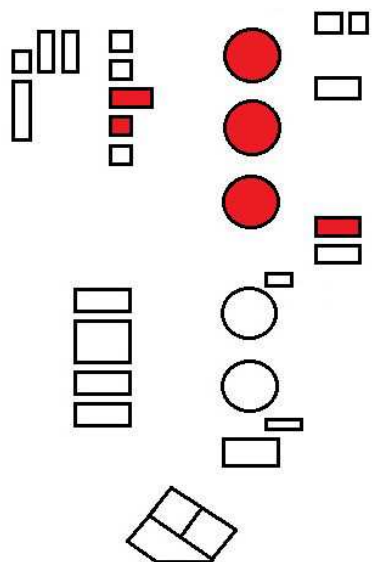
- Takt č. 16, d1 bez pravé ruky v obou případech z důvodu snazší vazby (viz ukázka)



- Takt č. 19, e1 jako d1 bez prostředníku levé ruky z důvodu lepší vazby na fis (viz ukázka)

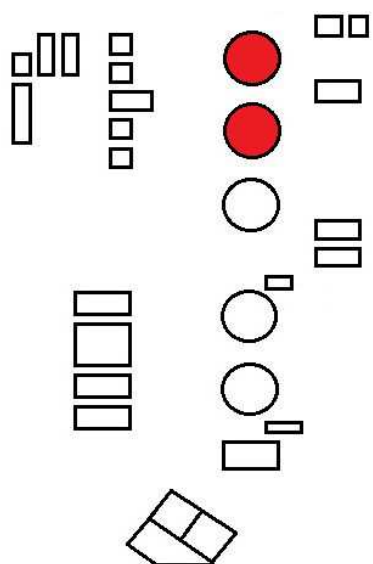


- Takt č. 36 a 37, dle uvážení užít volný hmat na a1 bez pravé ruky (g klapka), (viz ukázka) a zvážit nevyužití oktávových klapek (tón a, h)

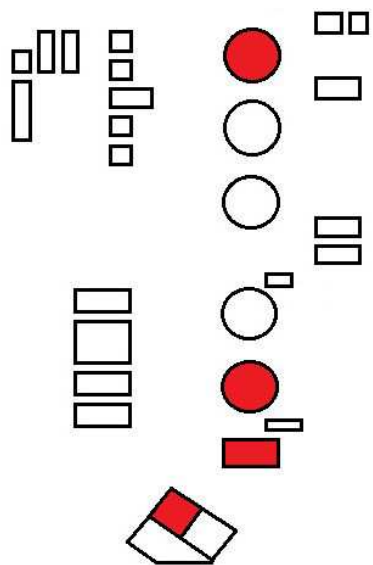


- Takt č. 39, h - cis1, trylkujeme prsteníkem a malíkem (F klapka) pravé ruky

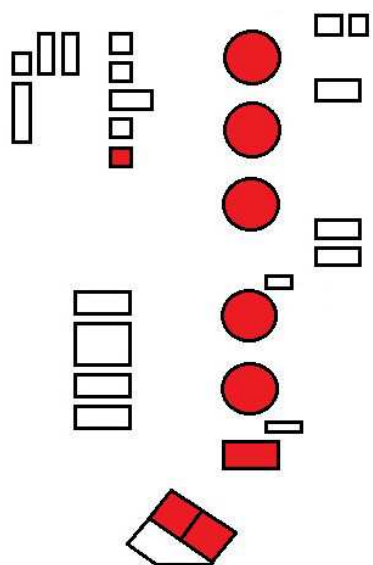
- Takt č. 40 - 41, volné d1 bez pravé ruky (viz ukázka)



- Takt č. 42- 45, zvažme nevyužití oktávových klapek, e1 hrajeme jako d1 bez prostředníku levé ruky (viz ukázka)



- Takt č. 59, Fis1 předním hmatem (malík pravé ruky), (viz ukázka)

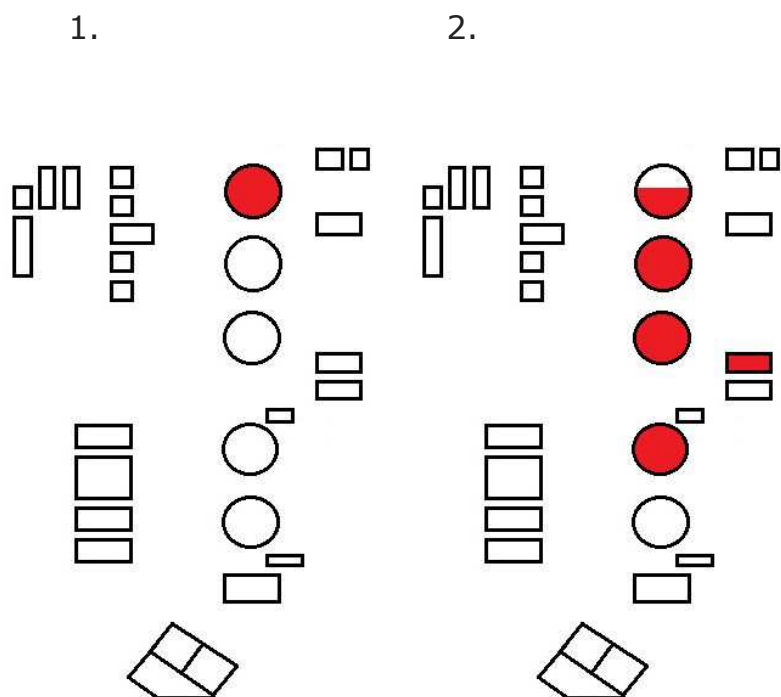


- Takt č. 64 a 65, uvažme nevyužití oktávovou klapku na tón b z důvodu snadnější vazby na tón cis1

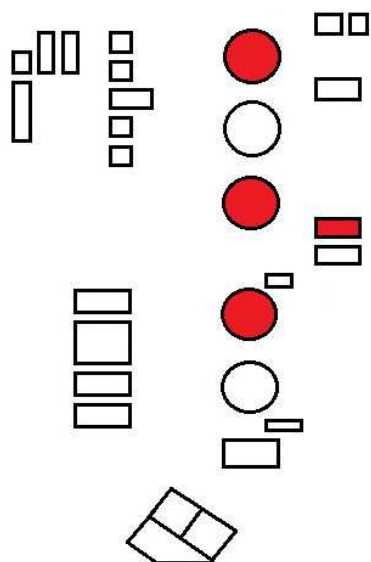
- Takt č. 89 - 91, dle uvážení hrajeme bez oktavových klapek (osobně jsem nevyužíval oktavové klapky jen v taktu 89 - tón *a* a *h*. Druhou dobu taktu 89 lze hrát třemi způsoby:

o 1. Buď originálními hmaty

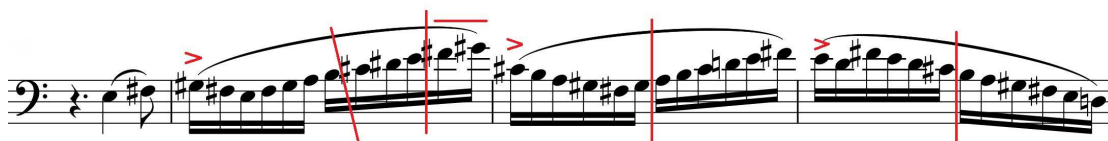
o 2. e1 pouze ukazovákem levé ruky (viz ukázka 1) a dále hmat fis1 s půl dírou (viz ukázka 2)



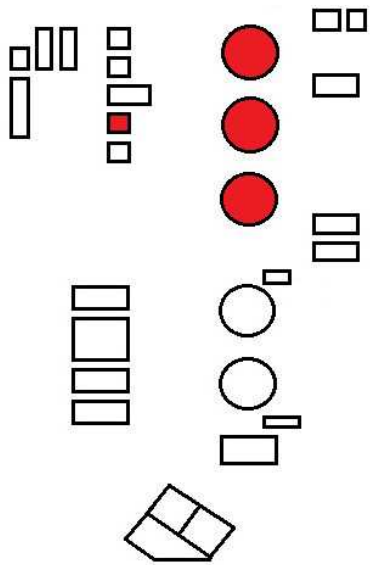
o 3. e1 originální hmat a fis1 jako e1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky (viz ukázka na následující straně)



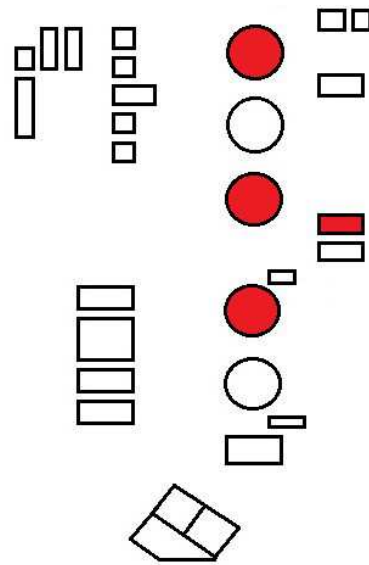
V následujícím taktu doporučuji vzhledem k tónu gis1 z předešlého taktu užít volný hmat na cis1 bez pravé ruky (viz ukázka 1 na následující straně), fis1 v tomto taktu hrajeme jako e1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky (viz ukázka 2 na následující straně), fis1 v taktu 91 hrajeme jen ukazovákem nebo ukazovákem a prsteníkem pravé ruky z důvodu lepšího legata (viz ukázka 3 na následující straně). Technické impulzy k dokonalému zvládnutí zmiňovaného místa uvádím v ukázce níže.



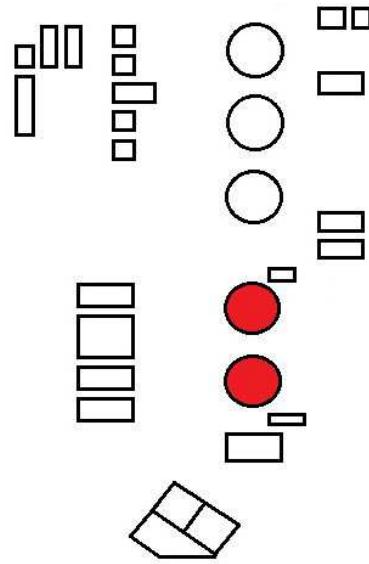
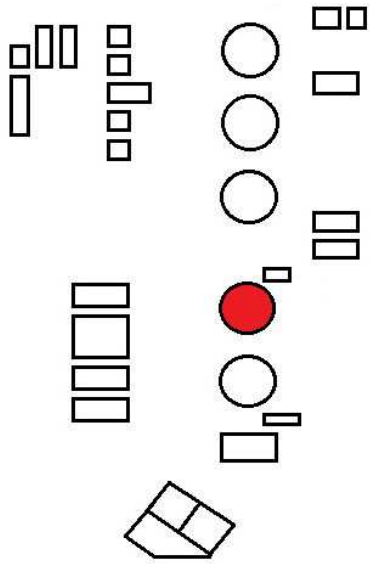
1.



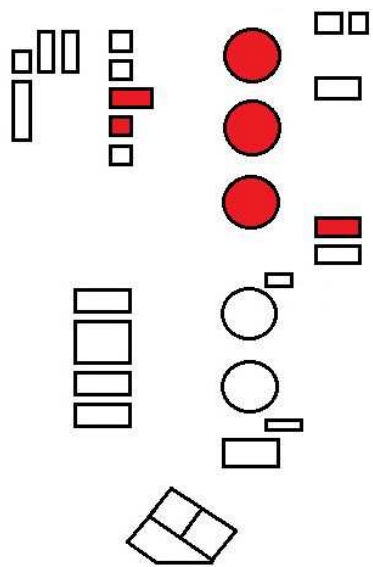
2.



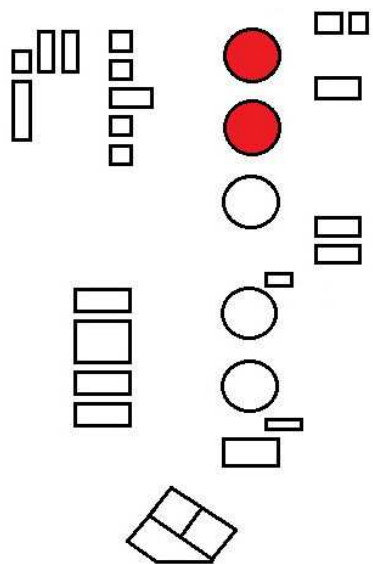
3.



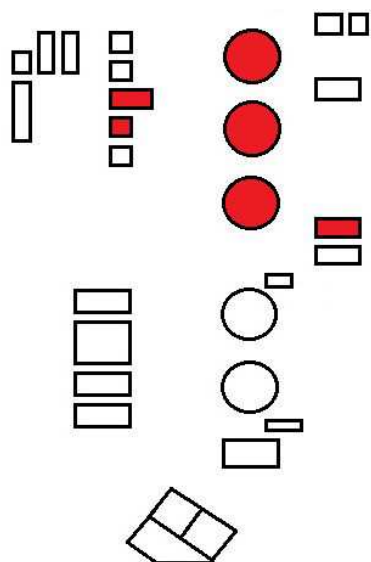
- Takt č. 97 a 98, uvažme využití volného hmatu a1 bez pravé ruky (g klapka) viz ukázka.



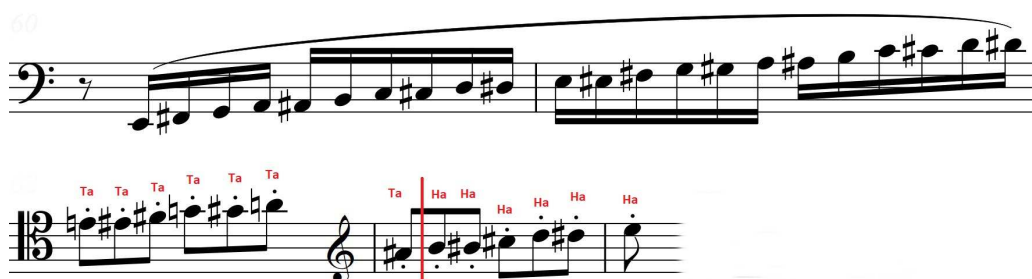
- Takt č. 98 a 99, uvažme využití volného hmatu d1 bez pravé ruky, viz ukázka.



- Takt č. 155, zvažme nevyužití oktávové klapky na tón h z důvodu snadnější vazby na tón cis1
- Takt č. 158 a 159, uvažme využití volného hmatu na a1 bez pravé ruky (g klapka), (viz ukázka).



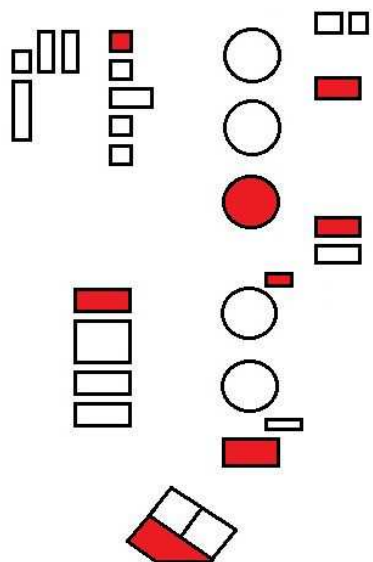
- Takt č. 168 a 169, závěr druhé věty do e2 jsem vždy hrál originálními hmaty s pomocnými klapkami. Jelikož se jedná o chromatický postup, není velký problém zahrát ani es2 a e2. Důležité je mít správně postavený nátisk, který by měl být blíž prvnímu drátku než normálně a od tónu h1 nasazovat nikoliv na **Ta**, ale na **Ha** (viz ukázka).



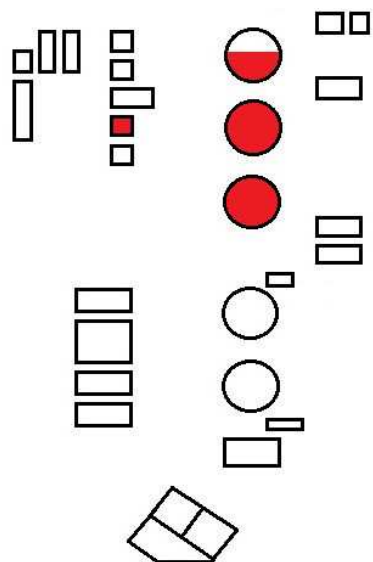
Pokud fagot nedisponuje pomocnými klapkami, hrajeme es2 jako cis s půl dírkou a bez D klapky, e2 jako g s cis klapkou a od d2

hrajeme pod legatem. V ukázkách níže uvádím pod číslem 1 originální hmat a pod číslem 2 pomocný.

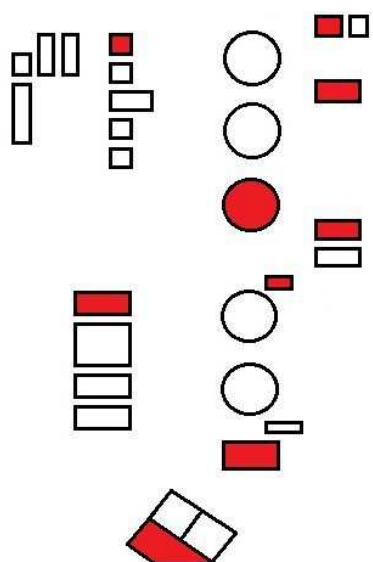
1. es2 orig.



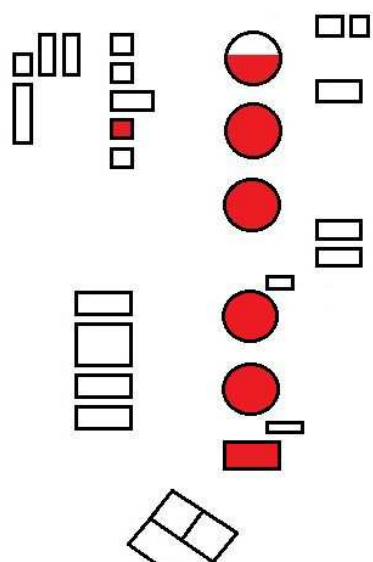
2. es2 pomocný



1. e2 orig.



2. e2 pomocný



3. Molto adagio, Allegro moderato

Poslední část sonáty lze vnitřně rozdělit na dvě věty. Klidnou, vážnou, pomalou, a finální, která tvoří jakýsi krátký dovětek celého cyklu. Sonátu bychom určitě mohli vnímat jako čtyřvětou, ale vzhledem k proporci a nepřesvědčivé, kratinké formě poslední věty ji zřejmě sám autor z tohoto důvodu řadí k předešlé pomalé části a celou skladbu tak uzavírá souborem několika pozitivních, radostných nápadů.

Obě věty spolu nijak hudebně nesouvisejí, a proto je z důvodu přehlednosti budu interpretačně rozebírat každou zvlášť.

Molto Adagio je pomalou větou celé sonáty a náladou má podobný charakter jako úvodní část, ovšem je myšlenkově závažnější. Nostalgie, vzpomínky, smíření s koloběhem života - to jsou zřejmě pocity, které provázely autora při kompozici. S nimi bychom se měli interpretačně ztotožnit.

Z hlediska lepšího pochopení hudebního vývoje celku je určitě namísto si vnitřně větu rozčlenit; a to nejpřirozenější cestou pomocí formálního rozboru (viz výše). Všechny čtyři velké díly písňové formy bychom od sebe interpretačně měli odlišit. Nositelem sdělení celé věty je nostalgická náladovost a jí odpovídající emočně zainteresovaný výraz.

Interpretačně nejzásadnější díl **A** a **A'** (repríza) obsahují hudbu zpěvnou, kterou lze považovat za jakési vyprávění o životních vzpomínkách, během kterých si autor uvědomuje, že už je nikdy znovu neprožije. Jednotlivé „věty“ vedené fagotem jsou rozčleněny většinou do dvoutaktí a kolísají mezi myšlenkově pocitovým napětím a zklidňováním.

Následující díl **B** je z celé věty asi nejméně důležitý a působí na mne náhlou autorovou chutí komponovat a využívat možností kontrastu. Jak jsem již zmiňoval výše - melodie fagotu je

smíšeným kontrapunktem k pravidelně běžícímu hlasu klavíru (viz ukázka).

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes, often in a descending or ascending scale. The vocal line is characterized by a mix of melodic phrases and rests, creating a contrapuntal texture with the piano accompaniment. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase. The second system continues this pattern with more complex melodic lines. The third system introduces triplets in the vocal line, adding rhythmic complexity. The fourth system features a more active vocal line with frequent eighth-note patterns.

Dá se říci, že téměř celý tento díl gradačně připravuje následující díl **C**, který je svým obsahem zcela odlišný od ostatní hudby ve větě. V tomto kontrastním díle (**C**) jakoby autor nacházel poslední síly, vzpíral se a dával najevo nesmiřitelnost a snad i nespravedlnost z odchodu z pozemského života. Celý díl uklidňuje kadencí a pokračuje reprízou (**A'**), která by měla podle mého názoru konejšit svou reminiscenční povahou.

Celá věta je určitě interpretačně nejlépe uchopitelná a lze v ní vytvořit opravdu nespočet agogických a dynamických odstínů. Nutno však domyslet celkovou architektoniku věty a její komplexní dynamické rozvržení. První díl **A** je v rámci piana a neměl by přesáhnout dynamicky mezzopiano. Druhý díl **B** je gradační a připravuje následující díl. Kontrastní **C** je jediným dílem ve větě

(když opomenu mezivětu, která připravuje následující Allegro moderato), ve kterém si můžeme dovolit hrát dynamicky silně a ostře. Následující repríza **A'** s reminiscenčním charakterem by měla být podle mého názoru ještě dynamicky intimnější než úvodní díl **A**. S dynamikou a agogikou si můžeme samozřejmě v detailech nevázaně pohrávat, ale celkově bychom neměli přesáhnout skladatelem naznačené dynamické hranice, které pro jednotlivé díly určil.

Ve strukturním slyšení má jasnou převahu fagot, který „vypráví“. Klavír povětšinou „naslouchá“ a harmonicky a stavebně podporuje jednotlivé fráze, na něž občas poněkud stroze reaguje. Pianista musí být po celou větu velmi citlivým doprovazečem, který reaguje na intimně vedené souvislé melodické linie fagotu.

Struktura zápisu není na první dojem nijak obtížná, ovšem udržet duální soudržnost dvaatřicetinových hodnot spolu s ligaturami ve vážném hudebním obsahu není interpretačně nejjednodušší.

Intonačně se v této větě zaměříme zejména na spodní polohu, která inklinuje výš. Nejproblematictější jsou takty 27 a 28 (díl **C**), kde bývají ve forte E1 a D1 vysoko (viz ukázka).

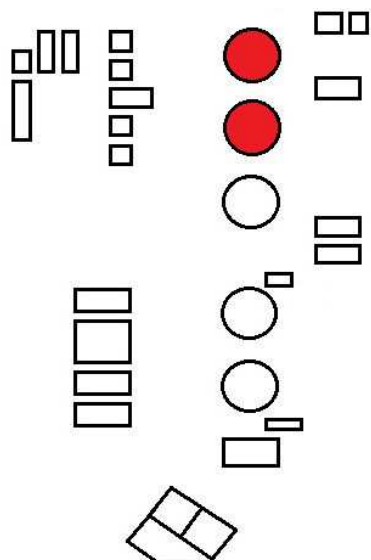


Hmatově intonaci v těchto dvou případech nelze nijak řešit, pouze postavením nátisku a vysazením strojku dál od prvního drátku můžeme intonaci snížit.

Po celou větu bychom si měli užívat možnosti prezentace kvalitního zvuku nástroje a dbát na tónovou kulturu a přirozené, zpěvné a vkusné vibrato. Jednou ze zásadních povinností v této větě je mít dokonale vyřešenou dechovou techniku, a to za pomoci častých výdechů, tedy s respektem na přirozenou cirkulaci vzduchu.

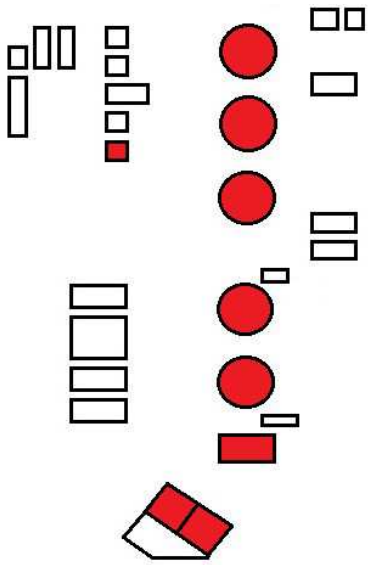
Možnosti ulehčení:

- Takt č. 3, poslední d1 hrát volným hmatem bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby z fis (viz ukázka)

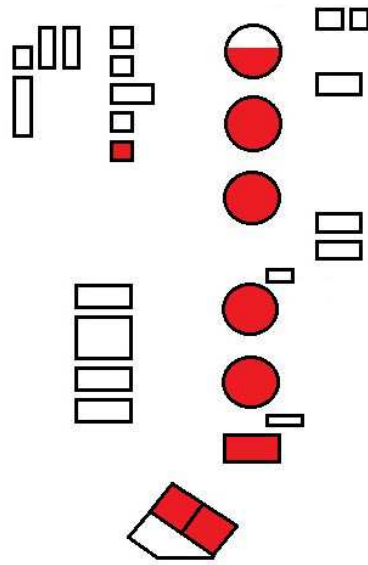


- V celé větě zvažme na inkriminovaných místech užití předního hmatu na Fis a fis (malík pravé ruky) z důvodu nižší intonace (viz ukázka 1 a 2 na následující straně). Stejně tak uvažme na některých místech využití prostředního hmatu fis1 (prostředník levé ruky, ukazovák a prostředník pravé ruky a F klapka - malík pravé ruky - viz ukázka 3 na následující straně).

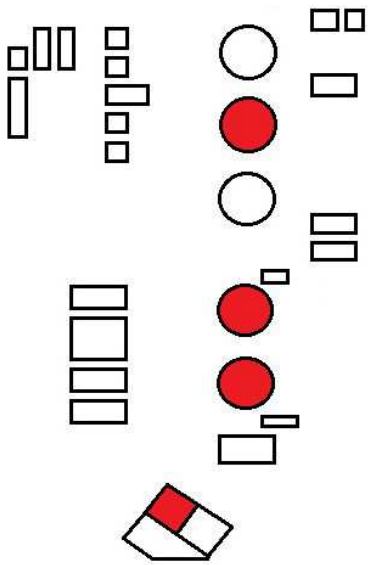
1.



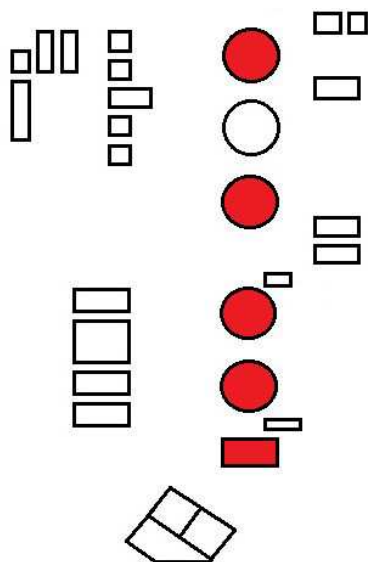
2.



3.



- V úvodních dílech je dobré hrát e1, které přirozeně inklinuje níž, bez es klapky (viz ukázka) - intonačně se i v rámci dvaatřicetinového pohybu upraví.

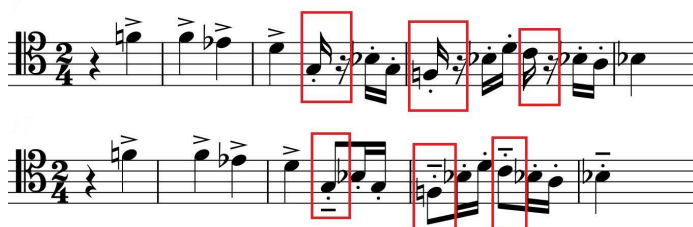


Následující **Allegro moderato** je svým obsahem velmi stručným finále celé sonáty. Osobně bych si představoval, že by vzhledem k obsahové vážnosti celé skladby, měl být celý tento díl proporčně více sourodý a formálně ukotvený vzhledem k poměru k ostatním větám. Ovšem musím říci, že přirozený tok pozitivních, radostných myšlenek dokáže do jisté míry skrýt formální nesoulad v porovnání s předešlými částmi, ale přirozeně bychom očekávali rozsahově větší a závažnější větu.

Interpretačně není celá věta nikterak obtížná, veškeré fráze jsou zkomponované hudebně zcela logicky. Finální část by měla působit v porovnání s ostatními větami sonáty nejvíce pozitivním, i když místy smířeným dojmem. Určitě by měla být živá, ale spíše umírněná než velmi rychlá - zkrátka vycházejme opět ze správného tempového označení – Allegro, ale moderato! Tento na první pohled zjevný tempový protimluv má však své logické zdůvodnění a myslím si, že metronomická hodnota by neměla přesáhnout více

než čtvrtová = 120. Ani vnitřně není třeba k lepšímu pochopení celý díl nějakým způsobem dělit - vnitřní obsah hudby je i přes odlišné hudební motivy stále sourodý a náladově ukotvený.

Individuality lze v této větě dosáhnout určitě jak dynamickou, tak agogickou složkou, ale zejména přesně artikulovanou deklamací melodicko-rytmických skeletů. Zaměřme se také na osminové hodnoty, které máme většinou tendenci zkracovat na pouhou šestnáctinu, zejména pokud po osminové hodnotě následuje šestnáctinový pohyb (viz ukázka, ve které nejprve uvádím špatnou a poté správnou variantu reprodukce).



Osminová nota by se určitě zkrátit měla vzhledem k obsahové struktuře věty, avšak měl by být stále rozpoznatelný jasný rozdíl mezi šestnáctinovou a osminovou notou. Nositelem sdělení finální části je konstrukce a nálada, která se odehrává po celou dobu trvání v pozitivně umírněném a smířlivém duchu.

Ve strukturním slyšení opět převažuje sólový hlas fagotu, ovšem i pianista má důležitou úlohu. Podporuje výstavbu jednotlivých frází po harmonické stránce a na některé motivy fagotu radostně odpovídá.

Melodika je téměř v celé části útržkovitá a jednotlivé hudební motivy jsou vedeny dialogickou formou mezi sólovým nástrojem a klavírem. Jediný souvislý hudební nápad, který je vlastně desetitaktovým dílem **c** (viz ukázka na následující straně),

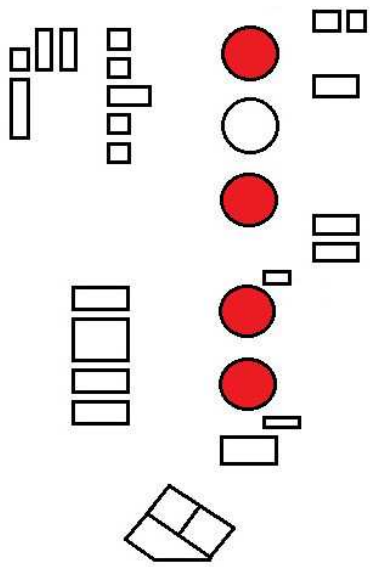


by měl vystupovat jako jediná, dlouhá fráze. Téměř vždy se tento malý díl hraje o něco pomaleji vzhledem k celku. Řekněme, že se zde uplatňuje jakési meno mosso, které se v závěru vrací zpět do původního tempa. Celou větu se snažme hrát (mimo výše zmíněný díl meno mosso) v konstantním tempu a rytmicky pregnantně.

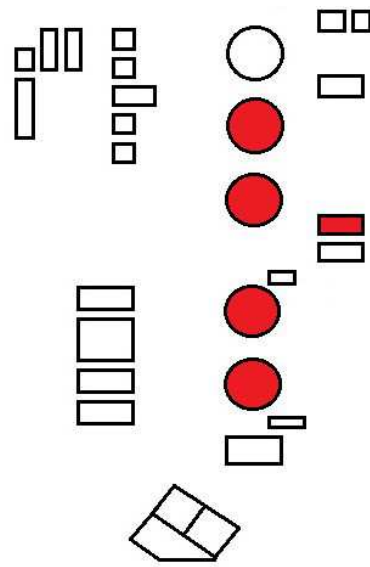
Možnosti technického ulehčení -

- intonačně citlivé tóny, které se v této části vyskytují - jedná se hned o první tón f1, který bývá níž. Můžeme ho hrát buď bez es klapky (malík levé ruky) viz ukázka 1 na následující straně, nebo v levé ruce pomocí prostředníku a prsteníku (nikoliv ukazováku a prsteníku) a es klapky (viz ukázka 2 na následující straně). Pravá ruka zůstává neměnná. V závěru skladby se potom jedná o tón d2, který bývá většinou níž, ale snadno se dotáhne a o tón h1 (takt 98), který inklinuje vždy v souladu se silnou dynamikou výš. Doporučuji tento tón hrát originálním hmatem, ovšem bez použití es klapky (malík levé ruky) a b klapky (palec pravé ruky), viz ukázka 3 na následující straně.

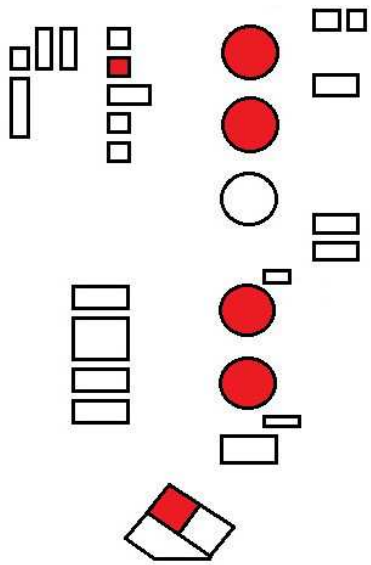
1.



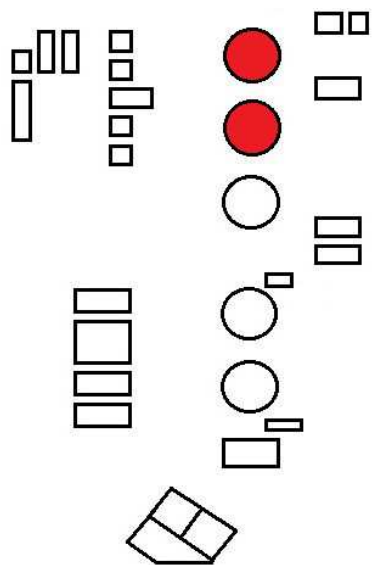
2.



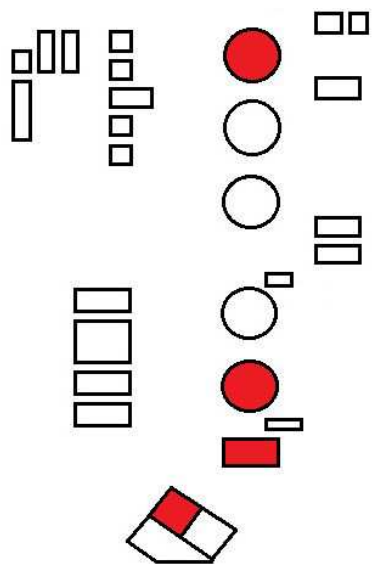
3.



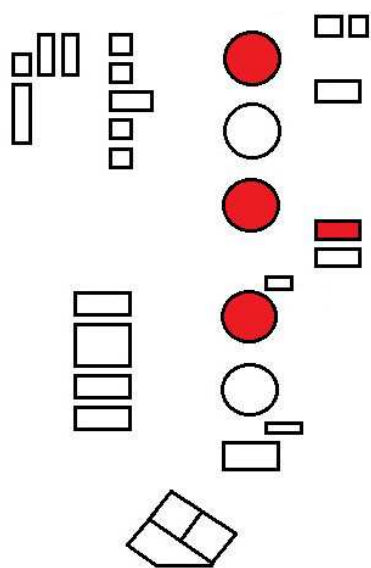
- v celé finální části zvažme občasné využití volného d1 bez pravé ruky, které nám ulehčí některé vazby (viz ukázka)



- takt č. 67 a 72, e1 jako d1 bez prostředníku levé ruky z důvodu snadnější vazby (viz ukázka)



- takt č. 71, fis1 jako e1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky z důvodu snadnější vazby (viz ukázka)



Sonáta pro fagot a klavír Camilla Saint-Saëns patří k jednomu ze stěžejních děl fagotového repertoáru a měl by ji nastudovat každý profesionální fagotista. Sonáta disponuje několika nelehkými technickými partiemi, avšak zdaleka nejtěžší je dostat specifického saint-saënovského eklektického stylu a jisté výrazové umírněnosti. Sám na sobě pozoruji, že pokaždé, když se k Sonátě vracím, působí na mne vždy niternějším a introvertnějším dojmem.

Pokud je student hudebně nadaný, tak je na místě začít studovat sonátu co nejdříve. První seznamování bych doporučil studentům již v pátém či šestém ročníku konzervatoře. Zvládnutý opus by měli mít studenti v bakalářském stupni studia. Osobně mohu říci, že mi studium tohoto opusu přineslo nové poznatky ve vnímání hudby samotné.

2.3 Bozza, Eugéne (1905-1991)

byl vynikající skladatel už za dob svých studií na Pařížské konzervatoři. Zprvu se věnoval hře na housle, kde získal první cenu v roce 1924, poté i dirigování (1931) a v oboru skladby (1934) byl oceněn prestižní Římskou cenou za *La Légende de Roukmáni*. Mezi léty 1939-1948 působil jako dirigent komické opery v Paříži (Opera Comique). Poté od roku 1951 do 1975 působil jako ředitel konzervatoře ve Valencii. Jeho dílo zahrnuje několik oper, baletů, velkých i malých symfonických opusů a vokální tvorbu. Nejvíce se ovšem proslavil komponováním komorní hudby pro různá obsazení. Z jeho odkazu je zřejmé, že měl nejraději dřevěné dechové nástroje. Paul Griffiths, který je autorem jeho hesla v *New Grove Dictionary*, napsal, že „Bozzova melodická plynulost, elegantní struktura formy a citlivý zájem o nástrojovou problematiku je vskutku obdivuhodná“.

Bozza bývá některými muzikology i skladateli často považován za eklektika moderny 20. století. Osobně se domnívám, že tento názor není zcela opodstatněný. Pravdou je, že neholdoval avantgardním výstřelkům tzv. *Nové hudby*, a to ani v dobách „nejtvrdšího webernismu“. Během svého života si osvojil řadu podnětů z různých hudebních slohů, velmi osobitě je vstřebal a dokázal s nimi pracovat velmi odlehčeně, docílil efektních a elegantních výsledků, které někdy sklouzávaly až do poněkud plytkých rovin. Snad proto byl některými hudebníky hodnocen do určité míry kriticky.

Jako skladatel zasáhl prakticky do všech oborů klasické hudby. Jeho dílo zahrnuje 5 symfonií, 3 opery, kantáty,

instrumentální koncerty a především množství komorní hudby. Právě jemu vděčí hráči zejména dřevěných dechových nástrojů za velkou část svého použitelného repertoaru. Jako dlouholetý ředitel "Ecole national de musique" zkomponoval dokonce i sešity etud pro různé, opět zejména dechové nástroje.

Stylově je jeho hudba mnohovrstevnatá, široce rozkročena od středověké církevní hudby až ke Gabrielu Faurému, impresionismu, Pařížské šestce a dále k francouzskému šansonu. Přes tuto různorodost ovšem vytváří kompozice, které jsou osobitě a vlastním stylem kompaktní, hudebně bezprostřední a přesvědčivé. Bozzovi je nutno přiznat i mimořádný cit pro nástrojovou stylistiku, zejména právě dechových nástrojů. Od vyškoleného houslisty bychom to nečekali. Řada interpretů má pro tyto optimální stylizační schopnosti zvýšenou citlivost a takřka okamžitě pozná, že i u hudebně přesvědčivé kompozice její autor hru na příslušný nástroj neovládal. Lze se domnívat, že zejména v době vedení uměleckých ústavů, kdy byl s mnoha instrumentalisty v každodenním styku, své skladatelské záměry konzultoval. To je důvod, proč jeho kompozice jsou mezi hráči i jejich profesory tolik oblíbené.

Recit, Sicilienne et Rondo pro fagot a klavír (1936), jemuž se ve své práci i jako interpret věnuji, je typickou ukázkou Bozzova instrumentálního díla. Některé jeho technicko-virtuózně stylizační prvky užití v této kompozici známe i z jeho skladeb pro jiné dechové nástroje.

Tato skladba zřejmě vznikla jako příležitostné virtuózní dílko. Je harmonicky naprosto průzračná, nebýt občas zahuštěných sekund v diatonických akordech v doprovodném klavíru, označili bychom toto dílo za eklekticky klasické. Samozřejmě sólově

nástrojový part hýří diatonicko-chromatickými pasážemi, které jsou v úvodním mnohonásobném recitativu opřeny jen o zmenšeně malé septakordy. Skladba působí odlehčeně, skladatel se při jejím komponování zřejmě příliš netrápil, hudební myšlenky jsou nehledané, jasné, jednoduché i výrazné. Harmonický svět odráží Bozzovu zálibu v modalitě, protože názvuky tzv. "církevních" tónin (zejména dórské) slyšíme prakticky po celou skladbu. Např. hned v úvodní předejhře klavíru.

Formální rozbor

Recit

V úvodní části recitativu v sobě skladatel nezapře svou dlouholetou praxi operního dirigenta. Recit v sobě skrývá kombinaci několika virtuozních kadencí s tzv. "Recitativem acompagnato", jaký známe prakticky ve všech známých předromantických operách (Gluck, Mozart, Rossini aj.). Ve fagotových kadencích Bozza alternativně nahrazuje recitativní zpěv jednajících operních postav a pomocí částečně prokomponovaných vstupů klavíru vytváří právě ono "recitativo acompagnato" (v době baroka a klasicismu se běžně doprovod k "recitativo secco" improvizoval na cembalo podle harmonických značek, na rozdíl od "recitativo acompagnato", kdy byl doprovod skladatelem zcela prokomponován a hrál se zpravidla v orchestru).

Formální schéma recitativu vypadá takto: **Introdukce, Kadence 1, Kadence 2, Kadence 3, Kadence 4, Mezivěta - Coda**. Recitativní charakter podtrhují krátké předělující vstupy klavíru, které oddělují jinak neustálou a průběžně kadencující hru sólového fagotu.

Již v krátké klavírní introdukci zazní jasný názvuk Gregoriánského chorálu v dórské tónině (viz ukázka), která navodí poněkud odlišný charakter nálady, než kterou má skladba ve svém dalším průběhu.



Tuto církevní tóninu Bozza neopustí ani během první fagotové kadence. Další použité mody jsou již více chromatické a jsou laděny hlavně díky klavírnímu doprovodu spíše impresivně. Samotný závěr skladby je otevřený a připravuje attacca začátek další části.

Sicilienne

Houpavý rytmus odkazuje na tradici slavných skladeb stejného názvu od J. S. Bacha nebo G. Pergolesiho. Formálně tuto část můžeme nazvat rozšířenou malou písňovou formou. Skladatel v ní kombinuje prakticky pouze dvě krátké hudební myšlenky (**a**, **b**). Formální schéma je: **Introdukce, a, b, závětí z a, b', b', Coda**. Krátká klavírní Introdukce předestře svými akordickými figuracemi harmonický svět, ve kterém se bude celá Sicilienne pohybovat. Následuje malé **a** - pravidelná perioda s předvětím a závětím. Malé **b** je rozšířená šestitaktová věta, následuje repríza závětí malého **a** formou klavírní mezihry. Variační zpracování malého **b'** a malého **b''** uzavře krátká, otevřená **Coda**.

Hudebně shrnuto je tato hudba harmonicky naprosto průzračná, až eklekticky jednoduchá, s velkým smyslem pro

barevně sónickou složku, typově melodikou ne nepřipomínající slavné melodicko-harmonické obraty filmové hudby například E. Moricconeho.

Rondo

Téměř zcela pravidelné "couperinovské" rondo celý malý cyklus uzavírá. Asi nejvíc z celé skladby odkazuje na tradici hudebního klasicismu, a to zejména pravidelným traktováním hudební řeči na čtyřtaktí nebo někdy dvoutaktí. Počáteční klavírní introdukce je vybavena figurací, již skladatel později často používá jako doprovod k rondo, ale i k některým kupletům.

Následuje první uvedení rondového velkého **A**, které je pravidelnou dvojperiodou o šestnácti taktech, přičemž druhá perioda je jednoduchým variačním zpracováním periody první. Následuje první kuplet malé **b**, který je uvozen klavírní mezihrou se stejnou figurací jako v **Introdukci**. Hned poté opět po stejné dvoutaktové klavírní figuraci zazní druhý kuplet malé **c**, který je již rozšířenější a vyústí do dalšího kupletu malé **d**, který nás zdánlivě uvede svým charakterem do jakési oblasti závěrečného tématu, jako by se jednalo o sonátovou formu, kterou ovšem není. Toto malé **d** je pro Bozza zřejmě důležité, protože ho ještě jednou zopakuje a dokonce z něho udělá **Codu** celé skladby. Po malém **d** následuje návrat rondové myšlenky v jiné tónině malého **a'**. Poté zazní krátká mezivěta a pak již to avizované další uvedení malého **d'**. Číslo 13 v partituře je další kuplet **e**, které vygraduje do klavírní mezihry - jakoby tutti před koncem, což je další uvedení rondové myšlenky **a''** a na závěr ještě zazní krátká **Coda**, motivicky vytvořená z kupletu malé **d**. Je zajímavé, že kromě tématu Ronda, které je ve svém prvním uvedení pravidelnou dvojperiodou, nacházíme v dalším průběhu skladby traktování hudby většinou na

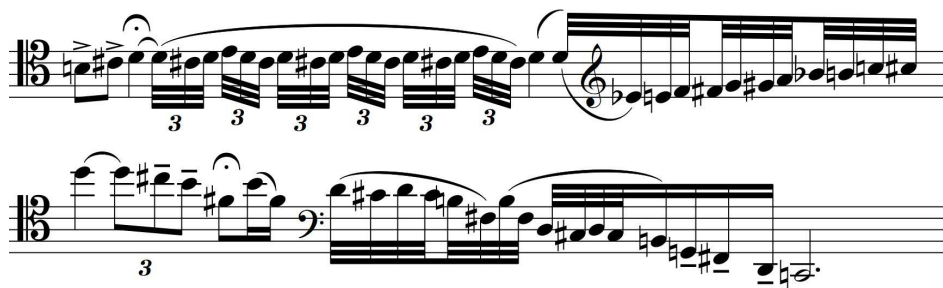
dvoutaktí nebo trojtaktí. Formální schéma celého poměrně stručného Ronda tedy vypadá takto: **Introdukce, A b, c, d, a', mezivěta, d', e, a'', Coda.**

Interpretační rozbor

Récit

Jak z názvu, tak také z faktury první části skladby, lze poměrně snadno vydedukovat, že se jedná o kadenční úvod, jehož smyslem je předvést technické možnosti zvoleného nástroje. Pokud budeme vycházet ze samotného slova Récit, dalo by se říci, že sólový part je tvořen nápodobou rytmu běžné, hovorové řeči. Lze tedy očekávat, že interpretova individualita bude v této části markantní a nezastupitelná a nemilosrdně odkryje případné hráčovy neduhy, jak v intonační, technické, tak i výrazové rovině. V celém úvodu skladatel vždy využívá postupy z velké či kontra oktávy do jedno či dvoučárkované a zpět, v nichž lze spatřovat nápodobu mluvené řeči v její exaltované podobě, plné emočního náboje, s měnící se výškou hlasu, vyjádřené nejen oktávovými intervaly, ale také zrychlujícím se a zpomalujícím tokem hudby. Silně připomíná afektovanou mluvu se svou zrychlující a zpomalující podobou.

Zcela jednoznačně fagot vystupuje jako sólový nástroj s podporou doprovodné úlohy klavíru, jehož funkcí je podtrhnout náladovou a emoční fakturu sólového nástroje akordickými a figurativními rozklady. I když budeme uvažovat o celé části jako o kadenčním úvodu, je určitě vhodné nezapomínat na jasně profilovaný rytmus a přesně rozlišovat pečlivě zapsané skladatelovy hodnoty (osminy versus osminové trioly, šestnáctiny versus dvaatřicetiny či dvaatřicetinové trioly atd.) viz ukázka na následující straně.



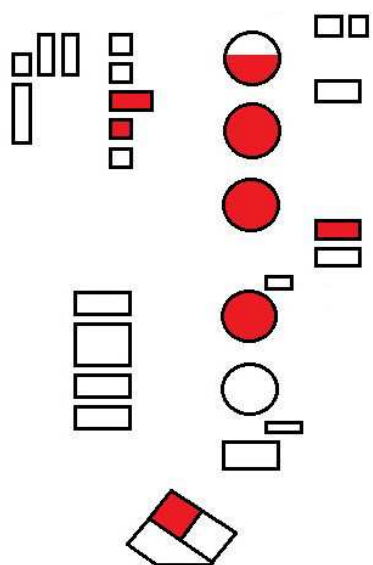
Intonačně dbáme hlavně na spodní polohu, ve které bývá po připojícím se klavíru fagot výše. Vzhledem k traktované vysoké dynamice hry je třeba při vší exaltovanosti dbát na kulturu zvuku a kvalitu i barevnost tónu, což nebývá snadné, zejména při pódiovém vystoupení a z něho vycházející psychické zátěži.

Jako možnosti technického ulehčení lze doporučit následující hmaty:

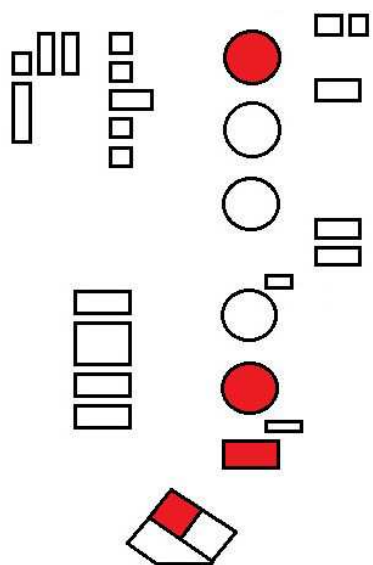
- takt č. 5- spoj g1- as1, as1 jako g1 s užitím a oktávové klapky a cis klapky (palec levé ruky) viz ukázka 1 na následující straně. Pokud hrajeme figuraci originálními hmaty, lze plně využít označení Rubato a na nelehké výměně g1- as1- g1 si vyhovět a vazbu mírně zdržet (viz ukázka).



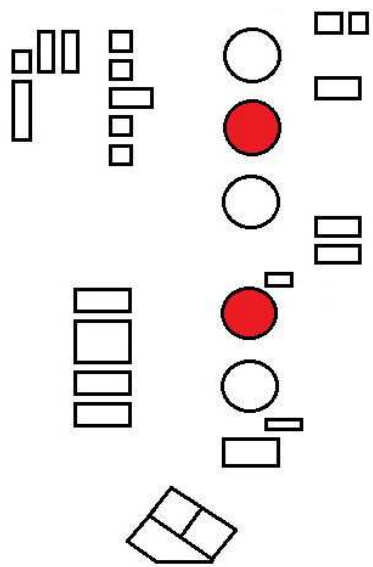
1.



- takt č. 3 v 1- spoj d1- e1, e1 jako d1 pouze bez prostředníku levé ruky (viz ukázka)

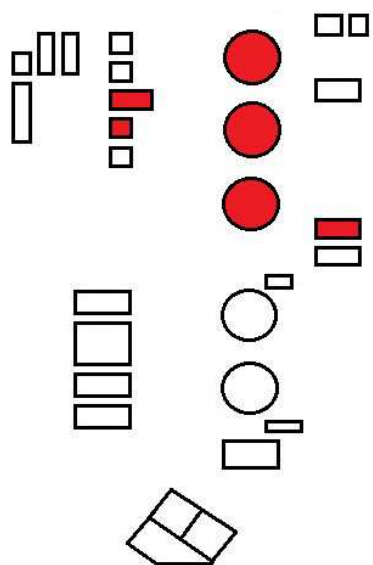


- takt č. 4 v 1- spoj h1- fis1, fis1 pouze prostředník levé ruky a ukazovák pravé ruky (viz ukázka)

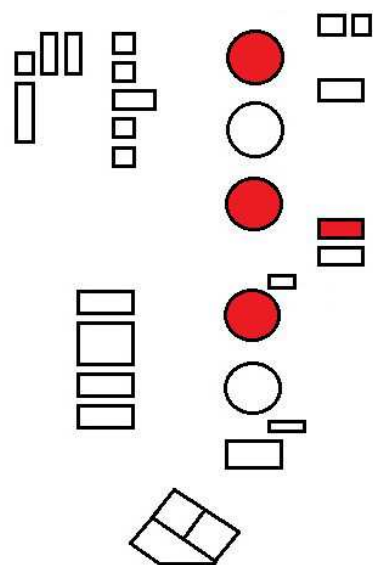


- takt č. 3 v 2- spoj g1- a1, a1 bez prsteníku pravé ruky (viz ukázka 1). g1- as1, viz takt č. 5. f1- fis1, fis1 jako f1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky (viz ukázka 2).

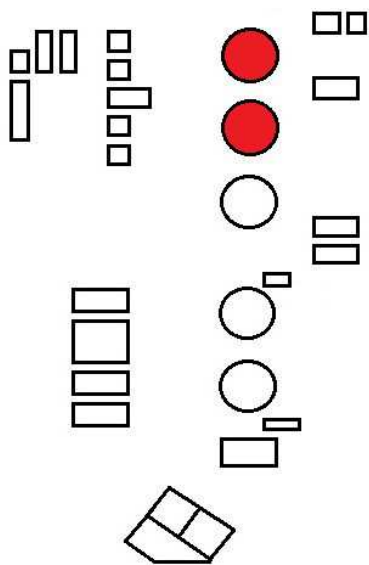
1.



2.



- v některých případech uvažujme také o využití hmatu d1 bez pravé ruky (viz ukázka)



Sicilienne

Úlohu volné části skladby představuje druhý, rozsahově menší díl, nazvaný Sicilienne, tedy tanec, jehož kořeny sahají do období baroka a vyznačující se buď dvanácti osminovým, či šesti osminovým taktem. Evokuje pastorální, zpěvnou náladu a charakterizuje jej tečkovaný rytmus střídáný s rovným osminovým pohybem. Všechny tyto atributy lze v novodobé podobě nalézt i v Bozzově Sicilienne (viz ukázka).



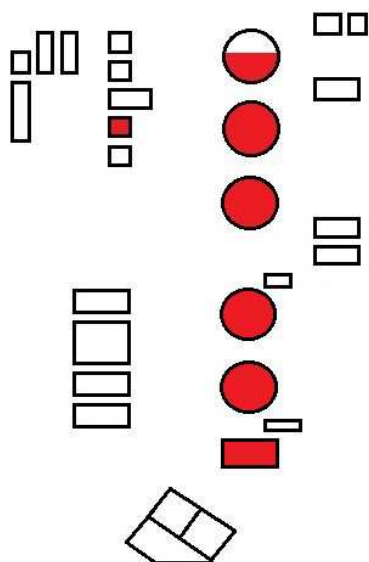
V interpretační rovině v ní netřeba hledat nic jiného, než lehkost, zpěvnost, svěžest a jednoduchost. Sdělnost této hudby by měla být

postavena prioritně na schopnosti evokovat náladu a vylehčenou emocionalitu.

Klavír má opět úlohu doprovodnou, avšak pro Sicilienne svými šestnáctinovými rozklady velmi specifickou. Troufám si říci, že pro „odhmotněné“ vyznění této části neméně důležitou. Pro souhru je určitě vhodné, aby fagotista naslouchal šestnáctinovému pohybu doprovodného nástroje, dokázal se organicky včlenit do hry a zaujal přesností tečkovaného rytmu. Z kinetického pohledu je ideální, je-li šestidobá osminovost tance vnímána v pocitových nadhodnotách, tj. na čtvrtku s tečkou. Tím se docílí onoho tanečního nadlehčení, jakoby v nadstavbovém dvoudobém taktu, čímž melodické linie získají horizontální přesah v delší frazeologické celky a zabrání se tak pocitovému vnímání jednotlivých dílčích dob.

Jistou latentní obtíží této části je intonace. V jednotlivých dobách se často vyskytuje tercie (s průchodným, šestnáctinovým tónem), která by vždy intonačně měla inklinovat spíše „k sobě“, než „od sebe“. Při interpretaci je dobré mít tuto skutečnost na paměti. Dobrý režisér dokáže i tyto intonační detaily či nečistoty podchytit poměrně jistě.

Závěrečný tón e2 je nejlepší hrát jako g s přidanou cis klapkou (palec levé ruky) viz ukázka na následující straně. Postavení nátisku by mělo být spíše blízko prvního drátku na strojku s mírným pocitem předkusu spodní čelisti.



Rondo

Finální část skladby Rondo, Allegro není po interpretační stránce obzvláště obtížná, pokud se budeme držet daných hudebních atributů, jež lze definovat mimohudební představou nespočtem slov - žertování, radost, rozpustilost atd. Tato slova bychom ovšem měli mít na paměti zejména při interpretaci technických a rytmických míst celé části, nejen tématu, které samo o sobě zní zcela přirozeně. Dá se říci, že hlavním nositelem celé části je téma laděné téměř lidově, které ovšem musí znít i přes veškerá technická úskalí hravě a bezproblémově.

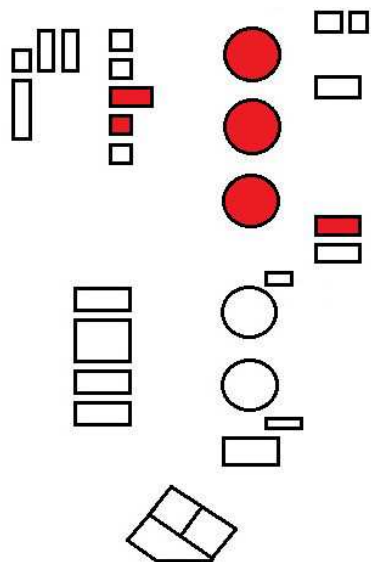
Z celkové struktury této věty je více než jasné, že fagot převažuje jako sólový nástroj a klavír má pouze doprovodnou funkci. Melodiku lze charakterizovat jako souvisle navazující, přecházející a korespondující mezi oběma nástroji, s dominující rolí sólového nástroje.

Pomineme-li technickou náročnost samotnou, největší obtíž spatřuji v samotné souhře obou nástrojů. Plynulé navazování zejména po ligaturách či v rychlém šestnáctinovém sledu bychom měli mít stále na zřeteli (viz ukázka na následující straně).

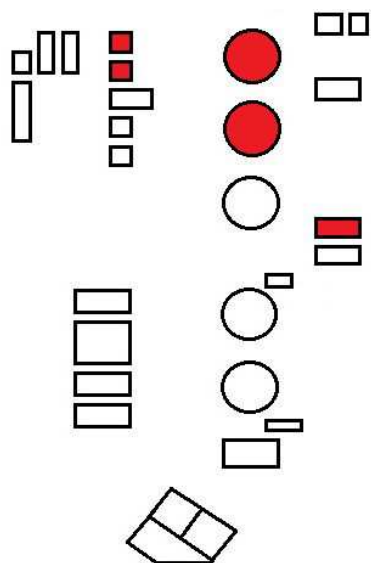
Klavírní part je skvěle koncipován, nikde nepřekrývá sólistu, přesto existují místa, kdy toccatová sazba doprovodu ve vyšší dynamice k tomu svádí. Intonačně a barevně ošetřujeme zejména vysoké tóny, které jsou vždy v rámci vyklenutí melodické fráze posazeny v silné dynamice a budou směřovat spíše výš (chronologicky ve skladbě c2, as1, a1, cis2). Pocitově se několik technických míst nehraje úplně dobře. Osobně mi vždy pomohla představa hrát spíše melodicky než technicky. V neposlední řadě je velmi důležité mít v zahuštěném středu Ronda perfektně vyřešené (zapsané) nádechy a také výdechy (viz ukázka).

Nástin možností technického ulehčení:

- takt č. 7 v 10- a1 bez užití prsteníku pravé ruky (viz ukázka).

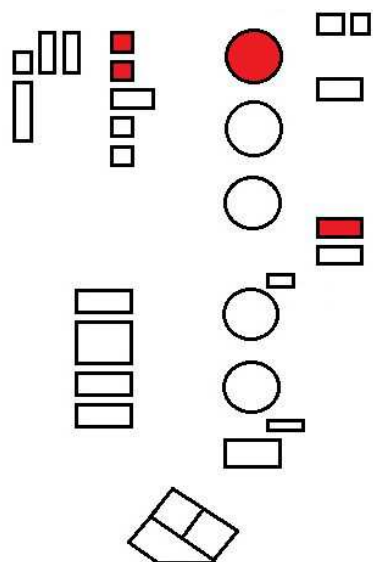


- takt č. 4 ve 12- h1 bez užití pravé ruky, bez es klapky, s oběma oktávovými klapkami (viz ukázka níže). Před pasáží je vhodné nedýchat z důvodu nepozměnění nátisku (viz ukázka na předchozí straně).



- takt č. 7 ve 12- c2 bez užití pravé ruky s oběma oktávovými klapkami (lepší pro intonaci) viz ukázka 1, v následující figuraci je třeba hrát melodicky spoje s obloučkem, aby se i přes velký intervalový rozsah dobře pojily (viz ukázka 2).

1.

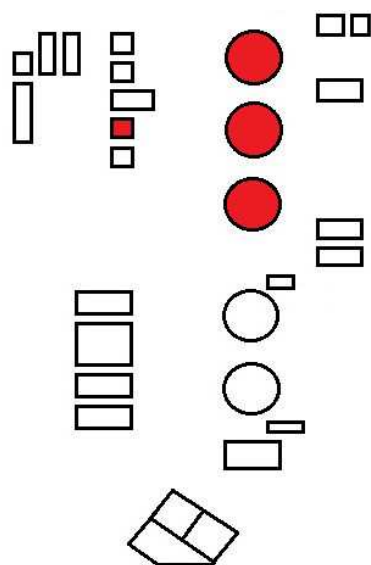


2.



- takt č. 10 ve 14- spoj des1- as, z důvodu lepšího svázání des1 bez pravé ruky (viz ukázka 1 na následující straně). Vazbu můžeme takto redukovat, ovšem za paměti vyšší intonace, protože daný hmat inklinuje k nižší (viz ukázka 2 na následující straně).

1.



2.



Récit, Sicilienne et Rondo patří z pohledu interpretační náročnosti vybraných skladeb na CD spíše ke snazším a z metodického pohledu bych skladbu doporučil ke studiu věnovanému francouzské fagotové literatuře 20. století na počátek vysokoškolského nástrojového studia.

Závěrečné shrnutí:

Bozzova hudba vykazuje zcela jednoznačně klasické rysy, a to jak po stránce harmonicko-melodické, tak formální. Melodika pracuje s diatonicko-chromatickými postupy, občas modálně zabarvenými. Je melodicky nosná, někdy až teatrální, vycházející

z italské melodické zpěvnosti (zřejmě jako vliv jeho divadelnického angažmá). Její členění je přehledné, snadno zapamatovatelné, vychází ze skladatelova klasického vzdělání, stavebně založená na principech jejího rozvíjení. Má úzký vztah k harmonické složce klavíru a v tomto smyslu je harmonicky podmíněná. Její metroritmická složka je pravidelná, ve vztahu k doprovodnému nástroji pravidelně členěná, nedisponující žádnými polyrytmickými nástrahami.

Po harmonicko-tonální složce je dobře vybavena poměrně jednoduchými vertikálami, občas mírně zahuštěnými sekundovými či sextovými intervaly, které při vhodné nástrojové stylizaci vytvářejí až impresivně náladová místa, na nichž je patrná Bozzova obliba staré renesanční, barokní i klasické hudby (Reict, Sicilienne, Rondo). Akordy vycházejí z terciové soustavy a v tomto smyslu nenacházíme žádné experimenty v narušování harmonicko-tonálních vztahů. Polyfonie se prakticky nevyskytuje. Dynamika využívá celou škálu svého rozsahu, se zvláštním smyslem pro nástrojovou barvu a její specifické rejstříky. Hudební forma a stavba je přehledná, s klasickými rysy, často založená na principu kontrastu (Rondo), celkově však dobře organizovaná a soudržná. Z pohledu běžného posluchače či návštěvníka koncertů jde o hudbu jasnou, srozumitelnou, posluchačsky vděčnou.

2.4 Henri Dutilleux

(1916-2013)

byl francouzský skladatel tvořící převážně v druhé polovině 20. století. Ve své hudební mluvě pokračoval v tradici svých předchůdců Clauda Debussyho, Maurice Ravela, Alberta Roussela, Šestky a částečně i Oliviera Messiaena. Na konzervatoři vystudoval mezi léty 1933-1938 harmonii, kontrapunkt a klavírní hru. V témže roce (1938) získal slavnou Římskou cenu za kantátu *L'anneau du roi (Králov prsten)*, ale svůj pobyt v Římě nedokončil kvůli vypuknutí druhé světové války. Krátce byl činný jako zdravotník v armádě a v roce 1940 přesídlil do Paříže, kde pracoval jako pianista, aranžér a učitel hudby. V roce 1942 ho nalézáme jako sbormistra v Opera Paris.

Jeho dílo není příliš rozsáhlé, navzdory k vysokému věku, kterého se dožil. Některé z jeho skladeb, zejména koncertantních, patří dnes už ke klasickým dílům 20. století. Není divu, protože jim průkopnickou cestu na světová pódia razily nejpřednější interpretační osobnosti své doby. Z dirigentů jmenujme alespoň Seigi Ozawu, George Szella, Paula Sachera, Mstislava Rostropoviče a další. Týká se to například obou symfonií, houslového a violoncellového koncertu, klavírní sonáty. Je zajímavé, že přestože byl soukmenovcem Messiaena i Bouleze, dokázal si uchovat svůj osobitý hudební jazyk a byl jimi ovlivněn jen částečně. Zejména v oblasti harmonie a sóniky zůstal svůj, což bylo jistě v kontextu Messiaenovy osobitě barvitě tvorby těžké. Vedle své skladatelské tvorby měl však i své občanské povolání, v němž pracoval 18 let (1945-1963) jako vedoucí hudební produkce Radia France. Rád také učil, a to nejen na svých slavných domácích hudebních institucích (École Normale de Musique de Paris i Conservatoire National Supérieur de Musique), ale také v USA (Tanglewood).

Zemřel v 97 letech a je pochován na pařížském hřbitově na Montparnasse.

Dutilleuxův hudební jazyk byl částečně ovlivněn jak domácími předchůdci (Debussy, Ravel), tak také zejména Bartókem, Stravinským a pařížskou Šestkou. Vždy se považoval také za novátora, vstřebávajícího moderní kompoziční techniky, včetně serialismu, nikdy ovšem dogmaticky. Cítil se nezávisle a vždy odmítal být ztotožňován s jakoukoli kompoziční skupinou či školou. Jeho dílo tvoří jakousi spojnicí mezi tradicí a poválečnými kompozičními inovacemi transformovanými do jeho osobitého, idiosynkretického (myšlenkově různorodého) stylu. Nevyhýbal se přitom ani spolupráci s jazzovými (Sarah Vaughan) a šansonovými interprety.

Jeho hudební mluva překrývá tonalitu směrem k atonalitě a modalitě. Hudební myšlenky nejsou uváděny v okamžité celistvé podobě, vycházejí jakoby z atonálních center a obrácenými variačními postupy se nakonec postupně objevují ve své finální podobě. Jeho hudba vykazuje také silný smysl pro strukturu, symetrii a zvukovou barevnost, která v mnoha případech byla ovlivněna malířstvím či literaturou. Málo z jeho děl bylo publikováno, protože ve své autokritičnosti i po vydáních je okamžitě revidoval a opravoval.

Sarabande et Cortège pro fagot a klavír (1942)

Tato skladba, jak už vyplývá z titulního listu vydání, byla zkomponována u příležitosti závěrečných zkoušek na pařížské konzervatoři. Již od konce 19. století existuje na pařížské konzervatoři bohuřlibá tradice každoročně oslovující skladatele k vytvoření díla pro hudební nástroje k závěrečným zkouškám. Francouzi těmto zkouškám říkají "concours" neboli soutěž. Díky této vynikající tradici vznikla v průběhu několika desetiletí celá

rozsáhlá literatura, zejména pro dechové nástroje. Mezi množstvím skladeb najdeme díla průměrná i slabá, ale také vynikající až geniální. Z podobného podnětu vznikla například Rhapsodie Clauda Debussyho pro klarinet nebo Fantasie pro flétnu Gabriela Faurého. K vynikajícím dílům patří též Sarabande et Cortège Henri Dutilleuxe. Důkazem kvality je mimo jiné i to, že se stala trvalou součástí sólového repertoáru výborných fagotistů.

Formální rozbor

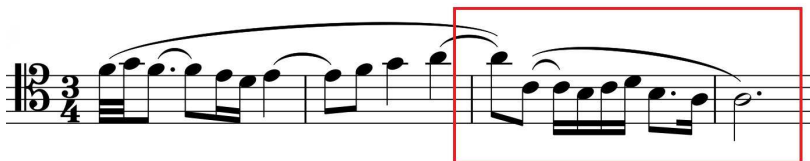
Skladba je napsána, podobně jako celá řada jiných skladeb virtuózního charakteru a menšího rozsahu, ve dvouvěťé attacca formě, tj. pomalá úvodní část a rychlé finále. V tomto případě je tato dvoudílnost obsažena i v samotném názvu skladby. Harmonicky se jedná o typické dílo raného Dutilleuxe, s hudbou zakotvenou v systému tzv. rozšířené tonality. Elegantně využívá všech harmonických jevů, včetně jeho příznačné kvartové akordiky, která zazní hned na počátku v krátké introdukci. Jistě bychom v ní našli inspiraci A. Skrjabinem, z pozdějších skladatelů možná v některých případech tvorbou P. Hindemitha. Nebyl by to ovšem Francouz, kdyby všechny systémy užíval ortodoxně. On se jimi pouze nechá inspirovat, aby nakonec vytvořil dílo nezaměnitelně osobité, nové.

Jak již název Sarabande napovídá, jedná se o historizující skladbu na půdorysu barokního tance. Historizující sloh je navozen pouze okrajově, a to především rytmickou strukturou a ozdobami (nátryly na prvních dobách - viz ukázka).



Formálně můžeme Sarabandu charakterizovat jako třídílnou formu **a,a',b**. Po třítaktové klavírní introdukci následuje pravidelná

osmitaktová perioda **a**, která je navíc v melodii uzavřena tradičním barokním melodickým závěrem (viz ukázka 10. a 11. takt).



Další tři takty jsou variačním zopakováním úvodní Introdukce a následuje druhá perioda **a'**, která je variací na periodu první, jejíž závěti je pomocí sekvence rozšířené s gradačním vyklenutím. Vyvrcholením této gradace je stručná kadence připravující třetí variaci introdukce, po které následuje třetí díl skladby malé **b**, jenž je nepravidelnou rozšířenou periodou. Předvětí je pětiktové, závěti dokonce sedmitaktové, neustále rozšiřované sekvenčním opakováním barokního melodického závěru, po němž následuje krátká čtyřtaktová **Coda**.

Historizující charakter, alespoň svým názvem, navozuje také rychlá část nazvaná Cortège, jejíž hudba má pravděpodobně představovat slavnostní průvod družiny. S určitou dávkou tolerance můžeme skladbu charakterizovat jako rondo, které vybočuje z pravidel tím, že rondovou myšlenku vrací vždy až po uvedení dvou po sobě následujících kupletů.

Skladba začíná čtyřtaktovou introdukcí. Poté následuje díl **A** - malá dvoudílná forma **a, a'**. Díl „**a**“ je rozšířená perioda. Pravidelné předvětí, rozšířené závěti. Díl **a'** je pouze rozšířenou šestitaktovou větou, přičemž melodický motiv rondo je exponován v doprovodu a sólový fagot hraje kontrapunkt. Následuje díl **B**, který je tvořen opět jednou rozšířenou desetitaktovou periodou. Další díl **C** (neboli druhý po sobě následující kuplet) je ve své první části fugatem a ve své druhé části jakousi gradační mezivětou, která poté utichne a připraví nástup rondo (v tomto případě dílu **A'**). **A'** je opět dvoudílné a zajímavé především tím, že rondová melodie ve fagotu je doprovázena prodlevou v klavírním doprovodu. Následuje další

kuplet **D**. Opět se jedná o dvě čtyřtaktové věty napsané formou převratného kontrapunktu, kdy čtyřtaktová šestnáctinová pasáž ve fagotu je přenesená do klavíru. Další díl **E** můžeme charakterizovat jako gradaci (gradační charakter je docílen vzestupnými sekvencemi), která směřuje k fagotové kadenci, po níž následuje uvedení rondové hudby v klavíru jako jakési tutti před závěrečnou Codou, která je šestitaktová.

Celé schéma hudební formy tedy můžeme pojmenovat takto: **A, B, C, A', D, E, A'', Coda**.

Interpretační rozbor

Sarabande

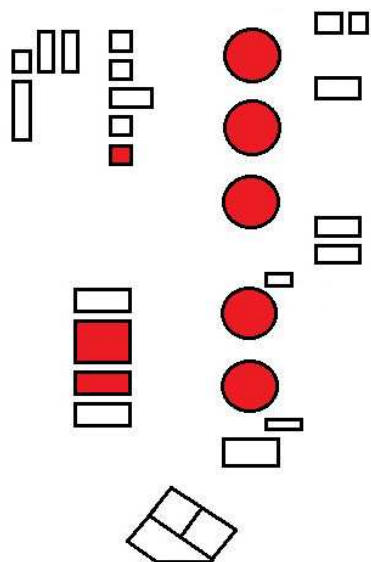
První část skladby má (jak už bylo výše konstatováno) rysy známého barokního třídobého tance, který je obohacený rychlými figuracemi v prostředním díle. Při prvním seznámení se samotným hudebním textem se může zdát, že mimo několika technických míst není celá část nijak obtížná, avšak při důkladnějším vhledu do obsahové roviny skladby zjistíme, že jisté nástrahy skýtá. Už samotná fráze v počátečním tématu v klavíru a navazujícím fagotu není na první pohled zcela logická nebo lépe řečeno, může se tak mylně zdát. Je to způsobeno umělou imitací obou prokomponovaných nástrojů. Většina interpretů (v počátku včetně mě), dnes i z řad mých studentů, cítí téma po taktech, logicky od prvních dob, jejichž význam je obdobně jako v baroku zdůrazněn ozdobou, v našem případě vypsáním nátrylem na první (těžké) době, jenž má posílit celkovou tanečnost věty. Jde tedy o to, aby zbývající dvě doby (druhá a třetí) vycházely vylehčeně v souladu s frazeologickým náznakem autora, ovšem není to vždy pravidlo – např. hned v úvodním tématu lze zcela logicky dedukovat, že ve druhém taktu se nabízí zdůraznit na druhé a třetí době změnu rytmu i melodie (viz ukázka na následující straně).



I sám Dutilleux si byl určitě vědom úskalí jisté mozaičnosti, rozdrobenosti a možné nezcelenosti formy, již průběžně čelí vršením kratších i delších a souvislejších celků. Z pohledu interpreta jde o zásadní věc, která by při prvotní práci s textem neměla být přehlédnuta, protože úzce souvisí s vytvořením správné dechové techniky hry. Nejtěžším interpretovým úkolem v celé Sarabandě je udržet napětí v horizontální rovině vedeného hlasu, bez jakéhokoli náznaku dýchavičnosti a krátkodechosti, která by vedla ve svém důsledku k rozpadu celé formy. Současně nepominutelně důležitou pozornost je třeba věnovat kultuře zvuku, jemnosti a současně barevnosti tónu. Choulostivé se z tohoto pohledu zdají tóny fis1, as1, D, ES a mnoho dalších. Často se v metodice oboru hovoří o tzv. „nemocných“ tónech, a těch je v Sarabandě opravdu více než dost. Z pohledu dalších nástrojových specifik by mě mít interpret teoreticky vyřešené především dýchání, které je v celé Sarabandě poměrně logické. Za důležité považuji střídat nádech s několikataktovým výdechem.

Možnosti technických ulehčení lze spatřovat:

- Takt č. 15, A s užitím fis klapky a E klapky z důvodu lepšího nasazení, slabší dynamiky a lepší intonace (viz ukázka)



- Takt č. 4 v Animez un peu, spoj des1 - as, bez užití pravé ruky pro lepší svázání (viz ukázka 1 na následující straně). Spoj es1 - f1, f1 jako es1 bez užití prostředníku levé ruky a prsteníku pravé ruky (viz ukázka 2 na následující straně). Dvaatřicetinový běh je z hlediska impulsu dobré rozdělit po čtyřech tónech s tím, že na první notě bude akcent a poslední čtyři budeme hrát s pocitem melodičnosti (viz ukázka 3 na následující straně).

sólový hlas podkládaný klavírními arpeggii v sempre ritardando v závěru Sarabandy.

Cortége

navazuje bezprostředně po dvojčáře na Sarabandu, a jak název naznačuje, jde o průvod, družinu, která pochoduje v pregnantním, stereotypním metru středního tempa ve výrazně profilovaných rytmech. Tím je dána výchozí obsahová rovina, která však v žádném případě nesvazuje a neomezuje interpreta ve výkladu jednotlivě odvíjejících se úseků hudby. Zejména díly **A**, **A'** nemusejí být chápány ve stroze, snad až vojensky pochodujícím rytmu, ale spíše francouzsky vznešeně či rozšafně. Jako by šlo o nějakou karikaturu tohoto vyhraněného žánrového útvaru (stačí letmé srovnání s mnoha pochodovými částmi cyklů klasiků Beethovena, Chopina či Prokofjeva a rozdíl je zcela zřejmý). Pro vlastního interpreta tato cesta naznačuje nepřeborné možnosti výrazových nuancí i při metrické svázanosti hudby. V zásadě je však třeba se držet skladatelem zapsaných pokynů, ať už jde o dynamická či výrazová označení.

Oproti tomu díly **B**, **C**, **D** a **E** jsou v určité kontrapozici vůči dílům **A**, **A'** se svým vlastním melodickým nábojem. Kadence s exponovaným vysokým rejstříkem a navazující codou je potom finálním vrcholem celé skladby. Až na úvodní čtyřtaktovou předehru, několik drobných meziher, včetně jedné obtížné v závěru po kadenci, má klavír zdůraznit pochodově pulzující směr hudby. Zvláště opatrný musí být pianista v zahuštěných částech doprovodu v basové i diskantové poloze, kde je ohleduplné partnerství nezbytné, jinak hrozí překrytí sólového partu (zejména ve finálovém fugatu - viz ukázka na následující straně).

The image shows a musical score snippet for a fugue. It consists of three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves (treble and bass clef) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The first staff has a treble clef and a 6/8 time signature. A red rectangular box highlights a section of the piano accompaniment starting in the second measure of the 12/8 section, where the right hand plays a sixteenth-note figure and the left hand plays chords.

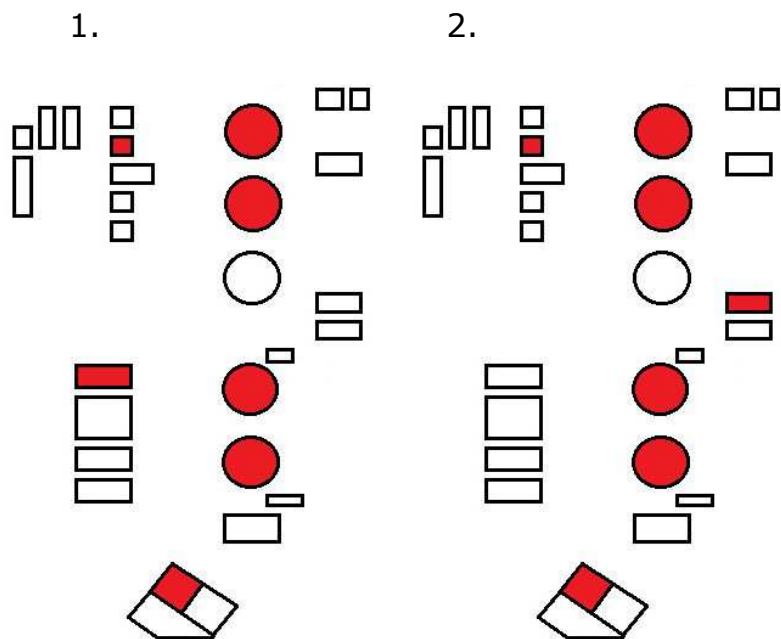
Obtížná je ve více místech věty také vzájemná souhra, zvláště první doby ve fugatu společně s klavírem, navazující šestnáctinové figurace po tématu v **A**´ a figurace před kadencí. V oblastech tématu je důležité dbát na kvalitu, barvu tónu a ne přílišné forzírování. Dechová zátěž ve skladbě není nijak obtížná, jednotlivé díly jsou, až na jeden případ, prokládány alespoň jedno- či dvoutaktovou mezihrou, během níž má sólista možnost se aspoň částečně vydýchat.

Možnosti technického ulehčení jsou v následujících taktech:

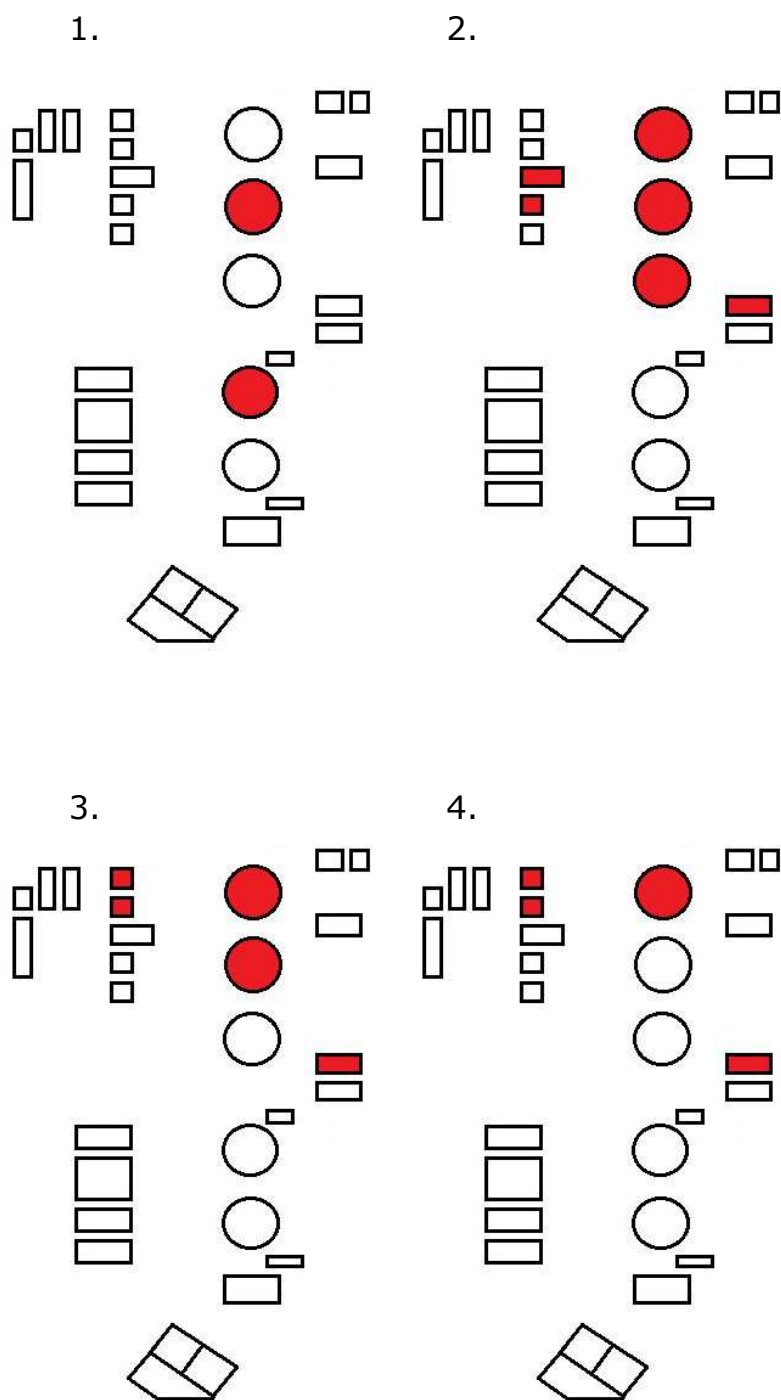
- takt č. 5 d1 bez užití pravé ruky (viz ukázka)

The diagram illustrates fingerings for the left hand in measure 5, d1. It shows a vertical sequence of notes with corresponding fingerings: a red circle for the first note (thumb), a red circle for the second note (index), a white circle for the third note (middle), a white circle for the fourth note (ring), and a white circle for the fifth note (pinky). To the left of these notes are various rectangular shapes representing fingerings for the notes above and below. At the bottom, there is a trapezoidal shape representing a fingering for the final note.

- závěr fugata (díl C) - h1 bez užití es klapky (viz ukázka 1) nebo b klapky (viz ukázka 2) pro lepší intonaci.

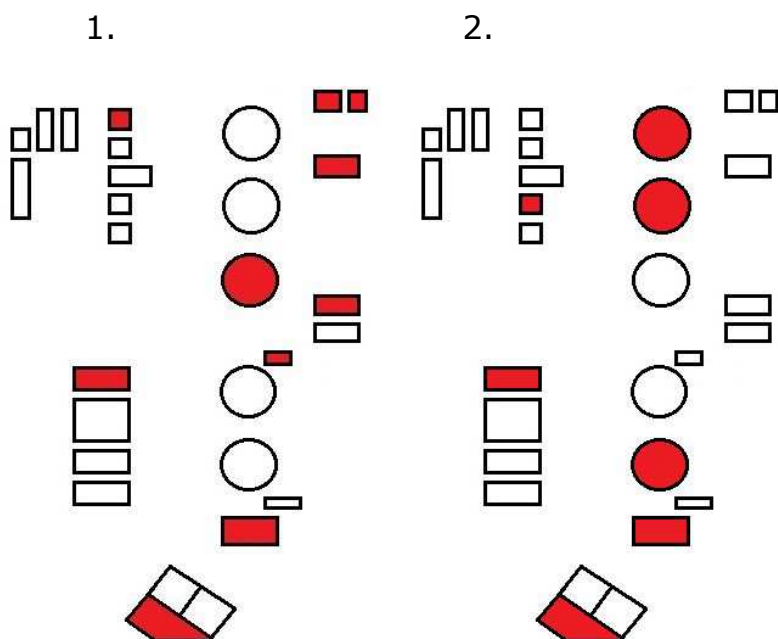


- takt č. 1 v návratu tématu - d1 bez užití pravé ruky pro lepší vazbu na g1 (viz hmatová ukázka na předchozí straně).
- čtvrtkové tóny v legátu po šestnáctinových figuracích v klavíru a fagotu po dílu A' - vazba as1 - es1, pro lepší svázání lehce zmáčknout a hned pustit cis klapku (palec levé ruky)
- kadence - vazba es1 - fis1, fis1 pouze prostředník levé ruky a ukazovák pravé ruky (viz ukázka 1 na následující straně), ve hmatech a1, h1, c2 v závěru můžeme uvažovat o užití pouze levé ruky (ukázky 2, 3, 4 chronologicky podle zápisu výše na následující straně).

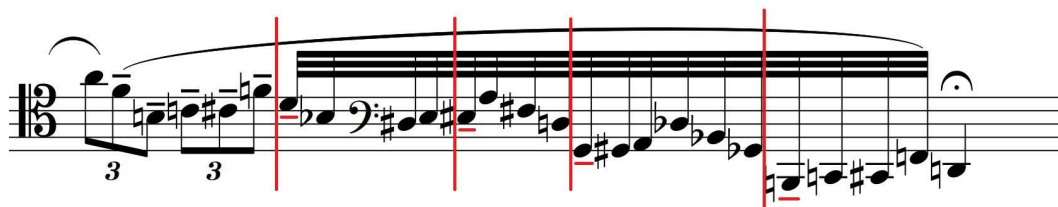


- hmaty na vysoké es2 a e2 jsou stejné jako v Sarabandě, hmat na f2 ze vztahu k e2- zavřít půl díru (ukazovák levé ruky, otevřít prsteník levé ruky, otevřít ukazovák pravé ruky, užít b klapku a gis klapku v pravé ruce, nebo hrát originálním hmatem, jeli fagot f2 klapkou

vybaven - viz ukázka 1 originální hmat a 2 pomocný hmat.
 Impulzové rozdělení dvaatřicetinové pasáže uvádím v ukázce 3.



3.



- trylek g1 - a1 v závěru skladby - trylkujeme a oktávovou klapkou a první oktávovou klapkou v levé ruce společně s b klapkou v pravé ruce

Sarabande et Cortége nepatří určitě k technicky nejtěžším skladbám na mém profilovém CD, ale svým hudebním obsahem je velmi náročná. Pro rozvoj a pochopení francouzského stylu interpretace bych skladbu doporučil studovat v nižších ročnících vysokoškolského studia. Na bakalářském stupni je možné se interpretační stránky zhostit, myslím, vcelku na požadované kvalitativní úrovni při dobrých hráčských základech.

2.5. Marcel Bitsch (1921-2011)

Patří k méně frekventovaným francouzským autorům vstupujícím na scénu těsně před 2. světovou válkou a komponujícím až do počátku 21. století. Byl znám v hudebních kruzích především jako výborný teoretik, který vzešel za svých studií na pařížské konzervatoře, na níž poté působil jako profesor kontrapunktu a analýzy skladeb, převážně partitur děl Johanna Sebastiana Bacha. Bitsch komponoval průběžně během celého svého života. Jeho dílo není nikterak početné, z hlediska žánrového zaměření převažuje tvorba pro dechové nástroje. Proslulými se staly zejména jeho etudy pro tyto nástroje, které mají nejen edukativní rozměr, ale zároveň obstojí i jako koncertní etudy s pódiovými ambicemi. Vždyť mnohé z nich nepremiéroval nikdo menší než sám Jean-Pierre Rampal (častý host také našich Pražských jar) a vyšly v proslulém Leducově nakladatelství.

Concertino pro fagot a klavír je z roku 1948 a bylo psáno pro tzv. francouzský fagot a věnováno panu Gustavu Dherinovi, rovněž profesoru na pařížské konzervatoři. Skutečnost, že je skladba koncipována pro francouzský fagot, způsobila, že byla v minulosti pro svou obtížnost hrána jen výjimečně kvůli extrémním polohám tohoto nástroje. Do širšího povědomí hráčů na fagot se Concertino dostalo až v posledních cca patnácti letech.

Bitsch byl zdatným řemeslníkem, který umně dokázal skloubit řadu vlivů, s nimiž se ve svém hudebním okolí setkával. Ve skladbě proto nalézáme jak prvky veristické opery (Giacoma Pucciniho připomínající harmonické spoje např. kolem 11. až 13. taktu viz ukázka na následující straně),



tak i výdobytky v té době současné hudby (především se jedná o harmonii založené na tritonové příbuznosti, známé jako tzv. Messiaenovsko-Bartókovský modus. Můžeme se s tím setkat jak v melodice – použití intervalových neotřelých obrátů v kadencích, tak i v harmonii v bitonální akordice (například jeden takt před A). Všechny tyto na první pohled různorodé vlivy dokázal autor nejen využívat, ale také dokonale asimilovat ve snaze o originální neoklasický tvar. Nelze si nevšimnout ani postupů převzatých z tehdejší filmové hudby.

Celkově se Bitsch jeví jako velmi zdatný tvůrce logicky vystavěných hudebních ploch. Konkrétně mám na mysli především výstavbu takzvané oblasti hlavního tématu v části nadepsané Allegro-Vivace. Hlavní téma v tradičním slova smyslu zde vlastně neexistuje a je nahrazeno umnou mozaikou složenou z několika fragmentů.

Formální rozbor

Z hlediska hudební formy je skladba konstruována poměrně tradiční dvouvětostí - tj. pomalý úvod (zde nadepsaný Andante) a rychlá část (Allegro-Vivace). Tato dvoudílná forma byla zvláště ve

Francii velmi oblíbená pro koncertantní a virtuozní skladby menšího rozsahu.

Andante – můžeme nazvat volně pojatou velkou písňovou formou – **A-B-A'**. Díl **A** je tvořen čtyřmi lehce kontrastními větami **a-b-c-d**, přičemž díly **a, b** jsou v případě **a** periodou, v případě **b** rozšířenou větou. Díl **c** je kontrapunktický a díl **d** je rozšířená gradační věta, kterou celý díl **A** končí.

Díl **B** je typický kontrastní střední díl, poměrně krátký, tvořený pouze dvěma větami **a, a'**, přičemž **a'** má kadencovitý charakter a připravuje návrat prvního dílu.

Jako tempo I. je označen díl **A'**, kterým je Andante uzavřeno. **A'** je zestručnělou variantou prvního dílu **A** a přináší opakování zestručněných prvních dvou vět z dílu **A**. Lze je tedy nazvat **a'** a **b'**, přičemž **b'** je již jako pouhé čtyřtaktí koncipováno gradačně, aby připravilo nástup velké kadence fagotu, která odděluje Andante od rychlé části. V této kadenci můžeme kromě nástrojové ekvilibristiky pozorovat také užití již zmíněného Messiaenovsko – Bartókovského modu, tj. v melodice užití stupnice, ve které se střídá pravidelně půltón a celý tón (viz ukázka).



Allegro-Vivace lze s mírnou nadsázkou nazvat volně pojatou sonátovou formou, v níž není patrná existence hlavního tématu a za oblast hlavního tématu můžeme považovat energickou hudbu složenou jako montáž a kombinaci několika fragmentárních prvků připomínajících vliv filmové hudby nebo i vizuální stavby němých filmových grotesek. Těchto prvků je přibližně 5 a vyskytují se jak v sólovém partu, tak i v doprovodu formou převratného kontrapunktu. Typická pro sonátovou formu je oblast vedlejšího tématu, které je pojato zcela tradičně a představuje lyrický protiklad této jinak velmi ohnivě hudby. Provedení je propojeno

s reprízou v jednoduší hudební celek a pracuje pouze s fragmenty užitými v oblasti hlavního tématu, které pouze jinak přeskupuje. Posílení prováděcího charakteru je navozeno sekvencemi. Nenápadně nastupující repríza je zestručnělou variací na oblast hlavního tématu a posledních 12 taktů skladby je velmi stručnou Codou, před kterou je krátká třítaktová kadence sólového fagotu. Jakoby jedním nadechnutím v tomto nepřetržitém proudu rychlé hudby celé Concertino končí.

Interpretační rozbor

Andante

Při prvním praktickém seznámení s úvodní pomalou částí Concertina poměrně rychle zjistíme, že největším problémem (pominu-li některé nepříjemné frazeologické vazby a hudebně exponovaná místa) bude správné dýchání. Měli bychom ho mít rozvržené tak, abychom byli schopni zahrát úvodní část zcela bez fyzických obtíží. V celém Andante bychom měli mít přesně zapsané nádechy a výdechy a při rozvažování nad nimi stále na paměti přirozenou cirkulaci dechu. Jelikož jsou některé zapsané fráze pod obloučkem velmi dlouhé (což je dechově náročné), nebál bych se je při koncertním provedení mírně modifikovat. Troufám si říci, že všechny nádechy (i při nedodržení jasně zapsaných obloučků) lze vyřešit tak, aby nejenom nenarušovaly tok hudebních myšlenek, ba naopak, aby je podpořily. Vždyť nádech sám o sobě lze považovat za výrazový hudební prostředek, tím spíše u dechového nástroje. Detailní návrhy na úpravu frazeologických celků a jejich modifikovanou podobu, na pódiu několikrát prověřenou, uvádím níže v možnostech ulehčení.

Komplexně lze mou hudební představu celého úvodního dílu až ke kadenci definovat jako progresivní tok myšlenek, který se stále nepatrně zrychluje. I přes odlišná tempová a agogická označení směřující k vnitřnímu vlnění hudby (*animando*, *sempre piu*,

allargando, a piacere, tempo primo), lze tohoto hudebního vývoje a záměru dostat. Konkrétněji lze říci, že úvodní díl až do písmene A by měl být pomalý, intimní, pokorný, v nízké dynamice, a jeho hudební fráze by se měly odvíjet více v agogické rovině, než zapsané dynamické.

Další díl až do písmene B, kde se navrací tempo primo, je veden v animando, poté dokonce sempre piu a opětovném zklidnění, allargando. Tato tempová označení bych v souladu se skladatelovým záměrem dodržel, avšak uvažoval bych nad jejich časoprostorovým rozložením, inklinujícím spíše k pozdější než místně skladatelem určené realizaci. Hudba dostane větší napětí a spád. V písmenu B je opět důležité dostat se do pomalého tempa prima, nebál bych se říci i pomalejšího než na začátku. Malou kadenci před písmenem C bych cítil pořád v rámci pomalého tempa.

Následující plochu C, která graduje až ke kadenci, bych hrál celou o trochu rychleji, než je celkové tempo Andante na začátku. Hudební obsah bych se nebál kulminovat v rámci animanda, které můžeme začít už tempovým zlomem od předtaktí před dvoučtvrtovým taktem (7. takt v C). Atributy jako horizontálnost, nálada, emoce, jsou zde hlavním prostředkem hudební mluvy. Někteří interpreti mají tendenci hrát celý úvodní díl velmi pomalu, čímž se vystavují nebezpečí porušení jednotlivých frazeologických vazeb a jejich vzájemných souvislostí. Hudba se jim přestane odvíjet po celcích a upadne do metrického, fádního stereotypu, navíc v únavném, těžkopádném, pomalém tempu. Osobně vycházím ze skladatelova tempového doporučení, vždyť Andante není pomalé tempo, naopak, jeho hudba krokem spěje kupředu, při zachování patřičného klidu. Není v tom žádný rozpor.

Melodika je kontinuálně souvislá, klavír má úlohu většinou doprovodnou, místy však prokomponovanou, zpracovává motivický materiál fagotu. Celková klavírní stylizace je místy dosti

zahuštěná, takže doprovod musí být náležitě obezřetný, aby sólový nástroj nepřehlušil. Zvláštní pozornost zasluhuje vzájemná souhra, která zvláště v agogicky vlnivých místech musí být dobře a citlivě pojata, jinak může vzniknout řada nepřesností, které mohou celkové pojetí ovlivnit.

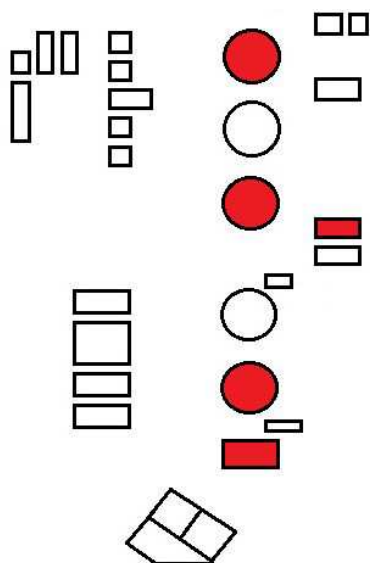
V celé úvodní části by se fagotista/ka neměl nechat strhnout do extrémních dynamických poloh. Ve vlastním pojetí (mimo závěrečnou gradaci do e_2) nepřekračuji silnější dynamiku, než je mezzoforte. Zaměřil bych se hlavně na agogickou vlnivou krásu frází, barevnost tónu a intonační přesnost, která i v této části má svá úskalí, jež lze alespoň částečně eliminovat. Konkrétně v následujících možnostech ulehčení:

- logické přerušení obloučků pro lepší fyzické zvládnutí je v taktech 7. od začátku (po tónu h), 6. takt před B (po tónu g1), 3. takt před B (po tónu cis1), takt 5 po C (po tónu cis1) nebo takt 6 po C (po tónu fis1) viz ukázka.



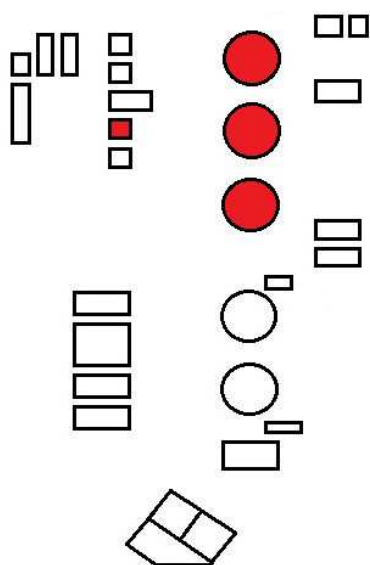
Hmaty pro ulehčení svázání problematických vazeb:

- takt 4 od začátku- e1 bez ukazováku pravé ruky (viz ukázka).

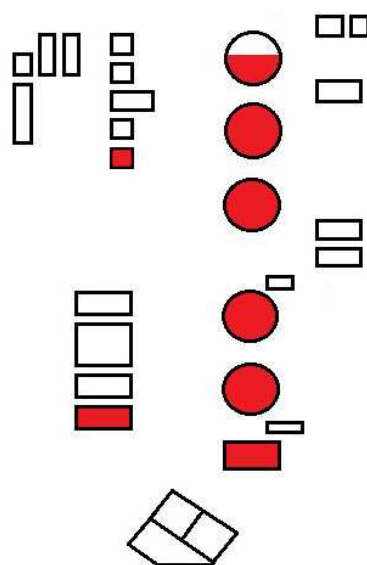


- takt 5 od začátku - vazba gis1 - dis1, při změně na dis1 rychle pootevřít a opět zavřít cis klapku - palec levé ruky.
- takt 5 od začátku - vazba cis1 - gis, buďto cis 1 bez pravé ruky (viz ukázka 1 na následující straně), nebo originál a gis zadním hmatem - gis klapka na palec pravé ruky (viz ukázka 2 na následující straně).

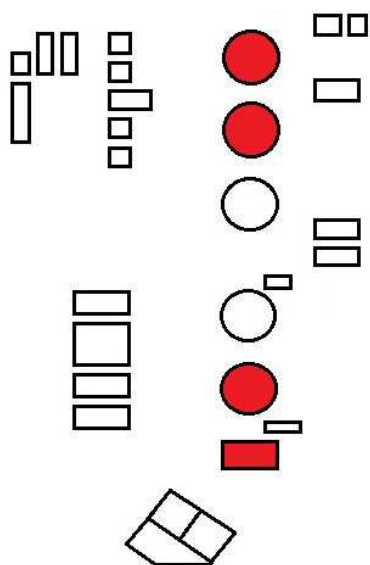
1.



2.

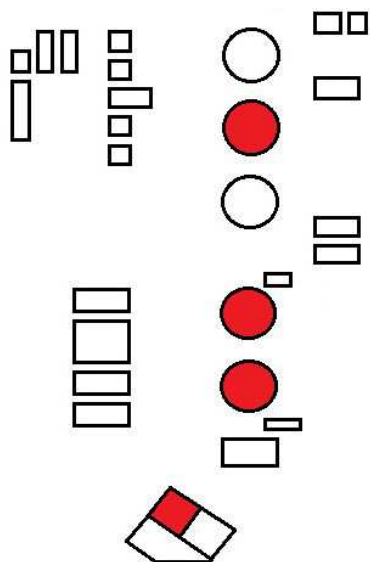


- takt 7 po začátku - vazba a - dis1, dis1 bez ukazováku pravé ruky (viz ukázka).

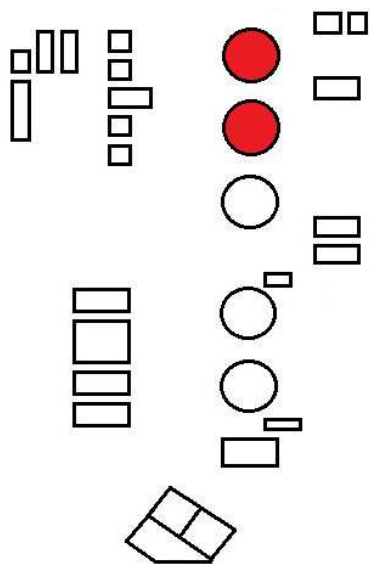


- takt 6 po A stejný postup jako v taktu 5 po začátku.

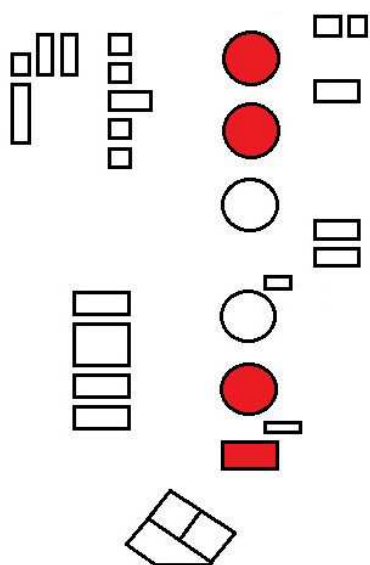
- takt 12 po A - fis1 - užít prostředník levé ruky, ukazovák a prostředník pravé a f klapku - malík pravé ruky (viz ukázka). Tento hmat lze dobře využít i v taktech 3 po B a 6 po C.



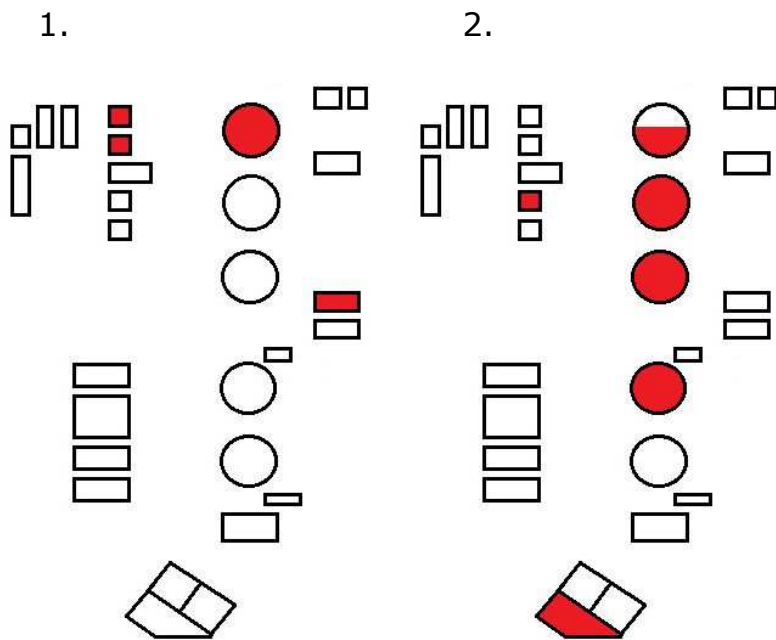
- takt 12 po A- vazba d1 - fis, d1 bez užití pravé ruky (viz ukázka).



- takt 2 před B - dis1 bez užití ukazováku pravé ruky (viz ukázka).

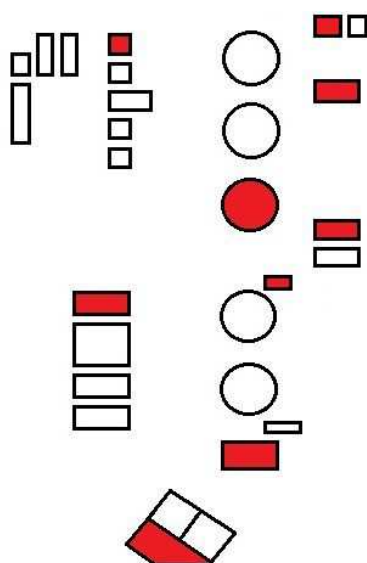


- takt 3 a 4 v C - vazba z c2 na dis2- c2 bez použití pravé ruky (viz ukázka 1 na následující straně), dis 2 buďto originální hmat a nebo jako cis (s pootevřením ukazováku levé ruky) spolu s užitím cis trylkovací klapky (ukazovák pravé ruky) a gis klapky (malík pravé ruky) viz ukázka 2 na následující straně.

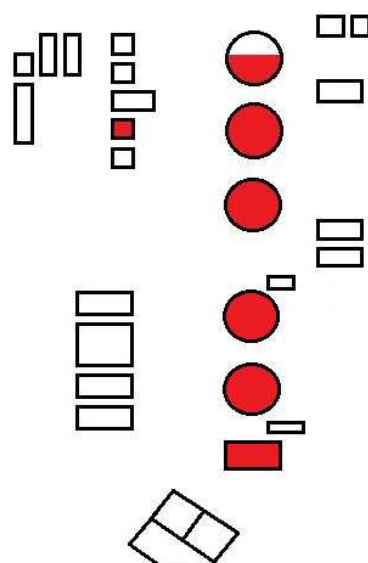


- takt 14 po C - tón e2 - nejlepší je podle mne originální hmat (pokud je fagot vybaven e klapkou) viz ukázka 1 na následující straně, který se poměrně dobře váže z tónu h1. Také lze užít hmat jako g s cis klapkou (palec levé ruky) viz ukázka 2 na následující straně. Důležité je postavení nátisku, který by měl být blízko prvního drátku na strojku, a spodní čelist by měla být podsunuta více než horní (předkus spodní čelisti).

1.

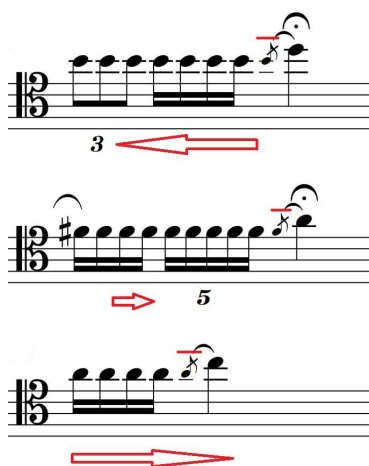


2.



Kadence

Spojovací díl mezi pomalou a rychlou částí Concertina tvoří kadence, která září technickým ekvilibristem. Při prvním seznámení s textem lze vzhledem k užitým hodnotám domyslet, že celá kadence má gradační charakter směrem k závěru, a lze ji proto rozdělit následovně: první část do závěru sextolového pohybu by měla být ve výrazu umírněná, zejména vzhledem k navazující progresivnější části. Druhá část s nátryly a přírazy by měla vyznít spíše melodicky. Lze ji pokládat za jakýsi střední díl *b* (vzhledem ke členění kadence). Následující třetí a závěrečný septolový a dvaatřicetinový díl by měl být rychlejší, což při dodržení zapsaných hodnot vyzní přirozeně. Logického hudebního spádu v kadenci docílíme také progresivním zrychlováním každého modelu repetovaných tónů, budme jen opatrní při vyslovení přírazu, který začíná vždy na stejné notové výšce jako předchozí repetované tóny (viz ukázka na následující straně).

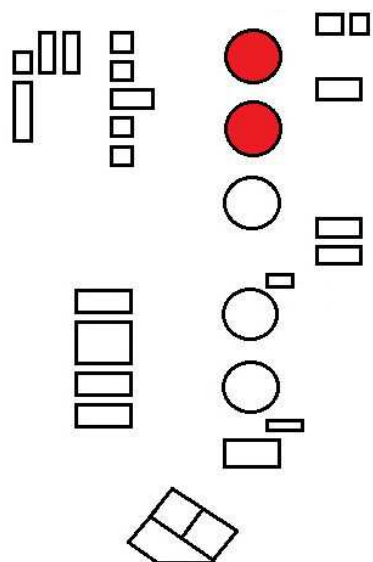


Celá tato část je logicky konstrukčně vystavena a technickými figuracemi spěje k rychlé, finální větě Concertina. Pokud budeme dodržovat zápis a budeme ctít rytmické hodnoty, vyzní v tomto duchu kadence zcela přirozeně a uvede nás do závěrečné allegrové části zcela nenásilně.

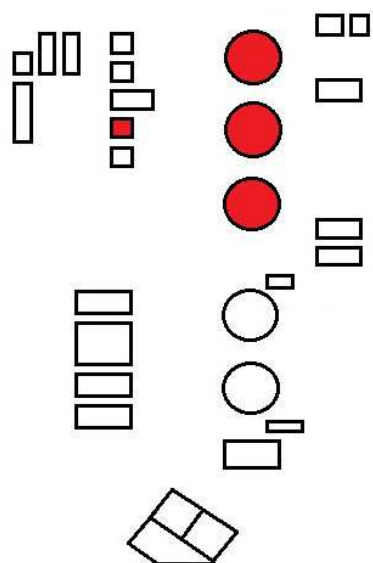
I přes všechna technicky a výrazově náročná místa, bychom neměli zapomínat na kvalitu a barvu tónu ve vyšších polohách nástroje a vylehčený styl, který francouzská hudba vyžaduje. Nastíněný vhléd do kompozice kadence je určený pro osobnostně i technicky vyzrálého interpreta, se schopností vlastního uceleného pohledu na interpretované dílo.

Možnosti ulehčení:

- v některých místech uvažujme o užití d1 bez pravé ruky, viz ukázka na následující straně (dále možnost užití při prvním vstupu v kadenci, poté cisis1 v nátrylové části, podle uvážení ve finálním dvaatřicetinovém běhu)



- vstup do kadence - vazba gis- cis1, cis1 bez pravé užití pravé ruky
(viz ukázka)

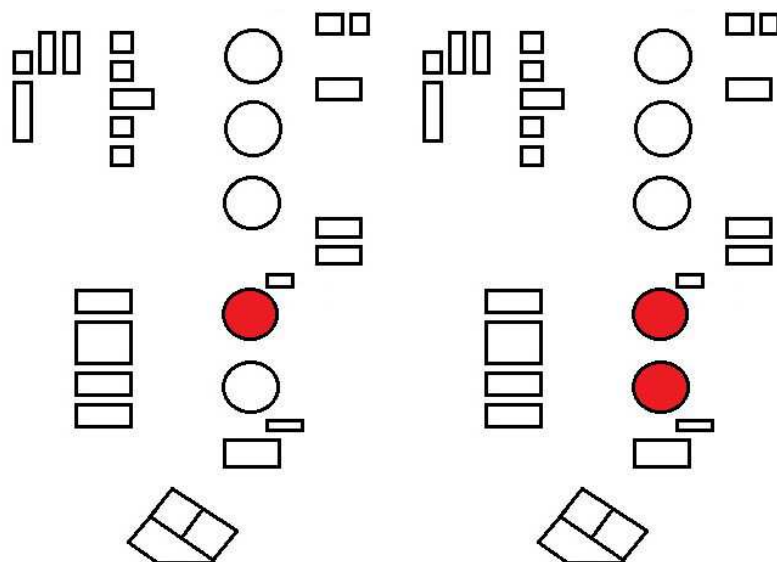


- nátryly cisis1 - dis1, cisis1 originální hmat s pravou rukou a poté zvedáme pouze f klapku (malík pravé ruky).

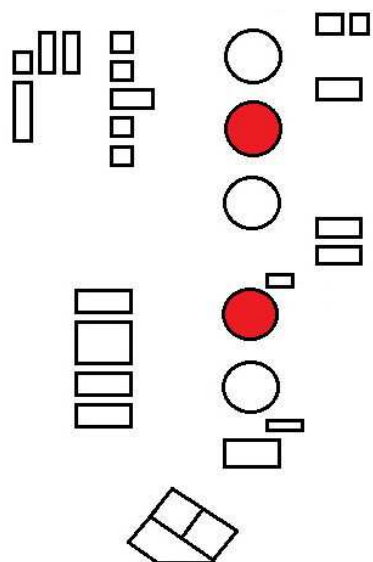
- nátryl e1 - fis1, fis1 hrajeme pouze za použití ukazováku pravé ruky (popřípadě ukazováku a prostředníku pravé ruky, záleží na konkrétním nástroji- viz ukázky 1 a 2).

1.

2.



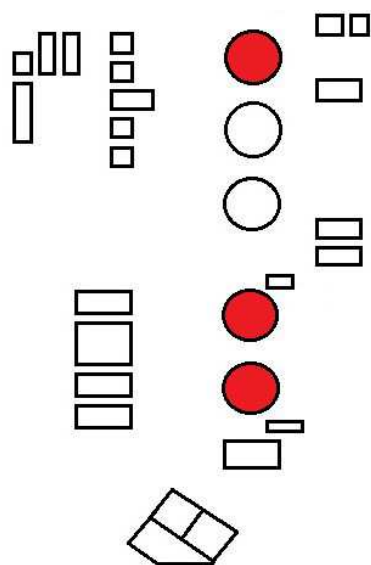
- vazba h1 - fis1, fis1 hrajeme pouze s prostředníkem levé ruky a ukazovákem pravé ruky (viz ukázka)



- následující septolovou část je nejlepší hrát originálními hmaty, které máme zažité a jednotlivé figurace mít vnitřně rozčleněné na dvě kvartoly a kvintolu (viz ukázka).



- dvaatřicetinová figurace: vazba es1 - f1, na f1 zvednout jen prostředník levé ruky a prsteník pravé ruky (g klapka) viz ukázka níže, fis1- pouze ukazovák pravé ruky, nebo ukazovák a prsteník pravé ruky (viz ukázky 1 a 2 na předchozí straně), od gis1 hrát originálními hmaty (na uvážení mimo spoje d1 - es1, kdy d1 můžeme hrát bez užití pravé ruky). Celou pasáž je vhodné mít vnitřně rozčleněnou po pěti a třech notách (viz ukázka na následující straně).





Allegro vivace

Rychlá část Allegro vivace je dokonalou větou pro prověření technických a fyzických dispozic hráče. Faktura notového zápisu je od začátku věty velmi složitá a dá se říci, že gradace je postavena na technickém zahušťování směrem k závěru skladby. Pouze praktické hrubé přečtení hudebního textu této části může potenciálního zájemce o nastudování odradit, ale z vlastní zkušenosti mohu říci, že dobře nastudovaná, dechově a technicky vyřešená a zažitá skladba se komplexně hraje lépe, než na první pohled vypadá.

Hudební představa se vzhledem k absenci hlavního tématu tvoří ne zcela přirozeně, ale obecně platí, že motiv s přírazy (připomínajícími filmovou hudbu) interpretujeme rytmicky, s jiskrou, a technické pasáže, na kterých je tato část vystavěná, by měly vyznít s francouzskou noblesou, lehkostí, samozřejmostí, takže posluchač by si měl odnášet povznášející zážitek. Je třeba mít na paměti, že i při nejexponovanějších místech bychom měli dbát na kvalitu tónu, s dokonale provazovaným, hladkým legatem.

Vlastní zapojení a vyzrálost interpreta se u takto náročné skladby zřejmě projeví až po letech studia. Osobně si vzpomínám, že při prvních veřejných produkcích této skladby jsem měl problém zahrát rychlou část v tempu 100 (čtvrtová), které nemá s označením Allegro Vivace mnoho společného. V průběhu několika let, kdy jsem se ke skladbě vracel, jsem byl vždy schopný nacvičit ji v rychlejším tempu. Dnes se pohybuji v tempech 120–126. Myslím si, že toto tempo lze pokládat vzhledem k přítomnosti dvaatřicetin a oktávovým či sextovým skokům v šestnáctinách za

dostačující. Pomyslný progres klade velký důraz na hráčovu trpělivost, z krátkodobého hlediska je téměř nezaznamatelný. K „dokonalému“ provedení je také důležité mít skladbu veřejně několikrát prověřenu, i když první pódiové zkušenosti zřejmě povedou ke smíšeným pocitům, jimiž bychom se však neměli nechat odradit od dalšího prověřování skladby. Lze říci, že se jedná o opus, který se z části vlastně učíme až na pódiu. Stačí třeba jen jeden špatný nádech či výdech na poslední stránce skladby, který může zapříčinit, že skladbu nebudeme moci fyzicky dohrát. Hromadění neokysličeného vzduchu v plicích zapříčiní nesprávné prokrvování mozku a přestaneme zdolávat soustředění na daná technická místa, což v případě této skladby dopadá většinou fatálně. Jednotlivá obtížná technická místa můžeme mít při nácviku skvěle zvládnutá, ovšem při komplexní reprodukci se hrají zcela jinak. Proto je důležité cvičit skladbu vcelku, to je i s úvodní, pomalou částí. Jistého zpestření lze dosáhnout také individuálněji koncipovanou dynamikou. Hudebně je zajímavé například stáhnout úplný závěr skladby do piana (místo crescendové gradace) a ve forte zahrát až poslední tón s melodickou ozdobou (tak jak je to na mém profilovém CD).

Úloha klavírního doprovodu v rychlé části je velmi důležitá a také obtížná. Jak fagot, tak klavír si mezi sebou vyměňují a vzájemně „předávají“ arsenál technických míst, která se často i překrývají (viz ukázka na následující straně).

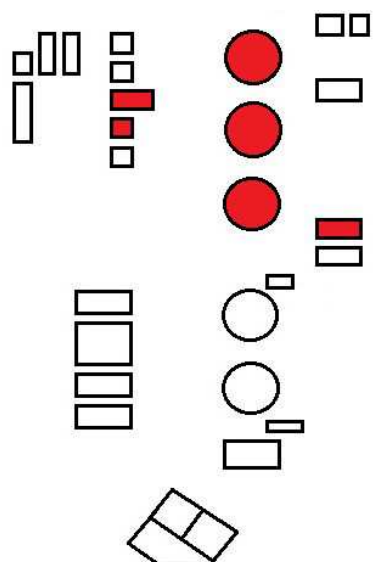
Dominantní pozici ve větě má fagot, ale i reminiscenční náznaky doprovodného klavíru by měl posluchač na první poslech zaznamenat. Obzvláště opatrný by měl být pianista od písmene I do písmene L. Intonačně dbáme hlavně na citlivá místa vysokých poloh nástroje, která budou inklinovat při fyzickém vyčerpání výše.

Oblast vedlejšího tématu (střední díl od písmene G do písmene I) by se tempově neměla příliš lišit od rychlé části, přikláněl bych se k jednotně celistvému tempovému náhledu, výrazně stmelujícímu celou architekturu díla. Zvláštní pozornost je třeba věnovat také správné artikulaci velkých triol, zřetelnosti melodických ozdob, vkusnému vibratu, tónové barevnosti a dalším zdánlivě „nepodstatným“ detailům, které však ve svém celkovém zvládnutí činí dílo bohatým a celkově přesvědčivým.

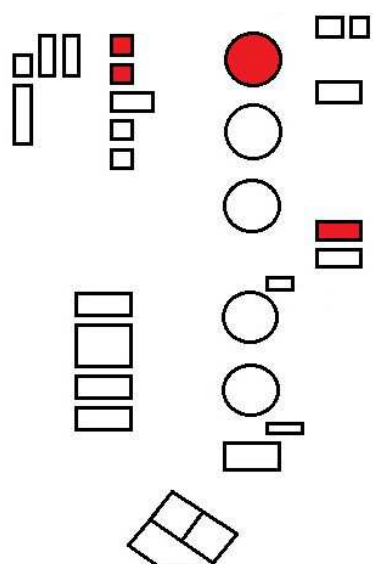
Možnosti technického ulehčení:

- takt 5 po začátku Allegra, a1 bez pravé ruky (g klapka) viz ukázka 1

1.

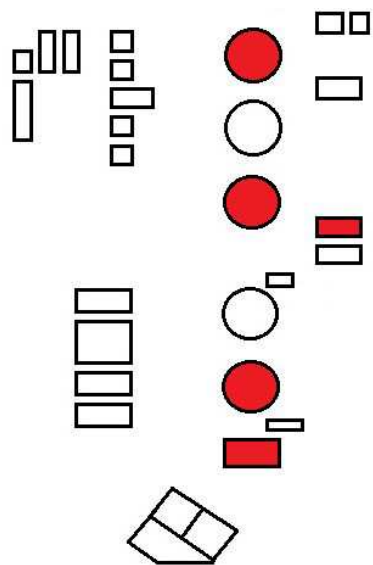


- takt 6, c2 bez použití pravé ruky (viz ukázka)



- 1 takt před D, a1 bez pravé ruky (g klapka) viz ukázka 1 výše.

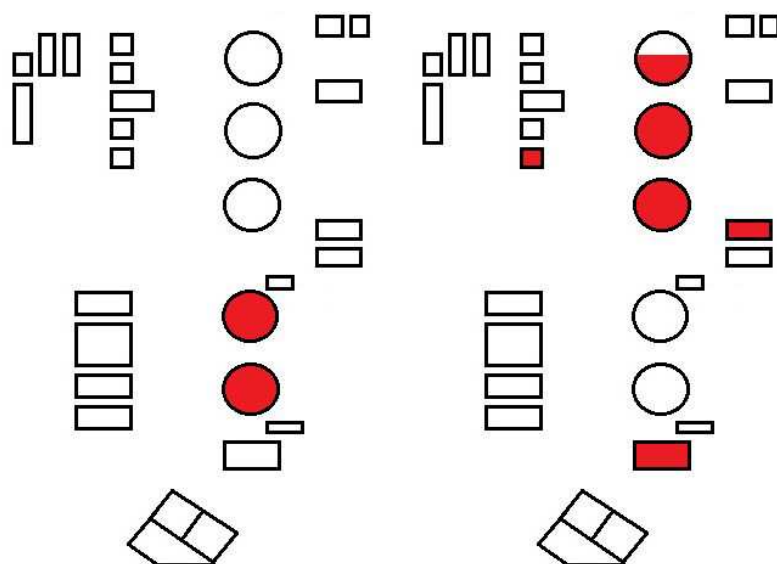
- 4 takt před E, e1 bez ukazováku pravé ruky z důvodu lepšího svázání (viz ukázka)



- 1 takt v E, fis1 pouze ukazovák a prostředník pravé ruky (viz ukázka 1), gis1 s užitím piano mechaniky z důvodu lepšího svázání (viz ukázka 2)

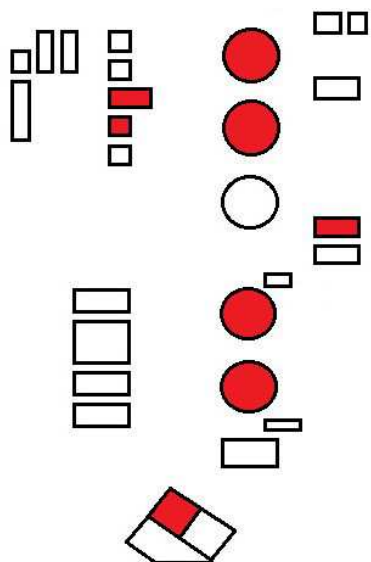
1.

2.

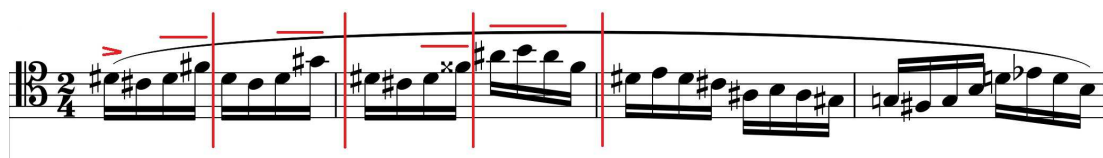


- 2 takt v E, vazba ais1 - h1, na h1 pouze zvednout prsteník levé ruky (viz ukázka 1), celou pasáž je vhodné mít vnitřně rozčleněnou po čtyřech s tím, že vždy třetí a čtvrtou šestnáctinu hraje pocitově melodicky a soustředíme se na dechovou oporu (viz ukázka 2).

1.

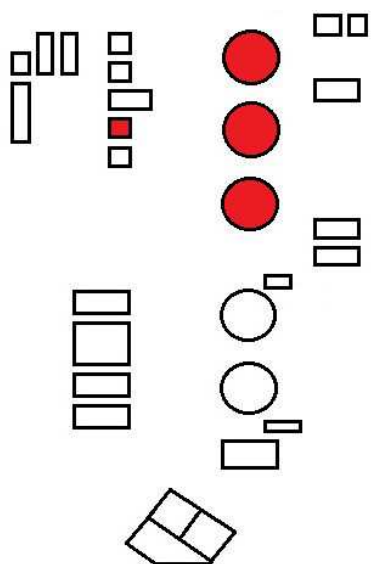


2.

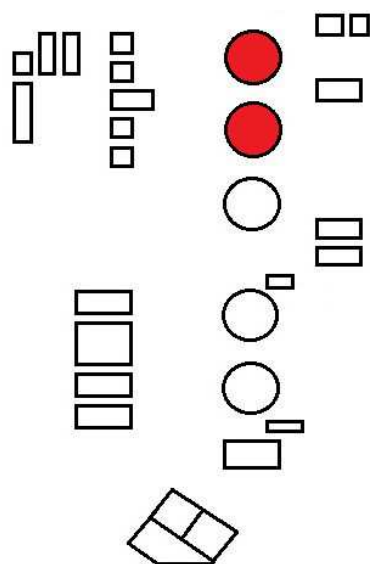


- 9 takt po E, cis1 a d1 bez pravé ruky (viz ukázky 1 a 2 na následující straně).

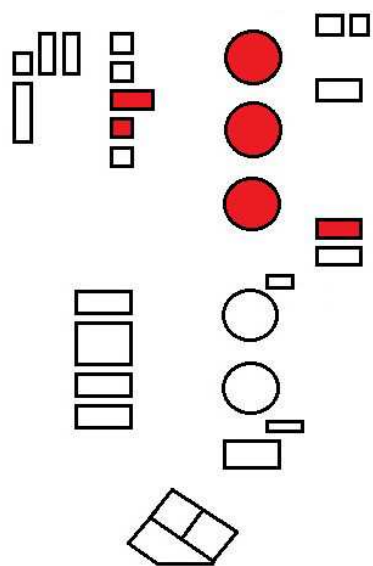
1.



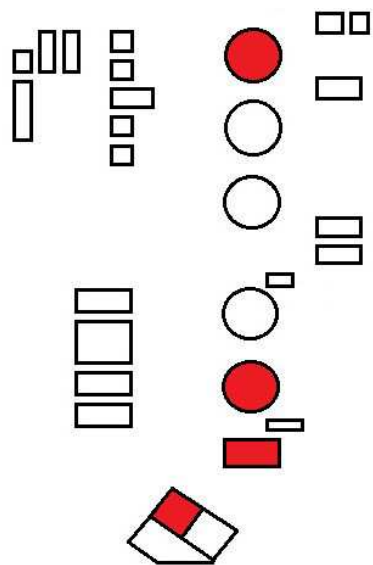
2.



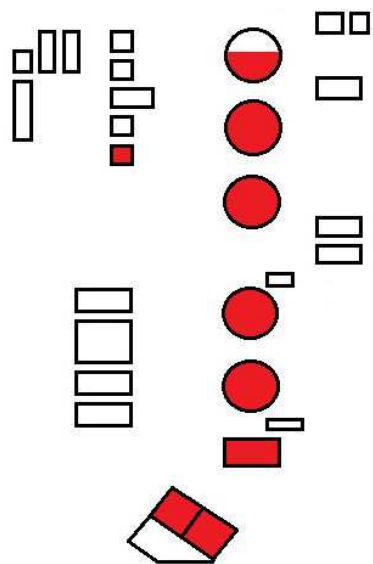
- 2 takt před F, a1 bez pravé ruky (g klapka) viz ukázka



- 2 takt v F, vazba z d1 na e1 - na e1 pouze zvednout prostředník levé ruky (viz ukázka).

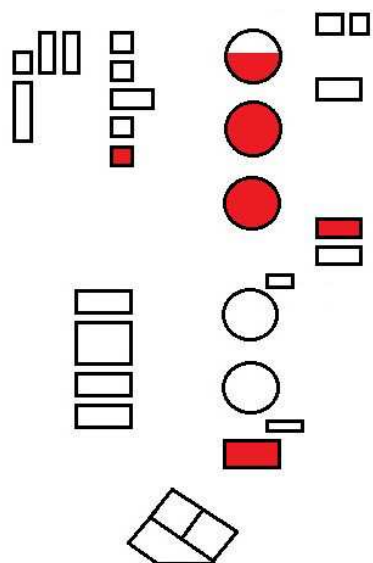


- 4 takt v F, vazba b – ges - přední hmat na ges (malík levé ruky) viz ukázka.

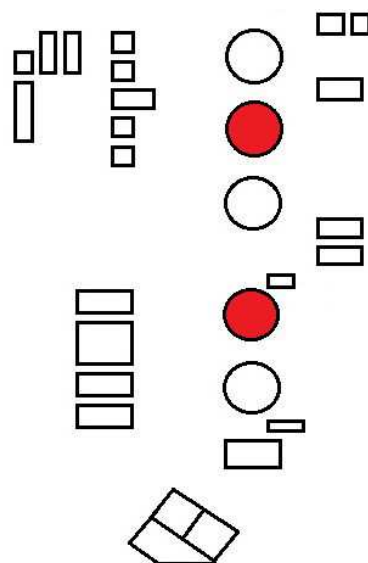


- 1 takt před J, a1 bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka na předchozí straně, as1 s piano mechanikou, viz ukázka 1, fis1 jen prostředník levé ruky a ukazovák pravé ruky, viz ukázka 2. Celý takt hrajeme s myšlenkou reprodukce jediného tónu, velkou dechovou oporou a melodicky, viz ukázka 3.

1.



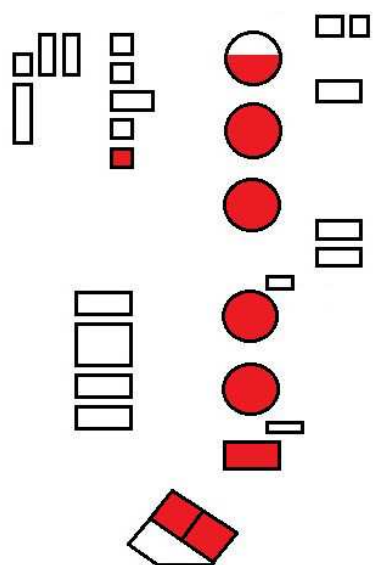
2.



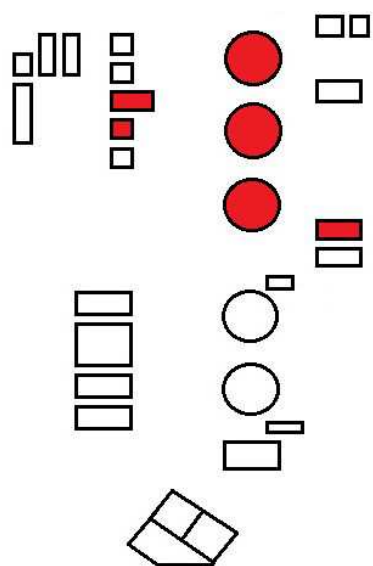
3.



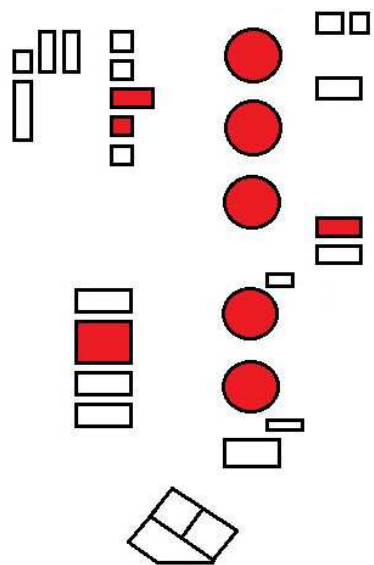
- 10 takt v J, fis předním hmatem (malíček pravé ruky), viz ukázka.



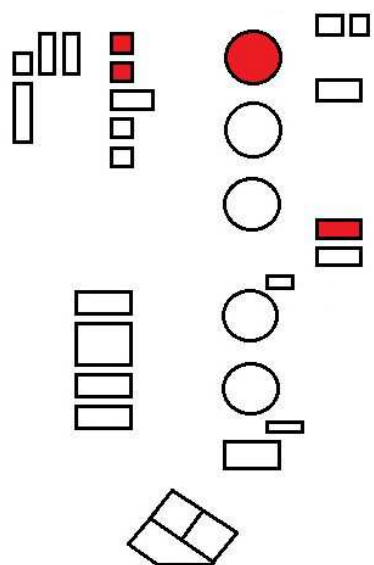
- 11 takt v J, a1 bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka.



- 1 takt v K, vazba cis2 - ais1, ais1 - levá ruka jako a1, pravá ruka - ukazovák, prostředník a E klapka, viz ukázka.



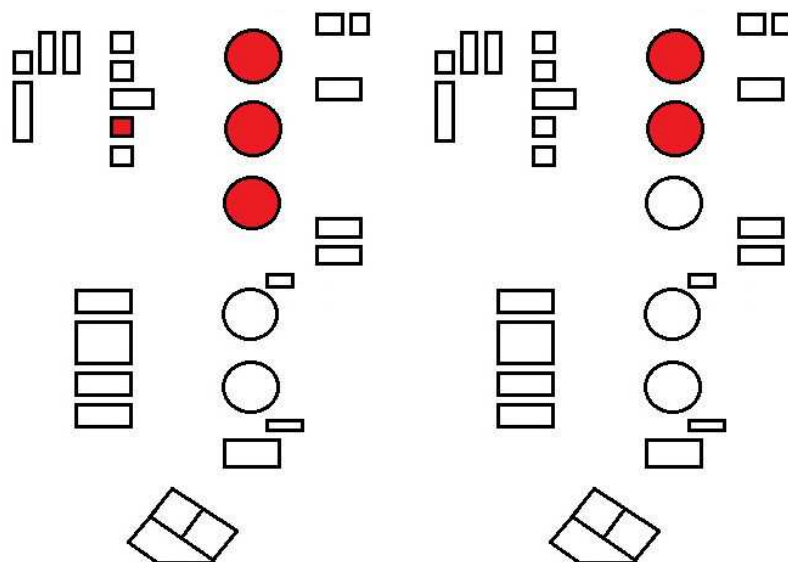
- 8 takt v K, c2 bez pravé ruky, viz ukázka.



- 3 takt v L, vazba as - des1 - as originálním, předním hmatem a des1 bez pravé ruky z důvodu lepšího svázání, viz ukázka 1. Dále d1 bez užití pravé ruky, viz ukázka 2.

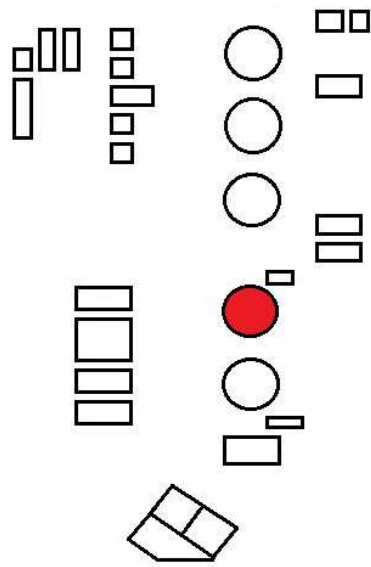
1.

2.

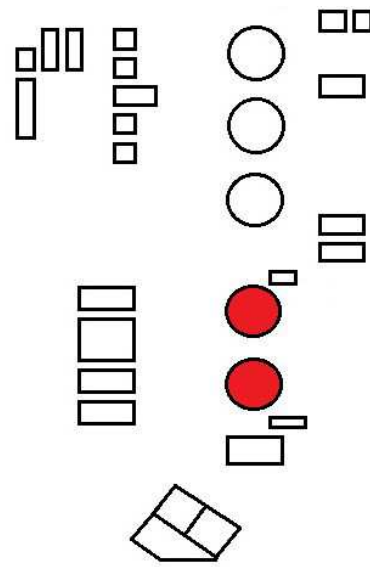


- 6 takt v L, vazba es1- fis1, fis1 pouze užitím ukazováku pravé ruky, viz ukázka 1 na následující straně, nebo ukazováku a prostředníku pravé ruky, viz ukázka 2 na následující straně. Dále a1 bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka 3 na následující straně, které pocitově zadržíme z důvodu uvědomění následujícího vrcholného c2, které hrajeme originálním hmatem, viz ukázka 4 na následující straně.

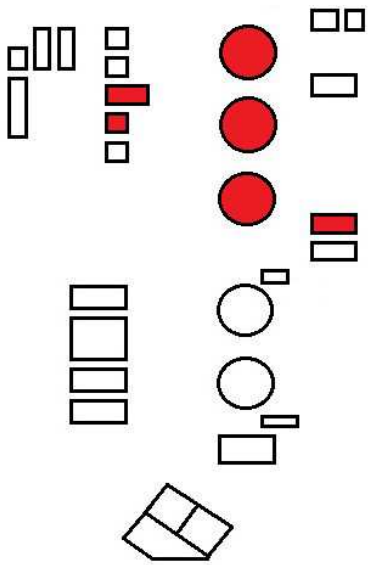
1.



2.



3.

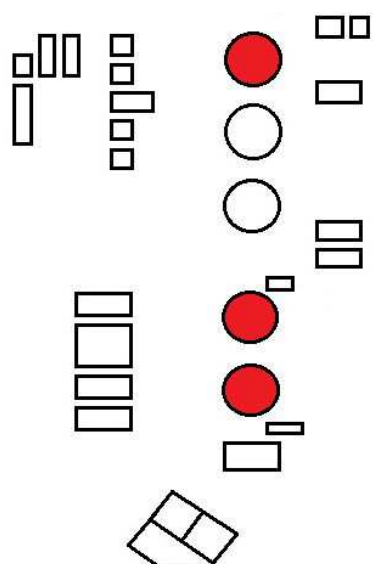


4.

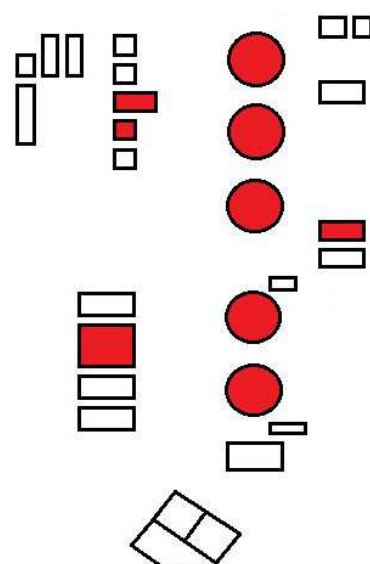


- 4 takt v M, f1 jako es1 bez prostředníku levé ruky a prsteníku pravé ruky, viz ukázka 1, b1 - levá ruka jako a1, pravá ruka - ukazovák, prostředník a E klapka, viz ukázka 2, c2 bez pravé ruky, viz ukázka 3.

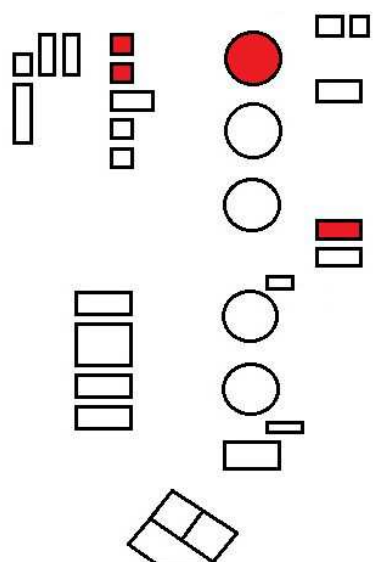
1.



2.



3.



- 5 takt v M, vazba d2 - c2, c2 bez pravé ruky, viz ukázka 3 na předchozí straně a šestnáctinový pohyb rubato z důvodu těžké vazby as1- es1

Concertino Marcela Bitsche patří k jedné z nejobtížnějších skladeb mého výběru skladeb na přiloženém CD. Svou náročností, jak hudební, tak technickou, klade na interpreta ty největší nároky a předpokládá již jeho fyzickou, mentální i hráčskou vyspělost. Celý opus, nebo alespoň rychlou část, bych nejprve zařadil jako etudu v prvním ročníku navazujícího studia, během druhého bych uvažoval či dílo doporučil k veřejné produkci, ovšem za předpokladu studentova ztotožnění do té míry se skladbou, že si ji troufne zahrát.

2.6. Alexandre Tansman (1897-1986)

byl vynikající klavírista polsko-židovského původu žijící ve Francii. První hudební vzdělání získal v polské Lodži, kde také působil v symfonickém orchestru pod vedením Tadeusze Mazurkiewicze. Současně také studoval ve Varšavě hudební teorii u Piotra Rytla, kompozici u Henryka Melcera a hru na klavír u Wojciecha Gawrońského. Tamtéž studoval také práva. Po roce 1920 se o něm dá hovořit jako o francouzském občanovi a umělci, protože po celou svou další životní pouť si zvolil za místo pobytu Paříž (s výjimkou 2. sv. války, kdy rodina utekla před Hitlerem do Spojených států). Krátce po válce se však do Francie vrátil. Byl ve své době znám nejen jako vynikající pianista koncertující po celém světě, stejně dobře ovládal i dirigentské řemeslo a byl produktivní i jako skladatel.

Z pozdně romantických vlivů německé hudby se brzy osvobodil a inklinoval ponejvíce k neoklasicismu, čímž bychom ho mohli typologicky přiřadit po bok Igora Stravinského, Paula Hindemitha, Francise Poulenca či Alfreda Caselly. Ve své tvorbě navazoval na polsko-židovské tradice, které se snoubily s neoklasickými vlivy francouzské hudby 20. a 30. let. I americký válečný pobyt částečně ovlivnil jeho hudební mluvu, která vykazuje znaky všestranné poučenosti a moderního skladatelského vkusu.

Při příležitosti svého světového turné mezi léty 1932-1933 byl v Indii vyznamenán Mahátmou Gándhím a v Japonsku samotným císařem, který mu udělil medaili „za příspěvek ke světové kultuře“.

Tansman se také stal jako první polský umělec členem Královské akademie věd, literatury a umění v Bruselu. Skladby na

objednávku psal mimo jiné pro belgickou královnu či UNESCO. Mezi jeho nejbližší přátele patřily přední osobnosti uměleckého i vědeckého života jako herec Charlie Chaplin, skladatel George Gershwin, vědec Albert Einstein, spisovatelé Thomas Mann, Stefan Zweig nebo malíř Pablo Picasso. Jako poctu a důkaz uznání napsal Tansman knihu o Igoru Stravinském, která byla vydána roku 1948 v Paříži a je dodnes využívána muzikology i běžnými čtenáři jako jeden z nejspolehlivějších a nejcennějších pramenů o tomto skladateli. Premiéry jeho děl vždy prováděli vynikající umělci své doby. Namátkově jmenujme například Sergeje Kusevického, Artura Toscaniniho, Leopolda Stokowského, Pierra Monteuxe, Andrése Segoviu, Ericha Kleibera, Otto Klemperera, José Iturbiho, Mieczysława Horszowského či houslisty Bronislava Hubermana a Josepha Szigetiho a violoncellisty Pablo Casalse a Gregora Pjatigorského.

Svazem polských skladatelů byl jmenován jeho čestným členem a Akademie múzických umění v Lodži mu udělila čestný doktorát.

Ze svého bohatého tvůrčího odkazu zanechal dvě komorní díla věnovaná fagotu, a to **Sonatinu pro fagot a klavír** z roku 1957 a **Suitu pro fagot a klavír** z roku 1960, které jsem se rozhodl nastudovat. Jejich nahrávka je součástí této disertační práce. Nyní k oběma dílům podrobněji.

Sonatina (1957) je plně zakotvena v neoklasickém stylu, z čehož je zřejmé, že velkým inspirátorem mu byl právě I. Stravinskij. Jde o dílo, jehož rozsah plně odpovídá názvu a po harmonické stránce bychom ho mohli označit jako kompozici situovanou do rozšířené tonality. Po důkladném interpretačním seznámení si však myslím, že postrádá právě onoho ducha důvtipu, espritu a francouzského šarmu, což by vlastně vzhledem

k žánrovému zařazení nevadilo. Ve srovnání s některými dalšími dostupnými díly se přece jen zdá, že tuto vlastnost postrádal, patrně proto, že nebyl rodilým Francouzem nebo se opačně nacházel pod tak silným vlivem Stravinského, že si tento „nedostatek“ ani neuvědomoval.

Formální rozbor

1. Allegro con moto

je zamýšlena v klasické sonátové formě a skutečně úvodní rozmach jakoby signalizoval nadcházející velkou formu, která se však v průběhu nedostaví. Tento pocit převládne jen po odvinutí sonátové expozice, která je navíc skoro archaicky repetována. Příznačným pro celou první větu je její silně motorický ráz v duchu klasicky odvíjejících se rychlých vět, čehož Tansman dosahuje pravidelně tepajícím ostinátním doprovodem klavíru, jehož motorický stereotyp je narušován a zároveň posilován a uvědomován útržkovitou, těkavou linkou melodického fagotu (viz ukázka na následující straně).

The image displays a musical score for piano and bassoon. It is written in common time (C) and consists of three systems. The first system shows the bassoon part with a melodic line featuring slurs and accents, and the piano accompaniment with a steady eighth-note chordal pattern. The second system continues this pattern, with the bassoon playing a more complex melodic line. The third system shows the bassoon playing a descending melodic line, and the piano accompaniment ending with a final chord.

V pravém slova smyslu ani nejde o významné (natož zapamatovatelné) hlavní téma, jako spíše jen o jeho výraznou hlavu. Z hudebně analytického pohledu dominují tři základní složky, a to převládající rychlé, útržkovité, chromatické sledy a synkopizovaná melodika v sólovém fagotu, vcelku banální harmonická kostra využívající tercově paralelních vztahů a vedlejších akordů, samozřejmě obohacených o dílčí disonantní prvky (velké sekundy, septimy), a značně vybuzená kinetika stereotypně se opakujícími pulzujícími osminami klavíru. Nástrojová melodika přitom koloruje harmonicko-kinetické vztahy.

V expozici jde po formální stránce o čtyřicetitaktový úsek repetované hudby s dvacetijednataktovou oblastí hlavního tématu s navazující šestitaktovou mezivětou (viz ukázka).



Vedlejší téma je lyrické (viz ukázka),



diatonicky modelované, jež bychom mohli označit za devítitaktovou větu, vzdáleně vycházejí v augmentované podobě z hlavního tématu. Čtyřtaktová pasáž (viz ukázka) ve fagotu expozici uzavírá.



V duchu klasického formálního členění bychom očekávali nějakou formu provedení a reprízy (mohlo by jít zhruba o 80 taktů hudby), avšak ani jedna z těchto částí nenásleduje. Zazní pouze mnohem kratší čtrnáctitaktová dvoudílná coda, kdy první díl (viz ukázka na následující straně)



můžeme ještě s dávkou tolerance považovat za cosi jako provedení (Tansman zde pracuje s hlavním tématem), ale následující "quasi recitativo" je už kadencovitým předělem, spojujícím první a druhou větu Sonatiny, motivicky vycházející z materiálu vedlejšího tématu. Lze se jen dohadovat, proč skladatel jakoby po repetici změnil celkovou formální koncepci skladby, i když na poslech působí hudba jednoduše. Buď ho k tomu vedl nedostatek času - měl třeba zrovna povinnosti koncertní, ať už klavírní, dirigentské, nebo přehnaně autokriticky zhodnotil motivický materiál expozice za invenčně nedostatečný pro rozsáhlejší zpracování. Těžko říci, avšak každopádně je forma první věty pouhým fragmentem jinak tradičně koncipované sonátové formy. Proto ji možná následně označil jen jako sonatinu.

Z interpretačního hlediska se vyskytuje největší obtížnost ve složce metro-rytmické, kdy při allegrovém tempu útržkovitá, těkavá, synkopizovaná melodie představuje hlavní formotvorný prostředek, který musí být zahrán bez sebemenšího zakolísání, což by jinak mělo fatální důsledky v souhře s klavírem.

2. Aria

je již formálně zcela jasnou, uzavřenou malou písňovou formou. Její schéma je: introdukce - **a**, mezivěta - **b, c**, mezivěta - **a**, přičemž malé **a** je čtyřtaktová věta, následuje třítaktová mezivěta, na které navazuje malé **b** (takt 10), které graduje do

malého **c**, vyvrcholujícím celou větu (takty 14-20). Následuje další čtyřtaktová mezivěta, po které skladatel zopakuje doslovně malé **a**, kterým věta končí. Aria už samotným názvem zřetelně odkazuje k barokním mistrům, což je dáno jednak ornamentálním způsobem melodiky s vypsanými nátryly a mordenty (viz ukázka)

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a top staff with a bass clef and a 3/4 time signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff features a melodic line with various ornaments (trills and mordents) and slurs. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system continues the same musical structure, with the top staff showing a more complex melodic line and the piano accompaniment providing harmonic support.

a také průzračnou harmonií s diatonickými sledy volně kladených kvartsextakordů s přidanou nónou nad tónickou kvintovou prodlevou v basu. Osminový pohyb doprovodu je převzat z pulzující první věty, avšak zklidněn a přizpůsoben kantabilnímu largu Arie. Celá věta působí božsky vznešeným klidem, připomínajícím obdobné věty J. S. Bacha.

Nástrojově je důraz položen na krásný, zpěvný tón a srozumitelnost nejdrobnějších melodicko - rytmických figur, které

vytvářejí neustále nastavovanou, jakoby nekonečnou melodickou linku.

3. Scherzo

je opět živá, pulzující, motorická, virtuózní část, s rychlými repetovanými tóny a intonačně přesahovanými lomenými skoky ve fagotu. Ačkoli věta poslechově připomíná rondo, po formální stránce tomu ne zcela odpovídá. Schéma by vypadalo zhruba takto: **a, mezivěta, b, a', c, d, e** (*fugato*), **e, f, g** (*mezihra*), **a''**.

Jak je ze schématu patrné, Tansman opět začne velmi tradičně a po prvním kupletu poslušně vrací rondo (pouze se změnou tóniny, což ovšem v rozšířené tonalitě nehraje pro posluchače roli), nicméně následně už hudba rondo nepřipomíná – snad až před závěrem věty. V tomto případě bych ho však nevinil z nedostatku času nebo přílišné autokritičnosti, on se prostě řídí citem pro stavbu a dramaturgii a každý další kuplet je vlastně spíše reakcí na kuplet předešlý - někdy více, jindy méně kontrastní. Také velmi často využívá ostináta, ať už rytmická či harmonická. Je také patrné, že jsou si všechny kuplety i samotná rondová myšlenka svým charakterem velmi podobné, proto zjevně necítí potřebu ji opakovat tak často, jak by se na tuto formu slušelo. Dociluje tak velmi brilantního, motoricky akcentovaného vyústění a nikdy nás nezačne nudit. Věta je jakousi neobarokní hříčkou, která svou motoričností připomíná typický výraz barokních instrumentálních žánrů (*concerta grossa*).

Interpretační rozbor

1. Allegro con moto

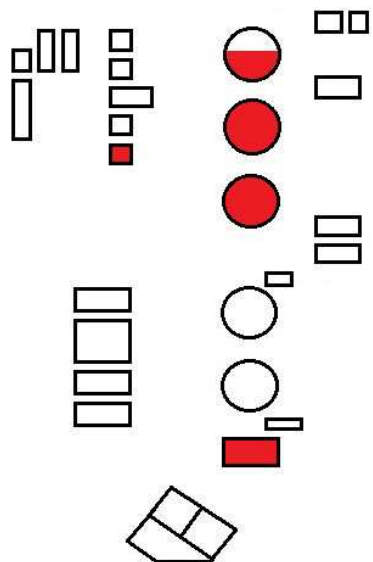
Z notového zápisu úvodní věty lze vizuálně poměrně rychle vytušit, že se jedná o hudbu rytmickou, melodicky jednoduchou, hravou a nepříliš hudebně závažnou. Při praktickém seznámením ovšem rychle zjistíme, že v tempu, ve kterém je první věta zapsaná (čtvrtková by měla být mezi 132-138), nebude určitě lehké dostát rytmické pregnantnosti, kterou tato hudba přirozeně vyžaduje. Nejtěžší je tedy dodržet přesný rytmus (včasné nástupy po ligaturách v šestnáctinovém pohybu, synkopy) a do technicky exponovaných pasáží vtisknout hravost. Mohlo by se zdát jako protimluv, že i přes metrickou svázanost, navíc ve velmi rychlém tempu, budou interpretovy možnosti značně omezeny a bude se muset soustředit ponejvíce na technickou složku hry. Tansmanova hudba však dává velkou volnost v individuálnosti interpretace a můžeme ji při každé reprodukci hrát trochu jinak, nápadů lze vymyslet nespočet. Hudebního oživení první věty určitě docílíme tím, že repetovanou sonátovou expozici budeme hrát jiným způsobem než poprvé. Lze uvažovat o jiném umístění akcentů v synkopách, rozličněji modelované dynamice při zachování základního skladatelova předpisu, větší míře užití agogiky, zejména v části nadepsané *Meno mosso*, kde lze celou expozici podruhé agogicky ztvárnit zcela nově (viz na mém profilové CD). Nositelem sdělení první věty je tematicko-motivická motoričnost, která by ovšem neměla vyznít „upracovaně“, nýbrž přesně opačně, s maximální vylehčeností. Důležitým aspektem k naplnění dokonalé rytmičnosti je při vší obtížnosti sólového partu schopnost naslouchat současně klavírnímu doprovodu, který svým převážně osminovým pohybem v pravé ruce po celou expozici utvrzuje metro-rytmický řád celé věty.

Závěrečná kadenční část (kterou lze vnímat podobně jako recitativ před samotnou árií, jak je tomu v operních a koncertantních dílech) a oblast vedlejšího tématu jsou melodické v duchu vedlejších témat klasických sonát, na rozdíl od oblasti hlavního tématu, v němž převažuje útržkovitá a motorická linka. Pochopení vedení fráze v oblasti hlavního tématu (takty 1-21) nemusí být ve všech případech v prvopočátku studia zřetelné, vyjde najevo až při srovnání s oblastí vedlejšího tématu (takty 27 - 35), které je výstavbou fráze velmi podobné, troufám si říci, téměř stejné.

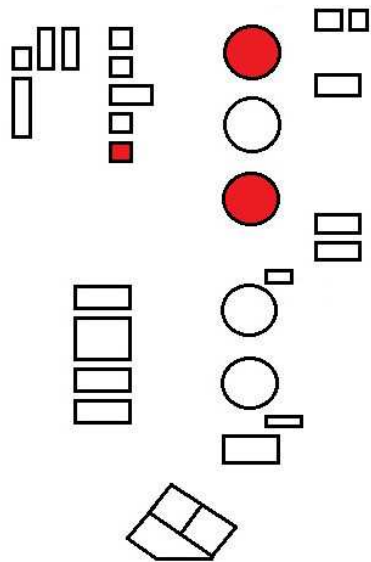
Fagotový part je v této větě většinou dobře posazený, ve znělých polohách, a nepřiliš hutná faktura klavírního doprovodu dopomáhá k tomu, že nemá tendenci sólový nástroj překrývat. I když je v celé první větě mnoho nejrůznějších akcentů, je třeba mít na paměti neustále kulturu a barvu tónu a neupadnout do příliš forsírovaného stylu hry. Jelikož je v oblasti hlavního tématu málo příležitostí pro pravidelné nadechování a ještě méně k vydechování, nezbývá než se pokusit „dechově srovnat“ v oblasti vedlejšího tématu, kde je příležitostí o mnoho více.

Možnosti technického ulehčení se naskýtají:

- U tónu as 1, který se v celé první větě vyskytuje mnohokrát a inklinuje intonačně výš, uvažujme o hmatu bez es klapky (malík levé ruky) a s přidáním piano mechaniky (palec levé ruky), viz ukázka.



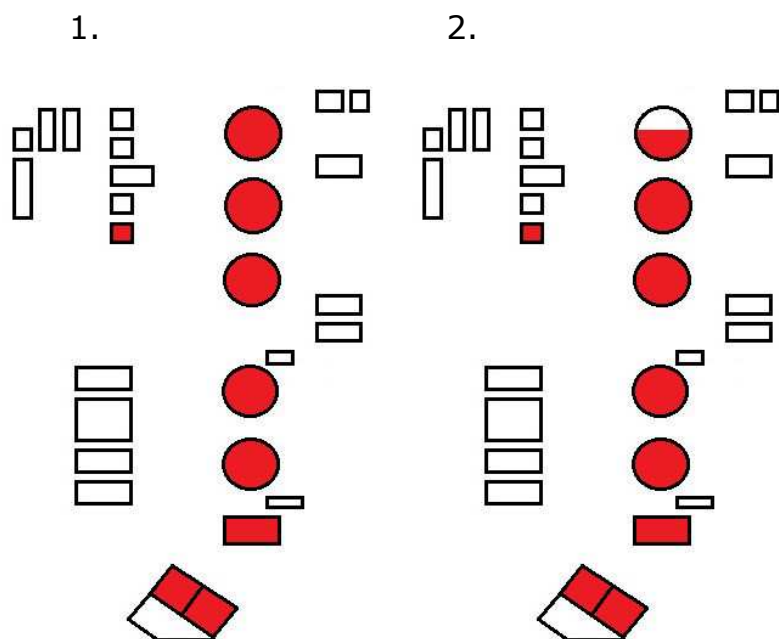
- čtý tón dis (takt 11, 37-40, 46) je z technického hlediska nejjednodušší hrát pouze ukazovákem a prsteníkem levé ruky spolu s piano mechanikou, viz ukázka.



- takty 37- 40, vhodné umístění impulzů pro dokonalé technické zvládnutí uvádím v ukázce.



- v některých případech lze využít přední hmat na tón Fis (fis) - malík pravé ruky - takt 47 (46), viz ukázky 1 a 2.



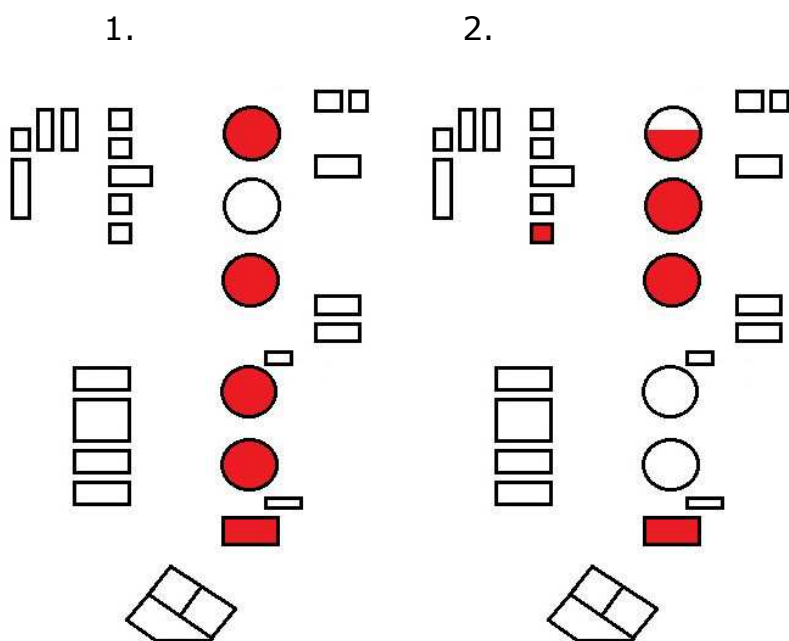
2. Aria, Largo cantabile

Volná věta Sonatiny tvoří svou obsahovou rovinou hudbu zcela kontrastní k první větě. Klade důraz na přirozenou muzikálnost, zpěvnost a schopnost vést dlouhodeché melodické linie. Pochopení jednotlivých hudebních frází je logické a v rámci dodržování metra (které přirozeně plyne spolu s pokládanými osminovými akordy v klavíru) by měl sólista ukázat přednosti ve své muzikálnosti a schopnost agogicky modelovat hudbu neopakovatelným způsobem. Nejjednodušší interpretační navedení spočívá ve vnitřní vokalizaci, to je schopnosti dostat zapsanou hudbu (melodiku) do pěvecké představy. Uplatnění individuální tvořivosti v rámci agogických nuancí interpretace je značné, avšak nemělo by být na úkor skladatelova zápisu, zejména v rytmičtěji uchopených místech. Emotivně vypjaté plochy by mohly být

interpretovány v duchu barokní afektové teorie, jejíž představu skladatel patrně sdílel, když celou volnou větu nazval Árií.

Klavír má úlohu vysloveně sónickou a nezapře debussyovskou barevnost, vycházející z paralelně kladených nónových akordů, bez rozvodů, opřených ovšem o základní harmonicko-kinetické funkce levé ruky. Stylově jde tedy o originální tvar, syntetizující prvky barokní, impresionistické i moderní, a při interpretaci by na jejich rozdílnou funkci v rámci celku mělo být pamatováno oběma hráči. Jen tak lze dospět k emotivnímu a současně barevně přesvědčivému tvaru.

Z pohledu nástrojové problematiky je v Árii obsažena řada záludností intonačního charakteru. Jen na ukázkou: Hned první tón tématu - e1 bývá na téměř všech fagotech nízko, uvažme využití hmatu na e1 bez es klapky (malík levé ruky), viz ukázka 1. Ve středním díle je pak obtížné sladit vrchol v silné dynamice okolo tónu as1, které intonačně inklinuje výš, uvažme využití hmatu bez es klapky s použitím piano mechaniky, viz ukázka 2.



Ze skladatelova rámcového označení Largo cantabile bych přece jen upřednostnil výrazové označení cantabile, pojem Larga by měl být chápán ve velkém poklidu, avšak s horizontálním vnímáním, aby nebyla ohrožena celistvost už tak pomalého tempa.

3. Scherzo, molto Vivace

Finální část Sonatiny lze interpretačně připodobnit k větě první. Je živá, hravá, motorická, ovšem s nádechem větší virtuozity. Vzhledem k tempovým označením jednotlivých vět (první Allegro con moto), ale i celkovému gradačnímu vývoji, by měla být finální věta určitě rychlejší než první (čtvrtová je psána 138, osobně hraji v rozmezí 144-152).

Vzhledem ke střídání čtvrtových taktů je velmi důležité zvolit optimální tempo, které by vyhovovalo třídobému i čtyřdobému cítění. To považuji za zásadní věc, která při nesprávné volbě může porušit celkovou logiku vyznění díla, ať už občasnou nemohoucností či zbytečnou překotností, bez náležitého klidu i v rychlém tempu. Hned na začátku bychom měli mít na paměti včasné nástupy po šestnáctinových pauzách (viz ukázka).



Abychom se nedostali do psychofyzické strnulosti už na samotném začátku, doporučuji „super“ krátkou šestnáctinovou pauzu vyplnit přidáním pravidelným tónem už na těžké době, který se ve finální podobě snadno vypustí. Při veškerém respektu před mnoha hráčsky těžkými místy přece jen nedojde k hráčově „sevření“ hned na počátku věty, z jehož vymanění by se v rychlém

průběhu věty interpret již těžko dostával. Podobný náhled lze zvolit i v případě mezivěty a fugata.

Finální část nedává individualitě příliš velký prostor a věta sama o sobě nejlépe vyzní, je-li rytmická a technicky brilantně zahraná. Interpretačně nad ní můžeme v souladu s jednotlivými díly uvažovat jako nad články jedné stavebnice, o jejichž vzájemnou souhru se ve finále snažíme. Struktura zápisu a obtížnosti fagotu určitě převažují nad klavírní fakturou, ale lze říci, že Tansman vtisknul klavíru oproti první větě podstatnější roli, ať už je to v rozšířenějších mezihrách, nebo podpoře fagotové linky. Melodika je útržkovitá, založená na hravých rytmicko-melodických skeletech a při dostatečně zvoleném tempu působí skutečně famózně, s gradačním závěrem celého cyklu. Klavírní doprovod by měl být v některých pasážích dosti obezřetný, aby nepřekryl figurace ve fagotu (viz ukázky).



Musical score excerpt 1, showing the first system of a piece in 3/4 time. The score is written for Bassoon (Bass clef) and Piano (Treble and Bass clefs). The Bassoon part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right hand, and a steady bass line in the left hand.



Musical score excerpt 2, showing the second system of the piece. The Bassoon part continues with a melodic line, including a phrase with a slur and a fermata. The Piano accompaniment features more complex chordal textures and rhythmic patterns in the right hand, and a steady bass line in the left hand.

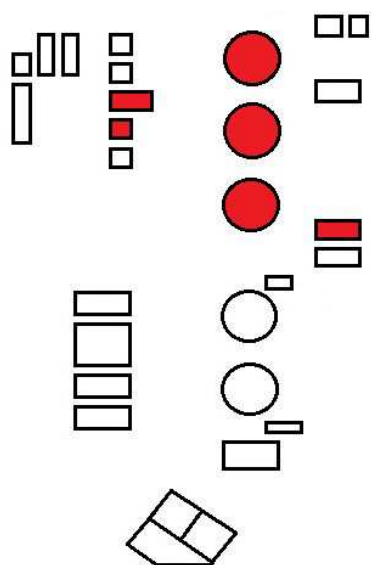
Intonačně je obtížné snad jen jedno místo, a to v taktách 75 až 77. Doporučuji hrát tón h1, inklinující v silné dynamice výš, bez použití es klapky (malík levé ruky). Na některých fagotech můžeme vynechat dokonce i b klapku (palec pravé ruky), viz ukázky 1 a 2. Závěr věty, končící tónem e2, je samozřejmě intonačně problematický, neboť se jedná o poslední, finální tón.

1. 2.

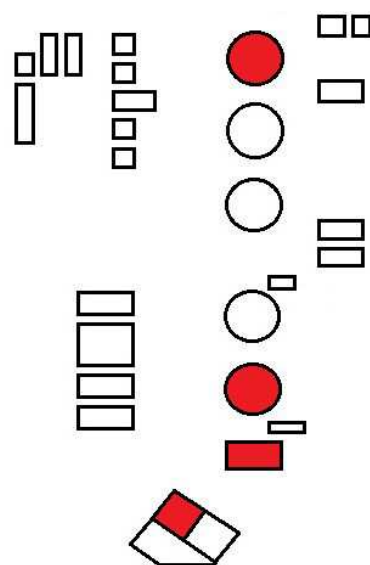
Po technické stránce navrhuji několik následujících hmatů s možnostmi ulehčení:

- takt 22, vazba a1 - e1, buď a1 bez užití g klapky (prstník pravé ruky), viz ukázka 1, nebo e1 jako d1 bez prstníku levé ruky, viz ukázka 2. Impulzy k dokonalému technickému zvládnutí uvádím v ukázce 3.

1.



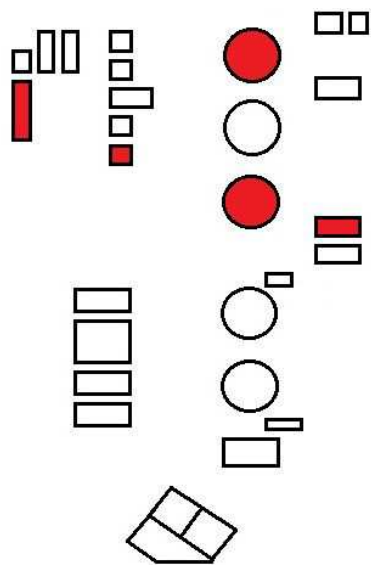
2.



3.



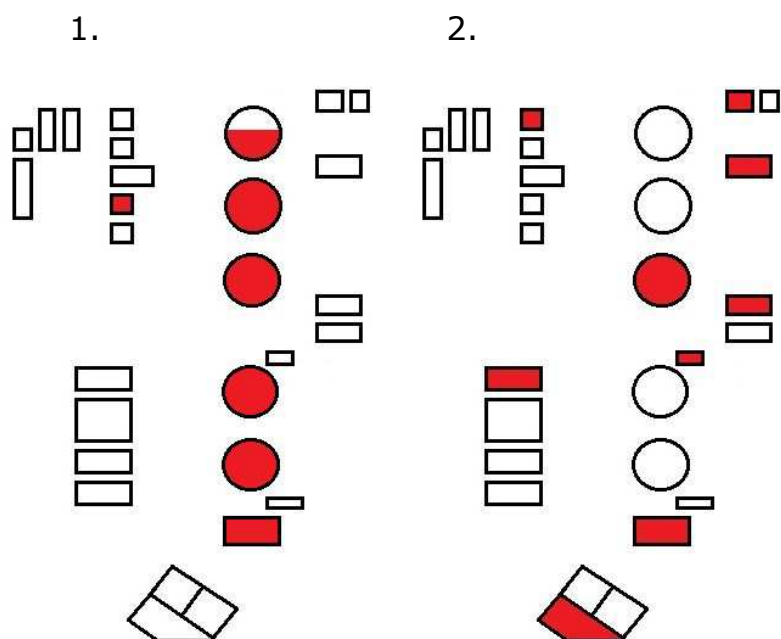
- takt 68 - 69, vazba Es1 - es, na tón es pouštíme celou pravou ruku spolu s prostředníkem levé ruky, viz ukázka.



- takt 70 - lze usnadnit impulzem na třetí době (viz ukázka).



- e2 - lze udělat buďto odsazení (čas na změnu nátisku) a užít hmat jako g s cis klapkou (palec levé ruky), viz ukázka 1 na následující straně, nebo hrát originálním hmatem (pokud je fagot vybaven e klapkou), viz ukázka 2 na následující straně. V tomto případě je lepší odsazení nedělat a spíš mít pocit svázání oktávy z e1. Dle mého názoru by měl být konec bez zpomalení a bez odsazení a ritardando by měl udělat až klavír šestnáctinovým pohybem. Je to samozřejmě věc názoru a možností realizace je více. Já osobně vidím v konci Sonatiny sugestivní podobnost se závěrem Ravelova Scarba z Kašpara noci, vytvářející dojem, jako by se skladba po všech možných představitelných vrcholech doslova „vypařila“.



Sonatina nepatří v kontextu mého výběru skladeb na CD k nesnadným, avšak svou technickou povahou se řadí určitě k těm obtížnějším. Myslím si, že každý interpret, který chce hrát Concertino M. Bitsche, či Interferenci I R. Boutryho, by měl nastudovat nejprve tuto skladbu. Obtížné technické pasáže, které se v Sonatině objevují jen na několika místech, se ve výše zmíněných skladbách objevují daleko častěji a v delším rozsahu. Skladbu bych doporučil ke studiu zhruba ve třetím ročníku bakalářského studia, ale samozřejmě v konečném rozhodnutí záleží na technické vyspělosti dotyčného studenta.

Suita pro fagot a klavír byla napsána v roce 1960. Vydané notoviny neoznačují žádnou dedikaci, stejně jako na předcházející partituře Sonatiny pro fagot a klavír z roku 1957. Můžeme se však domnívat, že obě díla mohla vzniknout z popudu pařížské národní konzervatoře. Tato tradice, oslovovat soudobé žijící autory ke tvorbě kvalitních nových kompozic pro studijní i koncertní účely pro své studenty, je pro toto pracoviště příznačná a mnoho skladatelů dob dřívější i současných tuto možnost rádo využilo. Dá se předpokládat, že i Tansman byl jedním z oslovených, neboť s touto školou byl v pravidelném kontaktu (viz životopis).

Co bylo řečeno v analytické části o Sonatině, platí dvojnásob v zásadních rysech i o Suitě, totiž, že i na ní jsou zřetelné barokní inspirace. Termín neobaroko či neoklasicismus nepředstavuje nějaký zevšeobecňující hudební styl, myslím, že je vnímán spíše jako dílčí prvek nebo součást hudebního jazyka toho či onoho skladatele v určitém období jeho tvorby. Namátkově připomeňme osobnosti Igora Stravinského, Sergeje Prokofjeva, Paula Hindemitha, rozebíraného Alexandra Tansmana a u nás například Ervína Schulhoffa, Pavla Bořkovce a Išu Krejčího.

Zajímavá je také silná motivicko-tematická příbuznost Tansmanovy Sonatiny se Suitou. Skladatel téměř jako by komponoval dvakrát tutéž skladbu - stejný počet vět, téměř totožná celková délka obou děl a především velmi příbuzný motivický materiál. Mám na mysli např. hned téma Allegra graziosa z první věty, jehož rytmus je zcela totožný s rytmem oblasti hlavního tématu první části Sonatiny, dále "barokní" ráz melodiky Introdukce nebo Sarabandy ze suity velmi připomíná Arii (2. větu Sonatiny) a třetí věta se nejen shodně nazývá Scherzo, ale při bližším pohledu můžeme konstatovat, že kdybychom je vzájemně v obou cyklech zaměnili, vznikla by stejně validní koncepce.

Obdobně pracuje Tansman i s kinetickou složkou, byť ve Suitě s jiným rytmickým modelem.

Také pojetí suitového cyklu chápe volněji a spokojí se jen se třemi částmi nazvanými Introduction et Allegro, Sarabande a Scherzo.

Formální rozbor

1. Introduction et Allegro

Úvodní Lento molto cantabile je svým charakterem skutečně pokusem o neobarokní adagio z barokních ouvertur, jak je známe například z tvorby J. S. Bacha. Už jen tečkovaný rytmus ve fagotu úvodní Introdukce nás nenechává na pochybách, o jakou imitaci hudebního slohu se jedná (viz ukázka).



Po formální stránce obsahuje Introdukce pravidelnou periodu, kadenci a zestručněle návrat úvodní hudby s Codou. Pro tuto úvodní část je příznačná prokomponovanost obou partů, zejména v oblasti drobných melismat. Klavírní part v sobě snoubí jak melodicko-imitační postupy k fagotu, tak vertikální diatonické uchopení obohacené vedlejšími stupni.

Následující část Allegro grazioso přináší zajímavou variantu velké písňové formy, kdy se jednoduché schéma **A, B, A** dvakrát opakuje (toto formální řešení užil už také např. L. van Beethoven ve Scherzu své 7. symfonie).

Formální schéma Allegra graziosa tedy vypadá takto: **A, mezivěta, B, A', B', A''**, neobarokní **mezivěta** na prodlevě (motiv zcela shodný s motivem 3. věty Tansmanovy Sonatiny), **A'''**, **B''** jako **Coda**.

Silně vystupuje zejména kinetická složka, která v sobě nese hlavní energický náboj, opřená o pravidelný osminový pulz doprovodného nástroje, doplňovaná nepravidelnými, těkavými, synkopovanými a synkopově prolongovaný fagotovými vstupy. Ty jsou po interpretační stránce náročné jak intonačně, tak rytmicky, zejména ve vztahu k doprovodnému klavíru, bez možnosti jakékoli opravy v souhře.

2. Sarabanda

Sarabanda má podobně jako v Sonatině formálně charakter barokní Arie. Z toho důvodu se jedná vlastně o jedinou rozšířenou periodu s introdukcí a stručným závěrečným zopakováním. Schéma tedy zjednodušeně vypadá takto: **introdukce, a, mezivěta, a'**. Úvodní třítaktová fagotová introdukce má charakter jakési kadence, po které následuje perioda (**a**) s rozšířeným sedmitaktovým závětím. Po krátké dvoutaktové klavírní mezivětě se variačně zopakuje díl **a**, zkrácen na pouhou rozšířenou sedmitaktovou větu, proto **a'**.

Pozoruhodná je úvodní třítaktová introdukce, jejíž melodie v poklidném sostenuto přes svůj zpěvný charakter je atonální, kromě chybějících čtyř tónů (c, f, g, gis) by šlo vlastně o dodekafonickou řadu! (viz ukázka).



Navazující téma vlastní Sarabandy již tyto ambice nemá a její ambit je poměrně úzký, nostalgicky kroužící kolem e1, fis1. S úvodním introdukčním vstupem již skladatel nepracuje a v dalším průběhu se navrácí k rozšířenému pojetí tonality, která, jak se zdá, je vlastním hudebním jazykem autorovým.

3. Scherzo

Je poněkud obtížné formálně rozčlenit tuto finální větu, protože Tansman (podobně jako v Sonatině) intuitivně volí víceméně málo kontrastní motivický materiál. Je to dobrá metoda pro nepřiliš velké či rozsáhlejší formy, protože hudba tím dostává jakýsi neustálý spád, aniž by vypadala nekonzistentně. V tom ovšem spočívá její formálně analytická nejednoznačnost. Na poslech skladba působí (opět jako v Scherzu ze Sonatiny) jako rondo, i když v ní rondový princip vlastně nenajdeme. Základní formální schéma totiž vypadá takto: **A, B, C, A'**, což samozřejmě není rondo, ale v tomto případě můžeme pojmenovat písmeny i vnitřní rozčlenění velkých oddílů a uvidíme složitou síť návratů malých částí, které ve svém důsledku posilují již zmíněný na poslech rondový charakter.

Díl **A** začíná dílem **a**, jež je zajímavým oboustranným ostinátem fagotu i klavíru na tónické kvintové (Tansmanem oblíbené) basové prodlevě. Věta je pulzačně vyostřena

stereotypním osminovým ostinátem, v podstatě na diatonickém harmonickém základě (viz ukázka).

The image displays a musical score for bassoon and piano. The bassoon part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The piano accompaniment is written in two staves (grand staff) with bass clefs and a common time signature (C). The music features a prominent rhythmic ostinato in 8/8 time, characterized by a steady eighth-note pattern in the bassoon and a corresponding harmonic accompaniment in the piano. The key signature is one sharp (F#), and the overall texture is rhythmic and motoric.

Na tomto výrazně motorickém charakteru nic nemění ani střídání tří- a čtyřčtvrtečního taktu. Nutno připomenout, že při jednotném osminovém společném jmenovateli nejde o polyrytmus, nýbrž o základní scelující kineticko-motorický prostředek (viz ukázka).

Navazující v postupném sledu díly **b**, **c**, **d** nejsou příliš kontrastní. Díl **B** (s malými díly **a**, **b**, **c**) není tak kontrastní, jak bychom si představovali, až díl **C** vnímáme jako střední díl skladby. Po krátké třítaktové mezivěť fagotu následuje repríza dílu **A**, který je téměř doslovně zopakován (nazývám ho přesto **A'**).

Vzhledem k tomu, že hudební jazyk Tansmanův není v obou kompozicích nijak výrazně odlišný, můžeme se pokusit o jeho celkovou charakteristiku a zobecnění.

Tansmanova skladatelská mluva je sice osobitá, avšak výrazně ukotvena v tradici. Primárním nositelem sdělení je především hudebně kinetická složka v rychlých i pomalých větách, v pomalých navíc obohacena velkým smyslem pro kantabilitu, zejména v sólovém nástroji. Vzhledem k době kompozice obou fagotových děl (1957 a 1960) nejde rozhodně o žádné novátorské kompozice, u jiných autorů bychom tyto neobarokní a neoklasické tendence konstatovali daleko dříve. Ve výrazně motorickém charakteru obou děl bychom mohli spatřovat již okouzlení moderní technikou 20. století, jakožto inspiračním zdroji (podobně jako u některých skladatelů Pařížské šestky). Ve struktuře slyšení je primární důraz položen na sólový nástroj, klavír je především nositelem hudebně kinetického a harmonického pohybu, v některých částech je zjevně prokomponován, zejména v imitačně melodické rovině se sólovým nástrojem. Intonace a melodika jsou značně chromaticizované, zejména v pasážové technice. V kantiléně naopak spíše převažuje diatonika. Jeho hudební mluva má vyloženě evoluční charakter, expoziční jen ve smyslu návratů již jednou zaznívší hudby. Myšlenky nevykazují žádnou zjevnou symetrii, převládá pohyb. Melodika je až na kantabilní místa pomalých částí často nesouvislá, útržkovitá, výrazně rytmizovaná, se strhujícím spádem. Domnívám se, že to všechno jsou znaky, kterými může zaujmout pozornost dnešního erudovaného posluchače.

Interpretační rozbor

1. Introduction et Allegro

Introduction, Lento molto cantabile

Úvodní část suity s tempovým označením Lento molto cantabile napovídá, že se jedná o hudbu vážnou, introvertní, pokornou, pomalou a zpěvnou, a žánrové označení svou inspirací jistě směřuje k barokním ouverturám Johanna Sebastiana Bacha a je podle mého soudu s těmito atributy zcela v souladu. Naprosto logická a pravidelná úvodní perioda není z hudebního hlediska teoreticky nijak obtížně pochopitelná, ovšem prakticky není zdaleka tak lehké ji hudebně plasticky vymodelovat, zejména díky tečkovanému rytmu. Mou osobní představou byl pocit vidiny vzdáleného horizontu, za který jsem hrál. Vnitřní napětí je třeba hledat v melodice dvaatřicetinových hodnot, ze kterých ovšem musí vyzařovat stálý klid. Zkrátka zamyšlení nad tempovým označením Lento molto cantabile je více než důležité.

Ve struktuře celku vystupuje fagot jako sólový nástroj a klavíru je přiřknuta pouze doprovodná role, ovšem v jistých případech prokomponovaná imitační technikou se sólovým hlasem (viz ukázka na následující straně).

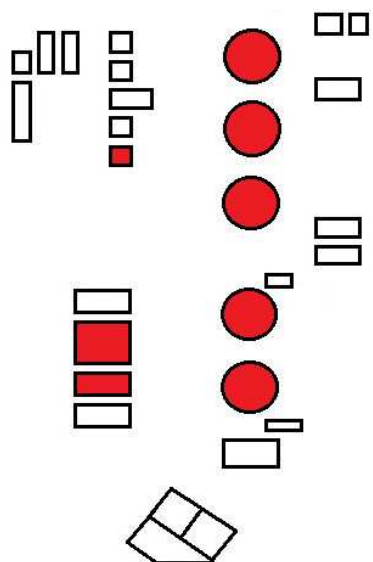
Samotná melodie je kromě kadenčního vstupu souvislá a i přes drobné dvaatřicetinové hodnoty je nutno ji chápat jako hybnou melodii, nikoli jako technickou záležitost. Fagotový part je obtížný zejména z hlediska souhry s klavírem. Vyskytuje se v něm mnoho rytmických postupů a bohužel i nepříjemných vazeb, které mohou mít za vinu nepřesný (buď brzký, nebo naopak pozdní) příchod plynule navazujících dob. Faktura klavírního partu je podobně jako u Sonatiny dobře koncipována a nemá tendenci konkurovat sólovému nástroji. Jako interpretačně nejtěžší z celé úvodní části vnímám vlastní téma, které nejde zahrát jinak než na jeden dech. Návod, jak se jej úspěšně zhostit, je poměrně prostý a spočívá v důkladném výdechu a hlubokém nádechu.

Možnosti ulehčení vidím v následujících poukazech:

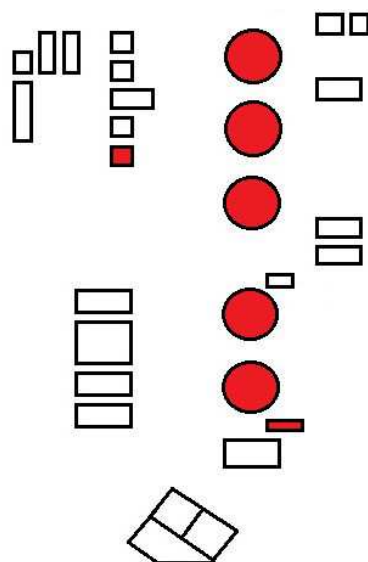
- oblast hlavního tématu je také velmi obtížná intonačně. Hned první tón A ve slabé dynamice bývá dost vysoko. Nejlepší je užít při

tomto tónu fis klapku (palec pravé ruky) a E klapku (palec pravé ruky), viz ukázka 1 a při vazbě na následující tón B užít přední klapku (prsteník pravé ruky), viz ukázka 2.

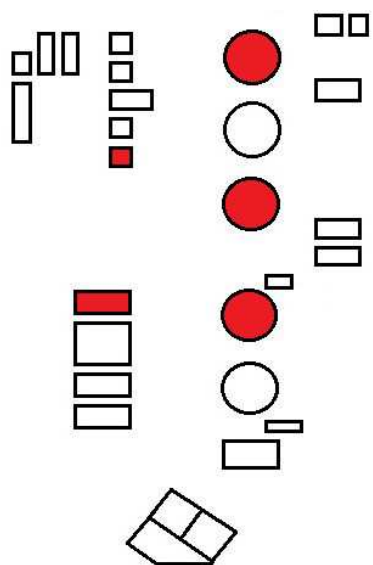
1.



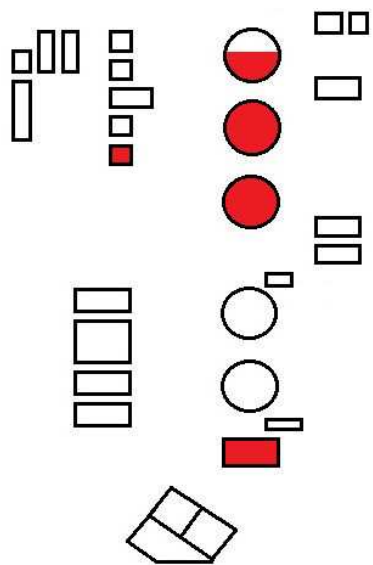
2.



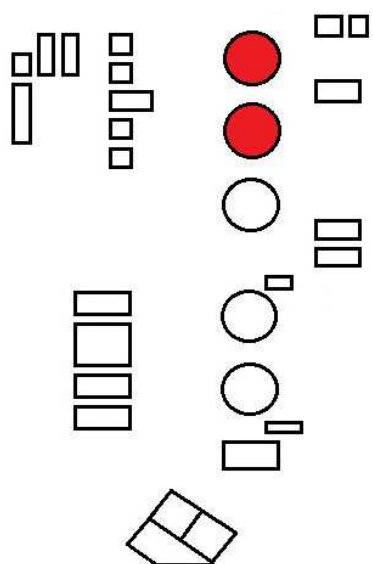
- takt 1, tón es - s přidáním b klapky (palec pravé ruky) a ukazováku pravé ruky, viz ukázka.



- as 1 hrajeme bez es klapky (malík levé ruky) a s užitím piano mechaniky, viz ukázka.



- na některých místech zvažme využití d1 bez pravé ruky, viz ukázka.



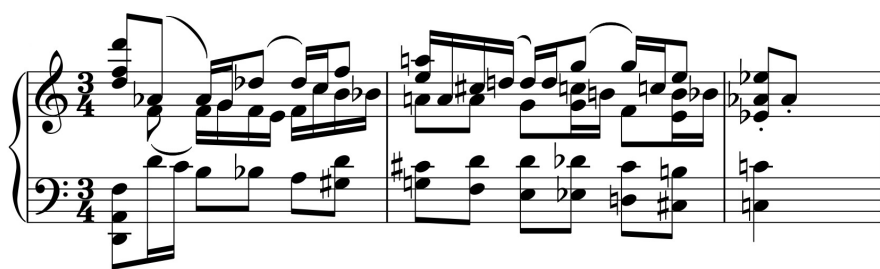
Tansmanův styl komponování vykazuje určitě vlivy tradice, ale lze ho považovat i za velmi osobitě autorsky přesvědčivý. Jak jsem již zmínil výše, hudební mluva ve srovnání se Sonatinou je velmi podobná, místy téměř totožná. Nositelem sdělení introdukce je pokojná nálada a výrazově uměřená emoce, které svým kontrastem anticipují attacca navazující Allegro grazioso.

Allegro grazioso

To tvoří základní kontrast ke vstupní části nejen po melodické, nýbrž i rytmické stránce, jež je místy dosti komplikovaná. Vzájemně motorická souhra obou nástrojů je zřejmě hlavním nositelem významu ve větě, i když to není tak jednoznačné, protože následný přechod do zklidněného pomalejšího tempa je obsahově také nosný. Vedlejší téma není příliš kontrastní, představuje spíše logické vyústění tématu hlavního.

Interpretační individuality lze dosáhnout vypracovaným dynamickým rejstříkem, který v podstatě nemá pevné hranice. Mějme také na paměti, že komplexně je věta sice rychlá, stále by měla působit svěže, nikoli však zběsile. Adekvátní tempo je podobné první větě Mozartova fagotového koncertu, tedy maximálně 120MM.

Převaha fagotu jako sólového nástroje je zcela zřejmá, avšak některé klavírní mezihry (před číslem 3 a 7 - viz ukázka níže a na následující straně).



jsou sólovým vyústěním fagotového partu a představují pro klavíristu technicky nelehce zdatelný úkol. Melodiku lze mimo oblasti vedlejšího tématu charakterizovat jako útržkovitě těkavou.

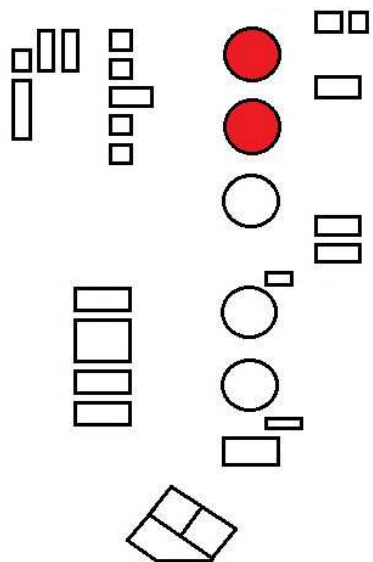
Celá věta vyžaduje dokonalou rytmickou souhru. Spolehlivým návodem je začít skladbu cvičit pomalu (event. s metronomem), jiné hodnoty než šestnáctiny vyplňovat šestnáctinovými repetovanými tóny a postupně se dostávat do rychlého tempa (viz ukázka, ve které nejprve uvádím originální verzi a poté upravenou cvičební).

Kromě vzájemných dynamických korektur mezi sólovým a doprovodným nástrojem nesmí být ztracena artikulační zřetelnost drobných hodnot, a to v obou nástrojích.

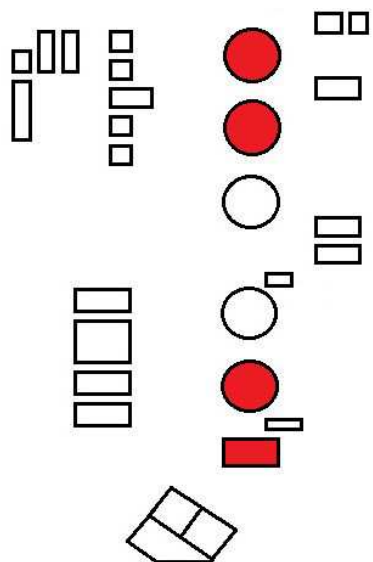
Upozornil bych také na několik intonačních problémů, které se vzhledem k poloze i jednotlivě užitým intervalovým postupům vyskytují. Při každém uvedení hlavního tématu je třeba dbát intonační čistoty tercií, které inklinují spíše k zúžení, a následující kvintu mít spíše tendenci intonačně rozevřít, čili následující tón slyšet níž. U tónů v jednočárkované oktávě - fis1, as1, h1, uvažujme o zavření es klapky (malík levé ruky), aby byly tóny intonačně níž a v důsledku ladily. I vzhledem k několika klavírním mezihrámkám jsou fagotové plochy dost dlouhé a měli bychom mít jasně vyřešené postupy v dýchání formou přirozené cirkulace dechu, čili nadechování a vydechování.

Možností technického ulehčení:

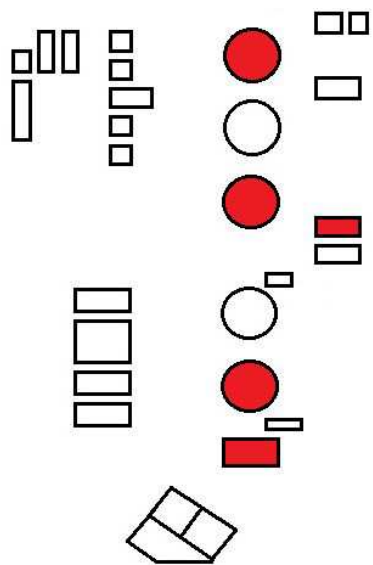
- v celé větě zvažme na některých místech užívání d1 bez pravé ruky, jak pro lepší vazby, tak pro ulehčení hry, viz ukázka.



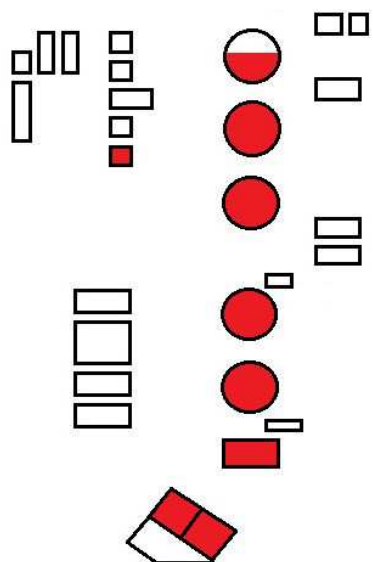
- 1 takt ve 2 - vazba f - es1, es1 bez ukazováku pravé ruky, viz ukázka.



- 6 a 7 takt v 6- vazba b- e1, e1 bez ukazováku pravé ruky, viz ukázka.



- 2 takt v 7- vazba c1- fis, fis předním hmatem (malík pravé ruky), z důvodu následující vazby na b, viz ukázka.



2. Sarabande

Druhou, volnou větu Suity lze opět připodobnit jejím hudebním obsahem k pomalé větě ze Sonatiny a i interpretačně lze říci, že vyžaduje podobný charakter, který je s jistou dávkou individuálnosti více introvertní než u Árie. Nálada, zpěvnost, pokora, vedení fráze, barevný tón, vibrato, to jsou atributy, které tato část vyžaduje.

Ze začátku studia je přínosné zabývat se všemi jednotlivými tóny, jenž jsou delší než osminová hodnota, snažit se je prožít a najít v nich krásu. Je nezbytné naučit se je modelovat pomocí vibrata a dynamiky. Teprve následně vše začít spojovat po frázích a hledat vrcholy, které jsou v průběhu věty naznačené. Zapsanou dynamikou bych se v tomto případě ortodoxně neřídil. Připadá mi, že je většinou užita jen k naznačení fráze. Agogicky se v této větě nabízí určitě mnoho variabilních možností interpretace a uplatnění vlastní individuality.

Fagot je opět vnímán jako sólový nástroj a klavír, až na dvoutaktovou mezihru před návratem tématu, pouze doplňující a přispívající k pochopení jednotlivých hudebních frází a současně i celku. V souhře bych se zaměřil jen na společné nástupy v tématu (viz ukázka).

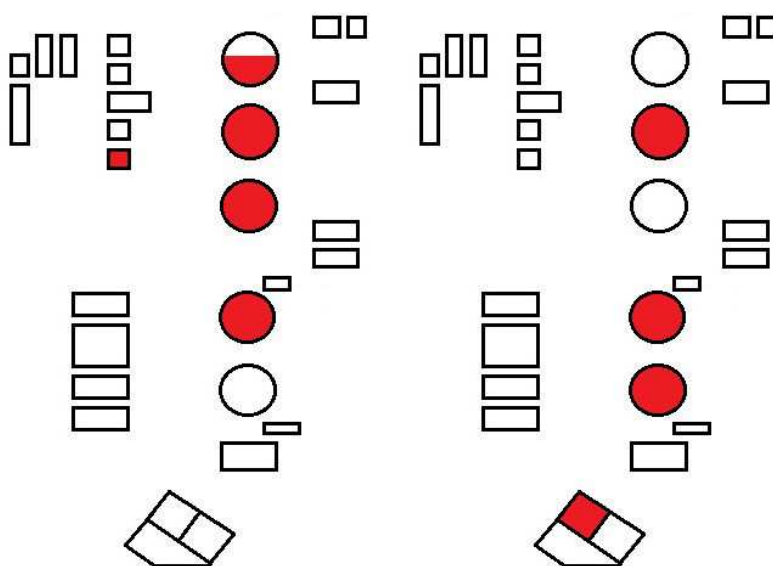
The image shows a musical score for a Sarabande, consisting of two systems. Each system has three staves: a bass staff (top), a treble staff (middle), and a bass staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by long, sustained notes and phrases. Two vertical red boxes highlight specific measures in the bass line of both systems, indicating points of interest or focus for the performer.

Dechově je třeba dobře vyřešit souvislou, téměř nekonečnou melodickou linku.

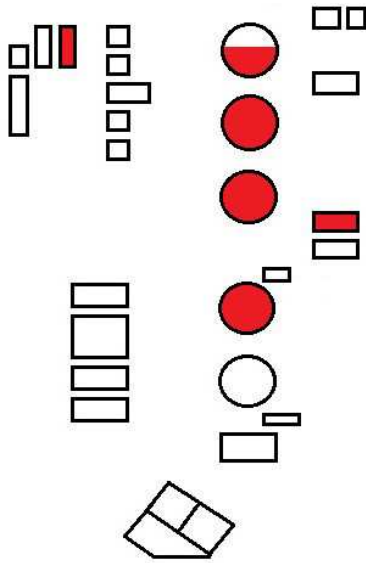
Jediným možným problémem v Sarabandě může být intonace na začátku hlavního tématu - tón fis1, který inklinuje intonačně výš, hrajme buď bez es klapky (malík levé ruky), spolu s piano mechanikou, viz ukázka 1, nebo druhým hmatem (prostředník levé ruky, ukazovák a prostředník pravé ruky a f klapka (malík pravé ruky), viz ukázka 2. K originálnímu hmatu fis1 můžeme také přidat B1 klapku, která tón intonačně sníží, viz ukázka 3 na následující straně. V závěru věty je exponovaný pouze tón h1, který bývá výš. Doporučuji zavřít es klapku (malík levé ruky), viz ukázka 4 na následující straně, či hrát hmat bez užití b klapky (palec pravé ruky), viz ukázka 5 na následující straně.

1.

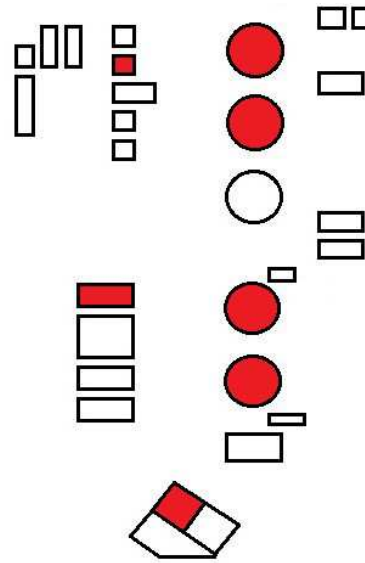
2.



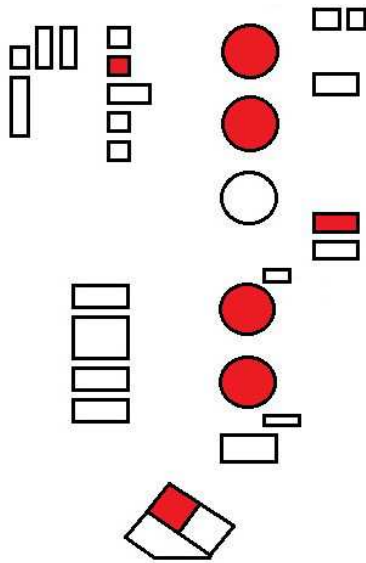
3.



4.



5.



3. Scherzo, Allegro vivace

Už z tempového označení finální věty Allegro vivace lze snadno dedukovat, že se jedná o nejrychlejší část celé suity a jak svým krátkým rozsahem, tak obsahem vytváří skvělé vyústění celé kompozice. Faktura notového zápisu je tak nešikovně zanesena, že již ve druhém taktu nevíme, zdali hrajeme v taktu osminovém či čtyř čtvrtovém (viz ukázka).

The image displays a musical score for a Scherzo in Allegro vivace. The score is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of three systems of staves. The first system has two staves, the second has three, and the third has two. The notation is highly complex, featuring many rests, accidentals, and a lack of clear bar lines, which makes it difficult to determine the exact time signature. The music is characterized by a fast tempo and a complex rhythmic structure.

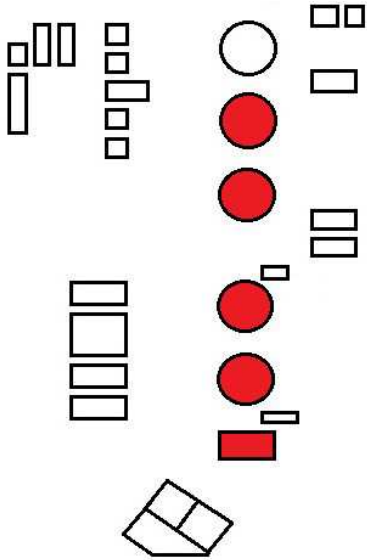
Pokud je k dispozici nahrávka, asi nejjednodušším návodem je větu si naslouchat. Poté lze zahrát skladbu s rytmickou empatií podle nahrávky zcela přirozeně bez počítání. Druhým, těžším způsobem, je učit se větu z pomalého tempa spolu s metronomem. Jak jsem zmiňoval výše, tempo finální části by mělo být velmi rychlé. Myslím si, že rychlejší, než je v partu

zapsáno, je ku prospěchu věci (originální tempo je čtvrtová 144, ale nebál bych se tempa 152–160). V těchto tempových hodnotách lze ještě uhrát zapsané krátké šestnáctinové figurace a spád celé suity dostane ještě větší náboj. Tento koncepčně tempový náhled je ovšem zcela individuální, a pokud se chce daný interpret striktně držet předepsaných temp, je to zcela legitimní. Celou větu lze interpretačně připodobnit ke Scherzu ze Sonatiny. Je těkavě motorické, pádící nezadržitelně ke svému cíli.

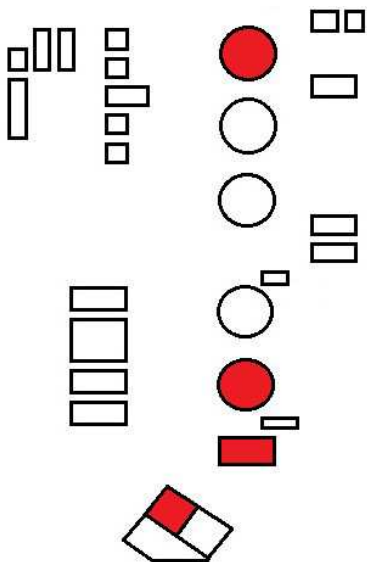
Ve finální části by si měl být klavírista vědom hustší faktury zápisu a v některých pasážích by měl fagotu dynamicky ustoupit. Konkrétně od začátku nástupu fagotu ve tříčtvrtovém taktu až do čísla 13, kde není problém, aby fagot zcela zanikl. Jako intonační problém lze zmínit tóny g1 v dílu A, které díky akcentu nad notou inklinují intonačně výš, a úvodní, několikrát repetovaný a vlastně i závěrečný tón celé skladby E, jenž tenduje také výš. Doporučuji k hmatu na tón E přidat cis klapku (malík levé ruky). Fyzicky poslední věta není nijak náročná a vzhledem ke třem krátkým mezihrám v klavíru nemusíme ani řešit cirkulaci dechu.

Možnosti technického ulehčení:

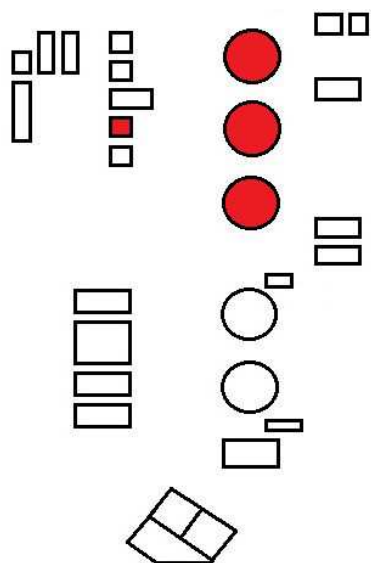
- takt č. 10, vazba g - H - tón g hrajeme bez užití půl díry a při svázání na tón H zakrýváme celou díru, viz ukázka.



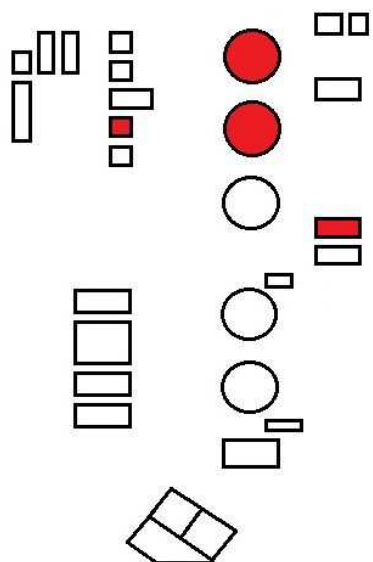
- takt č. 1 ve 12 - tón e1 lze hrát jako d1 bez užití prostředníku levé ruky, viz ukázka.



- takt č. 2 ve 12 - první dvě doby taktu (po hmatu cis1) lze hrát s užitím pouze první oktávové klapky, poté pustit až na tón gis a dále na a užit a oktávovou klapku
- takt č. 5 a 8 ve 13 - vazba cis1 - g, cis1 lze hrát bez pravé ruky z důvodu lepšího svázání (viz ukázka), ovšem je intonačně většinou níž a v komparaci s ostatními tóny cis1, které se v tomto místě vyskytují, může znít nesourodě.



- takt č. 12 po 13 - vazba dis1 - gis, dis1 hrajeme jako dis druhým hmatem (ukazovák a prostředník levé ruky a cis klapka - palec levé ruky) a pouze tón přefoukneme o oktávu výš (popřípadě využijeme es klapku - malík levé ruky), viz ukázka na následující straně.



Suitu bych její celkovou náročností zařadil po boku Sonatiny, avšak jejich vzájemnou obtížnost bych přece jen rozlišil. Suita, na rozdíl od Sonatiny, je hudebně náročnější, po technické stránce však nikoli, nebo alespoň ne extrémně obtížná. Doporučil bych ji ke studiu zhruba ve druhém ročníku bakalářského studia. Hudebně na ní lze velmi vypsět.

2.7. Roger Boutry (1932)

vystudoval na pařížské konzervatoři hru na klavír, dirigování a skladbu u věhlasné Nadii Boulangerové. O jeho výjimečných interpretačních schopnostech svědčí i zisk první ceny na Čajkovského mezinárodní klavírní soutěži v Moskvě. Od profesionální kariéry koncertního pianisty se však odklonil a věnoval se převážně dirigování, skladbě a také pedagogické činnosti na Národní konzervatoři v Paříži. Je jediným dosud žijícím autorem, jimž je tato práce věnována. Také jemu se podařilo získat v roce 1954 Římskou cenu. Je jeden z mnoha, který se rovněž s oblibou věnoval tvorbě pro dechové nástroje. Není divu, vždyť mnoho jeho kolegů z konzervatoře bylo vynikajícími interprety a jejich hra spolu se zakázkami z různých institucí jistě působila jako podnět k tvorbě pro tyto nástroje. Takovou je rovněž skladba **Interference I. pro fagot a klavír** z roku 1972, kdy vyšla tiskem.

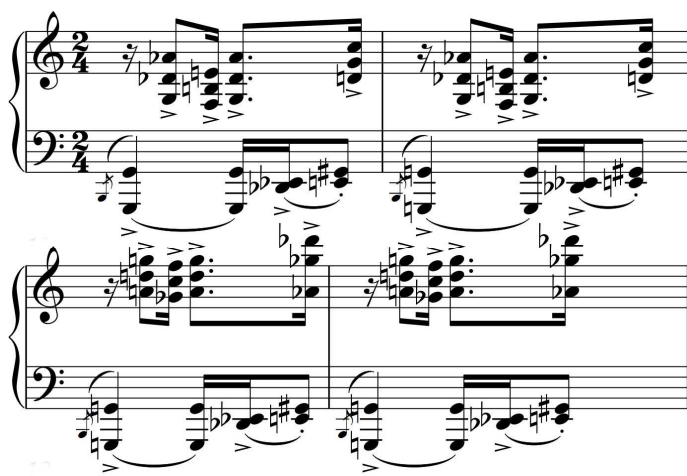
I v tomto případě se jedná o dílo vzniklé v okruhu národní pařížské konzervatoře. Konkrétně je věnována profesoru Mauricovi Allardovi, vynikajícímu virtuóзовi na francouzský fagot, čímž je jaksí samozřejmě dána i mimořádná technická obtížnost tohoto díla.

Roger Boutry je skladatelem tvořícím převážně v druhé polovině 20. století, ovlivněn hudbou Clauda Debussyho i Maurice Ravela a pochopitelně také tzv. „novou hudbou“. Nebyl by to ovšem Francouz, kdyby se v jeho díle neobjevovala také celá řada vlivů jiných. Boutry v Interferenci I. pracuje se zdánlivě neslučitelnými hudebními styly, které ovšem se svým typickým francouzským šarmem dokáže asimilovat ve smysluplně a stylově znějící proud hudby. A tak se intervalový svět odkazující k atonální tradici zdánlivě nesourodě mísí s vlivy jazzovými, rockovými, až

pop-artovými. Rockový svět připomínají zejména výrazně rytmická ostinata užitá nejen v klavírním doprovodu, ale místy dokonce i v sólovém nástroji. Jeho part v těchto místech připomíná part baskytary v rockové kapele.

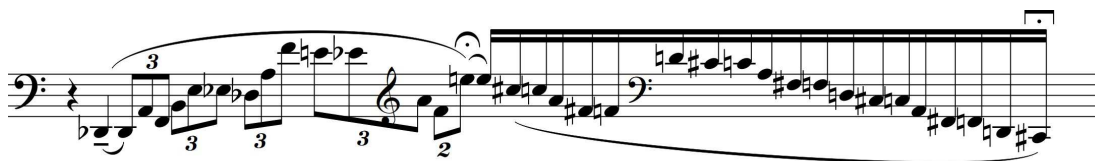
Při analýze formálního řešení jsem dospěl k názoru, že se Boutry vědomě či nevědomě přiklání k tradici druhé vídeňské školy a konstruuje formu jako variace bez tématu, podobně jako to dělal např. A. Berg ve své opeře *Vojcek*, která je přiznaně sestavená z mnoha variací, jež Berg dokonce čísluje. Boutry svoji skladbu variacemi nenazývá, nicméně stavebná technika mi připadá nápadně podobná, téměř totožná.

Jak jsem již uvedl, jedná se o variace bez tématu. Motivickým základem díla jsou opakované tóny ve dvou klavírních introdukcích (viz ukázka).



Forma skladby tedy vypadá takto: Po první, šestitaktové klavírní introdukci následuje krátká kadence fagotu, aby v zápětí poté zazněla druhá, tentokrát čtyřtaktová introdukce opět následovaná krátkou fagotovou kadencí. Celý tento poměrně stručný úvod skladby můžeme považovat za motivický základ pro pozdější variační práci. Již v tomto průběhu se objevují vlastně všechny důležité znaky charakteristické pro další odvíjení celé

skladby – ostinata, výrazný rockový rytmus a atonálně vystavěná melodika v sólovém fagotu (viz ukázka).



Následuje **první variace**, kdy ostinátní pohyb přebírá fagot. Je to jedno z míst, kde připomíná jeho hra svým charakterem hru baskytary. Po této poměrně energické variaci následuje opětné uvedení klavírní introdukce, tentokrát ovšem také variačně upravené a rozšířené ještě o krátkou klidnější mezihru. Těmito vsuvkami se Boutry hlásí k tradici virtuózních variací prokládaných stále stejnými mezihrami, takže dílo někdy působí skoro jako rondo (P. I. Čajkovski – Rokokové variace nebo G. Rossini – Variace pro klarinet aj.).

Následuje **variace druhá a třetí**, které mají velmi podobný charakter, přičemž variace třetí působí spíše jako kadence a je uzavřena opět klavírní mezihrou.

Variace čtvrtá je kontrastní a přináší lyričtější, uvolněnější atmosféru. Boutry nechce posluchače nechat odpočívat příliš dlouho, a proto po této krátké variaci navazuje opět energická **variace pátá**, uvedená výraznými rockovými ostinaty v basové poloze. Od páté variace běží již skladba nezadržitelně ke svému konci v rychlém energickém tempu a virtuózní hra fagotu je přerušována pouze krátkými ostinátními mezihrami klavíru.

Šestá variace přináší velmi výrazný motivický materiál a skladatel jakoby si více uvědomil, že komponuje variace, a tak je **Sedmá variace** skutečnou variací na šestou variaci a osmá variace, která je vlastně rozsáhlým finále celé skladby, je variačně zpracovanou a rozšířenou variací na sedmou variaci.

Celá tato velmi efektní a kompaktní skladba je důkazem toho, že pokud se skladatel opře o prověřenou tradiční formální práci (v

tomto případě o formu variací), může skloubit i zdánlivě nesourodé prvky ve smysluplný a vysoce účinný estetický celek.

Interpretační rozbor

Interferences I (skládání, prolínání) se v mém stěžejním výběru řadí k jednomu z technicky nejobtížnějších opusů a svou formou a kompozičním stylem je ze všech nahraných skladeb nejmodernější. Pochopit ji jako celek a formálně rozluštit není vůbec jednoduché. Jak jsem uvedl výše, jedná se o tzv. „Bergovské variace bez tématu“. Komplexně jsem formu v počátku studia nechápal až do chvíle, kdy jsem se pokusil aplikovat na skladbu jistý druh „nepravé synestezie“. Graficky jsem celý klavírní part spolu s fagotovými vymaloval podle pocitu rozdílnými barevnými odstíny při poslechu nahrávky. Jednotlivé barvy vždy kolorovaly s příslušným hudebním obsahem a nacházel jsem stále větší souvislosti mezi jednotlivými částmi. Až ve chvíli, kdy jsem si uvědomil, že téma celé skladby latentně vystupuje z atonálně vedené linky ve dvou drobných kadencích ve fagotu a výrazného rytmického ostinata ve dvou klavírních introdukcích v celé skladbě, došel jsem k závěru, že se jedná o variace. Následující interpretační rozbor budu proto psát v tomto formálním duchu. Skladba je dokonalým spojením osobité hudební řeči autory s vlivy tradice druhé vídeňské školy.

Několika kadenčními vstupy jak ve fagotu, tak v klavíru skladba přímo vybízí k individuálnímu přístupu obou interpretů a svým způsobem lze při zachování obsahu motivické práce zahrát při každé reprodukci skladbu odlišným způsobem. Za hlavní nositele sdělení lze určit konstrukci, výraz a emoci. Svou pozicí v hudební faktuře jsou oba nástroje ve strukturním slyšení rovnocenné, vyvážené a stejně důležité. Téměř ve všech variacích

je nejobtížnější (pokud si odmyslím samotná technická místa) prokomponovaná rytmická sazba v obou nástrojích, která se jeví v prvopočátku studia, i díky nepravidelným taktům, zdánlivě nelogická. Fagotista by měl mít kvůli pochopení podrobně nastudovaný klavírní part celé skladby, zejména pak druhé, třetí a finální variace.

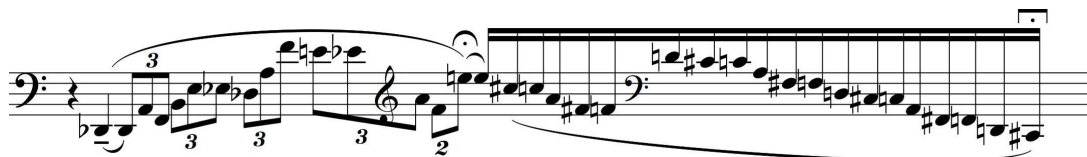
I když se jedná o skladbu technicky i výrazově velmi obtížnou, stále bychom neměli zapomínat, že byla zkomponována francouzským skladatelem, byť ovlivněným druhou vídeňskou školou, a v tomto směru bychom měli dodržovat jisté zásady, které tomu konvenují. Dbát na technickou brilanci, tónbr tónu a vylehčenost (i když jsou rychlé variace skladby většinou předepsány *con fuoco*).

Při interpretaci je důležité vybrat si tvrdší, pevnější strojek, jenž nám umožní lehčí zvládnutí vysokého rejstříku, který se v průběhu celé skladby vyskytuje. Vzhledem k absenci obsáhlých lyrických částí, lze také zvolit tvrdší eso, či eso na vysoké tóny, na které lze celou skladbu bez negativních intonačních dopadů zahrát. Fyzicky je kompozice dobře rozvržená a díky četným klavírním mezihrám ji nemusíme mít nijak dechově rozvrženou.

V následujícím interpretačním rozboru jednotlivých variací se budu zabývat zejména obsahem konkrétní hudby a jeho pochopením, spojitostmi mezi jednotlivými variacemi, vztahem fagotu a klavíru, rytmickými a intonačními problémy, technickou obtížností a způsoby jejího možného ulehčení.

Jak už jsem zmiňoval výše, celá úvodní plocha se dvěma klavírními introdukcemi a fagotovými kadencemi je latentní motivickou myšlenkou pro pozdější variační práci a lze ji pokládat za **téma** (od začátku do Allegro ma non troppo). Hned na začátku skladby má fagotista příležitost předvést své technické a nátiskové schopnosti v atonálně komponovaných figuracích, které se neřadí (vzhledem ke struktuře následujících technických míst v průběhu

skladby) k těm nejtěžším. Díky jejímu velkému intervalovému rozpětí a vysoké poloze sledávám jako nejobtížnější v celé úvodní části vazbu f1- e2, která hned v úvodním vstupu řadí celou skladbu k extrémně těžkým (viz ukázka).



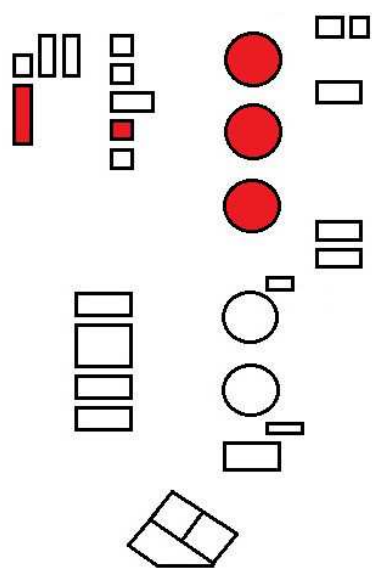
Prakticky nelze bez dobrého nátisku a pevného strojku či tvrdého esa zahrát. I když se jedná o dva kadenční vstupy, ve kterých můžeme přirozeně hledat velkou míru individuality jak tempové, tak agogické, měli bychom, vzhledem k tomu, že skladba je do velké míry založená na rytmičnosti, ctít přesně zapsané hodnoty not.

Nositelem sdělení úvodního dílu je atonální melodická neotřelost a konstrukce, které svým obsahem jasně dávají posluchači najevo, že se bude jednat o skladbu virtuózního charakteru. V sólovém partu dbejme hlavně na polohu jednočárkované oktávy, která na tónech gis1 a h1 inklinuje intonačně výš a naopak na tónech es1, e1, f1 níž. I přes technickou obtížnost, vysoký rejstřík a silnou dynamiku bychom neměli zapomínat na kvalitu tónu. Obě kadence je potřeba zahrát z hudebního hlediska virtuózně, avšak pocitově doporučuji hrát více melodicky než technicky, zejména z toho důvodu, že se jedná o začátek skladby a interpret může podléhat pódiovému tlaku a být mírně nervózní. Dvě klavírní introdukce jsou ve strukturním slyšení neméně důležité, protože právě z útržkovitého ostinátního motivu začíná Boutry tvořit následující variaci.

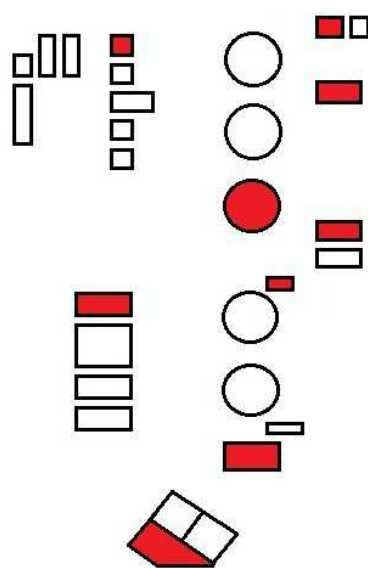
Možnosti technického ulehčení –

-první kadenční vstup (takt 7), vazba des - a, pokud jsme zvyklí používat na des i piano mechaniku, v tomto případě se naučme hrát bez ní z důvodu jednoduššího přehmatu na a oktávovou klapku, viz ukázka 1. Vazba f1 - e2 doporučuji hrát originálním hmatem, který se ve vztahu k f1 lépe, rychleji váže. Pokud fagot není vybavený e2 klapkou hrajeme e2 jako g s cis klapkou (palec levé ruky), viz ukázky 2 a 3.

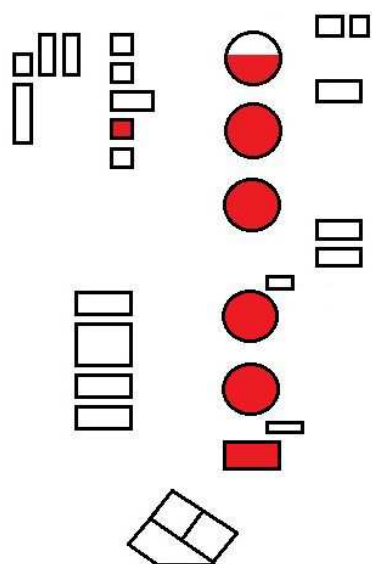
1.



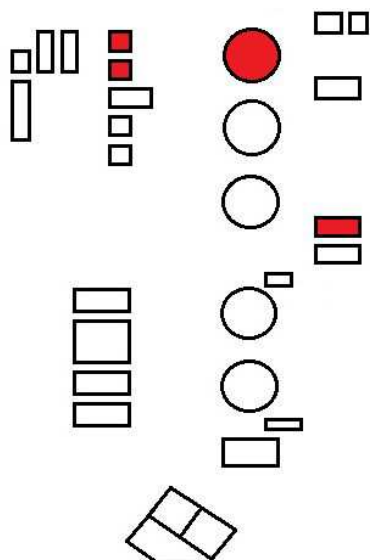
2.



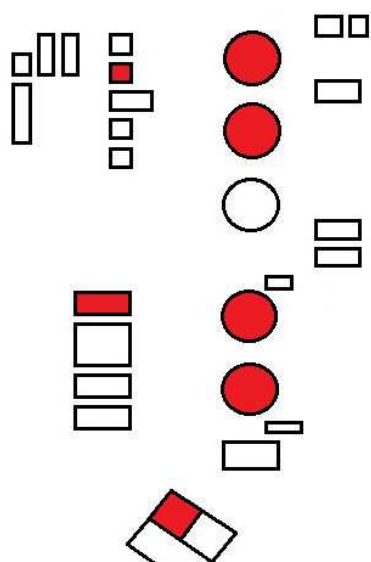
3.



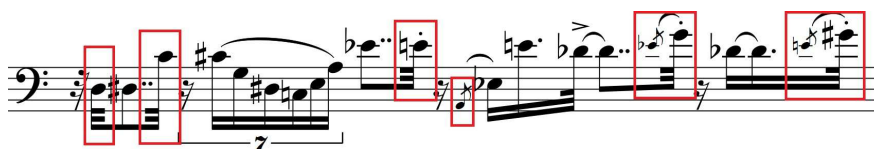
-takt 1 před 1, vazba c2 - a1, c2 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky, viz ukázka, z důvodu lehčí vazby na tón a1, prvních několik tónů v této figuraci doporučuji jak z hudebního, tak technického hlediska hrát rubato.



- druhý kadenční vstup (takt 5 po 1), h1 hrajeme z intonačních důvodů bez užití es klapky (malík levé ruky), viz ukázka



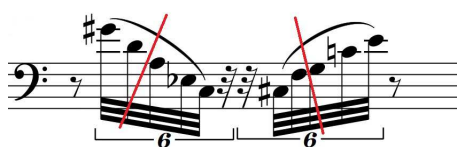
První variace (Allegro ma non troppo do Allegra ve 3) skladby má svým hudebním obsahem sólovou povahu svěřenou fagotu, který technicky a rytmicky rozvíjí úvodní klavírní motiv. Hned při prvním seznámení s notovým textem dané části doporučuji dokonale přečíst zapsané rytmické hodnoty a v pomalém tempu variaci začít studovat. Když opomenou technicky obtížná místa, která budu řešit v možnostech ulehčení, je z ryze hudebního hlediska nejtěžší rozlišovat příraz a vypsanou dvaatřicetinu, které mohou při neuvědomění si této skutečnosti velmi lehce splývat (viz ukázka).



Tematický celek, který na začátku variace reprodukoval fagot, se později přenáší do klavíru, jenž ho ostinálně opakuje až do konce, nezávisle na sólovém hlase, který nad touto linkou tvoří jakousi vypsanou improvizaci vycházející z předešlého hudebního obsahu a rejstříkově postupuje a graduje do nejvyššího tónu ve skladbě - f2. I přes svou výšku se hraje bez větších obtíží, zejména proto, že k němu skladatel došel postupnými intervalově sekundovými kroky (podrobněji v možnostech technického ulehčení).

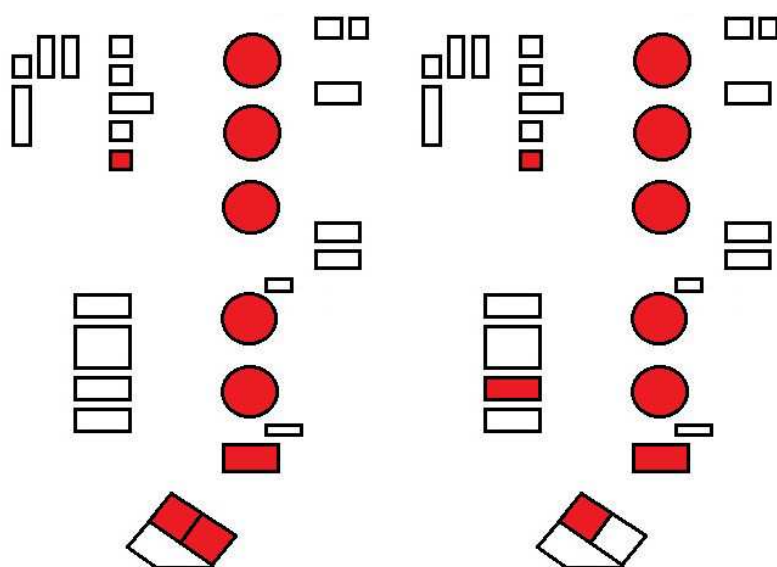
Mějme na paměti, že celá variace je gradačně vystavená, a to na základě technického a rytmického zahušťování spolu s postupně rozvíjejícím se rejstříkem do dvoučárkované oktávy. Největšího vrcholového efektu docílíme, když k němu dospějeme pozvolnou, spíše později nasazenou dynamickou gradací. Necháme-li se strhnout při dynamické výstavbě příliš brzy, zůstane vrchol nevyklenut a dojde k jeho předčasnému vyčerpání, což z přirozeného hráčského i posluchačského pocitu jistě není ideální.

Vzhledem k početným rytmickým nuancím lze počítat s jistou mírou interpretační individuality. Nositelem hudebního sdělení první variace je vykonstruovaná technicko - rytmická složka a výrazová náplň, které se celou variací prolínají, až ji stavebnou kulminací vyklenou. Při vlastní gradaci musíme dbát na kvalitu tónu v horní poloze, ve které se tónbr vytrácí, a nesmíme podlehnout sforzi. Technická místa v tomto úseku se při hmatovém ulehčení nehrají nijak problémově (podrobněji v možnostech technického ulehčení). Jednotlivé figurace doporučuji z důvodu rychlejšího nácvičku vnitřně rozčlenit. Např. pokud se jedná o kvintolu, měli bychom v partu vyznačit, zdali hrajeme dvě + tři, či naopak a takto podobně v ostatních figuracích (viz ukázka).

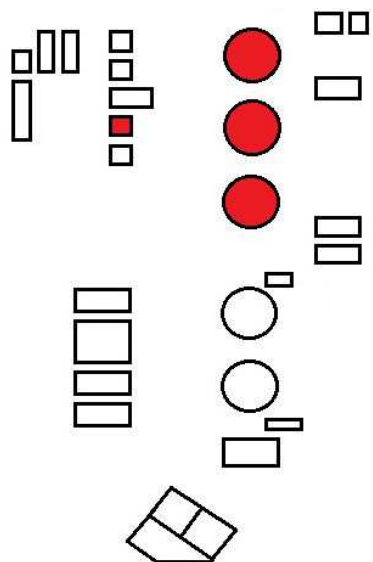


Možnosti technického ulehčení –

- takt 6 před 2, dle uvážení využít přední či zadní hmat na Fis, viz ukázky. Individuálně se tato vazba může hrát každému jinak.

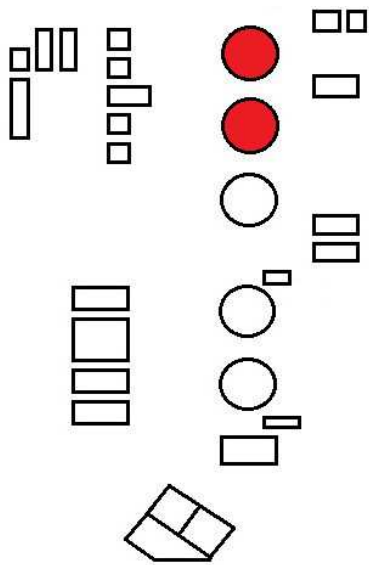


- takt 3 před 2, vazba cis1 - g, doporučuji hrát cis1 volným hmatem bez pravé ruky (s mírným dotažením nátisku - hmat inklinuje intonačně níž) z důvodu lepší vazby na g, viz ukázka.

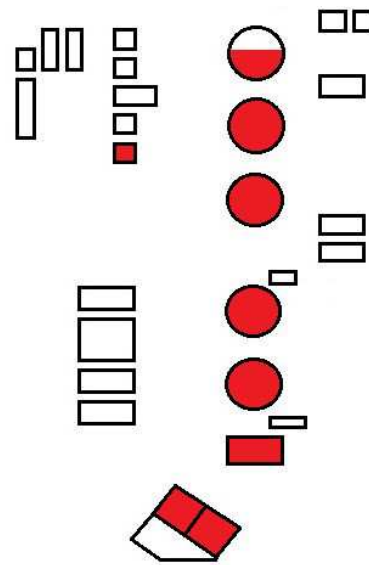


- od čísla 2 do 3, dle uvážení užít volné d1 bez pravé ruky (d1 - h, gis1 - d1, d1 - f1), viz ukázka 1 na následující straně. V místech, kde se vyskytuje vazba fis - b užíváme přední hmat na fis (malík pravé ruky), viz ukázka 2 na následující straně. Vazby cis1 - fis1 - asi1, fis1 hrajeme pouze užitím ukazováku, či ukazováku a prostředníku pravé ruky, viz ukázky 3 a 4 na následující straně.

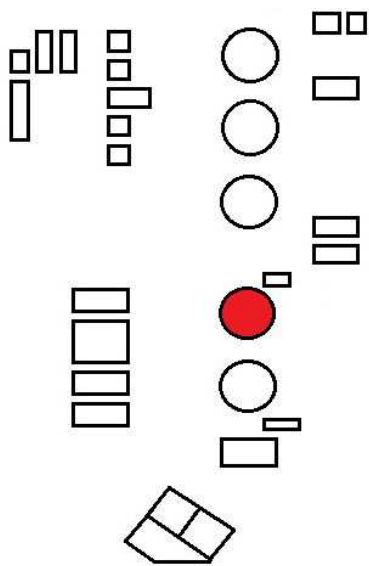
1.



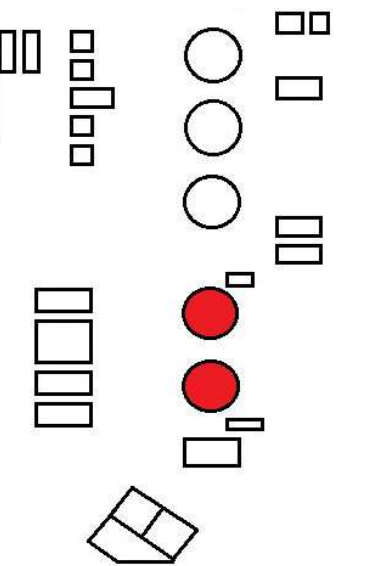
2.



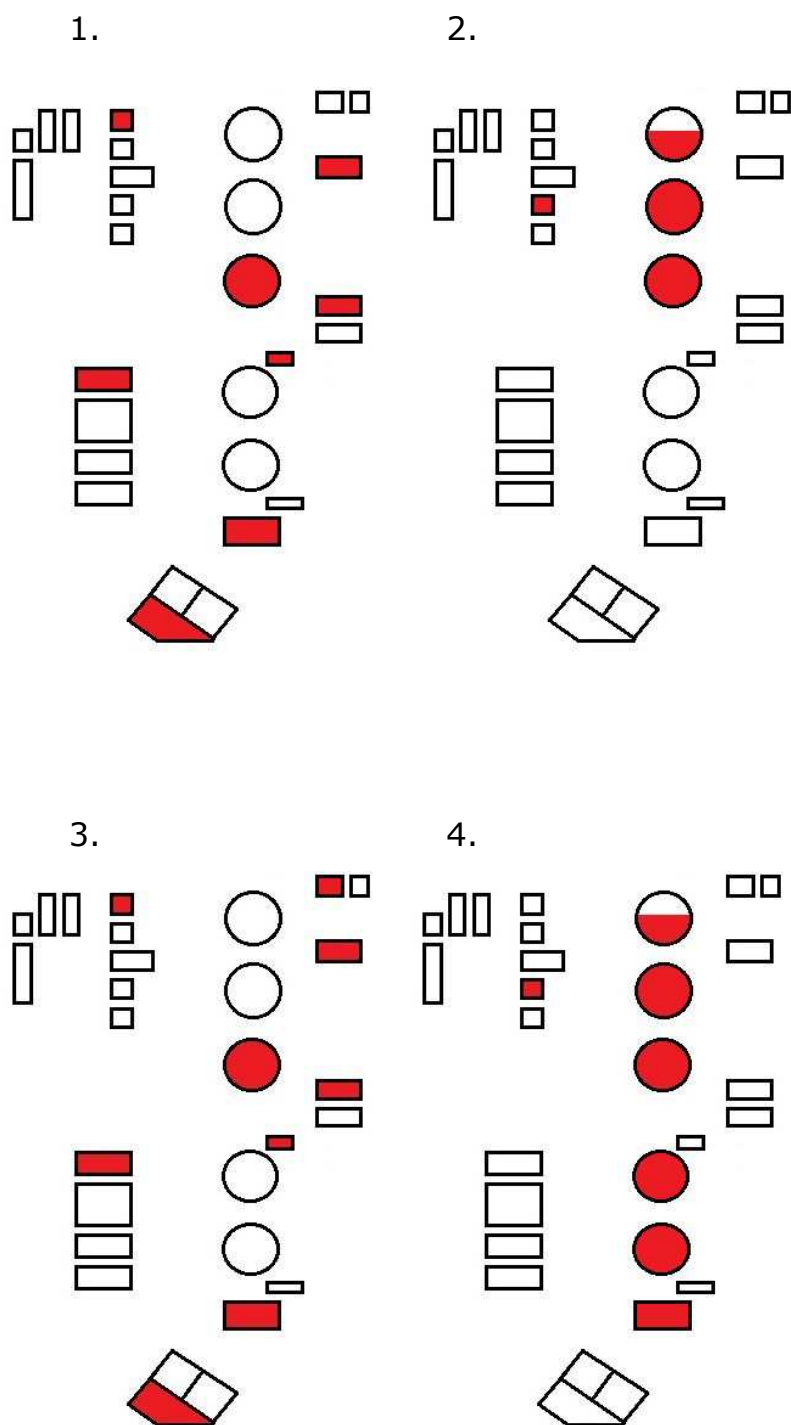
3.



4.



- vazbu dis2 - e2, hrajeme originálními hmaty, pokud je klapkami nástroj vybaven a z předešlého cis2 hrajeme pocitově legato, viz ukázky 1, 2, 3 a 4 na následující straně.

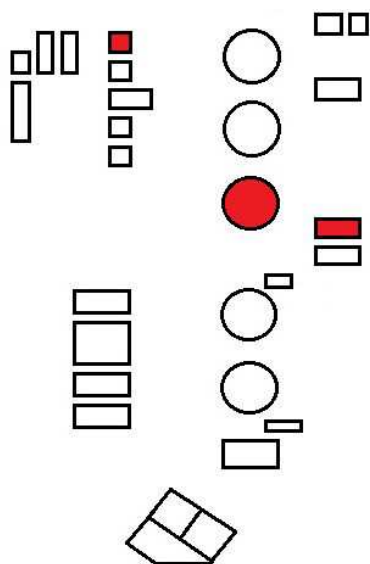
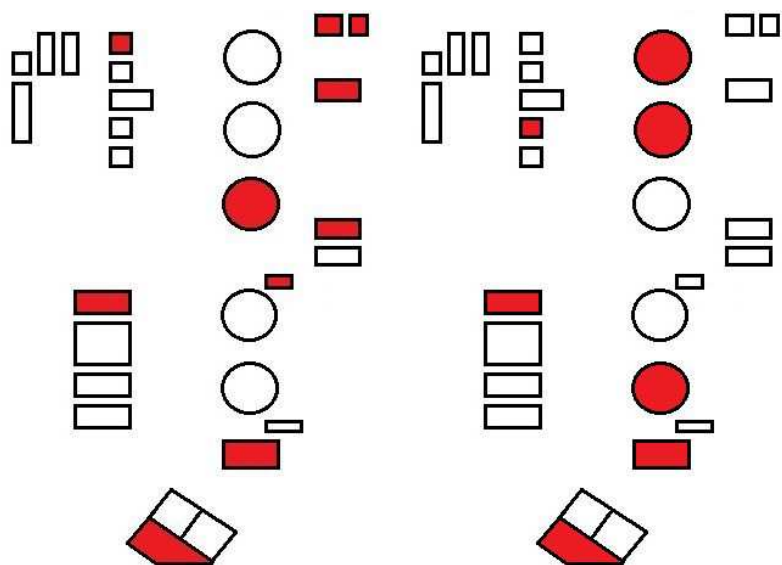


- finální postup na f2 buď originálními hmaty, pokud je nástroj vybavený f2 klapkou, v opačném případě musíme hrát už e2 jako g s cis klapkou (palec levé ruky), viz ukázka výše, a f2 užitím ukazováku, prostředníku a cis klapky (palec) levé ruky a prostředníku, prsteníku, gis klapky (malík) a b klapky (palec) pravé

ruky, viz ukázky 1 originální hmat f2 a ukázka 2 pomocný. Pokud hrajeme toto místo neoriginálními hmaty, d2 hrajeme volným hmatem bez užití pravé ruky z důvodu snadnější vazby na e2, viz ukázka.

1.

2.



Po opětném uvedení klavírní introdukce a mezihry, jimiž Boutry připomíná atonální základ skladby, následuje **druhá a třetí**

variacie (od čísla 4 do 5), které jsem se rozhodl interpretačně rozebrat společně právě z důvodu identické obsahové roviny. Obě variace vystupují v roli kontrastních, volných částí a navozují (i svým nepravidelným rytmem v sedmi osminovém a osmi osminovém taktu) jistý taneční charakter, obohacený kadenčními vstupy. Prolínání osmi osminového a čtyř čtvrtového taktu vychází z vnitřního nepravidelného členění. Z hlediska dokonalé souhry je důležité osvojit si klavírní part nebo alespoň zanáškami či incipity poznamenat do sólového partu, protože jejich vzájemná souhra je rytmicky obtížná (viz ukázka).

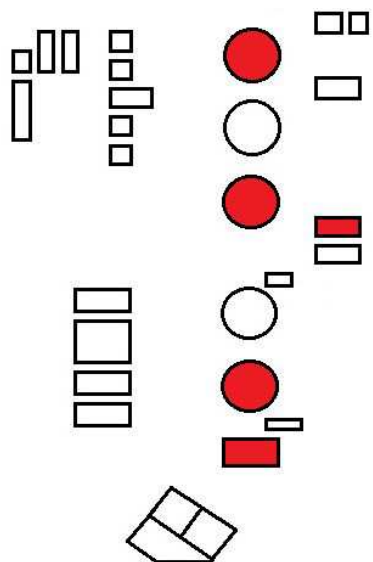
The image shows a musical score snippet. The top staff is a single melodic line in 7/8 time, featuring a sequence of notes with various accidentals and a fermata. The bottom two staves are piano accompaniment in 8/8 time. The piano part consists of eighth-note chords in the right hand and eighth-note chords in the left hand. A red box highlights the first two measures of the piano accompaniment, showing the rhythmic complexity of the piece.

V obou variacích se naskytá určitá individuálně tvůrčí volnost vzhledem k užití drobných kadencí, které jsou zapsány ad libitum a autor s jistou volností jejich interpretace určitě počítal.

Komplexně lze obě variace charakterově nejvíce hudebně odlišit od ostatních variací. Oba party jsou přitom dokonale prokomponované a vyvážené, s rovnocenným podílem na celku. V partu fagotu pokládám za nejobtížnější čistou intonaci, která je vzhledem k využití vysokého rejstříku společně se silnou dynamikou problémová a na mnoha místech inklinuje výš (gis1, h1, cis2). Závěrem bych doporučil přírazy, které jsou v rámci obloučku provázané, z důvodu srozumitelnosti nasazovat.

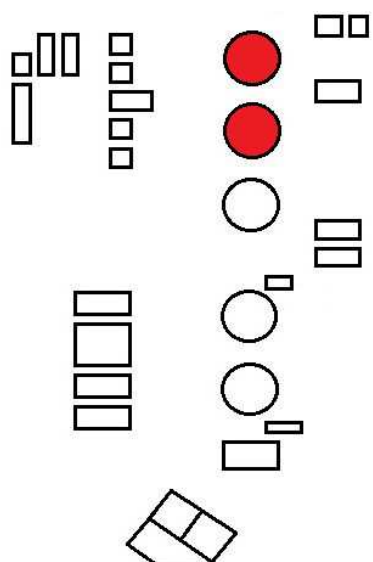
Možnosti technického ulehčení –

- takt 1 ve 4 a takt 2 před 5, vazba e1 - g, e1 hraje bez ukazováku pravé ruky z důvodu lepší vazby na g, viz ukázka

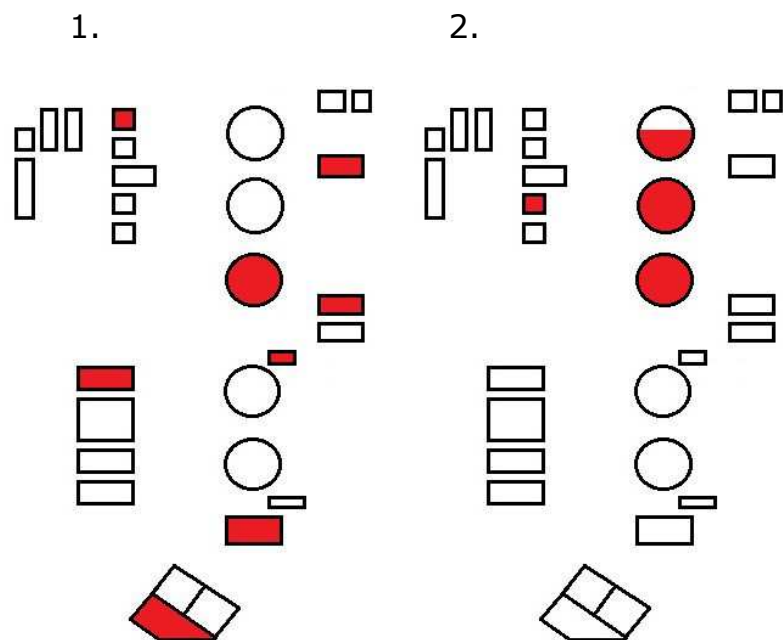


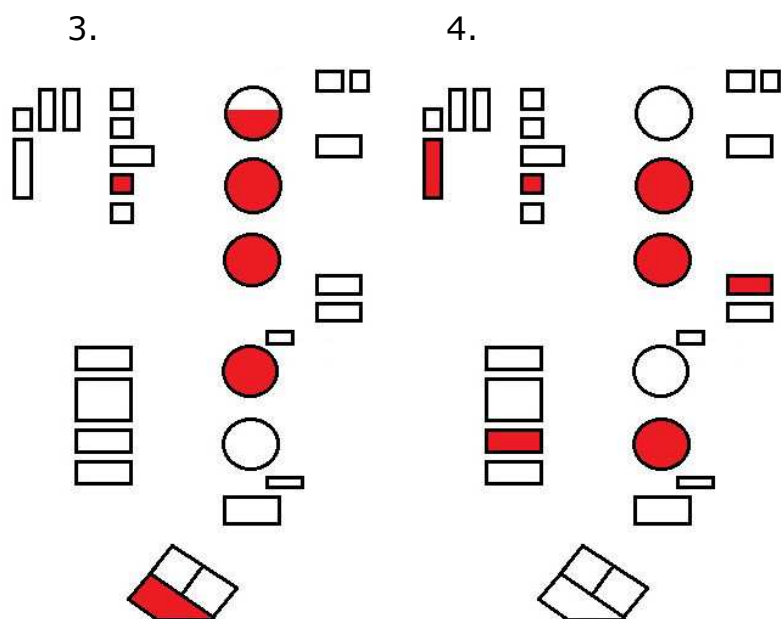
- takt 5 ve 4, d1 bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby z a, viz ukázka 1.

1.

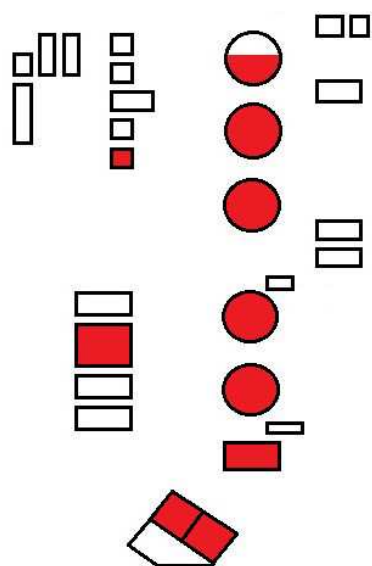


- takt 5 v 5, d1 bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby na cis2, viz ukázka 1 na předchozí straně.
- takt 6 v 5, es2 můžeme hrát buď originálním, nebo pomocným hmatem jako cis s půl dírou ukazováku, bez D klapky spolu s trylkovací cis klapkou (ukazovák pravé ruky) a gis klapkou (malík pravé ruky), viz ukázky 1 a 2. Na následující straně (ukázky 3 a 4) přikládám ještě další dvě varianty hmatů pro tento tón, které mohou fungovat individuálně v závislosti na typu nástroje.



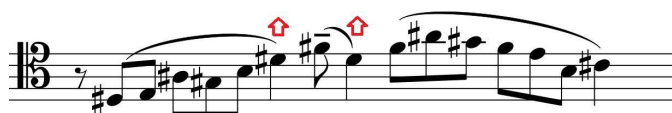


- takt 1 v 6, fis s užitím předního hmatu (malík pravé ruky) a E klapkou (palec pravé ruky) pro lepší intonaci, viz ukázka.



Po opětovné vsuvce klavírní mezihry následuje **čtvrtá variace** (Meno mosso do čísla 8), která je krátkým sólovým vstupem fagotu a svým hudebním obsahem rozvíjí myšlenku klavírní mezihry před

číslem 4 (Meno mosso). Svou povahou je jedinou, krátkou, lyrickou vložkou mezi ostatním hudebním obsahem skladby a můžeme říci, že pro svůj rubatový, sólový vstup ad libitum je opět vhodnou k uplatnění většího individuálně tvůrčího vkladu. Ač je čtvrtá variace ze všech nejkratší, obsahuje nejdelší souvislou melodickou linku v celé skladbě. Problémová je zejména v intonaci, která v tomto případě vychází z jednotlivých intervalových vztahů, a to většinou tercií, které inklinují intonačně „k sobě“. S konkrétními užitými tóny ve variaci si tento vztah odporuje (např. dis1 bývá nízko a fis1 vysoko - pokud v tomto případě intonačně neošetříme dis1 a nezahrajeme ho pocitově výš, není šance, aby tercie v následujících vztazích na fis1 a fis1 - ais1 dokonale ladila - viz ukázka).



Náladou této variace bychom měli vědomě uzavřít předešlé dvě, které vystupovaly jako volné části celku.

Ostinátní pohyb v klavíru je v průběhu **páté variace** (Allegro con fuoco do čísla 12) hlavním nositelem významu, do kterého Boutry vnáší další nové hudební myšlenky ve fagotu, jež v následujících variacích rozvíjí. Celý tento díl je založený (pominuli jedno technicky velmi náročné místo v úplném závěru) na pregnantním rytmu, který by měl vycházet z výrazového označení con fuoco (ohnivě, s ohněm).

Myšlenkově nosné části ve fagotu jsou rytmicky precizované a jsou typickou ukázkou příkladu, který vyžaduje dokonalé rytmické soustředění a vnímání klavírního doprovodu, respektive stálého, osminového, ostinátního pohybu.

Střední díl variace (od čísla 9 do 10), založený na pravidelném střídání dvou dvoučtvrtvých a jednoho pětiosminového taktu, je pro studium a souhru rytmicky nejtěžší. Doporučuji mít v nepravidelném pětiosminovém taktu, vzhledem k finálnímu rychlému tempu, rozdělené doby na čtvrtvovou a čtvrtvovou s tečkou, jako určité nadstavbové hodnoty (viz ukázka).



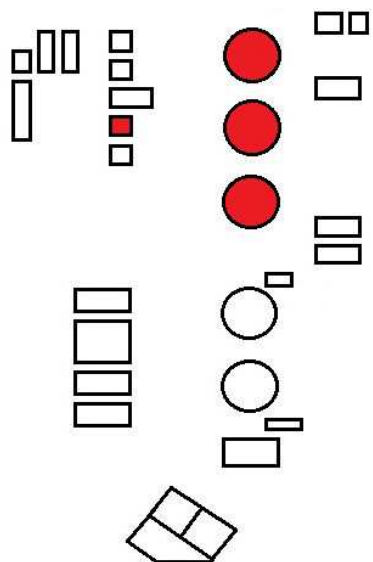
Autorem předepsanou akcentaci bychom neměli opomenout, v komplexu celé variace dávají střednímu dílu výrazovou nadstavbu.

V závěru variace se Boutry reminiscencí navrací k tematickému jádru fagotu, tentokrát ovšem reprodukováném klavírem. Kadenční závěr v cantabile, comodo celou variaci uzavírá. Technicky obtížným je sextolové místo, jehož vyřešením se budu zabývat v možnostech ulehčení.

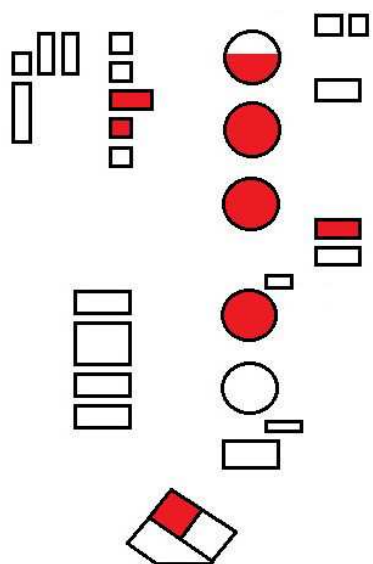
Osobitý vlastní přínos interpreta lze spatřovat v pregnančním rytmu, dokonalé technice, přesném provedení naznačené skladatelovy akcentace a dokonalé souhře, dynamicky nepřekrývající sólistu.

Možnosti technického ulehčení –

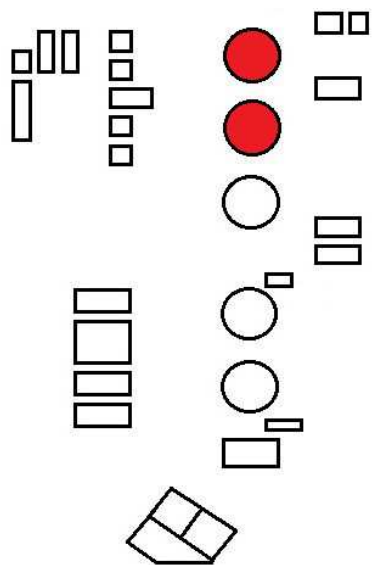
- takt 3 před 9, dle uvážení můžeme použít volný hmat bez pravé ruky na des1 z důvodu lepší vazby z tónu g, viz ukázka.



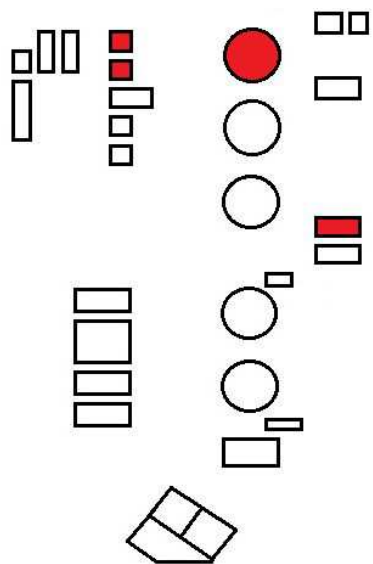
- takt 9 v 9, vazba g1 - gis1, gis1 je možno hrát jako g1 s užitím a oktávové klapky a cis klapky (palec levé ruky), viz ukázka.



- takt 15 v 9, vazba gis - d1, d1 doporučuji hrát volným hmatem bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby z gis1, viz ukázka.

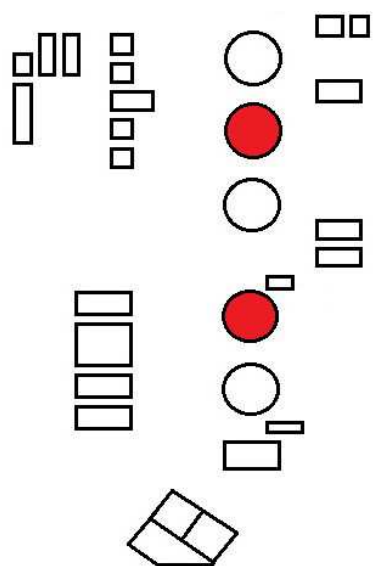


- takt 2 v 11, c2 doporučuji hrát volným hmatem bez pravé ruky z důvodu lepší intonace, viz ukázka.

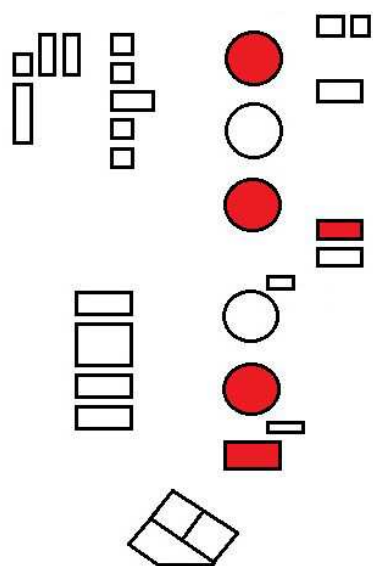


- takt 5 v 11, vazba h - fis1, fis1 hrajeme z užitím prostředníku levé ruky a ukazováku pravé ruky, viz ukázka 1. Vazba gis - e1, e1 hrajeme bez ukazováku pravé ruky z důvodu snadnější vazby z gis, viz ukázka 2. Tón a1 doporučuji hrát volným hmatem bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka 3 na následující straně. Dále volný hmat d1 a cis1 bez pravé ruky z důvodu lepší vazby na následující fis, viz ukázka 4 a 5 na následující straně. Počáteční triolu v pasáži hrajeme rubato a akcentujeme ji dechem a až poté hrajeme dvě sextoly v tempu s důrazem na jednotlivé doby, viz ukázka 6 na následující straně.

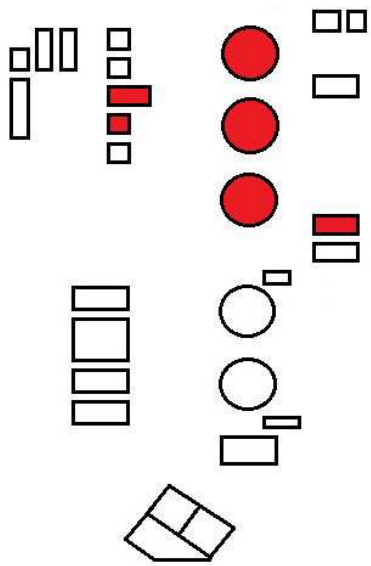
1.



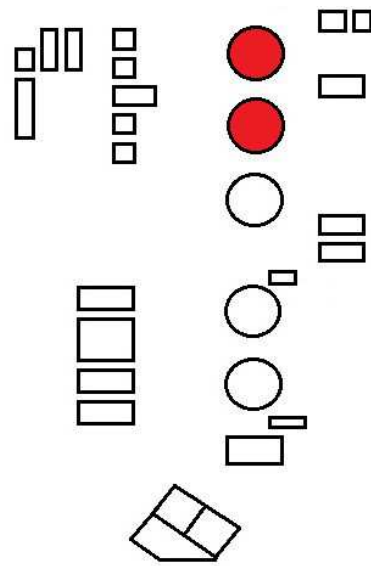
2.



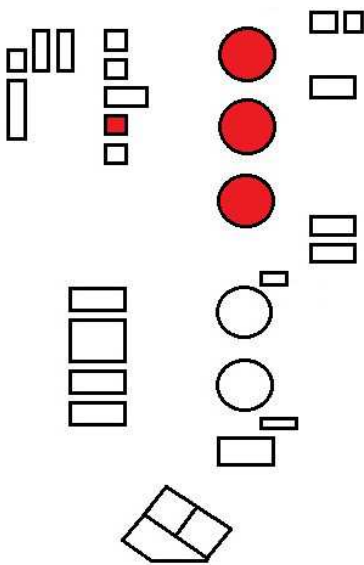
3.



4.



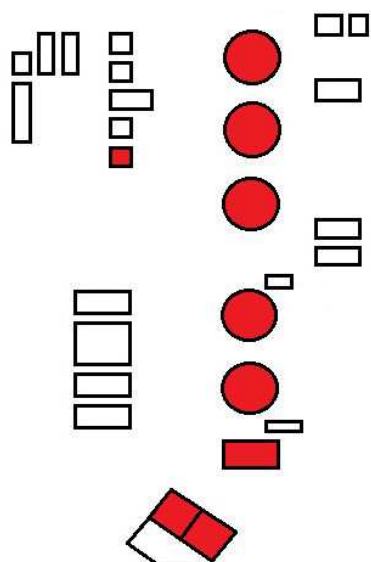
5.



6.



- takt 6 v 11, vazba B - Fis, Fis hrajeme předním hmatem (malík pravé ruky) z důvodu snadnější vazby z B, viz ukázka.



Šestá variace (od čísla 12 do 13) přináší nový, poměrně lehce zapamatovatelný motivický materiál, se kterým lze mimořádně individuálně pracovat, a který svým hudebním obsahem vybízí k možnostem využití expresivních výrazových prostředků. Interpretačně je to jediný díl z celé skladby, či dokonce z celého mého stěžejního výběru, v němž je třeba zůstat v zaujetí jednotlivých osminových dob a uvědomovat si současně vertikální linku. Zkrátka i pomalejší variace mluví stejným, ostinátním jazykem a je třeba ho zdůraznit. Nositelem hudebního sdělení je zvýrazněná stavební složka expresivního motivu směřující do melodického vrcholu, který po svém dosažení opadá, zklidňuje se a připravuje přechod k sedmé variaci. Oba party jsou opět dokonale „rejstříkově“ usazeny, klavír i přes silnou dynamiku nemá tendenci fagot zakrývat. Z hlediska souhry bych upozornil na souběžný

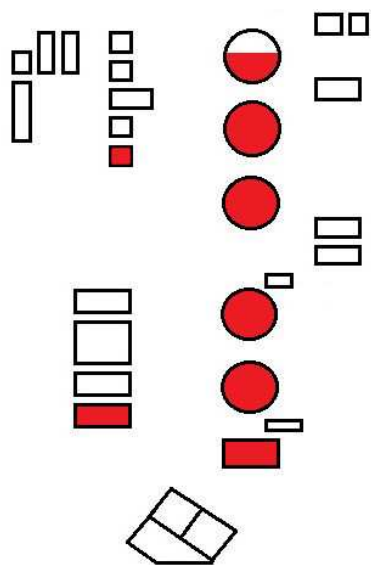
dvaatřicetinový pohyb v obou nástrojích (takt 5 před číslem 13), které by nemusely být v dokonalém souladu (viz ukázka).



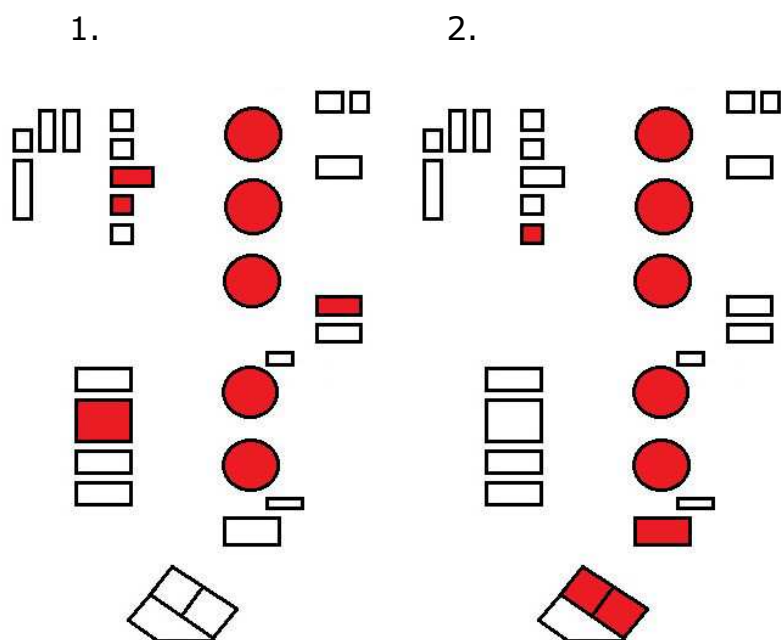
Úspěšná interpretace této variace vyžaduje mimo kvalitního, barevného tónu a expresivního výrazu také dokonalé legato, které zejména u některých dvaatřicetinových vazeb není samozřejmostí. Konkrétní vazby doporučuji cvičit jako trylky.

Možnosti technického ulehčení –

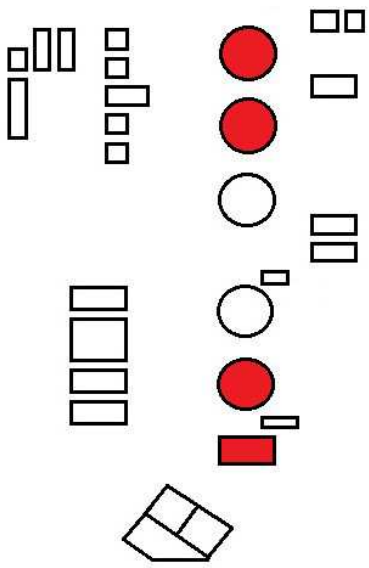
- takt 3 ve 12, vazba as - g1, as doporučuji hrát zadním hmatem (palec pravé ruky) z důvodu snadnější vazby, viz ukázka.



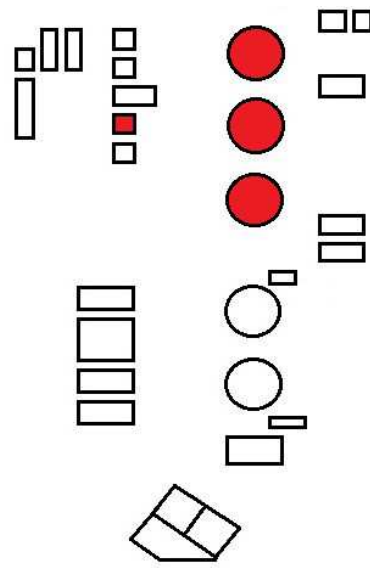
- takt 5 ve 12, vazba ais1 - a1, ais1 hrajeme v levé ruce jako a1, v pravé ruce za užití ukazováku, prostředníku a E klapky (palec), viz ukázka 1. Vazba Fis - Ais, Fis hrajeme předním hmatem (malík pravé ruky) z důvodu snadnější vazby, viz ukázka 2. Vazba b - es1, es1 hrajeme bez ukazováku pravé ruky z důvodu snadnější vazby, viz ukázka 3 na následující straně. Tóny des1 - ges - b, des1 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky (ukázka 4 na následující straně) z důvodu snadnější vazby na ges, u kterého užijeme přední hmat (malík pravé ruky) z důvodu lepší snadnější vazby na b, viz ukázka 5 na následující straně.



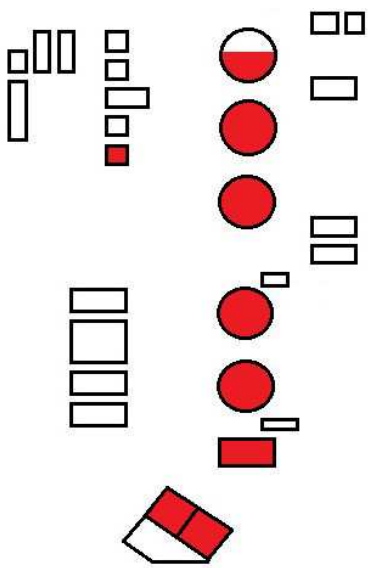
3.



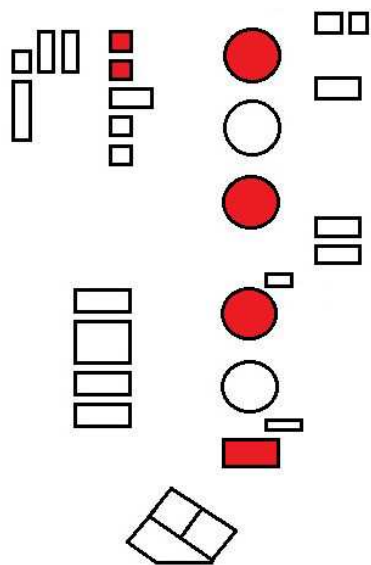
4.



5.



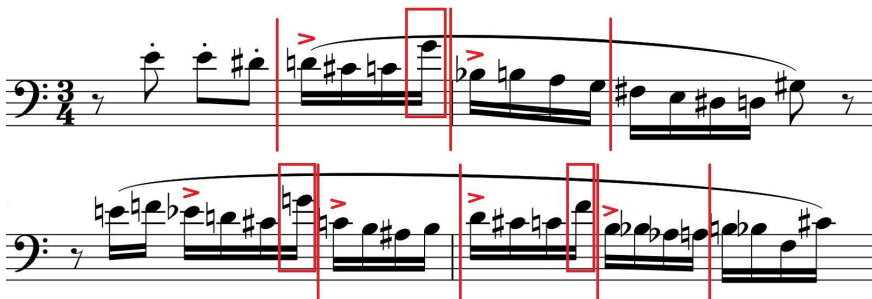
- takt 7 ve 12, cis2 hrajeme bez es klapky (malík levé ruky) z důvodu lepší intonace, viz ukázka.



Na začátku **sedmé variace**, která je svým rozměrem nejobsáhlejší (od čísla 13 do čísla 18), opět Boutry uvede v mírně pozměněné formě myšlenku ze závěru páté variace a varíruje tematický materiál z šesté. Svou strukturou je podobný předešlé variaci, avšak svým hudebním obsahem mluví zcela jinak. Zatímco v šesté je výrazově vážný, v sedmé je transformován do kontrastní charakterové roviny s označením *giocoso* (hravě). Tyto dva diametrálně odlišné světy tvoří neopakovatelnou výrazovou bohatost. Celková gradace se zastaví jen v jediné části, kdy skladatel uvádí reminiscenci v přesném tempovém a výrazovém znění z totožného motivu předešlé variace. Poté jen krátce zazní opakující se myšlenka úvodního motivu, tentokrát v klavírním doprovodu, a hned se navrácí varírováním tematicky nosného hlavního motivu, avšak v původním, hravém duchu sedmé variace, který gradačně vystavuje až do konce, kde opět uvádí opakující se myšlenku úvodního motivu, tentokrát v latentní formě a s prokomponovaným fagotem. Je velmi důležité, aby konkrétní

reminiscence na již reprodukované motivy byly na první poslech posluchačem zaznamatelné.

Ze struktury notového zápisu lze vydedukovat, že vzhledem k přibývajícím technickým figuracím začíná celá skladba kulminovat a blíží se ke svému závěru. Jednotlivé rychlé, technické pasáže jsou náročné pro svůj obsah, jenž většinou zahrnuje jednu či dvě nepříjemné legatové i hmatové vazby (podrobněji v možnostech ulehčení). Ve všech konkrétních technických místech této variace je při nácviu vhodné akcentovat přirozeně po čtyřech šestnáctinách a postavit nácvik na rytmických obměnách, protože tato technická místa bývají neklidná a ráda „utíkají pod prsty“ (viz ukázka).

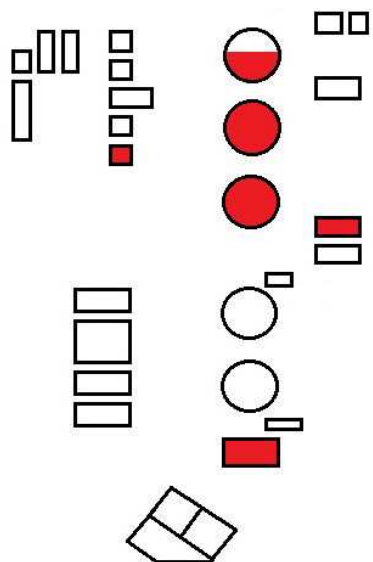


Tvůrčí interpretace dosáhneme rytmickou a technickou pregnaností a horizontálním cítěním (mimo reminiscence před číslem 16), kterým tuto variaci zcela odlišíme od předchozí. Nositelem hudebního sdělení je konstrukčně varírovaný způsob práce v hravé, nadlehčené náladě.

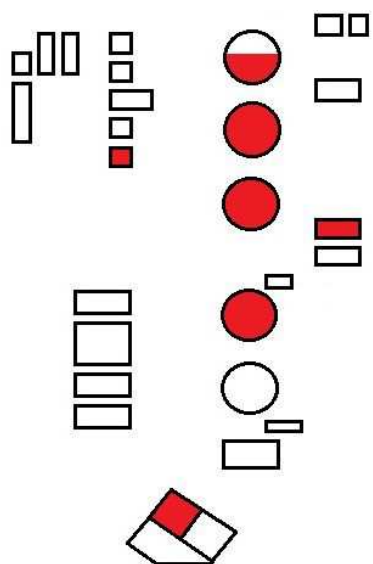
Ve strukturním slyšení této variace má klavír převážně doprovodný, ale neodmyslitelný ostinátní charakter tzv. bas figur (v třídobém metru), kterým stále rozvíjí základní tematický materiál celé skladby. Pokud máme celou variaci dobře rytmicky zažitou, neshledávám žádné problémy v souhře.

Možnosti technického ulehčení –

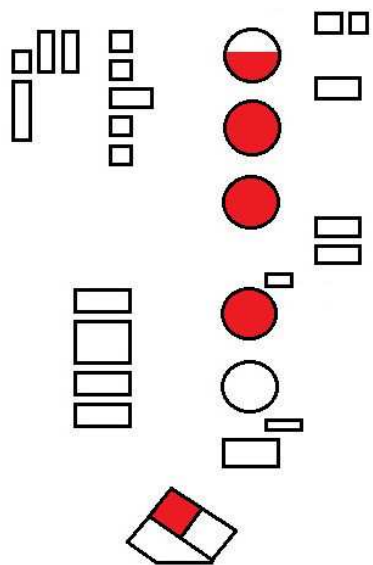
- takt 1 ve 14, vazba dis1 - gis1, gis1 doporučuji hrát s užitím piano mechaniky z důvodu lepší vazby, viz ukázka.



- takt 3 ve 14, vazba c1 - g1, g1 doporučuji hrát s užitím piano mechaniky z důvodu lepší vazby, viz ukázka.

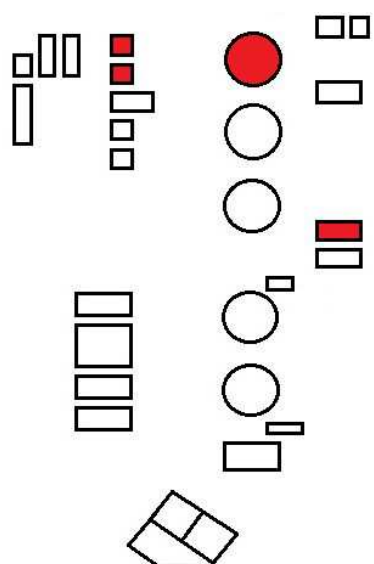


- takt 5 ve 14, g1 hrajeme bez užití piano mechaniky a bez es klapky z důvodu lepší vazby, viz ukázka. Na začátku pasáže (první a druhá doba) je důležité soustředit se na hmatovou techniku pravé ruky. V tomto taktu můžeme uvažovat o vypuštění es klapky (malík levé ruky) i na tónech e1 a f1.

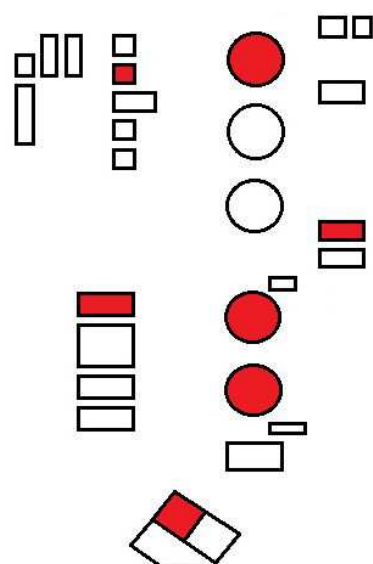


- takt 5 v 15, c2 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky z důvodu lepší intonace, viz ukázka 1. Vazba h1 - c2, h1 originálním hmatem, c2 hrajeme jako h1 bez užití prostředníku levé ruky, viz ukázka 2.

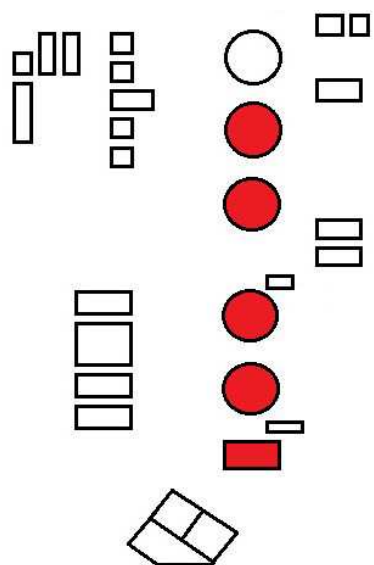
1.



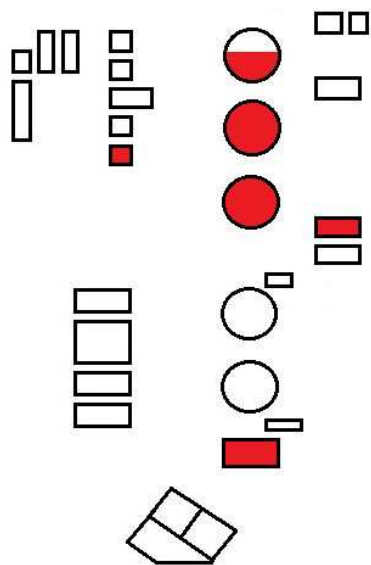
2.



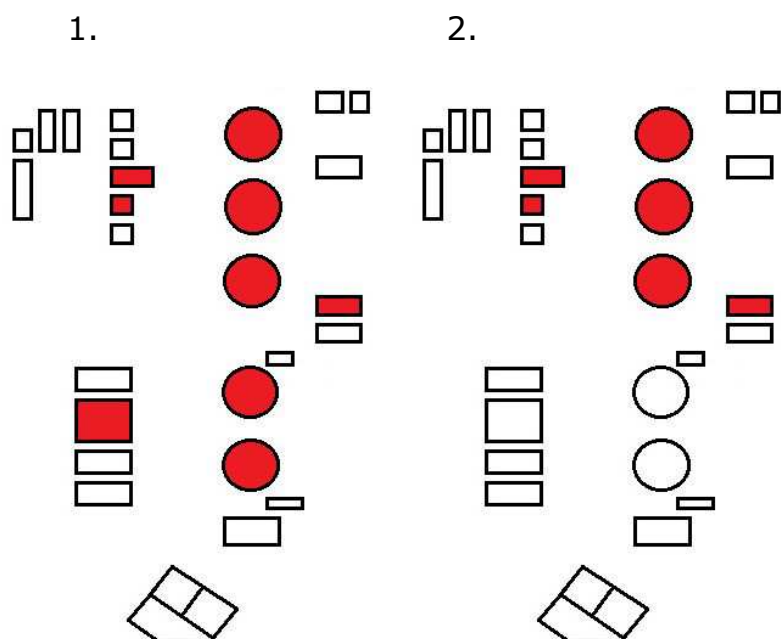
- takt 6 v 16, vazba g - As, g hrajeme bez půl díry ukazováku levé ruky (viz ukázka) a na tón As přikrýváme celý prst.



- takt 6 v 17, vazba dis1 - gis1, gis1 doporučuji hrát s užitím piano mechaniky z důvodu lepší vazby, viz ukázka.



- takt 7 v 17, buď vazbu gis1 - a1 originálními hmaty, dále b1 hrajeme v levé ruce jako a1, v pravé ruce za užití ukazováku, prostředníku a E klapky (palec), viz ukázka 1 na následující straně, nebo vazbu a1 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka 2 na následující straně a dále originální hmat b1, c2 hrajeme v obou případech volným hmatem bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby na cis2, viz ukázka 1 na předchozí straně.



Osmou variaci (od čísla 18 do konce) lze vzhledem k četnosti technických míst považovat za vyvrcholení celé skladby. Boutry rozvíjí hlavní allegrový motiv z páté variace, který převezme klavír, a nakonec oba nástroje souzní v jednotné linii, po níž následuje variačně rozšířená coda, která současně motivicky čerpá ze sedmé variace a ostinátním pohybem v klavíru z variace páté.

Při prvním praktickém seznámení s fakturou obou partů finální variace lze vzhledem k požadovanému tempu celého Allegra con fuoco (čtvrťová = 144) vyvodit, že se jedná o technicky nejnáročnější úsek celé skladby. V prvopočátku studia těchto figurací doporučuji v pomalém tempu vyřešit možná hmatová ulehčení a vytvořit si představu o místech, která vzhledem k intervalové, rejstříkové a polohové obtížnosti musíme hrát pocitově pomaleji. Ovšem jedná se jen o pocit. Pro svůj stále rytmicky krácející ostinátní pohyb v klavíru si fagotista žádné ulehčení dovolit nemůže. Jediným návodem pro možné ulehčení je tendence hrát poněkud dříve po osminových pauzách, protože ve vztahu k velmi rychlému tempu bude sklon hrát spíše později.

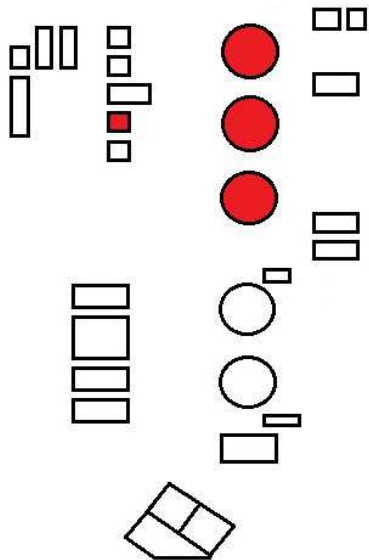
Závěrečná virtuózní plocha by měla být gradací celé skladby a interpret v ní představí veškerý svůj technický um. Celá osmá variace by měla být interpretována s výrazem *con fuoco* v jedné gradaci a měla by být hrána ještě s větším nasazením než na počátku variace páté.

Ve strukturním slyšení se také poprvé za celou skladbu objevuje místo, kde musí být pianista ostražitý, aby nezakryl sólový hlas fagotu (přesně se jedná o technickou plochu od čísla 19 do 20). Fagotista by se měl v závěru skladby (od čísla 20) dokonale naučit klavírní linku z důvodu pochopení nepravidelných taktů (viz ukázka).

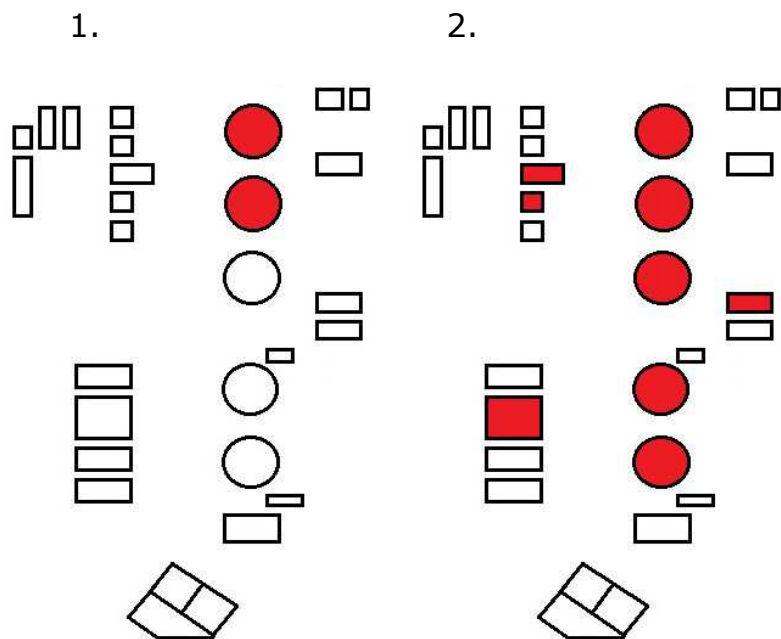
The image shows a musical score snippet. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of notes with various time signatures: 2/4, 3/8, 2/4, and 2/4. The bottom part of the score is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The time signatures for the piano part are 2/4, 3/8, 2/4, 2/4, and 2/4. A red rectangular box highlights the piano accompaniment from the second measure to the fifth measure, illustrating the irregular time signatures mentioned in the text.

Možnosti technického ulehčení –

- takt 1 a 3 v 19, vazba fis1 - cis1- fis, cis1 doporučuji hrát volným hmatem bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby z obou tónů fis, viz ukázka.

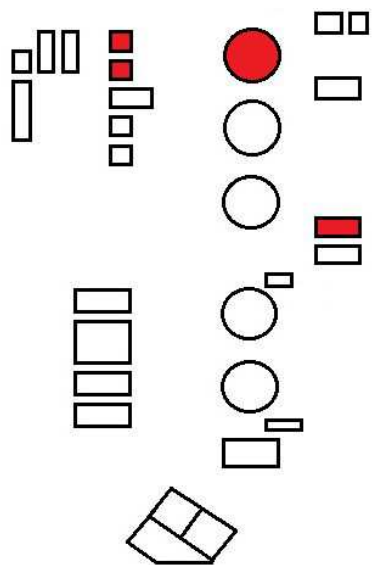


- takt 2 v 19, vazba d1 - g1, d1 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby, viz ukázka 1 na následující straně. Tón b1 hrajeme v levé ruce jako a1, v pravé ruce za užití ukazováku, prostředníku a E klapky (palec), viz ukázka 2 na následující straně.

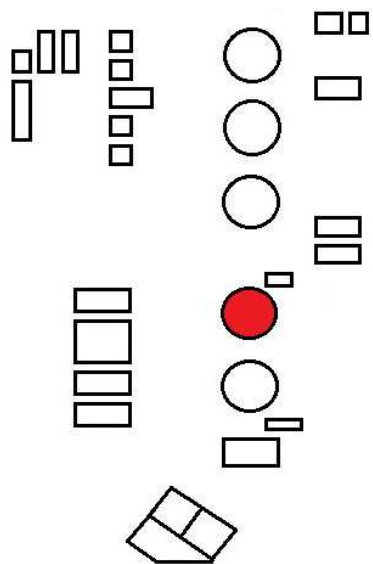


- takt 5 v 19, d1 doporučuji hrát volným hmatem bez pravé ruky, viz ukázka 1 výše.
- takt 7, 9 a 10 v 19, vazba g1 - d1, d1 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky z důvodu snadnější vazby, viz ukázka 1 výše.

- takt 11 a 13 v 19, vazba c2 - g1, c2 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky s oběma oktávovými klapkami, viz ukázka.

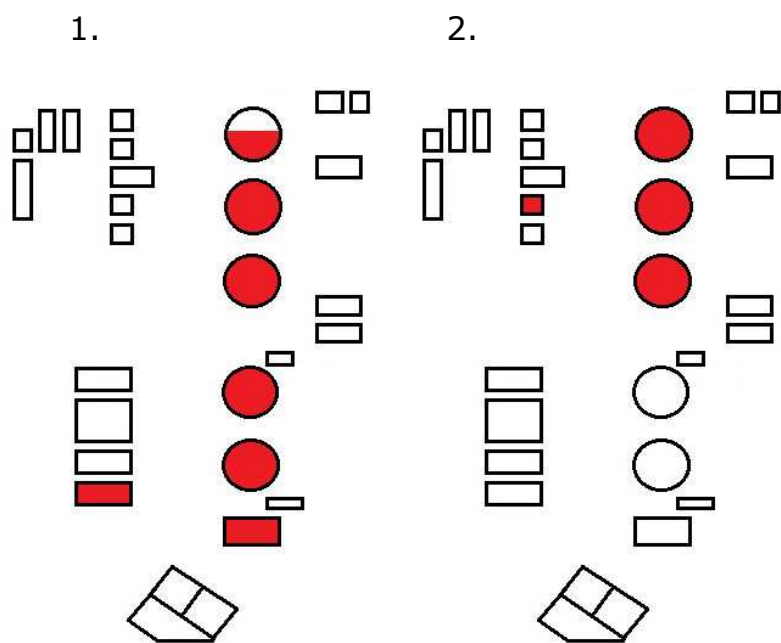


- takt 12 v 19, vazba cis1 - fis1, fis1 hrajeme pouze s užitím ukazováku pravé ruky, viz ukázka.



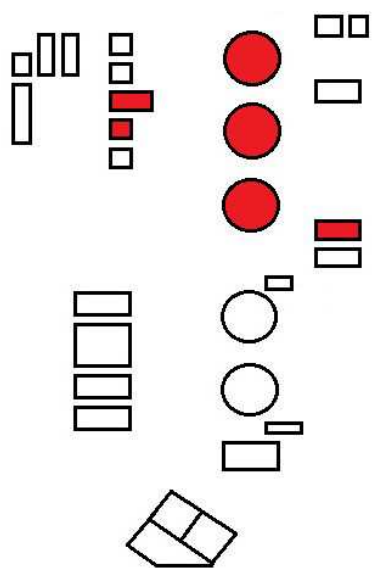
- takt 13 a 14 v 19, vazba gis - cis1, dle uvážení hrajeme gis buď zadním hmatem (palec pravé ruky), viz ukázka 1 na následující straně a poté originální hmat na cis1 (tato varianta pro mne byla

osobně snazší), nebo gis originálním, předním hmatem (malík pravé ruky) a poté cis1 volným hmatem bez pravé ruky, viz ukázka 2. Aby se celá pasáž mohla interpretovat v předepsaném tempu, musí být vnitřně mírně nelogicky rozčleněná tak, abychom si dokázali uvědomovat především otevírání půl díry na tón g, viz ukázka 3 na následující straně. Před nejdůležitějšími technickými figuracemi (od sedmého taktu v čísle 19) bychom měli mít správně okysličený mozek a tudíž ze sebe vydýchat přebytečný, opotřebovaný a neokysličený vzduch. Doporučuji zanést ve druhém taktu v čísle 19 výdech a v pátém taktu nádech (viz ukázka 3 na následující straně), díky kterému nabere sílu na nadcházející plochu, ve které (i vzhledem k přítomnosti osminových pauz) už dýchat nedoporučuji!



3.

- takt 9 a 15 ve 20, dle uvážení můžeme hrát z důvodu ulehčení a1 volným hmatem bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka.



- takt 12 až 14 ve 20 hrajeme originálními hmaty

Interférences I je opus, který se nejenom po právu řadí k těm technicky nejnáročnějším, ale svým moderním formálním rozvržením ho lze považovat za určitě nejsložitější z mého výběru skladeb natočených na přiloženém CD. Ke studiu bych ho doporučil jen těm nejvyspělejším fagotistům, kteří dokáží celý opus rozluštit a docenit po formálně tektonické, hráčsky a technicky nástrojové, i komorně sladěné vzájemné spolupráci s dobře vybaveným klavíristou. Dá se říci, že je to skladba pro teoreticky i prakticky výborně vyškolené a poučené interprety.

2.8. Pierre Max Dubois (1930-1995)

byl francouzský skladatel vystudovaný pod dozorem Daria Milhauda. Ačkoli se příliš nestaral o svoji popularitu, přece jen byl ve své době respektovanou osobností. Snažil se o udržení myšlenek pařížské Šestky, s jejímiž členy se znal. Jeho hudba je harmonicky srozumitelná, melodicky nápaditá a svěží a formálně přehledná. Byl rovněž nositelem tzv. Římské ceny z roku 1955. Ve své tvorbě se zabýval především dřevěnými i žesťovými dechovými nástroji, jimž věnoval několik cenných opusů.

Mezi ně patří i **Sonatine – tango** (1984).

Jedná se o skladbu vzniklou z podnětu francouzského fagotisty a profesora hry na tento nástroj na pařížské národní konzervatoři Maurice Allarda. Dubois se v něm nechal inspirovat exotickými, jihoamerickými vlivy, což se nejvíce projevuje v melodice a rytmickém uchopení skladby, jejíž vášnivě osudový charakter je v ní předváděn s velkou teatrálností. Duboisův hudební jazyk se dá charakterizovat jako na svou dobu velmi tradiční, pevně zakotvený v systému rozšířené tonality, avšak nepostrádající záviděníhodný francouzský šarm.

Skladba je sice nazvaná Sonatina, ale o žádnou sonátovou formu se zde nejedná, název Sonatina poukazuje pouze k cyklickému rozvržení. Skladba má 4 kontrastní věty. Určitou formální zajímavostí, která navíc podtrhuje vášnivou osudovost, jsou opakované, často zajímavě disonantní akordy v klavíru, které se někdy nečekaně objevují téměř ve všech částech celého čtyřvětého

cyklu (viz ukázka). Tento prvek dává celé skladbě jednotící a stmelující ráz.



První věta **Violent et anime** začíná naléhavým tématem fagotu, které je traktováno jako pravidelná osmitaktová perioda (**a**) s předvětím a závětím. Následuje krátká dvoutaktová **mezivěta**, po které se celá perioda zopakuje (**a'**), ovšem variačně obměněná a v závěti rozšířená na pětitaktí. Variační práce probíhá mimo jiné formou převratného kontrapunktu – tj. téma je uvedeno v klavíru, fagot hraje kontrapunkt. Následuje kontrastní díl (**b**), který je krátký (má pouze 6 taktů), po němž přichází znovu uvedení původního tématu (**a''**) ukončeného generální pauzou a navazující pětitaktovou codou. Zvláštností **Cody** je, že začíná právě oněmi již zmíněnými „osudovými“ disonantními akordy v klavíru.

Formální schéma celé věty tedy vypadá takto: **a, mezivěta, a', b, a'', G.P., Coda**.

Druhou větu **Scherzando** můžeme nazvat s trochou nadsázky velkou písňovou formou, i když píseň svým hudebním charakterem vůbec nepřipomíná. Formální schéma ve zjednodušené podobě vypadá jako **A, B, A'**, ovšem samotné velké díly jsou konstruovány jako poměrně nepravidelná mozaika složená v případě **A** kombinací dvou motivických prvků. Schéma větného dílu **A** vypadá takto: **a, b, a', b', a''**. Tyto dva malé kontrastní díly jsou poměrně výrazné. Malé **a** je tvořeno opakováním a kombinováním základního dvoutaktí a malé **b** pouze sekvenčním a varírováním jednoduchého motivu. Větný díl **B** žádný hudební kontrast nepřináší, snad pouze svým nesourodým motivicky záměrně nevýrazným profilem.

Následující repríza přináší díl **A** pouze v jiných tonálních souvislostech. Celou větu uzavírá **Coda** vytvořená vzdáleně z dílu **B**.

Třetí věta **Sarabande** navozuje částečně archaizující atmosféru, kdy první větný díl **A** je svěřen pouze sólovému fagotu ve formě pravidelné osmitaktové perody, ve které je užit v melodice barokní princip „vícehlasů v jednohlasu“ – tj. fagot jako by hovořil dvěma hlasy. Díl **B**, který následuje po této sólové fagotové periodě je již s klavírem a jeho schéma vypadá následovně: **a, b, c, mezivěta, d, a'** (zde je motiv **a** uveden v klavíru). Sarabande je tedy dvoudílnou formou **A, B**.

Finální čtvrtá věta **Vivace** má motorický charakter a je plná virtuózních běhů a složitých akordických rozkladů na způsob toccaty. Introdukce je svěřena sólovému fagotu a díl **A** přináší velmi rychlou pasáž, která se způsobem převratného kontrapunktu přenáší z klavíru na fagot a zpět (viz ukázka na následující straně).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and another bass staff at the bottom. The second system also consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass staff at the bottom. The music is in 3/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Osudové disonantní akordy tvoří překvapivé hudební předěly, například uzavírají díl **B**, který není příliš kontrastní, pouze přináší místo stupnicových běhů akordické rozklady. Následuje návrat **A'** a po něm ještě jeden návrat s rozšířením **A''**, nezadržitelně spějící ke svému vyvrcholení se stručnou čtrnácti taktovou codou.

Celkové formální schéma vypadá takto: **introdukce, A, B, A', A'', Coda**.

Celé dílo má výrazně virtuózní charakter a umožňuje předvést fagot ve všech myslitelných polohách a přitom hudebně logickým způsobem.

Interpretační rozbor

Jak již z názvu plyne, lze očekávat, že kompozice bude usilovat o jistou syntézou prvků (neo)klasické hudby s proslulým jihoamerickým tancem, ovšem ve francouzském pojetí, s jeho smyslem pro noblesu a šarm. Proto bude důležité se hned v úvodu skladby nad těmito osobitě stylovými prvky autorovými zamyslet a přesně je v kompozici identifikovat. Pokud bychom zprvu podleli jen „technickému“ řešení kompozice, mohlo by se nám stát, že jí zůstaneme po obsahové stránce dosti dlužni. Dodatečně bychom „nadstavbovou“ rovinu asi už těžko dohledávali. Zkrátka bude dobře, když se necháme od počátku studia vtáhnout jejím obsahem, i za cenu některých zprvu technicky nedořešených míst. Na první pohled je ovšem patrné, že dílo je i přes svou krátkost (trvá něco mezi šesti až sedmi minutami) technicky obtížné a bude vyžadovat lehkost, hravost, svěžest a brilanci, které ve svém souhrnu mohou dát kompozici onu francouzskou nadlehčenost, nonšalanci a noblesu, nad půdorysem tanečního ostinatně rytmického tanga.

Přestože je skladba v horizontálním pohledu snadno přehlednutelná (každá věta trvá kolem minuty a půl), přece jen stanovit tektonické vrcholy není vůbec snadné, protože se jedná v podstatě o exponování a rozvíjení jedné myšlenky, s jedním nebo dvěma dynamickými vrcholy v každé větě, s dominancí virtuózní složky hry, které můžeme snadno podlehnout. Tím není samozřejmě řečeno, že technická stránka hry má být nějakým způsobem nedořešena, avšak její samotné zvládnutí jistě není konečným cílem. Zejména časté užití vysokých poloh nástroje dává tušit, že původně byla kompozice psána pro francouzský fagot. V průběhu vlastního studia je nezbytné si neustále uvědomovat aspekty technické a výrazové současně, protože jedině jejich

vzájemnou souhrou a vyvážeností jsme schopni dospět k umělecky přesvědčivému tvaru.

Jednou z důležitých podmínek pro zdárné nastudování je už samotná volba strojku, který by měl být kratší, pevnější (27,5mm, 27mm délka hrací plochy). Osobně se mi osvědčilo zahrát nový strojek (29mm, 28,5mm délka hrací plochy) do stádia, kdy je nám zvukově a pociťově příjemný, poté ho zkrátit, mírně uvolnit spodní a střední polohu (mezi hranou a středem přibližně od druhé třetiny dozadu) a ponechat více dřeva na špičce.

K jednotlivým větám:

1. Violent et Animé

Nejvěrohodnějším navození tanga je hlavní téma první věty, ze kterého lze usoudit, v jakém duchu se bude věta odvíjet (viz ukázka).

The image shows three staves of musical notation for the first phrase of 'Violent et Animé'. The first staff is in 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes with accents. The second staff continues the melody with eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff concludes the phrase with a few more notes and a final rest.

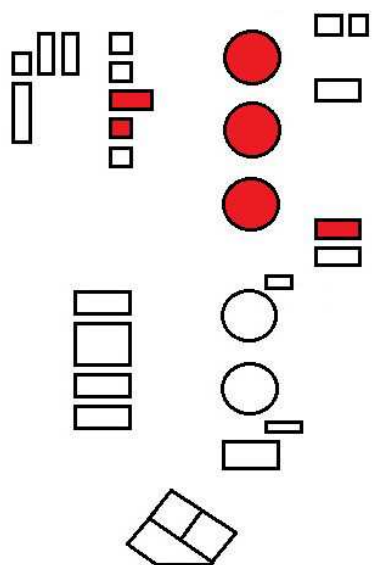
Názorově lze předpokládat největší rozptyl v celkovém vnímání tempa věty. Autorův zápis směřuje ke čtvrté hodnotě 132. Osobně však větu vnímám trochu hybněji, v rozmezí 144–152.

Z hráčského hlediska je při interpretaci důležité (pominu-li brilantně zahrané technické pasáže) dbát na intonaci ve vysoké poloze a čitelnost a srozumitelnost čtených nátrylů a přírazů, které jsou pro tango typické. Už v raném stadiu studia je důležitá

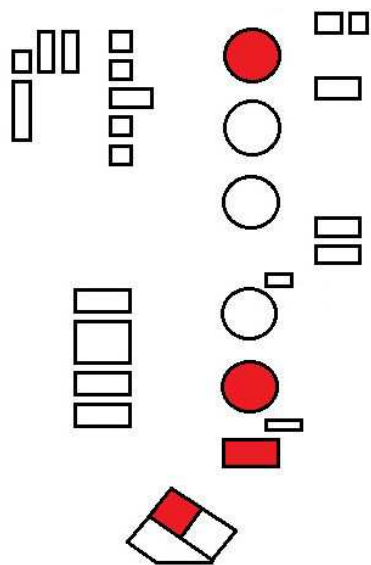
přesnost a artikulace rytmických útvarů ve vztahu k metrickému odvíjení věty. Není protimluv, že přes metrickou svázanost je ve větě dosti prostoru pro individuální agogickou, v podstatě nenapodobitelnou práci interpreta. Týká se zejména ornamentiky na lehkých dobách, jakož i „taneční tematickou koketerii“ hojně podepřenou tangovými rytmickými skelety doprovodného klavíru. Ten má nezastupitelnou roli v motorickém uchopení věty a svými „falešnými“ akcenty na lehkých dobách a stereotypními ostinátý přispívá k jejímu tanečnímu charakteru.

Možnosti technických ulehčení se rýsují v následujících taktech:

- takt 3 (když беру v potaz předtaktí), nátryl g1- a1, a1 bez použití pravé ruky (g klapka), viz ukázka.

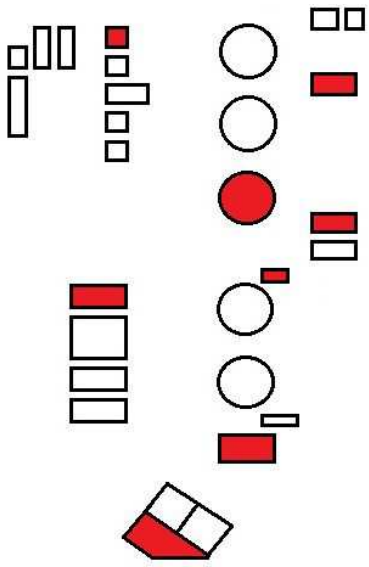


- takt 4 nátryl d1- e1, e1 jako d1 bez prostředníku levé ruky, viz ukázka.

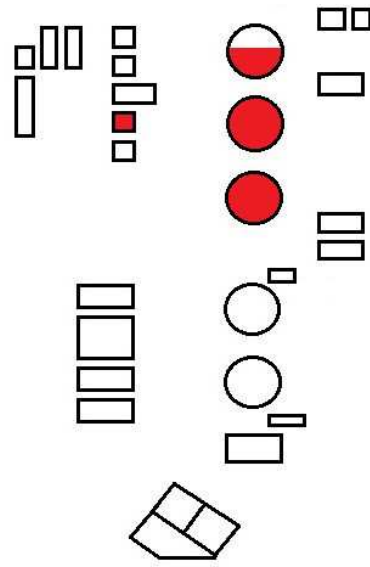


- takt 1 a 2 ve 2, dis2- podle mého názoru je nejlepší hrát originální hmat a pouze změnit posazení nátisku na tento tón blíže k prvnímu drátku na strojku, ovšem je možné zkusit využít i pomocné hmaty, např. jako cis bez d klapky, s pootevřenou půl dírou (ukazovák levé ruky), trylkovací cis klapkou (ukazovák pravé ruky) a gis klapkou (malík pravé ruky), viz ukázky 1, 2 a 3, 4 na následující straně. V prvním taktu uvažujme o volném a1 hmatu bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka na předchozí straně.

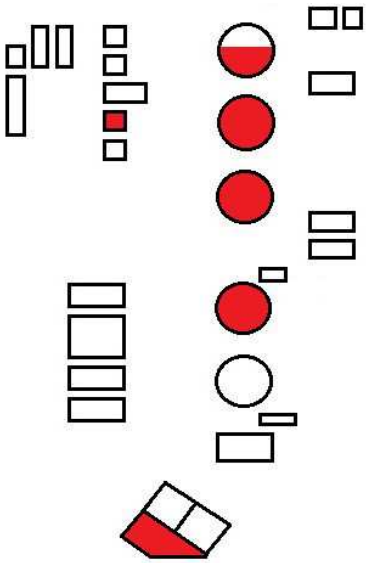
1.



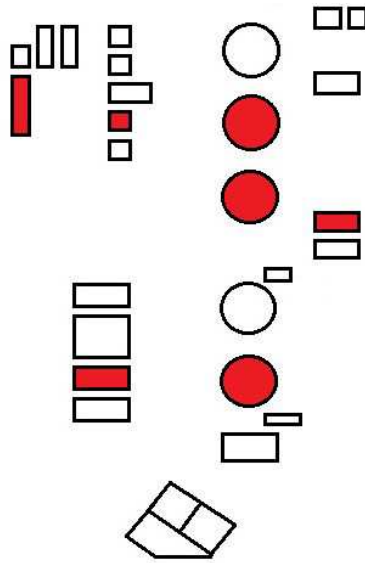
2.



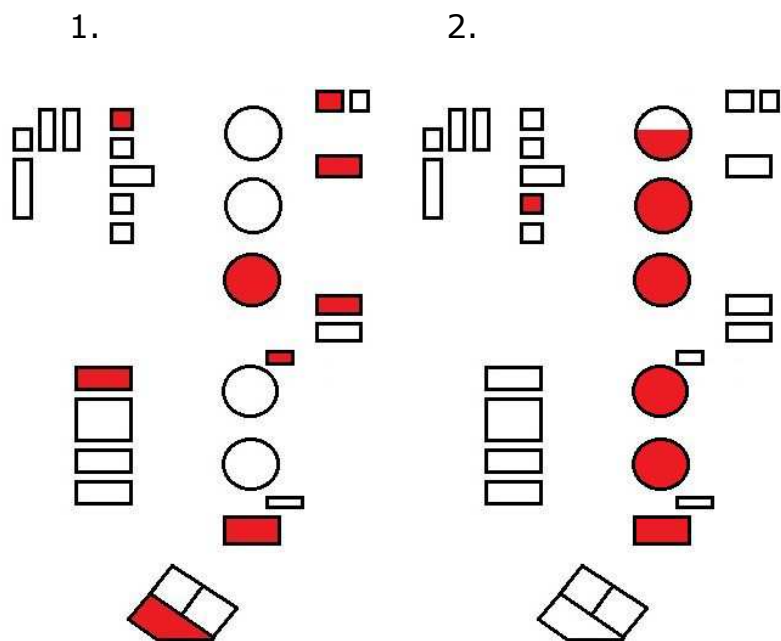
3.



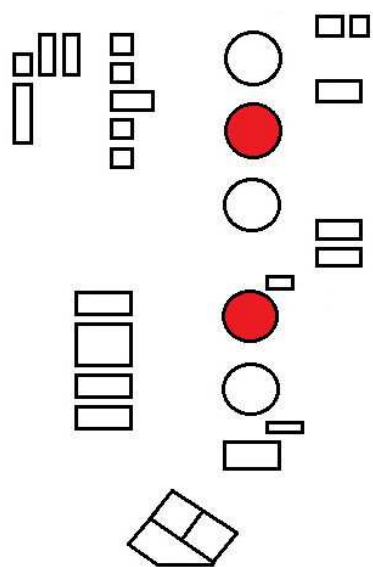
4.



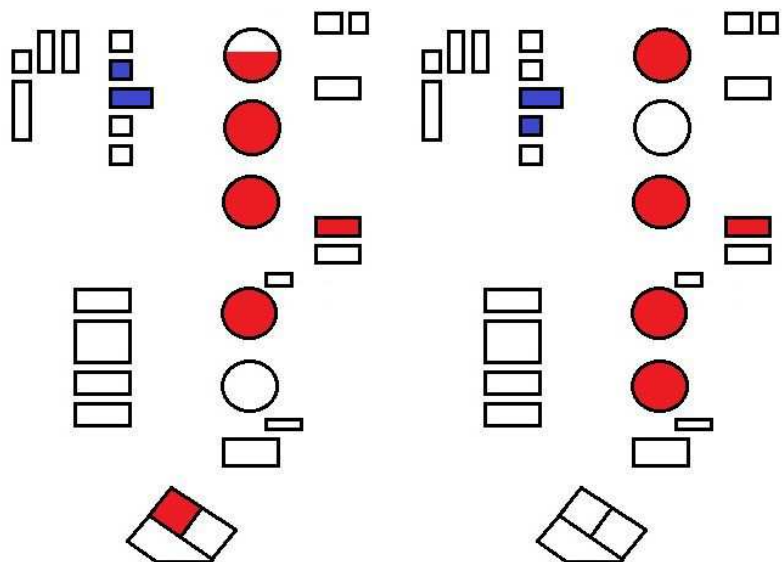
- takt 4 ve 2, e2- myslím si, že je nejlepší užít originální hmat (pokud je fagot vybaven e2 klapkou) a spíše se naučit přizpůsobit postavení nátisku, jinak užíváme hmat g s cis klapkou, viz ukázky 1 a 2.



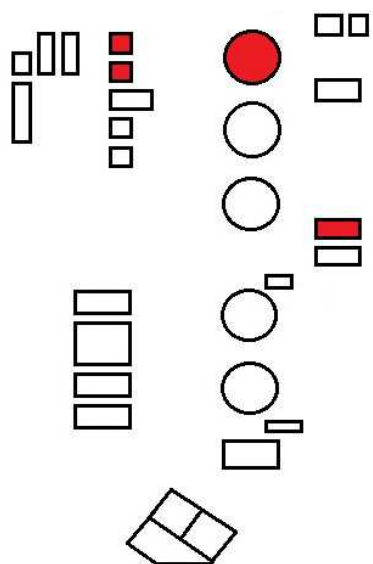
- takt 5 ve 3, vazba h1- fis1, fis1 pouze užitím prostředníku levé ruky a ukazováku pravé ruky, viz ukázka.



- takt 3 před 4, obě výměny (g1- a1, f1- g1) trylkovat palcem levé ruky: g1-a1, a oktávová klapka a první oktávová klapka. f1- g1, a oktávová klapka a cis klapka, viz ukázky.



- takt 4 ve 4, c2 hrát volný hmatem bez pravé ruky z důvodu lepší vazby na tón d2, viz ukázka.



2. Scherzando

Z označení druhé věty s názvem Scherzando a z faktury notového zápisu lze vydedukovat, že obsah této části se bude odehrávat v pozitivním, žertovném proudu hudebních myšlenek. V mentálním duchu je i tato věta proložena rytmy jihoamerického tanga, které reminiscencí doprovodného nástroje vycházejí z tématu první věty nad figurativním motivem fagotu (viz ukázka).

The image shows a musical score for a piece titled 'Scherzando'. The score is written for a piano and a bassoon. The piano part is in the lower system, and the bassoon part is in the upper system. The score is in 4/4 time, with frequent changes to 5/4 and 3/4. A red box highlights a section of the piano accompaniment in the first system, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bassoon part features a complex rhythmic pattern with frequent changes to 5/4 and 3/4. The score is written in a key signature of one flat (B-flat).

I když tato část obsahuje několik míst, která odkryjí celou dynamickou šíři nástrojových dovedností interpreta, neměli bychom zapomínat na prostor, který se nám otevírá pro vylehčenost, jemnost i tónovou barevnost hry. Pominu-li technicky extrémně exponovaná místa, pak největším problémem je vzájemná sehranost obou hráčů při uplatnění individuálního pojetí agogické práce. Celou větou prostupuje jednotný pulzující tep, byť se střídají takty čtvrté s osminovými. Celou větu je vhodné s klavírem několikrát prohrát pomalu a osvojit si společnou souhru se všemi rytmickými nástrahami. Problémové bývají takty, v nichž si navzájem odpovídají oba nástroje repetovaným motivem, v němž mají vždy první dvě šestnáctiny tendenci utíkat (viz ukázka následující straně).



Dynamicky by měly být oba nástroje na sebe v těchto místech taktě napojeny.

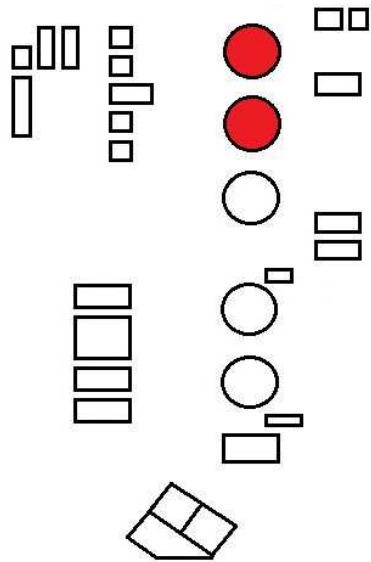
Celá věta je založena na rytmické a technické pregnanci obou nástrojů a na rozdíl od věty první nedává interpretům příliš volnosti k agogickým změnám. V celkovém pojetí věty bude dostačující, zvládneme-li ji technicky v obou nástrojích bravurně a budeme důsledně respektovat skladatelův zápis. Není třeba vkládat nic dalšího.

V podstatě jediná cesta k uplatnění možné hráčovy individuality je dynamická složka. Za podstatné považuji dynamické vystavení nepřilíš výrazného gradačního dílu **B**, kde jsem osobně nerespektoval zapsanou dynamiku, nýbrž s každým sólovým vstupem jsem ji (se samozřejmým naznačením fráze) kaskádovitě zesiloval až do figurace před reprízou. Následující reprízu věty je třeba zahrát v diametrálně odlišné, silné dynamice, čímž zůstane věta i tektonicky optimálně vystavena a stane se vrcholem celé druhé části.

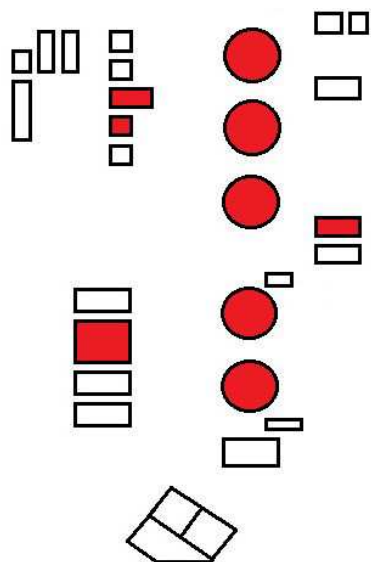
Celou větu je vhodné pár měsíců cvičit jen jako etudu, kterou několikrát odložíme a opět se k ní vrátíme. Jen takovým způsobem se lze dostat na tempovou hranici čtvrtová 132, která je vzhledem k struktuře některých technických míst extrémní. Dokonalé zvládnutí těchto míst je u interpreta, který se rozhodne tuto skladbu nastudovat, samozřejmostí.

Možnosti technického ulehčení -

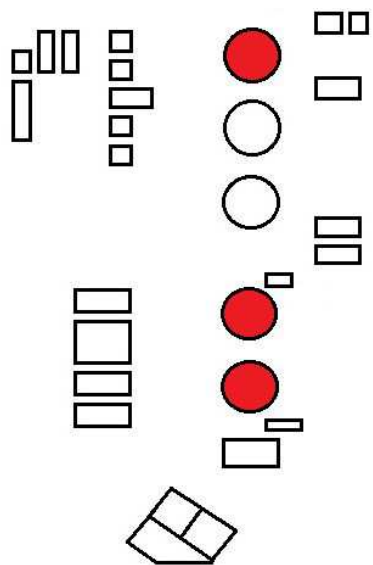
- v některých místech uvážit využití volného hmatu d1 bez pravé ruky, viz ukázka.



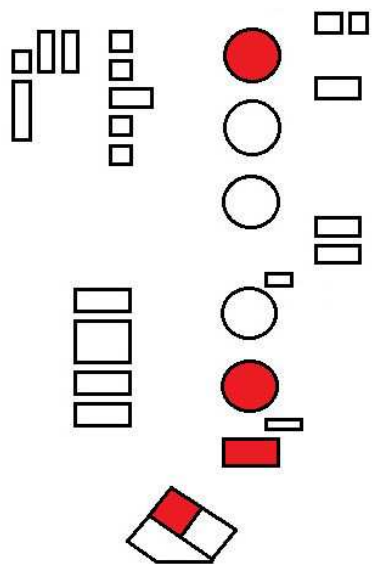
- takt 1 v 5 a takt 1 v 10, b1 - levá ruka jako a1, pravá ruka ukazovák a prostředník spolu s E klapkou (palec pravé ruky), viz ukázka.



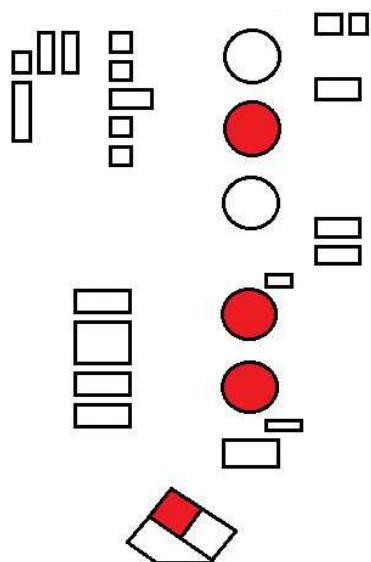
- takt 2 v 5 a takt 2 v 10, vazba es1 - f1, f1 jako es1 bez prostředníku levé ruky a prsteníku pravé ruky (g klapka), viz ukázka.



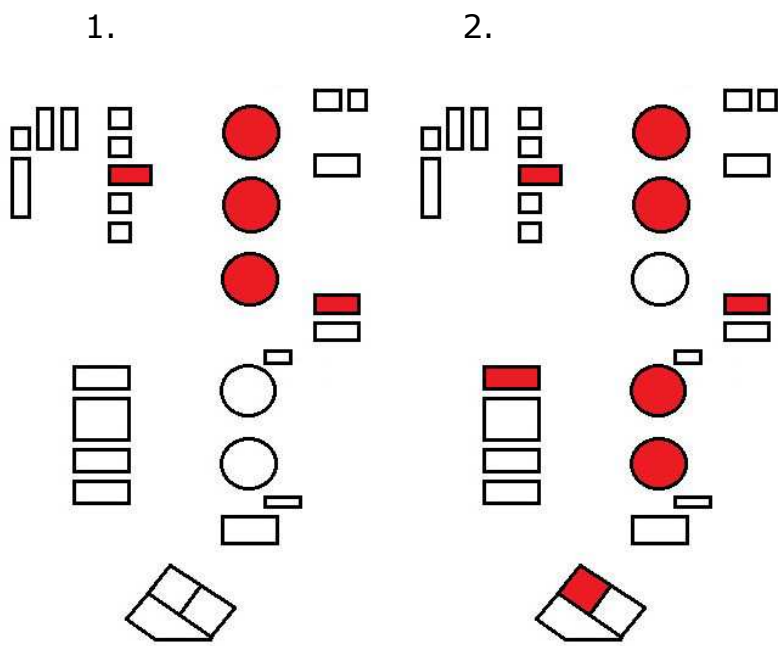
- takt 3 v 5, vazba d1 - e1, e1 jako d1 bez prostředníku levé ruky, viz ukázka.



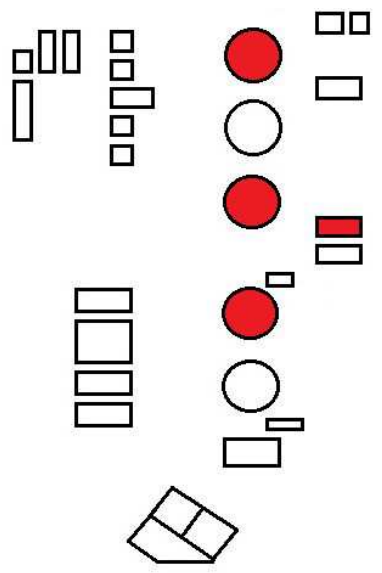
takt 1 před 6, zvážit využití prostředního hmatu fis1 (prostředník levé ruky, ukazovák a prostředník pravé ruky a F klapka - malík pravé ruky) pro lepší svázání na h1, viz ukázka.



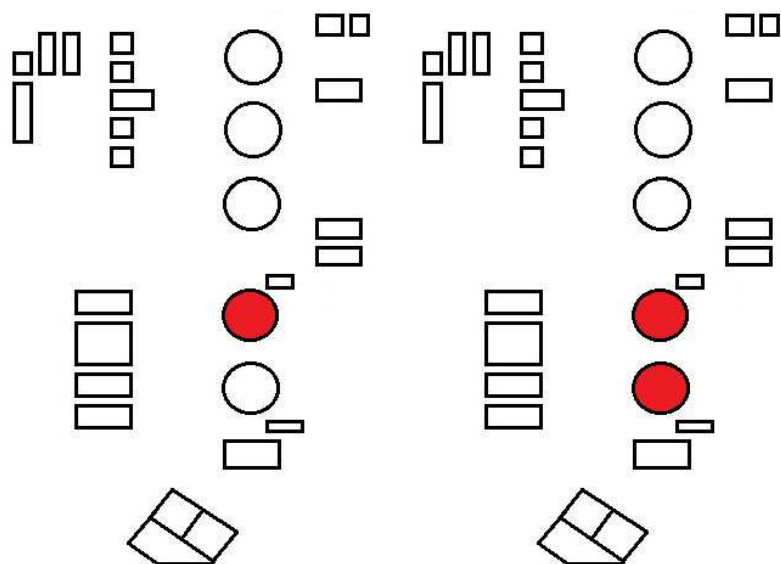
- takt 1 - 3 v 6, a1 bez užití pravé ruky (g klapka), v prvním taktu můžeme tento hmat zkusit bez cis klapky (palec levé ruky) a držet jen a oktávovou klapku, viz ukázka 1 na následující straně. h1 hrajeme originálním hmatem, ovšem místo první oktávové klapky necháme palec levé ruky na a oktávové klapce, viz ukázka 2 na následující straně.



- takt 4 v 6, e1 - fis1, fis1 jako e1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky, viz ukázka.

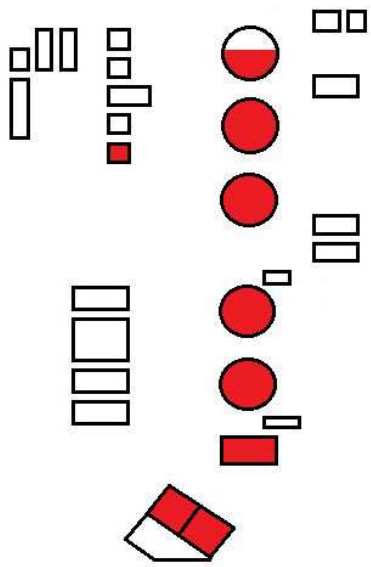


- takt 5 v 6, es1 - f1 viz hmat v taktu 2 v čísle 5, ges1 hrajeme použitím pouze ukazováku, nebo ukazováku a prostředníku pravé ruky, viz ukázky.

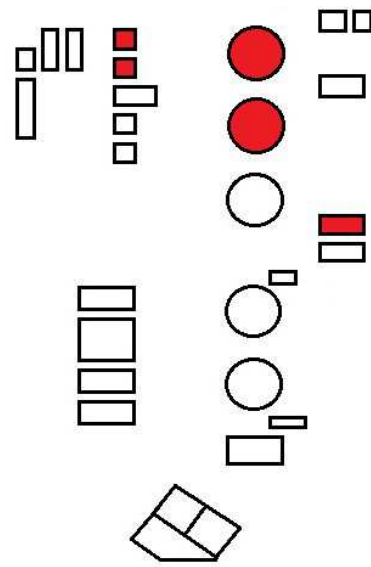


- takt 1 před 7 a takt 1 před 9, vazba fis - ais, fis předním hmatem (malíček pravé ruky), viz ukázka 1 na následující straně, vazba cis1 - eis1, můžeme užít volného hmatu cis1 - bez užití pravé ruky, osobně jsem však hrál vždy originálním hmatem. h1 s užitím obou oktávových klapek a bez pravé ruky pro lepší vazbu na d2, viz ukázka 2 na následující straně, dále můžeme využít volný hmat bez pravé ruky na c2 a a1, viz ukázky 4 a 5 na následující straně. Z hlediska dokonalého technického zvládnutí je na místě odrazit se akcentem od první doby, poté zatěžkat úvodní tři noty třetí doby a uvědomit si tón c2 na čtvrté době a celkově mít pasáž rozvrženou po jednotlivých dobách, viz ukázka 3 na následující straně.

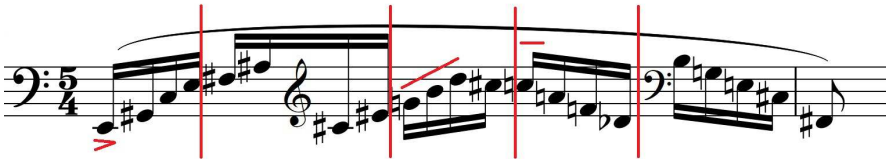
1.



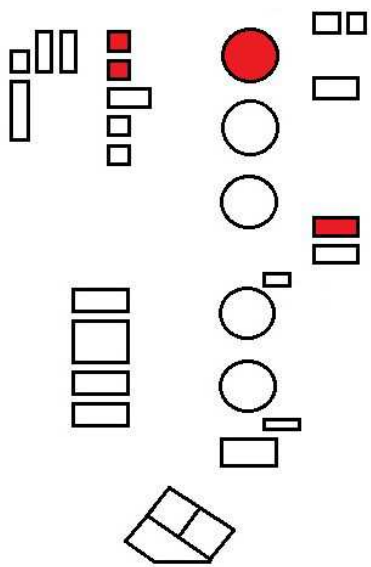
2.



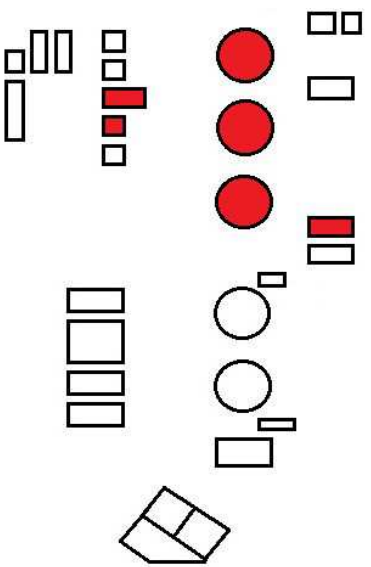
3.



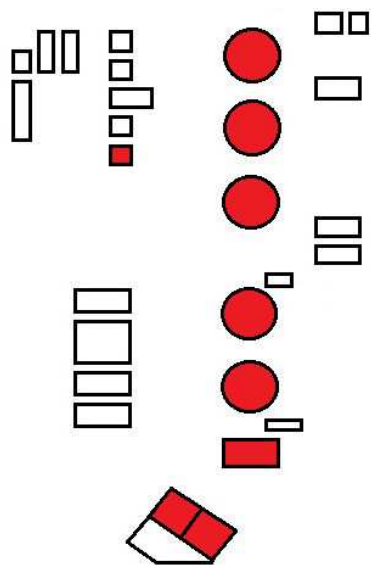
4.



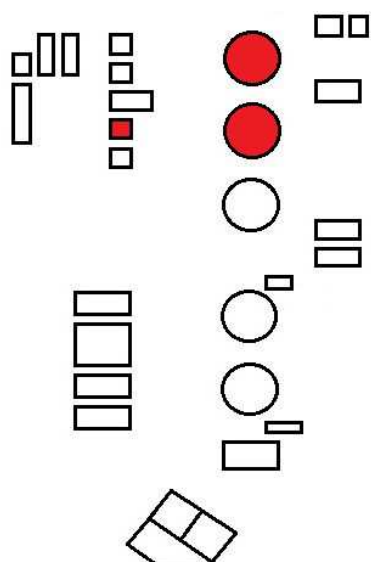
5.



- takt 2 v 7, dvakrát užit přední hmat na Ges (malík pravé ruky), viz ukázka.



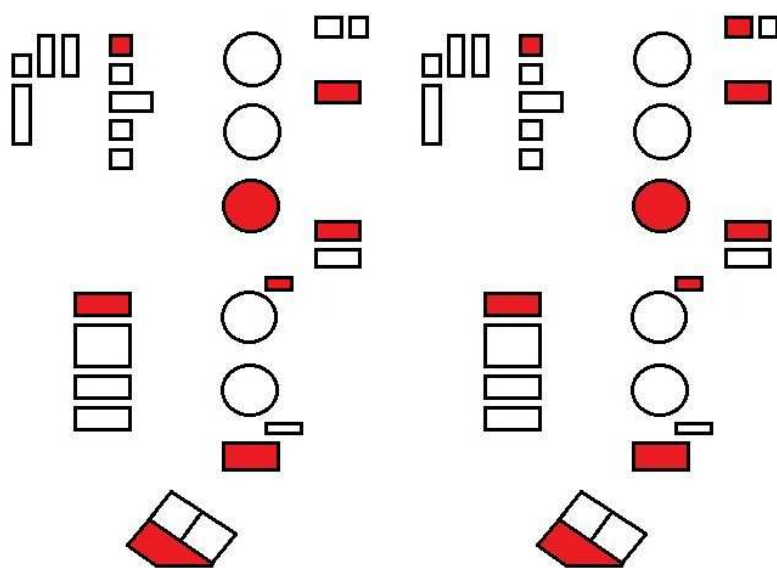
- takt 2 v 11, es - es1, pro lepší vazbu na es1 doporučuji hrát es druhým hmatem - ukazovák a prostředník levé ruky a cis klapka (palec levé ruky), viz ukázka.

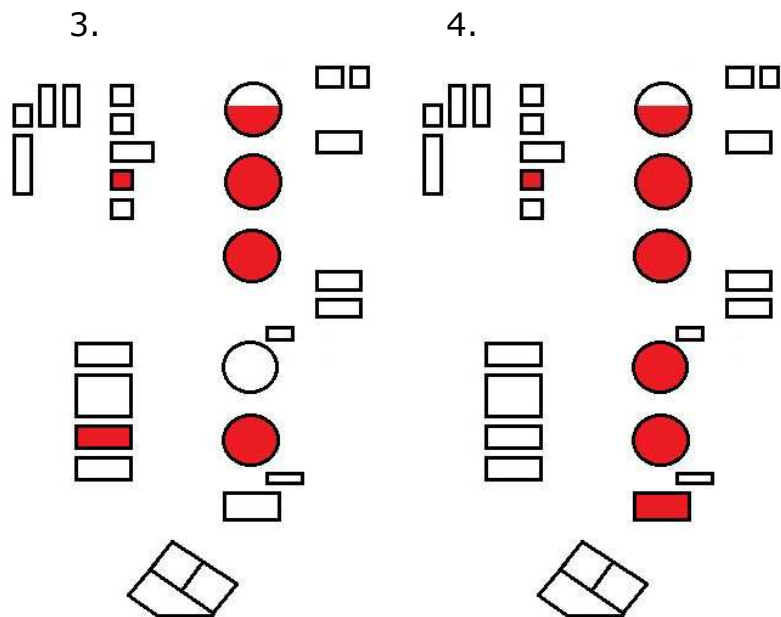


- závěrečné vysoké tóny (es2, e2) - nejjednodušší je hrát originálními hmaty, pokud je fagot vybaven e2 klapkou, viz ukázky 1 a 2. Další možnost - es2, jako cis bez D klapky, s půl dírou ukazováku levé ruky (na některých fagotech možno přidat Fis klapku - palec pravé ruky a prostředník pravé ruky, viz ukázka 3 na následující straně), e2 jako g s cis klapkou (palec levé ruky), viz ukázka 4 na následující straně.

1.

2.





3. Sarabande

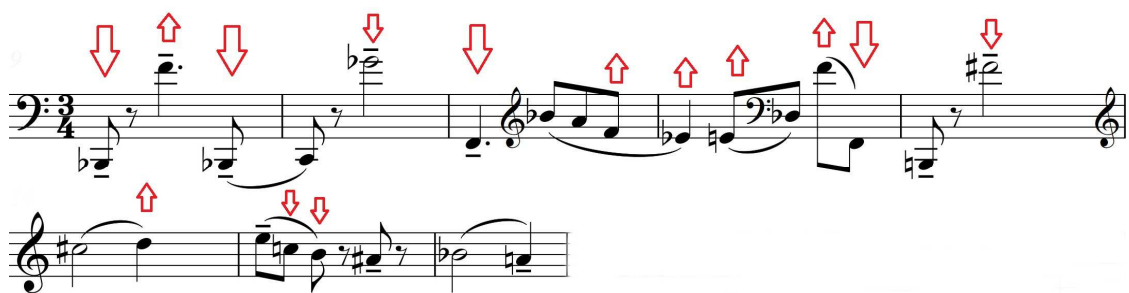
Volná věta Sonatiny je zdánlivě svým obsahem mírným odkloněním od vlivu jihoamerického tanga, avšak když se s hudebním textem seznámíme podrobněji, můžeme v něm najít podobné rytmy jako v předešlých větách, které obdivuhodným způsobem vystupují latentně ve formě Sarabandy. Ať to zní jakkoliv neuvěřitelně, dá se říci, že volná věta je spojením barokního třídobého tance s vlivy tanga. Hned v samotném úvodu se uplatňuje osvědčený barokní princip vícehlasu v jednohlasu, umně syntetizovaný reminiscencí hlavního tématu z první věty, a to v obou nástrojích. Myšlenku vzpomínky by si měl uchovat hlavně pianista, který z ní tvoří po celou větu doprovod s taneční rytmickou strukturou (viz ukázka na následující straně).



Hudební přesah samotné reminiscence v klavíru působí do jisté míry až parodicky, vzhledem k jeho povaze v ostatních větách. Nicméně v tematické prokomponovanosti obou nástrojů dává společně smysl. Ve strukturním slyšení má klavír v této větě nezastupitelnou roli.

I když se jedná o jedinou pomalou část celé kompozice, pořád mějme na paměti, že jde o hudební text zanesený v taneční formě. Z interpretačního pohledu je třeba se vyhnout příliš rozmělněnému, pomalému tempu a neustále mít na paměti taneční představu věty. Ta v zásadě znemožňuje využití větších agogických výkyvů a nabádá spíše k interpretační kázni na podkladě jasně strukturovaného doprovodu klavíru. Osobitost projevu je třeba hledat spíše v barvě tónu, schopnosti vést souvislou melodickou linku a v náladě, kterou je schopen interpret navodit posluchači.

Vzhledem k faktu, že celou kompozici hrajeme z důvodu lepšího a jistějšího nasazení vysokých tónů na pevnější strojek, shledávám jako jeden z nejobtížnějších atributů této věty rozluštění intonační vztahů mezi jednotlivými vazbami, které se často za užití tvrdšího strojku mění. Snažme se kontrolovat zejména tóny, které už přirozeně na nástrojích inklinují výš - v případě této věty c2, h1, as1, fis1 (ges1) a poté zejména celou spodní polohu od F do B1 (viz ukázka na následující straně).

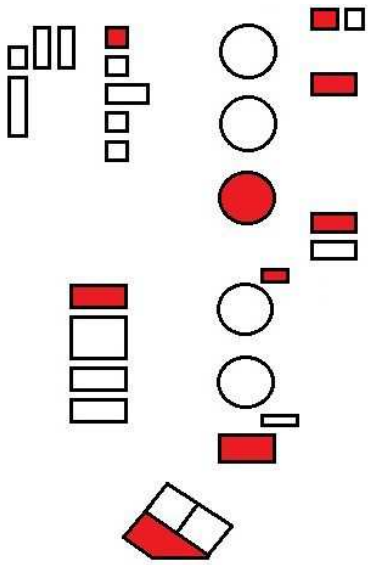


Tóny, které naopak inklinují většinou níž (v případě této věty d2, b1, f1, es1, c1, h1) by měly být vzhledem k tvrdosti strojku v pořádku. V celé větě bychom měli mít zanesené alespoň jeden či dva výdechy, aby se v nás zbytečně nehromadil neokysličený vzduch a byli jsme schopni větu dohrát bez sebemenšího náznaku fyzické únavy.

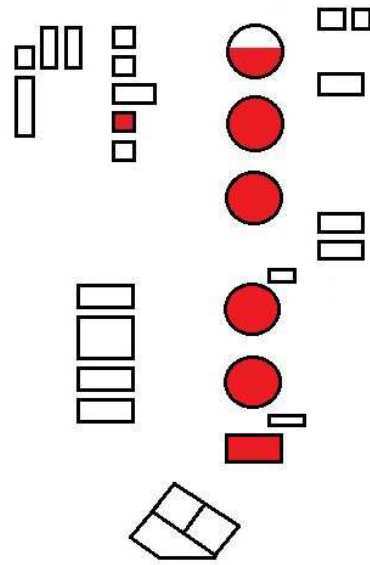
Možnosti technického ulehčení -

- takt 2 před 12, e2 ze vztahu předešlého d2 hrát originálním hmatem s použitím vysoké e klapky, viz ukázka 1 na následující straně (při veřejné reprodukci bych se nebál vazbu svázat), je-li jí fagot vybaven, v opačném případě hrajeme jako g s užitím cis klapky (viz ukázka na konci druhé věty), viz ukázka 2 na následující straně. Tón c2 můžeme hrát volným hmatem bez pravé ruky, který je intonačně trochu níž, než hmat originální, viz ukázka 3 na následující straně. Následující h1 hrajeme bez užití es klapky (malík levé ruky) z důvodu nižší intonace, viz ukázka 4 na následující straně.

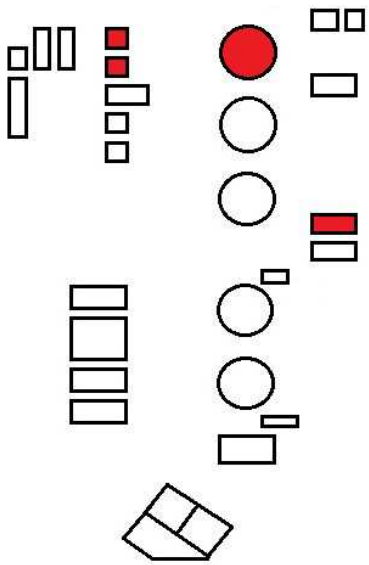
1.



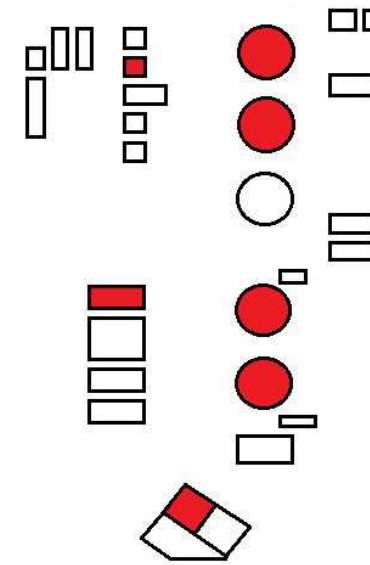
2.



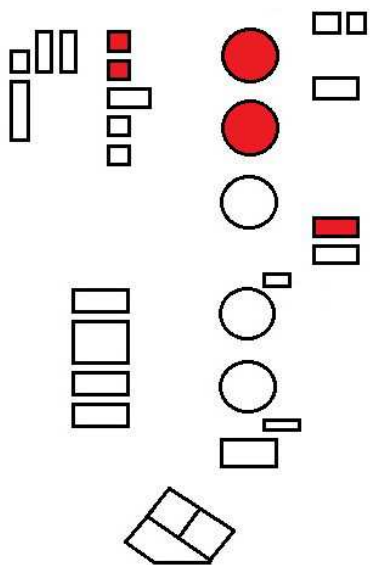
3.



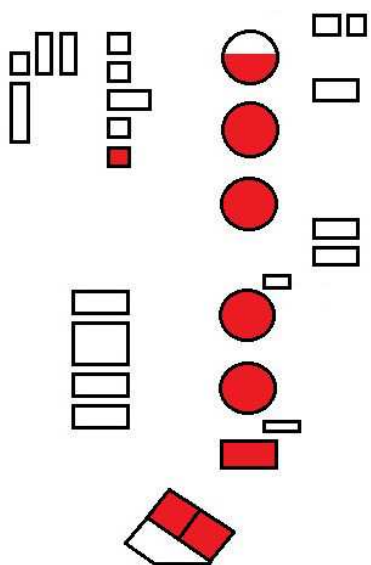
4.



- takt 3 před 14, h1 hrajeme s použitím obou oktávních klapek a bez užití pravé ruky (viz ukázka níže) z důvodu lepší vazby na následující e2. To můžeme hrát buďto originálním hmatem, který osobně preferuji, nebo pomocným hmatem jako g s cis klapkou (palec levé ruky), viz ukázky 1 a 2 na předchozí straně.



- takt 5 po 14, ges hrajeme předním hmatem (malík pravé ruky) z důvodu lepší vazby z předešlého b, viz ukázka.



4. Vivace

Díky skladebné faktuře a technické vytíženosti finální části se řadí celá Sonatina k jedné z nejobtížnějších skladeb, která kdy byla pro fagot zkomponována. Svou konstrukční, toccatovou povahou, kterou Dubois nejrůznějšími způsoby varíruje, je tato věta rovněž gradací celého díla. Není to ovšem jen směs technicky obtížných pasáží, nýbrž i vypsaná improvizace nad hlavním motivem z první věty, která obtížnost celé věty graduje. Doprovodná úloha klavíru má v celé větě nezastupitelnou roli a prezentace jím přednášených tematických celků musí být od samého počátku posluchačem jasně zaznamatelná, jinak vede k formální neutříděnosti a pocitové nejistotě.

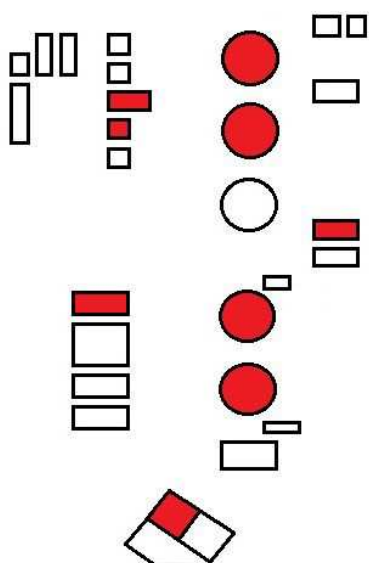
Dostát zapsaného tempa čtvrtová 144 je vzhledem ke struktuře a četnosti technických míst opravdu těžká výzva a jedinou možnou cestou je opět cvičit celou větu několik měsíců jako etudu, kterou několikrát za dobu nácviku odložíme a opět se k ní navracíme. Během studia bychom postupně měli objevovat možná hmatová ulehčení, díky kterým se můžeme přiblížit k tempovému předpisu. Komplexně je nejtěžší udržet si při interpretaci i těch nejtěžších míst náladu francouzské noblesy, lehkosti a šarmu. Detailnější návod uvádím níže v možnostech technického ulehčení. Při individuální interpretaci bychom neměli zapomínat na přesně zapsanou dynamiku, která má z hlediska výstavby frází důležitou roli. Při tom všem nesmíme nezapomínat na kulturu tónu a neupadnout do vertikálního myšlení, ke kterému technický obsah i zápis klavírního doprovodu vybízí. Ve strukturním slyšení jsou důležité oba hlasy, které na sebe buďto formou převratného kontrapunktu navazují, nebo společně rozvíjejí varírováním figurace.

Přesné řešení nádechů a výdechů není vzhledem k celkové délce věty nijak zásadní, ale je určitě na místě si alespoň ujasnit, před kterými frázemi dýchat více a před kterými méně.

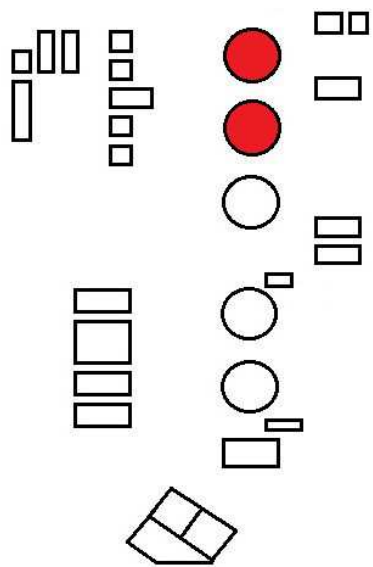
Cestou k dokonalému zvládnutí technických pasáží je čas. Větu je nejlepší cvičit komplexně a začít od opravdu pomalého tempa, ve kterém již budeme mít ujasněné hmaty, a postupně zrychlovat. V rámci přibližně čtrnácti dnů bychom se měli pokusit dostat do rychlého tempa, poté skladbu odložit a znovu se k ní po čtrnácti dnech vrátit. Tento postup bychom měli ku prospěchu brilantní technické dokonalosti absolvovat nejméně třikrát.

Možnosti technického ulehčení -

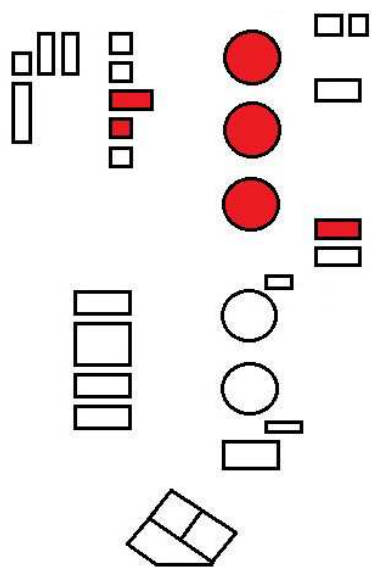
- takt 2, vazba ais1 - h1, na h1 zvedat pouze prsteník levé ruky a stisknout b klapku (palec pravé ruky), viz ukázka.



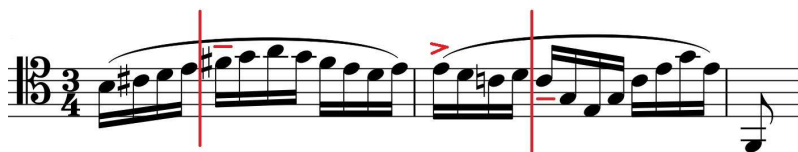
- v některých technických figurách uvažme využití volného d1 bez pravé ruky, viz ukázka.



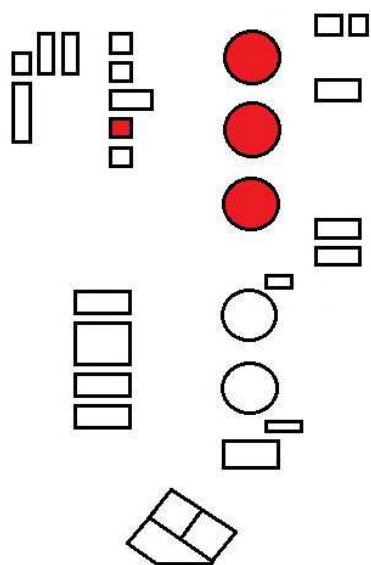
- takt 3 v 15, a1 bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka.



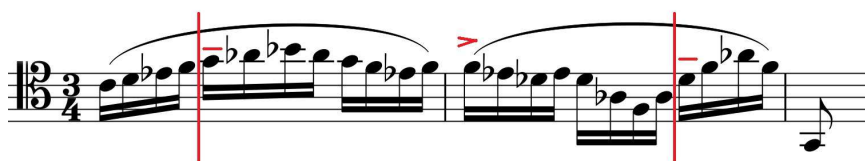
- takt 3 v 15, impulzy k technickému zvládnutí se odvíjejí od prvních tónů druhých dob (viz ukázka).



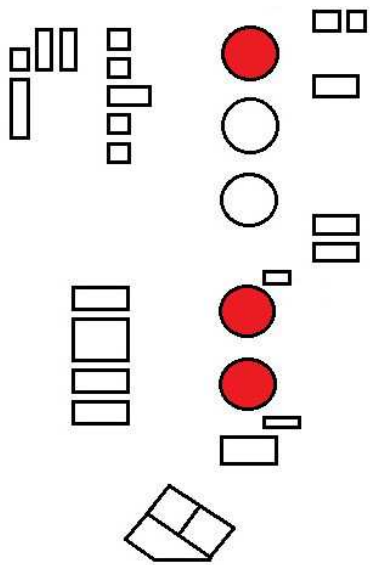
- takt 7 v 15, uvážit využití volného cis1 bez pravé ruky (pokud v tomto místě hrajeme d1 stejným způsobem), viz ukázka.



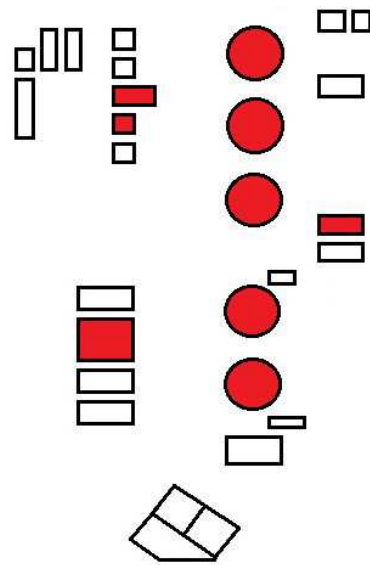
- takt 3 a 4 v 16, vazba es1 - f1 na první době, f1 jako es1 bez prostředníku levé ruky a prsteníku pravé ruky, viz ukázka 1 na následující straně (uvažme využití i v taktu 7 v 16). b1 v levé ruce originální hmat, v pravé ruce s použitím ukazováku, prostředníku a E klapky, viz ukázka 2 na následující straně. Impulzy k technickému zvládnutí se v prvním taktu odvíjejí od druhé doby a ve druhém od třetí doby, viz ukázka níže.



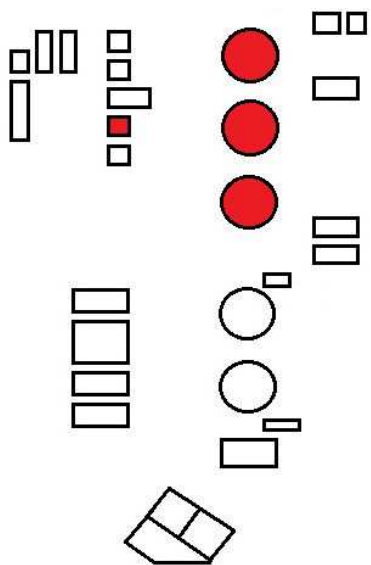
1.



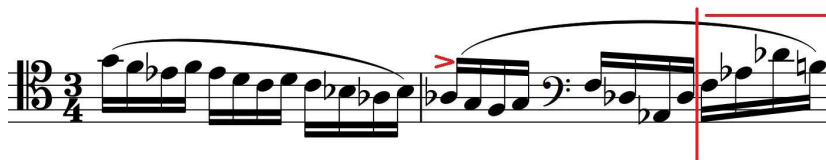
2.



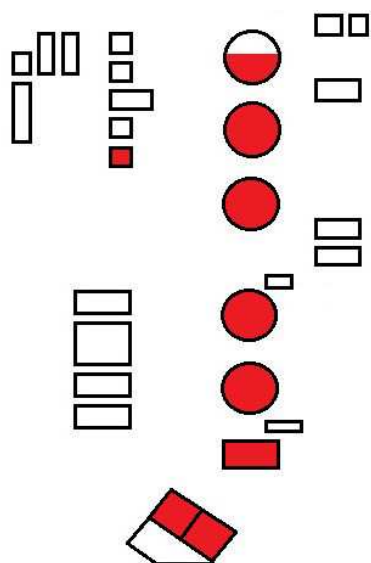
- takt 4 v 16, uvažme využití volného des1 bez pravé ruky z důvodu ulehčení a snadnější vazby na tón as, viz ukázka.



- takt 1 před 17, vazba as - des1, uvážit volné des1 bez pravé ruky z důvodu lepší vazby (viz ukázka na předchozí straně). Impulz je opět na třetí době, kterou se snažíme zahrát melodicky (viz ukázka).



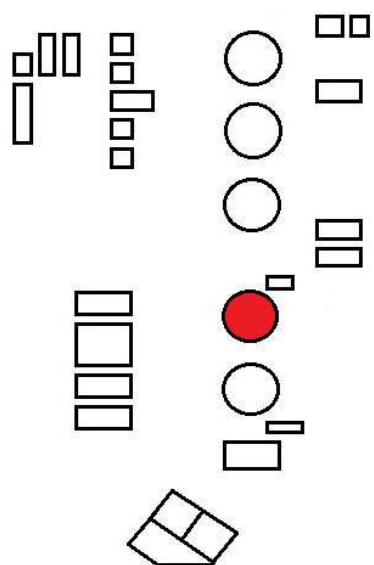
- takt 1 v 17, opět uvážit volné des1 bez pravé ruky, viz ukázka na předchozí straně.
- takt 5 v 17, volné cis1 bez pravé ruky z důvodu usnadnění, viz ukázka na předchozí straně.
- takt 3 před 18, vazba b - ges, ges předním hmatem (malík pravé ruky), viz ukázka.



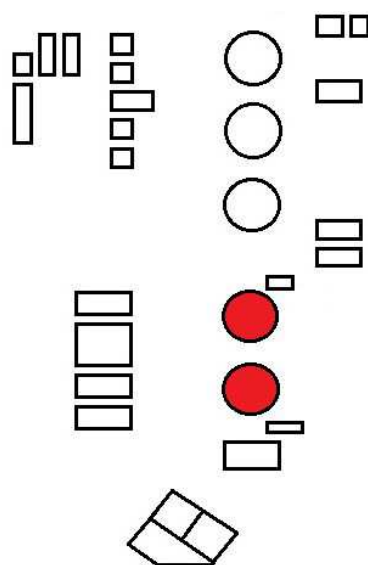
- takt 2 v 18, na výměnu Es - Des neexistuje žádný jiný hmat, doporučuji cvičit jako trylek (nasazovat po duolách, triolách, kvartolách, kvintolách atd.)

- takt 6 v 18, vazba d1 - fis1, d1 hrajeme originálním hmatem s pravou rukou, fis1 pouze ukazovák, nebo ukazovák a prostředník pravé ruky, viz ukázky 1 a 2. Impulz je opět na třetí době, kterou hrajeme s pocitem melodičnosti, viz ukázka 3.

1.



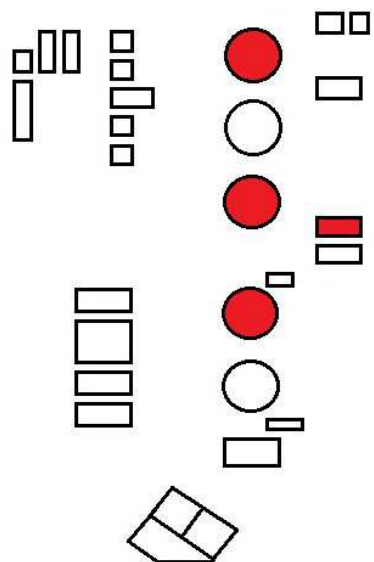
2.



3.



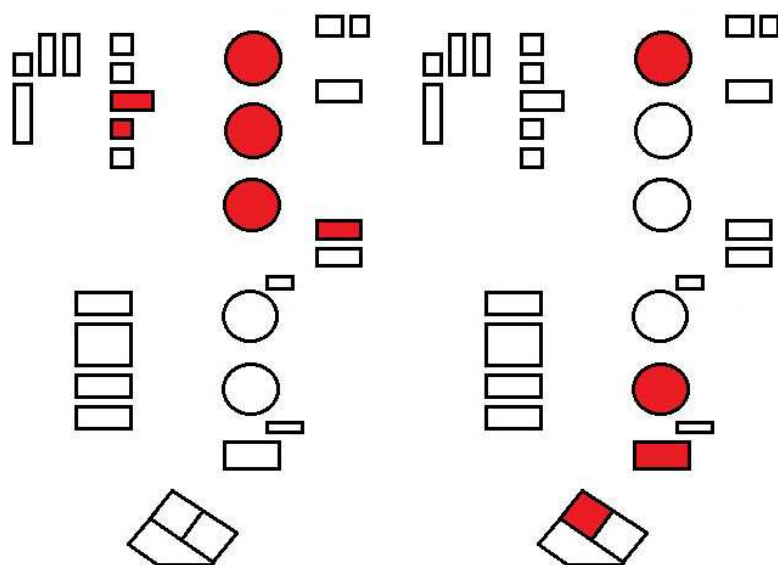
- takt 7 v 18, vazba e1 - fis1 (na posledních dvou šestnáctinách v první době), fis1 jako e1 bez použití prostředníku a prsteníku pravé ruky), viz ukázka.



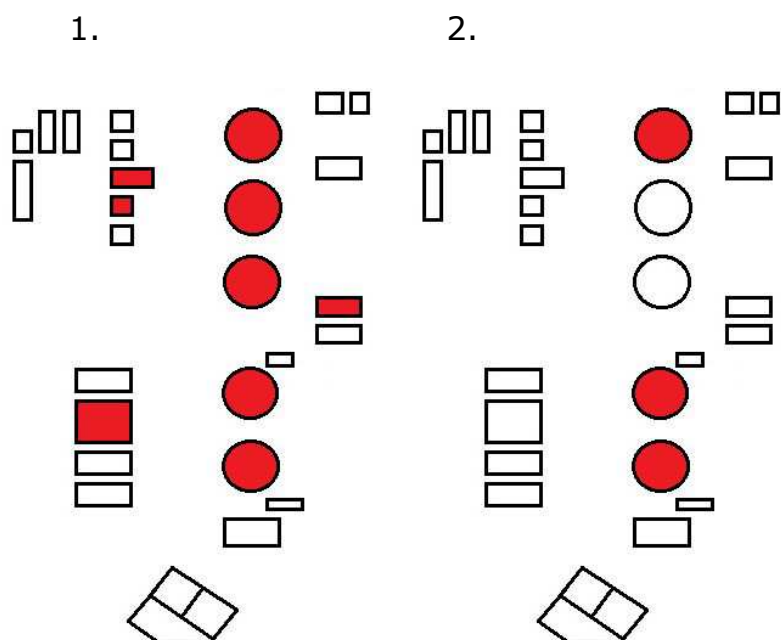
- takt 3 v 18, volné a1 bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka 1. Vazba d1 - e1 (poslední dvě šestnáctiny ve druhé době)-e1 jako d1 bez prostředníku levé ruky, viz ukázka 2.

1.

2.

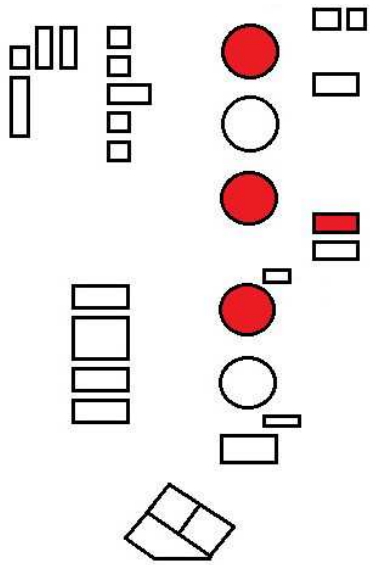


- takt 6 v 18, b1 v levé ruce originální hmat, v pravé ruce s použitím ukazováku, prostředníku a E klapky, viz ukázka 1. Vazba es1 - f1 (poslední dvě šestnáctiny ve druhé době) f1 jako es1 bez prostředníku levé ruky a prsteníku pravé ruky, viz ukázka 2.

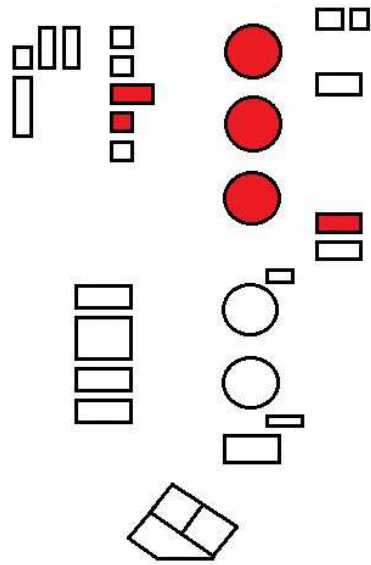


- takt 1 a 2 ve 20, vazba e1 - fis1, fis1 jako e1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky (g klapka), viz ukázka 1 na následující straně, a1, h1, c2 lze dle uvážení hrát volnými hmaty bez pravé ruky (viz ukázky 2, 3 a 4 na následující straně). Volné hmaty můžeme individuálně kombinovat tak, aby se nám pasáž hrála co nejlépe. Doporučil bych volné c2 z důvodu ulehčení vazby na d2. Technický impulz je na třetí době, kde musíme vědět o změně na tón h1 z a1, c2 a d2 mít vycvičené jako trylek a na další době mít opět impulz na tónu h1, v následujícím taktu mějme na paměti neutéct z prvního tónu a1, který je repetován z předešlého taktu, viz ukázka 5 na následující straně.

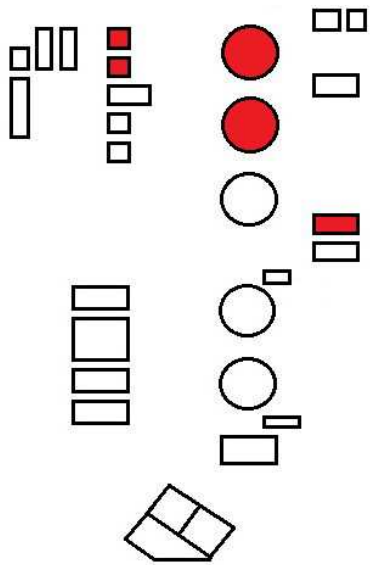
1.



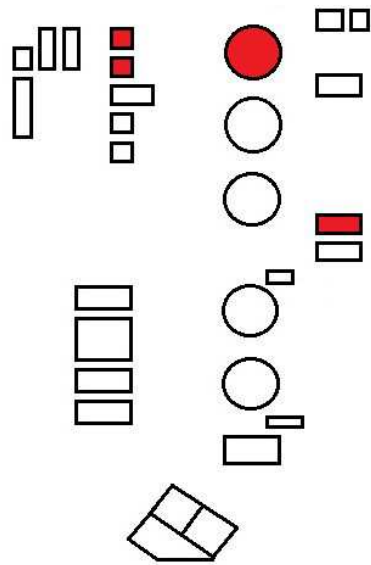
2.



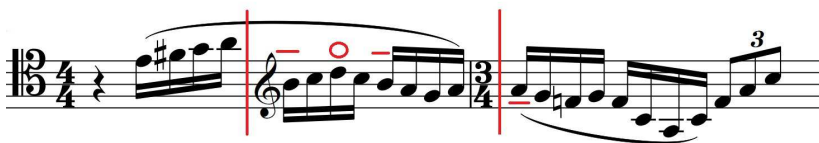
3.



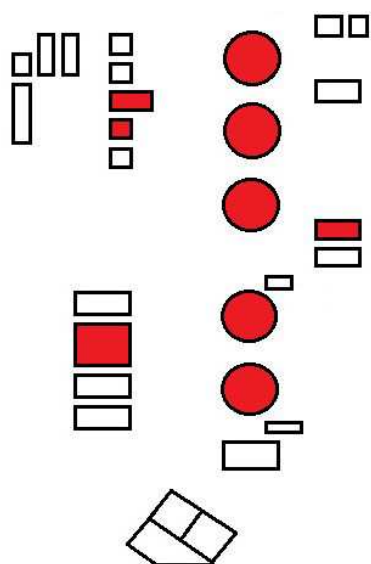
4.



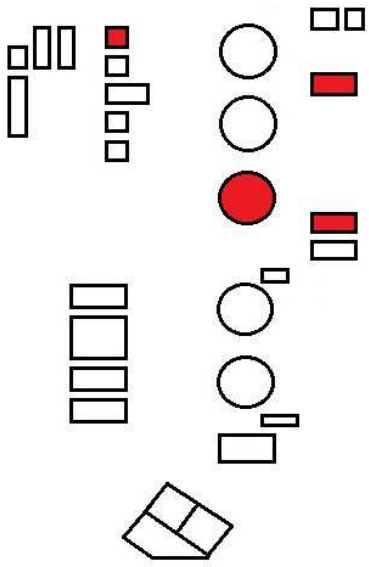
5.



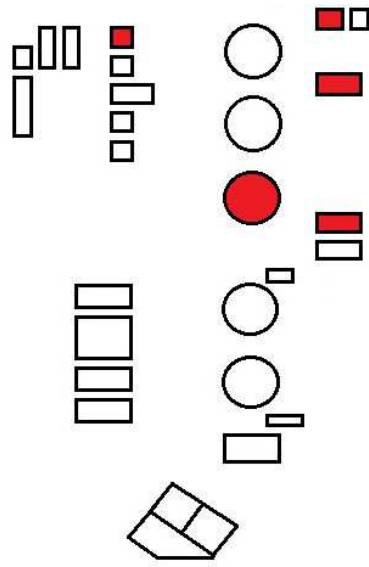
- takt 3 ve 20, opět možnost volného a1 bez pravé ruky (g klapka), viz ukázka 2 na předchozí straně. Vazba e1 - fis1, fis1 jako e1 bez prostředníku a prsteníku pravé ruky, viz ukázka 1 na předchozí straně.
- takt 1 před 22, b1 v levé ruce originální hmat, v pravé ruce s použitím ukazováku, prostředníku a E klapky, viz ukázka níže. Tón c2 hrajeme volným hmatem bez pravé ruky, viz ukázka 4 na předchozí straně. Tóny es2 a e2 je možné hrát jen levou rukou - prsteník, es klapka (malík), druhá oktávová klapka (palec) a poté jen es2 a e2 klapka podle daného tónu, viz ukázky 1 a 2 na následující straně. Pokud není fagot klapkami vybaven, hrajeme es2 a e2 pomocnými hmaty, viz ukázka 3 a 4 na následující straně



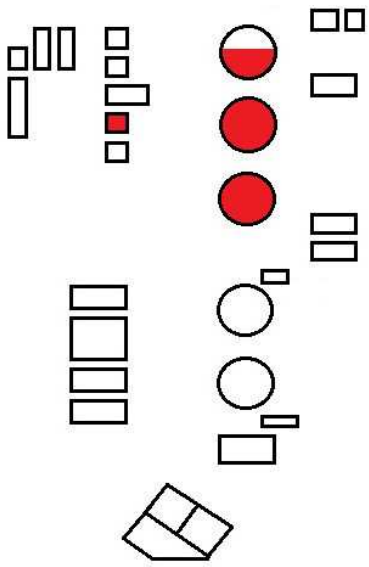
1.



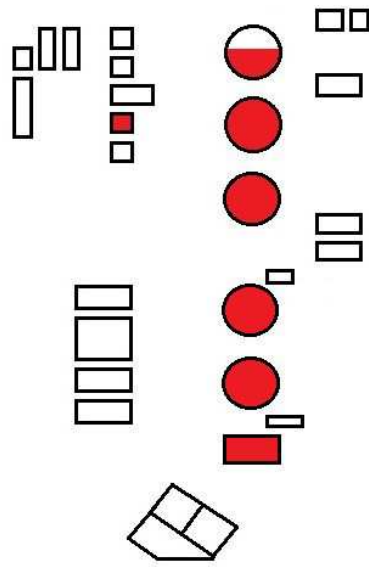
2.



3.

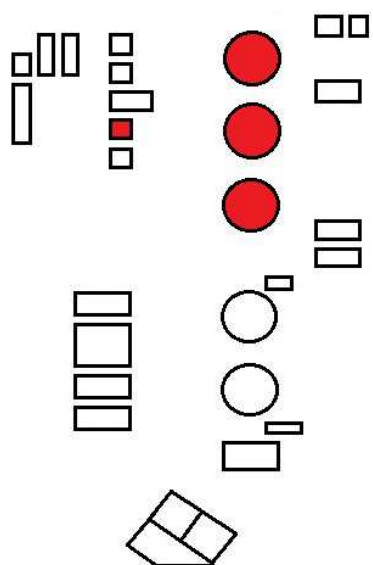


4.

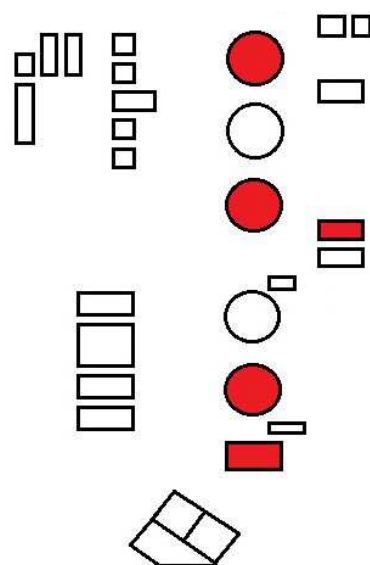


- takt 2 a 3 ve 22, as - des1 - volné des1 bez užití pravé ruky, viz ukázka 1. Vazba h - e1, e1 bez použití ukazováku pravé ruky z důvodu lepšího svázání, viz ukázka 2. Celou šestnáctinovou figuraci hrajeme logicky po třech tónech s tím, že počáteční dvě skupiny třech not hrajeme rubato z důvodu obtížné vazby B- ES- AS, viz ukázka 3.

1.



2.

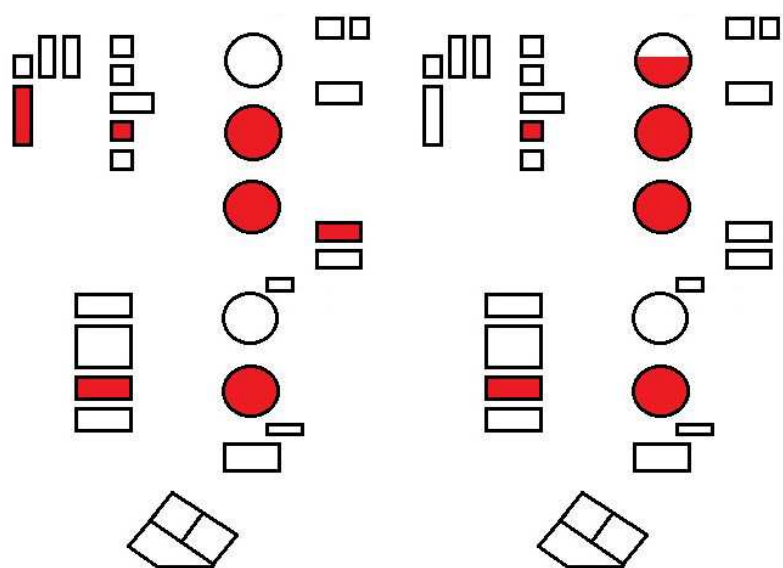
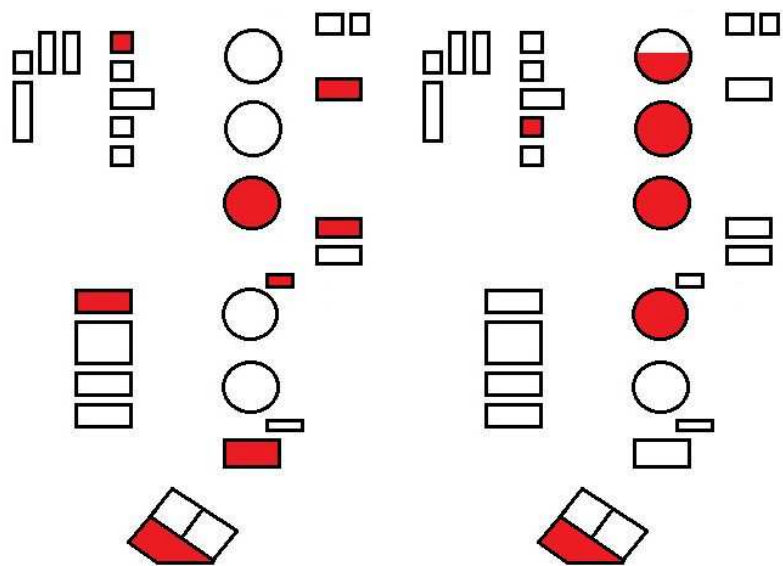


3.



- takt 5 ve 22, trylek c2 - cis2, užijeme volný hmat c2 bez pravé ruky a trylkujeme originálním hmatem cis2
- flutter na posledním tónu dis2 jsem se v této poloze nedokázal naučit způsobem, který by se mi líbil. Nikdy jsem se nevyhnul intonačnímu zakolísání. Z tohoto důvodu dávám osobně přednost čisté intonaci před efektem a konečný tón dis2 hraji bez flutteru.

V ukázkách níže uvádím několik možných variant na tón es2, osobně jsem hrál tento tón originálním hmatem.



Sonatine Tango je sice velmi krátkým, ale fakturou a technickou zátěží jedním z nejtěžších opusů, které kdy byly pro fagot s klavírem napsány. Doporučil bych ho ke studiu pouze vyspělým hráčům, kteří již mají v repertoáru nejobtížnější skladby francouzských autorů 20. století (Concertino M. Bitsche, Interferences I R. Boutryho, Koncert A. Joliveta či J. Francaixe a dalších).

3. Závěr:

Smyslem disertační práce bylo upozornit na neprávem opomíjenou, početně značně bohatou literaturu pro fagot a klavír francouzských skladatelů 20. století. I přes některá zvučnější jména (o méně známých nemluvě) zůstávají mnohá z jejich děl vcelku neznámá, a to nejen ze středoevropského pohledu.

V úvodních kapitolách bylo nezbytné se soustředit na celkový vývoj hudby ve 20. století, zejména s ohledem na francouzské teritorium v etapách předválečných, válečných i poválečných. K vybraným skladatelům jsem zařadil také jejich základní biografické údaje, se snahou o celkovou charakteristiku jejich hudební mluvy.

Vzhledem k tradicím francouzské dechové školy, specificky pak fagotové, jsem se pokusil o detailnější vhled do historie evropské dechové školy jako takové, s nástinem jejich vzájemných národních specifik, odlišností a současně i vazeb. V této souvislosti jsem se snažil popsat dva základní systémy fagotové hry, totiž německý a francouzský, včetně konstrukčních specifik a odlišností. Logicky mi potom vyšla charakteristika pražské fagotové školy jako určitý kompromis mezi německým a francouzským stylem hry.

V teoretické analýze interpretačního studia děl uváděných na přiloženém CD jsem se pokusil nastínit veškerá možná úskalí a specifika jak celkově hudební, tak úzce nástrojová, s nástinem řešení nejproblematictějších míst. V jejich originalitě, potvrzené letitým detailním studiem a několikanásobným veřejným provedením, pak spatřuji svůj nej osobitější vklad v předkládané disertační práci.

4. Přílohy:

CD jsou ještě stále naživu⁹

PETR VEBER, 26.11.2017 9:00

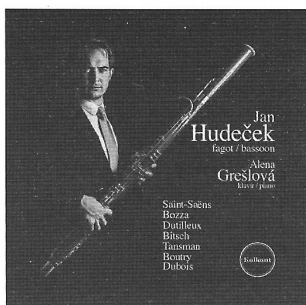
Hudba Plus Petra Vebera (13) - vybraná témata uplynulých dní s nadhledem a v souvislostech: Všechno bylo už natočeno – a ne jednou. A natáčí se dál.

Novinky se dají zachytit i v komorní hudbě. Mladý fagotista **Jan Hudeček**, který vyhrál v roce 2014 soutěž *Pražského jara* a vedle práce v Orchestru Národního divadla také učí na AMU, natočil na své první CD hudbu francouzských autorů – Henriho Dutilleuxe, Eugéna Bozzy, Alexandera Tansmana a dalších. Díla z let 1921 až 1984, o něž sdílel zájem už se svými pedagogy. Spoluúčinkuje klavíristka Alena Grešlová. Fagot představují jako nástroj schopný širokého spektra od lyriky po vrcholnou virtuozitu, jako nástroj po technické i výrazové stránce schopný mnohem větší škály možností, než si běžně představujeme. Můžeme obdivovat krásu tónu, kouzelně provázané melodie, výmluvnost a poetičnost hudby, můžeme ocenit prstovou a dechovou techniku. Můžeme oceňovat parametry hudby, které bychom u fagotu možná ani nehledali. Jan Hudeček – aniž by to jakkoli okázale zdůrazňoval – jako kdyby neměl žádné limity.



Jan Hudeček (foto Vladimír Šťastný)

⁹ Petr VEBER, CD jsou ještě stále na živu, kritika 26. 11. 2017, <https://operaplus.cz/cd-jsou-jeste-stale-nazivu/>



KALKANT OUT 091
Francouzské komorní skladby 20. století pro fagot a klavír

Camille Saint-Saëns: Sonate, Op. 168; Eugène Bozza: Récit, Sicilienne et Rondo; Henri Dutilleux: Sarabande et Cortège; Marcel Bitsch: Concertino; Alexandre Tansman: Sonatine, Suite; Roger Boutry: Interférences I; Pierre Max Dubois: Sonatine-Tango

Jan Hudeček – fagot, Alena Grešlová – klavír
Nahráno ve Studiu No. 1 „Gallery“ v prosinci 2016, v lednu a únoru 2017, hudební režie Sylva Smejkalová, zvuková režie Jan Kotzmann, produkce Jan Hasenöhrl.

Celkový čas 62:48

↗ Milan Bátor

Fagotista **Jan Hudeček** pořídil své debutové album s francouzskou komorní hudbou 20. století. Rodák z Českých Budějovic je absolventem Akademie múzických umění v Praze ve třídě prof. Františka Hermana a prof. Jiřího Seidla. Ke spolupráci přizval klavíristku **Alenu Grešlovou**, s níž Hudečka pojí nejen stejné rodiště, ale i kontinuální interpretační rukopis.

Myšlenka nahrát CD se stěžejními francouzskými kompozicemi pro fagot a klavír uzářovala v Janu Hudečkovi zcela přirozeně jako závěrečný výstup jeho disertační práce. V ní se mladý fagotista zabývá francouzskou hudbou s akcentem na skladby autorů, které obsahuje tato nahrávka. *Camille Saint-Saëns, Eugène Bozza, Henri Dutilleux, Marcel Bitsch, Alexandre Tans-*

man, Roger Boutry a Pierre Max Dubois jsou nejen ve francouzské kultuře poměrně známá a v některých případech (Saint-Saëns, Dutilleux, Tansman) i zvučná jména.

Hudečkova orientace na francouzskou hudební tradici má své logické důvody. Vzpomeňme na v minulosti poměrně intenzivní kontakty české a francouzské hudební kultury: Berliozova úspěšná česká „mise“, pobyt Bohuslava Martinů, estetika hudební skupiny Mánes či impresionistické období Vítězslava Nováka. Výběr skladatelů na nahrávce svědčí o orientaci na kompozičně umírněné autory se smyslem pro koloristicky obohacenou kantabilitu, pestré zvukové nuance a tradičně koncipovanou formu.

Skladby na Hudečkově debutu v sobě nesou typické atributy francouzské hudby: lehkost, jasnou životní pohodu, optimismus a smyslovou opojnost. Hudební forma je střídá a upoutá emocionálně a racionálně vyvážeností a povětšinou klasicky strukturovanou harmonií. Elegantním smutkem je obestřena pozdní *Sonáta, op. 168* „věčného“ romantika Camille Saint-Saënsa. *Récit, Sicilienne et Rondo* pro fagot a klavír Eugèna Bozzy nejdříve oslní artistně figurativní melodikou, bohužel, s poměrně nesourodou hudební inspirací. *Sarabande et Cortège* pro fagot a klavír Henriho Dutilleuxe dokládá skladatelovu zálibu v kontrastu a polytonalitě, zaujme i jeho schopností virtuózně vykroužené hudební formy naplněné noblesní, jemnou lyrikou.

Concertino pro fagot a klavír Marcela Bitsche je stylově koncipováno jako romanticky sentimentální hudba s občasnými inspiracemi v jazzové provenienci. Přesvědčivou hudbu pro fagot vytvořil Alexandre Tansman ve své *Sonatině* a také v následující *Suitě*. Řadit na CD s názvem *Francouzské komorní skladby 20. století pro fagot a klavír* kompozice tohoto autora je však koncepčně poněkud dvojlohné. Dílo Alexandra Tansmana do vlastní francouzské ná-

rodní tradice nepatří a bývá řazeno k tzv. *Pařížské škole*. Tansman se totiž narodil v Polsku a Paříž zvolil jako místo svého uměleckého působení.

Říznou energičností oslovuje Roger Boutry v *Interférences I*, které jsou prostoupeny komikou, grotesknem a četnými persiflážemi různých hudebních žánrů (nechybí ani zkarikovaný šanson). Současně je Boutryho hudba ve své mnohostrannosti asi nejbliž zachycení současnosti. CD Jana Hudečka uzavírá *Sonatine-Tango* Pierra Maxe Duboise, která ve čtyřech větách rozvíjí hudební barvu jako základní výrazový prostředek spolu s technicky invenčně koncipovaným sólovým partem.

Hudečkův debut je interpretačně suverénní, potěšuje vyrovnanou kvalitou a charakterem sytějšího tónu v celém nástrojovém rozsahu. Překvapivě plně znějí tóny od jednotičárkovaného *c* nahoru, dynamicky bohatá je střední poloha, která má měkkou elasticitu. Vynikající je Hudečkova schopnost bohatého výrazového odstínění jednotlivých skladeb. Jeho fagot umí být lyrický i zadumaný, vykresluje stejně přesvědčivě atmosféru pastorální i ryze groteskní. S mimořádnou technickou suverenitou se Hudeček vypořádal s obtížnými pasážemi, figuracemi i akordickými rozklady.

Méně průrazný tón fagotu vyžaduje střídavý doprovod, který obstarala Alena Grešlová. Hudební komunikace obou umělců je naplněna respektem, vědomím základních výrazových souvislostí a umírněným dialogem ve společně cítěné agogické i tektonické výstavbě.

Album Jana Hudečka je svou kvalitou schopno konkurovat obdobným počínům v mezinárodním kontextu a je oprávněné zařadit jej mezi nejvýraznější sólové počiny tohoto roku.

¹⁰ Milan BATOR, Francouzské komorní skladby 20. století pro fagot a klavír, Hudební rozhledy

5. Seznam použité literatury a notovin:

Saint- Saëns, C.: Sonata Op. 168, notoviny, Edition Schott, edited by Georg Kluetsch, composed 1921.

Bozza, E.: Récit, Sicilienne et Rondo, notoviny, Alphonse Leduc, composed 1936.

Dutilleux, H.: Sarabande et Cortège, notoviny, Alphonse Leduc, composed 1942.

Bitsch, M.: Concertino, notoviny, Alphonse Leduc, composed 1948.

Tansman, A.: Sonatine, notoviny, Editions Durand- Max Eschig, composed 1957.

Tansman, A.: Suite, notoviny, Editions Durand- Max Eschig, composed 1960.

Boutry, R.: Interferences I, notoviny, Edition WARNER CHAPPELL MUSIC FRANCE S.A., composed 1972.

Dubois, P., M.: Sonatine Tango, notoviny, Edition GERRARD BILLAUDOT, composed 1984.

Gavoty, B.: Je suis Compositeur (Jsem skladatel), Editions du Conquistador, Paris 1951, český překlad Supraphon Praha, 1967.

Kohoutek, C.: Hudební styly z hlediska skladatele, Panton Praha, 1976, 1. vyd.

Kohoutek, C.: Novodobé skladebné směry v hudbě. SHV Praha 1965, 2.vyd.

Ross, A.: Zbývá jen Hluk, Farrar, Straus and Giroux New York, 2007.

Schonberg, H., C.: Životy velkých skladatelů, BB/art Praha, 2006.

Herzfeld, F.: Musica nova, Mladá fronta, 1966.

Stravinskij, I.: Conversation with Igor Stravinskij, Memories and Commentaries, Expositions and Developments, Dialogs (Rozhovory s Robertem Craftem), Supraphon- Praha, 1967.

Hons, M.: Hudební analýza, Togga, 2010.

Blakeman, E.: The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906, Oxford University Press, Music & Letters, Vol. 63, No. 1/2 (Jan. - Apr., 1982), pp. 44-58,

<http://www.jstor.org/stable/736040>

Gillessen, K.: Ring Keys on a French Bassoon, Galpin Society, The Galpin Society Journal, Vol. 49 (Mar., 1996), pp. 274-275,

<http://www.jstor.org/stable/842433>

Burgess, G.: New Triebert Discoveries: Observations and Comments on Re-reading the Surviving Documents Relating to Woodwind Instrument Production in Nineteenth—Century Paris, Galpin Society, The Galpin Society Journal, Vol. 65 (March 2012), pp. 93-111,

<http://www.jstor.org/stable/23209367>