

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební program

Violoncello

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**CAMILLE SAINT-SAËNS A JEHO TVORBA PRO
VIOLONCELLO**

Dora Hájková

Vedoucí práce: odb. as. Mgr. Tomáš Stražil, Ph.D.

Oponent práce: prof. Václav Bernášek

Datum obhajoby: 4.6.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Cello

BACHELOR'S THESES

CAMILLE SAINT-SAËNS AND HIS WORKS FOR CELLO

Dora Hájková

Thesis supervisor: odb. as. Mgr. Tomáš Stražil, Ph.D.

Thesis opponent: prof. Václav Bernášek

Date of thesis defense: 4.6.2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Camille Saint-Saëns a jeho tvorba pro violoncello

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt:

Tato bakalářská práce pojednává o tvorbě pro violoncello francouzského skladatele Camilla Saint-Saënsa.

V první kapitole je ve stručnosti představena doba a prostředí, ve kterém skladatel žil a komponoval, a to z hlediska jak politického, tak částečně i kulturního. V druhé kapitole je pak představena samotná osobnost C. Saint-Saënsa. Jsou zde v obrysech uvedeny informace o jeho rodině a vzdělání, o jeho významném postavení mezi osobnostmi jeho doby a o jeho životních úspěších i pádech.

Třetí, nejrozsáhlejší kapitola se již zabývá rozbory děl samotných, a to jak po stránce formální, tak z hlediska kontextu vzniku díla nebo z hlediska využití díla v pedagogické praxi.

Poslední kapitola je věnována analýze výsledků průzkumu skutečného stavu povědomí o Saint-Saënsově violoncellovém díle mezi českými cellisty, o oblibě a o četnosti uvádění jeho tvorby v českém violoncellovém prostředí.

Klíčová slova: Camille Saint-Saëns; tvorba pro violoncello; francouzská romantická hudba

Annotation:

This bachelor thesis is dedicated to the works for cello by the French composer C. Saint-Saëns.

The first chapter introduces briefly the time and environment in which the composer was living and composing, from both political and cultural point of view. The second chapter introduces the personality of the composer himself. Describes the environment he comes from, his family and education, his social standing amongst his contemporaries and finally his life successes and downfalls.

Third, the most comprehensive chapter, deals with the Saint-Saëns's cello works themselves. The works are analyzed in terms of their form as well as in time context of the composition and in terms of their usage in the pedagogical praxis.

The last chapter is dedicated to the analysis of the results of a survey and should describe the real state of the knowledge of Saint-Saëns works among the Czech cellists and the popularity and frequency of the interpretation of his work in the Czech Republic context.

Key words: Camille Saint-Saëns; works for cello; French romantic music

Poděkování

Za pomoc a spolupráci při tvorbě této práce děkuji svému vedoucímu práce panu Tomáši Strašilovi, kterému mohu tímto také poděkovat za čas a trpělivost, kterou mi věnoval po celou dobu mého studia. Zároveň děkuji všem kolegům violoncellistům, kteří věnovali čas mojí anketě a přispěli tak k objektivnějším výsledkům průzkumu v závěru práce.

V neposlední řadě bych chtěla poděkovat svojí rodině a přátelům, kteří byli můmi prvními čtenáři a kritiky, a kteří mi poskytovali a poskytují obrovskou oporu při studiu i v životě.

Obsah

Úvod	9
1. C. Saint-Saëns v kontextu doby a prostředí	10
2. Osobnost C. Saint-Saëns	11
3. Tvorba pro violoncello	14
3.a. Koncerty a koncertantní díla	15
I) Koncert no.1 a-moll, op.33	15
II) Koncert no. 2, d-moll, op.119	23
III) La Muse et el Poète, op.132	29
3.b. Komorní tvorba pro violoncello a klavír	33
I) Suita d moll, op.16	33
II) Sonáta no.1 c moll, op. 32	40
III) Sonáta no.2 F dur, op.123	43
3.c. Drobnější skladby	48
4. Povědomí o Saint-Saënsově tvorbě pro violoncello mezi českými cellisty	50
Závěr	51
Seznam použité literatury	52
Seznam webových pramenů	53
Seznam pramenů notových ukázek	55
Seznam příloh	56
Příloha 1	57
Příloha 1b	58
Příloha 2	59
Příloha 3	61
Příloha 4	64
Příloha 5	68
Příloha 6	69

Úvod

Ve svojí bakalářské práci jsem se rozhodla věnovat violoncellové tvorbě Camilla Saint-Saënsa. Impulzem k napsání práce na toto téma mi byla spolupráce na koncertním provedení Saint-Saënsova Koncertu pro violoncello a orchestr č.1 Gautierem Capuçonem a Českou Filharmonií ve Vídeňském Musikverein. Koncert pro mne byl zcela mimořádným zážitkem, kdy jsem si, snad i díky umění mistra Capuçona, uvědomila, o jak krásné a kvalitní dílo se jedná a jak málo je přitom hrané na velkých podiích. Rozhodla jsem se k poslechu dalších jeho cellových děl, která pro mne byla úplně neznáma a musím přiznat, že jsem ani netušila, jak velké množství děl nám violoncellistům Saint-Saëns nadělil.

Nejprve bych se ráda pokusila v úvodních kapitolách vykreslit dobu a prostředí, ve kterém Saint-Saëns žil a komponoval, což by mi mohlo, jak věřím, přinést pochopení pro jeho díla a jejich hodnotu v kontextu doby.

Dále bych se ráda zabývala alespoň v základních obrysech Saint-Saënsovou osobností. Ráda bych zmínila něco o jeho životě, prostředí, ze kterého pocházel, vzdělání, kterého se mu dostalo a o jeho vlivu a inspiracích.

Pochopitelně bych nejrozsáhlejší díl své práce ráda věnovala jeho violoncellovým dílům samotným. Chtěla bych se pokusit je sama lépe poznat a zjistit, zda jsou to díla kvalitní či snad je jejich sporadické uvádění na koncertních podiích v Čechách způsobeno jejich nízkou kvalitou. Následně bych se ráda pokusila představit čtenáři této práce díla jednotlivě a poukázat na případné zajímavosti, které by ho snad mohly inspirovat k poslechu či interpretaci těchto děl. Domnívám se totiž, že Saint-Saënsovo violoncellové dílo se z nějakého důvodu netěší v Čechách velké popularitě.

Zjištění skutečného stavu věcí v této otázce bych se ráda věnovala v poslední kapitole svojí práce. Domnívám se, že by bylo užitečné zjistit, jaká je skutečná situace se znalostí a využíváním Saint-Saënsových děl pro violoncello v praxi, zdali se nejedná jen o moje mylné domněnky a zdali nejsou třeba mezi některou generací díla ve větší oblibě než v generaci mojí. Pro tuto aktivitu bych chtěla oslovit české violoncellisty napříč generacemi a pomocí ankety zjistit, jestli je neznalost Saint-Saënsova díla jen mým nedostatkem anebo je to plošně rozšířený problém.

1. C. Saint-Saëns v kontextu doby a prostředí

Saint-Saëns se narodil do období třicátých let 19.století. Vzhledem ke svému dlouhému životu, dožil se požehnaných 86 let, prožil mnohé dramatické politické změny a události, a to jak ve své zemi, tak v Evropě, a vlastně vzhledem k 1.světové válce také ve světě. Rodí se do období politicky dosti nestabilního, do období, kdy se neustále mění uspořádání země (Druhá republika, Druhé císařství, Třetí republika). Popud ke změnám přichází hlavně kvůli ekonomické krizi a má řešit problémy jako nezaměstnanost ve Francii.

Státní převrat, kdy se Ludvík Napoleon Bonaparte, vnuk císaře Napoleona prohlásí císařem a Francii „Druhým císařstvím“. To přináší tvrdý režim, policejní dohled a kontroly, ale zároveň rozkvět ekonomiky a průmyslovou revoluci ve Francii. V roce 1855 se v Paříži koná dokonce druhá Světová výstava průmyslu a kultury (*Exposition universelle 1855*).

Rozkvět je však zaražen Prusko-francouzskou válkou, kterou Francie prohrála a která způsobila opět pád císařství. Ve Francii je vyhlášena Třetí republika a ta přetrvá až do roku 1940.¹

Konec 19. století je v umění označován, a to nejen ve Francii, jako období „*Fin de siècle*“ (česky „*konec století*“) a v umění znamená velký rozpor. Přináší určitou dekadenci, rozčarování, ale zároveň také naději na nový počátek v podobě přelomu století. Rozvíjí se umělecké směry jako symbolismus, impresionismus, secese, v hudbě pozdní romantismus a také se objevují počátky první avantgardy (v roce 1910 pak vzniká expresionismus).²

Přelom století je pro Francii opět velmi silným obdobím rozvoje a bezstarostnosti, toto období je nazýváno „*Belle Époque*“ (česky „*krásná epocha*).³ V Paříži proběhne v roce 1900 Světová výstava anebo je tam zprovozněna první linka metra.

Na přelomu století také dochází k události, která přímo ovlivnila Saint-Saënsovu tvorbu, a to ke vzniku filmu. Po roce 1895 představují bratři Lumiérové první kinematograf a zde také vznikají první zpočátku němé filmy. Saint-Saëns byl jednou z prvních slavných osobností, která napsala partituru k filmu, a sice k historickému filmu „*La Mort du duc de Guise*“ (česky „*Zavraždění vévody Guise*“).⁴

¹ http://www.franina.eu/cs/realie/dejiny/19_stoleti.php

² https://cs.wikipedia.org/wiki/Fin_de_si%C3%A8cle

³ http://www.franina.eu/cs/realie/dejiny/20_stoleti.php

⁴ <https://www.classicfm.com/composers/saint-saens/guides/saint-saens-facts/duke-guise-7/>

2. Osobnost C. Saint-Saëns

Charles Camille Saint-Saëns, který se narodil 9.října 1835 v Paříži, byl neuvěřitelně vzdělaným a všestranným umělcem i osobností.

Pařížský rodák byl vychováván svojí ovdovělou matkou a jejím strýcem, který ho také přivedl k zájmu o klavír.⁵ Jeho mimořádný talent se projevoval již od útlého dětství, koncertoval od pěti let, v 11 letech vystupoval jako sólista v koncertech Mozartových a Beethovenových. Spolu s Ferencem Lisztem patřil k nejlepším klavíristům své doby.

Ve třinácti letech započal studium na Pařížské konzervatoři, varhany u F.Benoista a skladbu u J.F. Halévyho, soukromě zároveň studoval u Charlese Gounoda.

Ten o něm řekl: *„Saint-Saëns je hudební síla jaké neznám druhé. Vyzná se ve svém umění jako nikdo jiný; mistry zná nazpaměť orchestr ovládá hravě, jako hravě hraje i na piano...Je hudebníkem velkého formátu...“*⁶

Významné bylo pro jeho život také celoživotní přátelství s Ferencem Lisztem, který ho považoval za nejlepšího varhaníka na světě.⁷

Saint-Saëns psal snad pro každý žánr hudby 19. století a 20.století, dokonce i filmovou hudbu, zásadní je pochopitelně jeho přínos v oblasti skladeb varhanních, avšak nejúspěšněji si vedla jeho díla psaná v tradičním vídeňském modelu, tedy sonáty, komorní hudba, symfonie, koncerty. A to i přesto, že je autorem 12 oper a zhruba 30 dalších scénických děl. Jeho opera *„Samson a Dalia“* (vydána 1877) je z nich asi nejznámější.

Byl dobře vyškolen ve stylu Bachově a Beethovenově (s tím se velmi ztotožňoval), v rané tvorbě byl pak ovlivněn tvorbou Mendelssohna nebo Schumanna. Ve svých dílech kombinoval tradici vídeňské tvorby s tradiční francouzskou hudbou jeho doby, inspirován salónními kusy, operou i nastupujícími vlivy impresionismu – a to hlavně exotickými kompozicemi a hudbou Španělska, navíc intenzivně cestoval po Egyptě a Alžírsku, takže jeho inspirační zdroje sahají mnohem dál.

Měl hlubokou úctu a smysl pro historii, a to ho motivovalo k oživení mnohých zapomenutých kompozičních postupů například francouzských tanečních forem

⁵ <https://www.classicfm.com/composers/saint-saens/guides/saint-saens-facts/>

⁶ MĚRKA, Ivan (1995) *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*, str. 328

⁷ <https://www.classicfm.com/composers/saint-saens/guides/saint-saens-facts/camille-saint-saens-2/>

17.století (bourée, gavotty, menuety...). Jeho pronárodní cítění se projevuje také v jeho početných pochodech a sborových dílech.

Během jeho skladatelské kariéry byla jeho tvorba spíše o splnutí a adaptaci než o vytváření nějakých nových průkopnických cest. Proto o něm Debussy řekl, že „Saint-Saëns je hudebníkem tradičním“. Saint-Saëns pak sám o sobě tvrdil, že má eklektického ducha. Připouštěl, že to může být velkým nedostatkem, ale zároveň tvrdil, že to nelze změnit, jelikož člověk nemůže změnit svou osobnost.⁸

Ve své tvorbě nebyl příliš experimentální, nevydával se novými směry, nehledal nové cesty, jak je v té době často zvykem, ale mnohdy se naopak obracel a odvolával k mistrům minulosti, k Bachovi, Händelovi, velmi obdivoval Beethovena.

Rolland o něm řekl. *„Jsou okamžiky, kdy máme za to, že se vracíme k Mendelssohnovi, ba i k Spontinimu a škole Gluckově. Zdá se nám, že procházíme krajinami, které jsme již viděli a které máme rádi...A v tom je tajemství jeho osobnosti a jeho velká cena pro nás; přinášit našemu uměleckému neklidu trochu někdejšího světla a něhy.“*⁹

Na druhé straně ale jeho díla nejsou nijak těžkopádná není v nich stopy po archaismech nebo staromilství. *„Je pozoruhodno, jak tomu velevzdělanému umělci málo vadí jeho vědění, jak je prost všeho pedantství – toho pedantství jež je morem umění v Německu a jemuž tam ani ti největší neunikli a které Saint-Saëns sám označoval jako „šroubované umění, při němž se nudíme jako ve zbožném salóně venkovského městečka; dusíme se, je to k umření...“*¹⁰

„Saint-Saëns není pedant,“ psal Gounod; *„zůstal totiž příliš dítětem a zároveň příliš mnoho ví, aby mohl být pedantem“*¹¹

Zejména pak byl prý vždy příliš Francouzem. Leckdy působí podle Rollanda dojmem spisovatele 18.století, toho ze školy Voltairovy. *„Má jeho myšlení, uhlazený a řízený výraz, vybraného ducha, který působí, že jeho hudba je „nejen vznešená, nýbrž i dobře vychovaná, z krásného plemene a z urozeného domu“*¹²

⁸ SADIE, Stanley a John TYRREL (2001) The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, sv. 22 (str.126)

⁹ ROLLAND, Romain (vyd.1963): Hudebníci nedávné doby, str. 96

¹⁰ ROLLAND, Romain (vyd.1963): Hudebníci nedávné doby, str. 89

¹¹ GOUNOD, Charles (1890): Ascanio de Saint-Saëns, citováno v „Hudebníci nedávné doby“

¹² ROLLAND, Romain (1963): Hudebníci nedávné doby, str.90

Úspěchů se dočkal jak na poli interpretačním, tak skladatelském. Obdržel mnohá ocenění za své skladby, a i jeho klavírní výkony byly oceňovány. Proto si možná, i přestože si pro své materiální úspěchy i sarkastické vystupování udělal mnoho nepřátel, vysloužil od Ch. Gounoda přezdívku „francouzský Beethoven“.¹³

Byl jedním s prvních hudebníků, který měl možnost natáčet svá díla osobně, a toho také využil a sám se ujal klavírního partu u svých děl.

V roce 1871 založil spolu s kolegou Romainem Bussinim *Société Nationale de Musique*, jejímž účelem bylo mimo jiné uvádění děl současných francouzských autorů. Členy byli umělci jako například G. Fauré (který byl jeho žákem), C. Franck nebo E. Lalo a uvedli premiéry děl Debussyho, Dukase, Chambriera nebo Ravela. Instituci Saint-Saëns opustil v roce 1886.

Jeho geniální osobnost a mysl se však neomezovala pouze na skladbu a interpretační umění. Zajímal se a měl rozsáhlé znalosti v oblasti latiny, řečtiny, filozofie, geologie, botaniky, matematiky nebo archeologie. Vyhledával rozhovory s předními evropskými vědci své doby a vydal dokonce akademické články o akustice. Byl významným hudebním kritikem a publicistou, autorem mnoha hudebně vědeckých esejí a děl.

Avšak i Saint-Saëns se na jeho z kariérního hlediska úspěšné životní cestě setkal s několika krutými ranami osudu. Ve čtyřiceti letech se oženil s mladičkou, teprve devatenáctiletou, Marie Laure Emile Truffot, avšak jejich manželství nebylo šťastné. Saint-Saëns svou ženu vinil ze smrti obou jejich synů, kteří oba zemřeli v útlém věku a pouhých šest týdnů po sobě. Jeden, dvou a půl letý, vypadl z okna ze čtvrtého patra, druhý teprve šestiměsíční, zemřel na dětskou chorobu. Nakonec se v roce 1881 se ženou rozešli a do konce života žili odděleně, přestože rozvedeni nikdy nebyli.

Brzy na to přišla pro něj další rána, kdy mu zemřela matka. Údajně po její smrti uvažoval i o sebevraždě, avšak nakonec toto období překlenul cestováním po Egyptě a jeho milovaném Alžírsku.¹⁴

V Alžírsku také o mnoho let později 16. prosince 1921 v pokročilém věku 86 let zemřel.

¹³ SADIE, Stanley a John TYRREL (2001) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, sv. 22 (str.125)

¹⁴ SADIE, Stanley a John TYRREL (2001) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, sv. 22 (str.127)

3. Tvorba pro violoncello

Jak jsem již naznačila výše, C. Saint-Saëns byl velmi plodný skladatel co se počtu opusů týká. Jenom rozsah jeho tvorby pro violoncello čítá dva koncerty s orchestrem (no.1 a moll op.33 a no.2 d moll op. 119), dvě sonáty (no.1 c moll op.32 a no.2 F dur op.123) – jak je patrné první koncert a první sonáta, rovněž tak druhý koncert a druhá sonáta vznikly jako „partnerská díla“¹⁵, záhy po sobě. Dále napsal Suitu d moll op.16 pro violoncello a klavír (op.16bis verze pro violoncello a orchestr) a mnoho drobnějších skladeb pro violoncello a klavír (některé se dokonce dočkaly i orchestrace, a to přímo od autora).

Z těchto drobnějších skladeb bych zmínila 3 Romance (F dur op.36, D dur op.51 a E dur op.67), pedagogy velmi oblíbené Allegro Appassionato op.43, Saphický zpěv op.91, Modlitbu op.158 (pro violoncello a varhany) anebo populární Labuť z Karnevalu zvířat.

Zajímavá je také koncertantní skladba La Muse et el Poète op. 132 pro housle, violoncello a orchestr. Skladba však nebývá v katalozích řazena mezi koncerty. Já jsem měla osobně možnost si ji zahrát a myslím si, že to je určitě dílo, které stojí za povšimnutí. Proto jsem se také rozhodla se mu v podkapitole věnované koncertům a koncertantní skladbám věnovat i přesto, že mezi skladbami pro toto obsazení bude asi vždy kralovat Koncert pro housle, violoncello a orchestr Johanna Brahmsa a moll (op.102), v jehož stínu Saint-Saënsův „dvojkonzert“ zaniká.

¹⁵ REES, Brian: C.Saint-Saëns: A Life

3.a. Koncerty a koncertantní díla

I) Koncert no.1 a-moll, op.33

Který cellista by neznal Saint-Saënsův Koncert a-moll (op.33)? Tento koncert se vlastně jako jedna z mála jeho skladeb napevno zakotvil v našem repertoáru, a to velmi výrazně. Koncert byl napsán v roce 1872 a publikován a poprvé veřejně premiérován v lednu 1873 francouzským violoncellistou a houslařem Augustem Tolbecquem (1830-1919)¹⁶.

Většinou se s ním setkávají cellisté již ve vyšších ročnících ZUŠ nebo na konzervatoři, často to bývá první velké dílo takového rozsahu, se kterým se mladý adept setká. V čem spočívá ta jeho obrovská populárnost mezi pedagogy? A proč naopak se s ním v našich poměrech nesetkáme často na koncertních podiích?

V úvodu jsem zmínila, že mi zážitek z provedení tohoto díla s Českou filharmonií a Gautirem Capuçonem ve Vídeňském Musikverein u na podzim 2018 byl inspirací ke snaze o hlubší poznání Saint-Saënsova díla a k napsání této práce.

V mých očích se tehdy tato skladba proměnila ze skladby, která často hraje spíše didaktickou roli a je pouhou „přípravou“ na „opravdové“ koncerty, ve skladbu plnokrevnou a skladbu zcela hodnou koncertních podií (a to nejen těch na uměleckých školách).

Mimochodem G.Capuçon právě se Saint-Saënsovým Koncertem č.1 debutoval s Českou filharmonií v březnu 2017 v Praze a podle něj je tento koncert mnohdy neprávem podceňován. Říká o něm, že je to krásné, romantické, specifickým způsobem virtuózní až teatrální dílo (přirovnává ho k opeře), které je hodno svého publika.¹⁷

Zvláště s doprovodem orchestru vyniknou opravdové kvality tohoto díla. Obsazení orchestru je typický menší romantický orchestr (2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 rohy, 2 trumpety, smyčce a tympány), orchestrace nabízí zajímavou paletu barev a dílo získává jedinečný charakter, hlavně způsobem, jakým využívá Saint-Saëns dřevěných dechových nástrojů. Konkrétně dává velký prostor flétně, hoboji, fagotu, ale hojně využívá i smyčců.

¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_Tolbecque

¹⁷ rozhovor s G.Capuçonem z března 2017:

<https://www.ceskafilharmonie.cz/koncert/1137-stephane-deneve/>

Orchestrace je sice pestrá, ale přesto nijak rozsáhlá, a tak je Saint-Saënsův 1.koncert jedním z mála romantických koncertů, kde sólista nemusí bojovat s baterií bicích a dechů, a je tak ideálním koncertem třeba i pro mladé sólisty, kteří nemají ještě velký zvuk nebo nemají opravdu znělý, silný nástroj. Protože mnohdy violoncellista, ač jinak vynikající, bohužel před orchestrem zaniká, zvláště pokud nehraje na výjimečně silný, průrazný nástroj.

Koncert je dále také příjemný svým rozsahem. Jeho durata je okolo 20 minut a je jednovětý (i když znatelně rozdělený na tři části hrané attacca). Skladba má celou dobu velký tah, ale jsou tu i místa, kde si sólista může trochu odpočinout.

Koncert je z didaktického hlediska vhodný pro začínající cellisty také z důvodu menší technické náročnosti (v porovnání s „velkými“ koncerty, např. Dvořáka, Šostakoviče apod.). Nečiní na sólistu takové nároky a nestaví mu takové technické překážky jako jiné skladby tohoto žánru, alespoň ne v takovém rozsahu. Přesto se ale rozhodně nejedná o skladbu snadnou.

Setkáme se tu s dvojhmatovými pasážemi, oktávovými stupnicemi, s rychlými šestnáctinovými běhy (hlavně ve třetí větě) a dokonce i s umělými flažolety. Vždy však pouze v krátkých úsecích čili je tu čas a prostor na konkrétní technický problém zacílit soustředěně.

Například v porovnání s Koncertem č.2 se jeví Koncert č.1 po technické stránce nesrovnatelně lehčí. Druhý koncert sólistovi nedá prostor si oddychnout od technických fines prakticky po celou skladbu, je z nich v podstatě sestaven, o tom ale později.

Kromě těchto technických pasáží nabízí koncert mladému violoncellistovi také paletu možností k procvičení plynulého „nezastavovaného“ vibrata, a také všemožných skoků a přehmatů, které musí být plynulé, aby se nenarušila fráze.

Pro pravou ruku zase skýtá příležitost k průpravě zpěvnosti frází v silnější i nižší dynamice nebo také k procvičení hry spiccato nebo sautillé.

Pro pravou ruku je také velkou výzvou to, že se koncert odehrává v jednom kuse a není zde možnost k úplnému uvolnění ruky a odpočinku mezi větami. V neposlední řadě může být také zkouškou rovného vedení smyku na plných žíních. Bez něho se totiž z flažoletové pasáže ve třetí větě stanou jen desítky vteřin hrůzy a nejistoty, které jsme jistě všichni při první interpretaci tohoto díla zažili, kdy se ze sólistovy strany ozývají jen „skřeky“ a nádherná fráze stoupající

z nejspodnějších strun nedojde onoho nebeského vymizení před stříhovým návratem k tématu první věty.

Jak jsem již naznačila, koncert je velmi pestrý, co se týče hudebních myšlenek, instrumentace i charakteru. Celkově se odehrává spíše v duchu virtuózním, velkolepém a naléhavém. Velký kontrast pak tvoří střední pomalá část Allegretto con motto, která se nese v duchu vídeňského waltzu.

Většina koncertu se odehrává ve dvoupůlovém taktu, vyjma střední části, která je v taktu tříčtvrtovém. Zachování charakteru „alla breve“ je pro plynulost a energičnost koncertu klíčové.

Na začátku sólista nedostává žádný prostor k nějakému „zvyknutí si“ na podiu, protože je po vstupním tutti akordu a-moll „hozen“ do proudu muziky a z něj během celé první věty v podstatě nevystoupí.

I vedlejší téma v F dur je jen velmi krátké, navíc začíná a končí plynulým přechodem do dalšího proudu hudby.



I přes nevelký rozsah vedlejšího tématu (jako takové má asi 16 taktů, než do něj vpadne flétna s hlavním tématem a začne opět další gradaci) má v koncertu důležitou roli. Přináší ojedinělý kontrast, zklidnění všech vášní a naléhavosti ostatních motivů, navíc je jeho motiv v inverzi použit pro vstupní téma violoncella ve větě druhé.

Prostor k odpočinku skýtá pro sólistu také oblast jakéhosi provedení (sice věta není v sonátové formě, ale obdobně jako tomu bude u druhého koncertu, je tu užita její část).

Toto „provedení“ začíná po mezihře orchestru, kterou ještě uslyšíme ve třetí větě, vstupem hlavního tématu v sólovém cellu, a to tentokrát v pianu a v tónině D dur. Sólista ale po jedné frázi ustupuje do pozadí. Prostor tu dostanou k dialogu dechy, konkrétně hlavně flétna, klarinet a smyčce (housle a violy) – ti navzájem mezi

sebou imitují motivek z hlavního tématu. Zde je notový příklad pouze z klavírního výtahu (stejná pasáž v orchestrální partituře, viz příloha 1)



V závěru převezmou hlavní slovo housle a přednesou celé hlavní téma v F dur v postupné gradaci, ze které stříhem převezme slovo cello náhlým vstupem do vedlejšího tématu, to je tady v F dur, která už předpovídá tóninu volné věty (je k ní vlastně v postavení dominanty)

Druhá věta nastupuje po vymizení první věty „do ticha“, kdy cellista zůstane sám, bez doprovodu. Po vypsání „generální pauze“ začíná orchestr s tématem druhé věty, v B dur. To se nese, jak jsem již zmínila, v duchu waltzu, ten na chvíli přeruší vstup ve violoncellu v předeslané „inverzní variaci“ na vedlejší téma první věty. Poté co se přidá orchestr, je ale opět melodie cello doprovázena v duchu tanečním.

Tato věta by pro (nejen) mladého violoncellistu mohla být zajímavou příležitostí k nácviku správného dodržování důrazu na první dobu v lyrické melodii. Neměla by nikde z fráze „trčet“ žádná nota, která nemá mít metrický důraz, jak se zde občas stává. A to i přesto, že je to třeba nota nejvyšší, mnohdy na A struně a obtížně hratelná pod dlouhými legátovými obloučky.



Waltz je ještě jednou přerušen krátkou sólovou kadencí violoncella, kde se pomocí sestupných rozložených akordů a následných trylků dostáváme z D dur zpátky do B dur. Toto místo je z didaktického hlediska zase velmi příhodné k nácviku postavení ruky v palcové poloze od všech tónů, je zde důležité ruku s pohybem dolů pravidelně víc a víc roztahovat tak, jak se zvětšuje vzdálenost jednotlivých tónů směrem dolů na hmatníku.



Na trylku na f¹ zůstane violoncello jako prodleva a pod ním se znovu ohlásí orchestr se vstupním tématem druhé věty, a to ve dvojzpěvu hoboje a fagotu, ještě s podporou flétny a klarinetu.

Poté frázi dokončuje violoncello pod ním se dvakrát ozve téma ve smyčcích, ale ve zcela odlišném charakteru v mollové tónině a ve staccatu, nejprve v houslích poté ve spodních smyčcích – tato část nám anticipuje přechod z lyrické pozitivní druhé věty zpátky do mollového dramatu. To nastane po posledním uvedení vstupního tématu violoncella z druhé věty náhlým nástupem hlavního tématu první věty v orchestru (*Tempo primo*) v B dur. Postupně se však vracíme do a moll.

Od návratu tématu první věty se počíná třetí věta, podle mého názoru ale začíná třetí věta až v písmeni K, v místě označeném „*Un peu moins vite*“ neboli „trochu pomaleji“.

Téma, které zde následuje je sice nové, nikoliv však z nového materiálu. Jedná se vlastně o motiv „vystřižený“ z konce motivu hlavního tématu první věty.

Je to téma v melancholickém duchu, které se v závěru opět vzedme do velkého dramatu, zvláště v mezihře orchestru, kde je další výrazný motiv, kterému já říkám „motiv strašení“.



Ozve se nejprve ve všech smyčcích, postupně ho během věty uslyšíme v tutti violoncellech a kontrabasech, ale i v sóle nebo v dechách.

Od tohoto místa začíná technicky obtížná část sestávající se z virtuózních běhů v sólovém violoncellu. Ty jsou ale vlastně jen doprovodem nebo dialogickým hlasem či protihlasem, nikoliv hlavním tématem – tím je totiž v orchestru znějící téma třetí věty.



To zní nejprve v houslích, poté ve flétně. S postupující gradací převezme cello hlavní slovo s dramatickými „kadencemi“, které zní jen nad tremolovaným doprovodem v orchestru.

Po mezihře, kde opět zazní onen „motiv strašení“, se z melodie v houslích, která je vytvořena vlastně augmentací předchozího motivu, vynoří violoncello s širokodechou melodií.



Následující fráze je velmi těžká na udržení tahu. Sólista je tu na to vlastně sám, pouze nad harmonickou výplní orchestru doplněnou občasnými vstupy „motivů strašení“ v tutti violoncellech a občasnými imitacemi „vzdechů“ v 1.hoboji.

Celá oblast tohoto tématu sice vyznívá jako tempově klidnější, ale měla by být vlastně v totožném tempu jako hudba předtím. Pocitové zpomalení se týká pouze délek not, tempo zůstává ale stejné. Ritardando je vypsáno pouze na posledních 4 taktech před návratem, a to v onom již zmíněném obtížném místě stoupajících

umělých flažoletů (ukázka ze sólového partu violoncella k celé této frázi viz Příloha 1b)

Po nástupu „*a tempa*“ postupuje Saint-Saëns vlastně retrospektivně. Nejdříve nastoupí violoncello s běhy, které předcházely poslední zmíněné lyrické části, plynulou augmentací přejde do tématu třetí věty, to postupně vygraduje k nástupu *Piú allegra* a návratu hlavního tématu první věty v orchestrální mezihře. Vedlejší téma se již neohlásí, avšak orchestr pokračuje v mezihře, kdy tematickým materiálem je citace mezihry z první věty, která předcházela jejímu „provedení“.

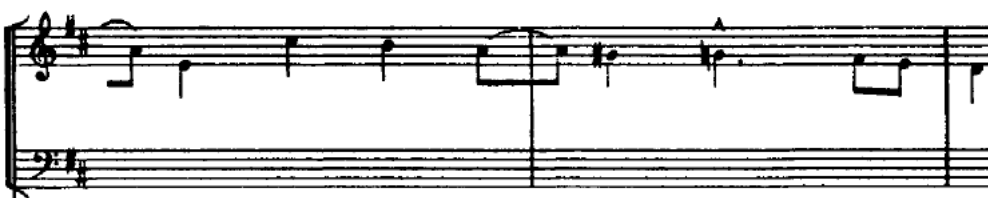
Orchestr zmoduluje do A dur a v ní nastupuje cello k závěrečné kóďě. Je to vlastně nové téma, které uvede nejprve samo poté v unisonu s houslemi. Závěr je ve velkolepém duchu.

Mimochodem je zde další analogický prvek s koncertem č.2, kdy jsou v obou koncertech v závěru napsány synkopy.

Koncert č.1:



Koncert č.2:



Podle mého názoru je v koncertu a moll zjevná inspirace Lisztem, Berliozem a programní hudbou, a to především motivickou prací, tedy tím, jak se jednotlivé motivy, které jsou samy o sobě velmi charakteristické a hrají v koncertu určitou „rolí“, objevují, mizí a znovu vracejí (princip *idée fixe*).

Koncert má proto podle mne velmi výpravný charakter, to i přesto že se nejedná ani o symfonickou báseň ani o jinak programní skladbu. Koneckonců Saint-Saëns vyrůstal a žil v prostředí, kdy zrovna byla programní hudba velmi aktuální a on sám ji měl velmi rád.

Jedním z jeho nejlepších děl jsou *Poèmes symphoniques*, ale i v jeho ostatních dílech, jak tvrdí R. Rolland ve svém díle „Hudebníci nedávné doby“, je znát vliv programní hudby.

„Vliv Lisztův je patrný nejen v jeho Symfonických básních, ale lze jej vytušiti všude, v jeho orchestrálních suitách, v jeho fantaziích, v jeho rapsodiích, jejichž popisný charakter a výpravný sklon je zjevný...“¹⁸

„Hudba má okouzlovat sama sebou“, praví Saint-Saëns. „Ale její účinek bude větší, jestliže k prožitku čistě hudebnímu se přidruží prožitek obraznosti, probíhající bez váhaní po jisté cestě a připojující k hudbě představu...“¹⁹

¹⁸ ROLLAND, Romain (vyd.1963): Hudebníci nedávné doby, str. 95

¹⁹ SAINT-SAËNS, Camille: Portraits et souvenirs – v R.Rolland (vyd.1963): Hudebníci nedávné doby.

II) Koncert no. 2, d-moll, op.119

Druhý violoncellový koncert, téměř neznámý a nepříliš často hraný, je jistě obrovskou výzvou pro každého interpreta. Byl napsán v roce 1902, od prvního koncertu ho tedy dělí třicet let. Dedikován byl Josephu Hollmanovi (1852-1927), se kterým se Saint-Saëns přátelil a spolupracoval dlouhodobě, a který ho také premiéroval. Byl to údajně violoncellista, který byl opravdu skvěle technicky vybaven a byl schopen velkého, velmi maskulinního hraní. Dalo by se tedy říct, že byl psán na míru jeho stylu.²⁰

Ve své technické a výrazové divokosti má koncert místy charakter etudy nebo capriccia. Velké nároky jsou kladeny na techniku obou rukou.

Koncert je rozsahem o něco kratší než koncert první, jeho durata se pohybuje okolo 16 minut. Avšak i v tomto poměrně krátkém časovém úseku je pro cellistu připravena zkoncentrovaná „olympiáda“ technických dovedností, a to jak pro pravou, tak pro levou ruku. Nevyhneme se hře ve dvojhmatech, ve vysokých polohách, v umělých flažoletech, hře rychlých, mnohdy i chromatických, pasáží vyžadujících perfektní hbitost prstů nebo kombinace těchto prvků. To vše ještě povětšinou v poměrně silné dynamice a velmi heroickém charakteru, což je zase výzva pro techniku pravé ruky a tvorbu tónu.

Druhá věta je zase zaměřena na hru spiccato nebo spíše asi sautillé.

Zatímco v prvním koncertu je sólista v úzké blízkosti a dialogu s orchestrem, u druhého koncertu je cello silně exponovaným sólovým nástrojem a mnohdy hraje i samo bez doprovodu. Orchestrace si přesto žádá o něco větší orchestr než u prvního koncertu, konkrétně je rozšířena o dvě horny (kompletní obsazení je tedy 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 4 horny, 2 trumpety, tympány a smyčce).

²¹

Co se týče notového zápisu, je velmi zajímavé, že sólový part musí být zapsán do dvou řádků. Je tomu tak pravděpodobně zaprvé proto, že jsou zde neustále přesuny z nízkého do vysokého rejstříku, ale také hlavně proto, že Saint-Saëns napsal do koncertu několik pasáží, kde sólista hraje ve vyšších oktávách nad prodlevou, anebo v rychlém střídání s prázdnými strunami.

²⁰ REES, Brian (1999): Camille Saint-Saëns: A Life

²¹ [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2%2C_Op.119_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2%2C_Op.119_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))

Koncert je napsán jako dvouvěťý, přičemž první věta je ještě rozdělena na dva oddíly a na některých nahrávkách druhá část figuruje jako samostatná věta.

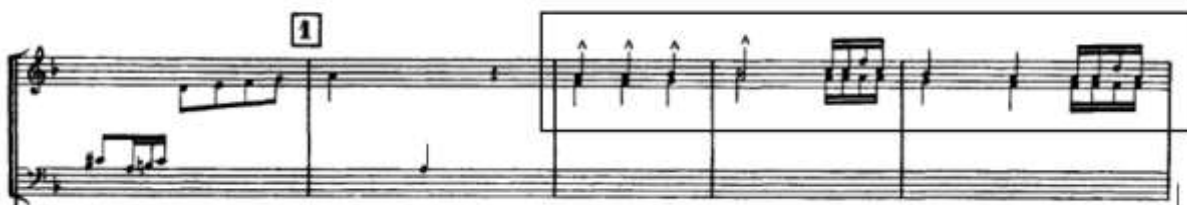
První věta, *Allegro moderato e maestoso* je tedy vystavěna ze dvou velkých oddílů, přičemž druhý z těchto oddílů, část označená *Andante Sostenuto* opravdu tvoří v podstatě volnou větu koncertu.

První části *Allegro moderato e maestoso*, která trvá zhruba pouhé 4 minuty není v typické sonátové formě, přesto tu vidím jakýsi náznak této formy, ta je jakoby přerušena po provedení *Andantem sostenutem* a první částí druhé věty s kadencí, po které se ohlásí zpět s reprízou první věty.

Samostatná orchestrální expozice tu není, ale je nahrazena krátkou předehrou s triolovým motivem, který je takovým zastřešujícím prvkem celého koncertu.



Tímto motivem, jehož rytmičnost a tanečnost mně osobně evokuje zvuk kastanět, nastaví orchestr hned od počátku charakter koncertu. Druhé téma je vlastně takovou majestátní fanfárou, poprvé se ozve až po předehře orchestru v sólovém cellu.



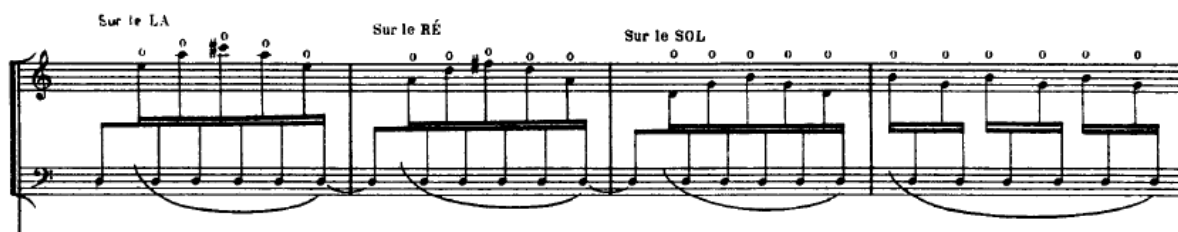
Přestože v úvodní části převažuje heroický a divoký až naturální charakter se i zde najdou lyrické pasáže. Ty dávají zase sólistovi prostor ke krátkému „odpočinku“

od virtuozy a pompézního zvuku a zároveň příležitost k ukázání odlišné stránky hry.

Jedním takovým místem, které bych zmínila je plocha nastupující v první větě po čísle dva. Dalo by se říct, že se jedná o jakési vedlejší téma (kontrastní lyrické, v B dur).



Po tomto lyrickém tématu se objevuje první plocha prodlevy prázdné struny pod figurou ve vysokých polohách, kterou jsem zmínila v úvodu. Využívání prodlev prázdných strun dodává na mnoha místech koncertu folklórní až naturální charakter, a to jak v pasážích lyrických, tak v těch divočejších – v následující ukázce navíc kromě prázdné struny využívá další z přirozených vlastností nástroje, přirozených flažoletů.



Je zřejmé, že se nejedná o salónního Saint-Saënsa, kterého jsme spíše znali z ranějších děl, ale o dravou a živelnou skladbu.

Po uvedení hlavních dvou témat a tématu kontrastního vedlejšího se vracíme do d moll. Ke slovu přijde orchestr s krátkou mezihrou. Ta je založenou na prvním z témat (triolový motiv), následně sólista nastupuje s druhým tématem, tentokrát ale nikoliv v F dur, ale v D dur.

V D dur zůstává i nadále a čerpajíc z obou hlavních motivů, hraje dlouhé virtuózní sextolové pasáže za doprovodu dechů, před samotným vrcholem pak zazní opět

pasáž na prodlevě prázdné struny. Tato část by se podle mne dala považovat za jakési provedení.

Po „provedení“, které vyvrcholí dvěma dramatickými akordy a tremoly smyčců, však nepřichází repríza, ale krátká poklidná mezihra klarinetů a dalších dřevěných dechových nástrojů ve čtyřčtvrtovém taktu, která nás plynule „přenes“ na 6 taktech do nálady zcela odlišné, nedramatické, spíše poklidné a romantické. Sólista otevírá nádherné táhlé *Andante sostenuto*.

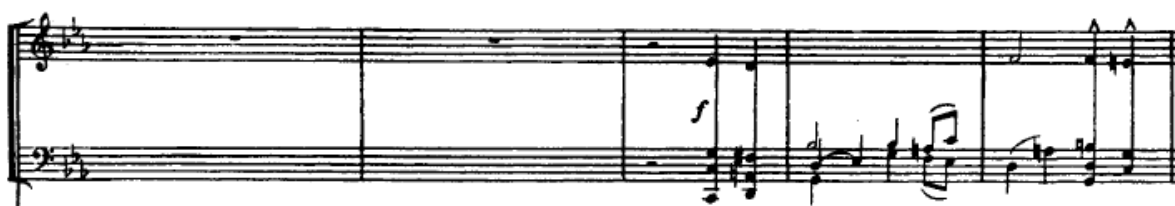
Andante sostenuto je v Es-dur a je předepsáno, že by mělo být v polovičním tempu oproti předchozí části (*Le double plus lent*). Lyrické téma se ozve nejprve v cello, které vládne této „druhé větě“ a dostává se mu zde obrovského prostoru ke zpěvu a širokodechému frázování. Zpočátku se pohybuje spíše v nižším rejstříku, na spodních strunách (Věta je vystavěna z rozsahového hlediska tak, že se sólista plynule od spodních poloh dostává až do těch nejvyšších v závěru věty – pasáž v umělých flažoletech, viz níže)

Po dvou krátkých několikataktových kadencích, šestnáctinových figuracích, kde se opět objeví prodleva (nejprve struny C – viz ukázka, poté struny G)



se cello dostává do vyššího rejstříku a živějšího tempa (označeno *Più mosso*). Naléhavost sólisty vyústí v další kadenci. Ta je vystavěna ze sextolových běhů. Zde se podle mého opět ohlašují vlivy a závan inspirace španělskou hudbou. Tyto běhy přejdou v doprovodnou figuru při návratu do Tempa I, kde se tématu opět chopí smyčce a dechy.

Violoncello se ještě jednou ohlásí s krátkou kadencí, tentokrát akordickou a velmi energickou.



Toto místo by se dalo označit za poslední vrchol věty, po něm se sólista postupně uklidňuje a dostává se, jak jsem již výše předeslala, v rejstříku výš a výš, až k úplnému závěru, který je napsán v umělých flažoletech. V závěru pod drženým flažoletem (znějící es³) sólového cello zazní smířlivé čtyřtaktové sólo horny.



Celá věta končí v Es-dur, velmi poklidně, v až religiózním charakteru

Velkým kontrastem a překvapením po výše popsané náladě *Andante sostenuta* je nástup 2. věty *Allegro non troppo*, která má velmi virtuózní charakter a dalo by se říci, že je (ještě výrazněji než první část) koncertní etudou pro cello s doprovodem orchestru.

Allegro non troppo, je založeno na dravých a velmi živých šestnáctinových pasážích, které začnou hned po krátkém úvodním vstupu orchestru.



Ten už je pak po většinu času jen v doprovodné roli, případně se občas ohlásí s krátkými dialogickými odpověďmi nebo mezhrami.

Střední díl věty je pak věnován sólové kadenci violoncella (*Cadenza ad libitum – Très modérée*), viz příloha 2.

Kadence je zajímavá tím, že je částečně napsaná jako recitativ s akordickým doprovodem, tzv. „Recitativ secco“, kde si sólista své tematické vstupy (které jsou označeny jako „*Récit.*“, a ve kterých tematicky opět čerpáno z triolového motivu, který známe z první věty) sám doprovází akordy pizzicato. Ty jsou označeny *Allegro*.

Tento kompoziční postup je založen na stejném principu recitativu, kde orchestr (nebo klavír) jedním či dvěma akordy přeruší plynulý monolog sólisty, a tím přináší do volné melodie řád a harmonicky zastřešuje recitativ. Také hudebně doplňuje charakter, který je u operních recitativů udáván především zpívaným textem.

Recitativy (oba typy, i *accompagnato* i *secco*) byly na rozdíl od Árií pasážemi, které posouvaly děj opery a přinášely nějaký vývoj.

V případě této kadence nás recitativ posouvá v „ději“ zpět, a to do tématu první věty, které již anticipoval sólista v kadenci (obdobně je tomu tak i v Koncertu č.1, kde se po volné části „*Allegretto noc moto*“ vrací stříhem téma části první).

V orchestru zazní obě témata, obě tentokrát v D dur (i to triolové, původně mollové téma), tato mezihra jakoby dokončuje v první větě chybějící reprízu. Po mezihře nastoupí sólista s novým tématem. Tato část, s tempovým označením *Molto allegro* (čtvrtě hodnota = 192) a s dynamickým označením *forte appassionato*, je vlastně kódou koncertu, odsud až do konce neopustíme tóninu D dur, vyjma několikataktového vybočení do Es dur. Za kódu bychom mohli ale také považovat pouhých posledních jedenáct taktů, které jsou opět reminiscencí na první větu a triolový motiv.

III) La Muse et el Poète, op.132

Lyrický jednovětá skladba koncertantního typu pro housle, violoncello a orchestr, napsaná v roce 1910, je podle mého názoru nádherným skvostem v Saint-Saënsově tvorbě, ale přesto se, jak jsem již zmínila, neprosadila na koncertních pódiiích nikdy tolik jako například dvojkoncert J. Brahmsa.

Dílo bylo premiérováno v Londýně v červnu 1910 a to dvěma vynikajícími umělci, kterým již Saint-Saëns dedikoval několik svých děl a dlouhodobě s nimi spolupracoval. Byli to houslista Eugene Ysaÿe a opět violoncellista Joseph Hollman. Koncert, kde bylo dílo premiérováno, se konal ku příležitosti pětadvacátého výročí Saint-Saënsova prvního koncertního vystoupení v Londýně a kromě „Múzy“ tu zaznělo i pár jeho dalších děl, mezi nimi Septet, Scherzo pro dva klavíry a Klavírní kvartet, kde se klavírního partu ujal autor osobně.²²

Saint-Saëns napsal toto dílo na památku Madame J.-Henry Carruette (1845–1908). Původně se jednalo o velké duo pro housle a cello s doprovodem klavíru, které později orchestroval. Památce Madame Carruette je dílo také věnováno²³.

Co se týče orchestru, je zde obsazení rozšířeno oproti předchozím dvěma dílům ještě o tři trombóny a harfu, kompletní orchestr je tedy následující: 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety in A, 2 fagoty, 2 rohy, 2 trumpety, 3 trombóny, tympány, harfa, smyčce.

Název „La Muse et le Poète“ (=múza a básník) skladbě přiřknul až nakladatel Durand, avšak s plným souhlasem Saint-Saënsovým.²⁴ Nelze tedy název brát jako jediný platný význam či snad jako programní návod k poslechu nebo interpretaci díla. Na druhou stranu se domnívám, že pro přesvědčivou interpretaci je vždy potřeba mít o díle určitou představu, nejenom „odehrát“ tóny, ale vtisknout jim nějaký význam a ten pak vytváří posluchačovy dojmy ze skladby.

Já osobně v názvu „Múza a Básník“ vidím dobré vodítko k působivé interpretaci „rolí“ jednotlivých sólových nástrojů.

²² REES, Brian (1999): Camille Saint-Saëns: A Life

²³[https://imslp.org/wiki/La_muse_et_le_po%C3%A8te,_Op.132_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/La_muse_et_le_po%C3%A8te,_Op.132_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))

²⁴ REES, Brian (1999): Camille Saint-Saëns: A Life

Pochopitelně si můžeme název vysvětlovat různě, ale můj názor je takový, že tu roli múzy hraje housle a roli básníka violoncello. Skladba je pak příběhem o existenci těchto dvou elementů, a to jak existenci samostatné, tak společné. Zobrazuje čekání básníka na múzu, najdeme tu zoufalý boj nebo touhu po shledání s múzou, následné radostné shledání i život v souladu s múzou (v závěrečné kódě, kde oba sólové nástroje hrají v unisonu.)

Role sólistů jsou podle mého rozděleny už samotným přirozeným rejstříkem jejich nástrojů a pochopitelně i jejich následným využitím a rozvrstvením ve skladbě. Pochopitelně housle lze využít i v temné spodní poloze G struny, stejně tak violoncello je nástrojem s obrovským rozsahem a je plně schopné hrát v „nebeských“ výškách.

Saint-Saëns tu ale s rejstříky nástroje pracuje přesně tak, jak odpovídá jejich „přirozenosti“.

Takovýchto momentů je ve skladbě mnoho. Protože je cílem mé práce představit kompletně Saint-Saënsovu tvorbu pro cello, a nikoliv se zabývat rozbořením jednoho jediného díla podrobně, uvádím proto jen pár míst, která jsou podle mého názoru mimořádně zajímavá a ukazují o jak kvalitní, i když nepříliš známé dílo se jedná. Snad čtenáře inspirovi alespoň k poslechu této skladby.

V La Muse et el Poète můžeme podle mého názoru výrazně slyšet silný vliv, v té době již ve Francii velmi rozšířeného impresionismu. Napovídá tomu i velké obsazení orchestru, které Saint-Saëns využívá k doprovodu ale i sólové nástroje. Obecně se ve skladbě velmi zaměřuje na barevnou stránku zvuku (harfa, smyčce...), převážně pak v lyrických pasážích. Je to patrné například v prvních vstupech obou sólových nástrojů na ploše úvodního Andantina, a pak v návratu před kódu.

Forma tohoto díla je velmi komplikovaná nicméně jsou tu jasně oddělitelné kontrastní části, které jsou povětšinou popsány novým tempovým označením a většinou také změnou tóniny. Přechody mezi jednotlivými částmi jsou však plynulé a nelze skladbu rozdělit na jednotlivé věty nebo části.

Sólové nástroje se na začátku představují samostatně, první nastoupí housle po předešlé orchestru, která je v e moll, ovšem housle nastoupí v E dur. Violoncello se objeví posléze na zmenšeném septakordu směřujícím do e moll (což už samo o

sobě ukazuje od začátku kontrastní roli violoncella oproti houslím). Nejen zde ale v celé skladbě se violoncello v lyrických plochách pohybuje často v nižším rejstříku, což mne utvrzuje v představě violoncella v roli básníka – mužský hlas, který stojí nohama na zemi a touží po shledání s múzou, která ho má naopak osvítit „shůry“.

Roli múzy zde mají housle, ty v lyrických plochách naopak většinou nastupují ve vysokém rejstříku a velmi jemně.

Ve středním rychlém dílu, který lze ještě rozdělit na několik částí, se tyto odlišné světy múzy a básníka jakoby spojí a dalo by se říct, že tento díl popisuje období, kdy umělec cítí přítomnost múzy a nechává se jí inspirovat. Někdy s ní bojuje a někdy může být setkání s ní tak silné až děsivé, že se od ní potřebuje znovu odpoutat (viz zmíněná dramatická pasáž sólového violoncella, v c moll – příloha 3). Snaží se silou (v našem případě silou zvuku, virtuózní sazbou a mohutností doprovodu) bojovat, možná vzdorovat nebo je rozhořčen, že ho již múza opustila, necítí její přítomnost a dalo by se říct, vzhledem k netrpělivému charakteru tohoto místa, že je roztěkaný, panikaří. (To už nechám na fantazii posluchače).

To platí pro následující místo. Violoncello zde jde do vysokých poloh, chce tím vyjádřit určité drama, napětí, dalo by se říct až hysteričnost. Toto místo je dramatickým vrcholem skladby (viz příloha 3), kdy dostává violoncello prostor k monologu „básníka“, bez sólových houslí, jen v doprovodu orchestru. Napětí a dramaticčnost je umocněna rychlým tempem (*Molto allegro*), volbou tóniny (c-moll) i rytmickou strukturou (tečkované rytmy, proti nim synkopické příznávky orchestru, poté trioly v sólovém cellu a původní motiv v tečkovaném rytmu v orchestru).

Tento vrchol je tolik výrazný právě proto, že po explozi emocí ve violoncellu přichází uvolnění. V samotném vrcholu nastoupí sólové housle „*Le double plus lent*“ opět se svou nebeskou tváří, aby ukázaly básníkovi světlo v jeho zoufalé, rozhárané duši. Po vrcholu v již zmíněné dramatické ploše violoncella mezi čísly 14-16 (příloha 3), začínají housle dokonce s doprovodem harfy, která onen „nebeský“ nebo „nadpozemský“ charakter jenom zvýrazňuje.

The image shows a musical score for two instruments: Harpe (Harp) and von Solo (Solo). The Harpe part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The von Solo part is written in a single staff (treble clef) and features a simpler, more melodic line with some rests and a long, sustained note. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'.

K závěru skladby se opět vrací vstupní témata a vrací do skladby klidný charakter. Témata jsou v návratu ale více dialogická a sóla jsou otevřenější a vřelejší ve zvuku.

Z klidného tématu Andantina skladba postupně graduje až k závěrečné kóde. Postupně se vracejí všechny motivy. Od čísla 24 hrají oba nástroje téměř pouze v unisonu, lze říci ve vzájemné shodě. Samotná kóda pak probíhá od čísla 29, v jejím závěru se dostaneme na poslech zvláštní a překvapivou modulací do C dur, ve které skladba končí. (viz příloha 4)

3.b. Komorní tvorba pro violoncello a klavír

Saint-Saëns byl velmi plodný skladatel a přispěl snad do všech myslitelných žánrů a to i co se komorní hudby týče. Navíc v době, která ve Francii přála především opeře. Na seznamu jeho komorních skladeb jsou 2 klavírní tria, klavírní kvartet, 2 smyčcové kvartety, klavírní kvintet nebo třeba septet pro klavír, dvoje housle, violu, violoncello, kontrabas a trubku. Ze sonát pro sólový nástroj s klavírem je velmi oblíbená fagotová Sonáta G dur op.168, dále je autorem dvou sonát houslových, jedné klarinetové a jedné hobojové. Violoncellu věnoval sonáty také dvě. Nepříliš známou, a přesto velmi krásnou skladbou v autorově komorním repertoáru pro violoncello a klavír je jeho raná „Suita d moll“ op.16.

I) Suita d moll, op.16

Obecně je suita, jakožto kompoziční forma, jednou z nejstarších instrumentálních cyklických skladeb se sledem několika tanečních skladeb (částí), které jsou zpravidla ve stejné tónině, navzájem jsou charakterově i pohybově kontrastní a které mají pravidelnou vnitřní stavbu, např. písňové formy AB nebo třídílné formy ABA'. Vyvinula se z dvojice pomalého a rychlého tance, které se uváděly spolu, tzv. Urpaar (=„prapár“), přidáváním dalších tanců. V jejich úvodu zpravidla stojí část s introdukčním charakterem (nejčastěji preludium). Vývoj suity probíhá hlavně v 17. a 18. století v Anglii, Francii a Německu. Po roce 1750 taneční suita zaniká, ale její stopy se odráží i později v hudbě romantismu, kdy se jedná i nadále o cyklickou skladbu o více částech (3-10), které zpravidla pojí nějaký program (například sbírka národních tanců apod.)²⁵

U Saint-Saënsovy Suity pro violoncello a klavír (orchestr) ač je suitou taneční se však neseťkáme s Allemande, Courante, Sarabandou ani jinými tanci, jak je třeba ze slavných Suit Bachových. Později ale zjistíme, že inspirace Bachovým dílem je tu silná. Jakožto varhaník se s díly Bacha setkával pravidelně a byl, jak praví Ch. Gounod: „umělec, který psal První symfonii v šestnácti letech; - umělec, proniklý studiem Bacha a Händela, který by podle libosti dovedl napsat dílo rossiniovské,

²⁵ SMOLKA, Jaroslav a kol. (1983): Malá encyklopedie hudby, str. 622

verdiovské, schumannovské...²⁶ a který vskutku napsal znamenitá díla ve všech slozích: ve slohu řeckém, ve slohu 16., 17. i 18.století...“²⁷

Suita byla napsaná v roce 1862, premiéry se však dočkala a tiskem vyšla až v roce 1866. Jedním z důvodů byly údajné spory s nakladatelem. S vydáním tohoto díla se Saint-Saëns nesvěřil Durandovi jako u jiných svých děl, ale jinému francouzskému vydavateli jménem Jacques Maho (1817-1889) – ten pro něj již dříve vydal například „*Duettino op.11*“ nebo „*Klavírní kvintet op.14*“. Maho působil pouze mezi lety 1851-1877, kdy jeho firmu a jeho katalog koupil Julien Hamelle (1836–1917).

Jedním z předmětů jejich sporu a potíží při vydávání skladby bylo to, že Maho jednotlivé části Suity vydával separovaně, a ne jako celek, jak si Saint-Saëns přál. Přitom dílo jednoznačně na první poslech funguje výborně jako celek, i přesto že jednotlivé části jsou svébytné a mohou být prezentovány samostatně, aniž by utrpěla hodnota díla.²⁸

Saint-Saëns se během života k dílu ještě několikrát vrátil a upravil ho, připsal například verzi pro housle a klavír. Čtvrtou část skladby (Romance) také upravil a následně využil pro samostatně vydanou „*Romanci op.67 pro lesní roh a klavír*“. V roce 1919 vydal novou verzi díla jako Suitu pro violoncello a orchestr (op.16bis).

Saint-Saënsova Suita pro violoncello a klavír je dílo o pěti částech (Prélude, Sérénade, Scherzo, Romance, Finale). Ve verzi pro orchestr je třetí věta Scherzo nahrazena zcela novou částí „*Gavotte*“ a rovněž tak Finále je nahrazeno „*Tarantellou*“. Přičemž obě tyto části jsou o něco kratší než původní části, což činí orchestrální verzi Suity o pár minut kratší, než je verze s klavírem. Verze pro violoncello a klavír má duratu okolo 25 minut, ta druhá tedy okolo 23 minut.

Svou původní verzi Suity, tedy tu pro violoncello a klavír (op.16), kterou se zde budu primárně zabývat, věnoval Saint-Saëns mladému pařížskému violoncellistovi Henry-Maria-Josephu Poëncetovi (1834-1873) a jím byla také 27.4.1866

²⁶ GOUNOD, Charles (1896): Paměti umělce (*Mémoires d`un artiste*)

²⁷ ROLLAND, Romain (1963): Hudebníci nedávné doby, str.89

²⁸ <https://saintsaenscomplete.wordpress.com/2017/01/06/suite-for-cello-and-piano-op-16/>

premiérována, Poëncet bohužel nedlouho po premiéře zemřel v nedožitých 40 letech.

Suita je, jak jsem již naznačila směsicí několika stylů – od Bacha k Schumannovi, nejbližší jeho vlastnímu stylu je pak část čtvrtá – „Romance”.²⁹ Má převážně (a to v obou verzích) lehký, zpěvný a taneční až salónní charakter, snad vyjma poslední části „Finále”, proto se mi zdá *Tarantella*, kterou je *Finále* ve druhé verzi nahrazeno patřičnější pro závěr Suity, vezmeme-li v úvahu její celkový koncept.

První část „Prelude” probíhá ve čtyřčtvrtovém taktu v tónině d moll a má pouhých 47 taktů, přičemž vyjma dvou posledních osminových not probíhá pouze na ploše šestnáctinových not, v podstatě rozložených akordů.



Jak jsem již zmínila je tu patrná analogie nebo inspirace v preludiu z první Suity pro violoncello sólo (G dur) J. S. Bacha. Part violoncella je v preludiu zcela svébytný a klavír zde, vyjma pár taktů, pouze „dekoruje”, doprovází a dotvrzuje harmonii osminovými příznávkami, pouze na dva předposlední takty se přidá k violoncellu s šestnáctinovým motivem, nejdříve jednohlasně, pak motiv zopakuje v decimách, a naposledy v sextách. Preludium končí v D dur pizzicato arpeggiem ve violoncellu. D dur je zde vlastně v postavení dominanty k následné serenádě v g moll, zvyšuje tak návaznost a činí přechod plynulejším.

„Serenáde” se odehrává v g moll v 3/8 taktu. Serenáda s předepsaným tempovým označením Andantino se hraje a měla by být cítěna na tři. Je taneční, přestože sama o sobě tancem není, terminologií klasického tance je náladou blíže waltzu nežli valčíku, tomu naopak odpovídá následujícího charakter Scherza.

²⁹ <https://saintsaenscomplete.wordpress.com/2017/01/06/suite-for-cello-and-piano-op-16/>

Serenády byly historicky různé typy skladeb, které byly označovány serenádami pro jejich způsob provozování, většinou tedy večer (italsky „sera“), pod širým nebem (italsky „al sereno“) a většinou měly milostnou tematiku. Serenády jsou známy již z tvorby středověkých trubadúrů a truvérů.³⁰

V této „večerní náladě“ se odehrává i Saint-Saënsova *Serenáde*. Po Preludiu, kde vládne v hlavní roli cello se zde dostává ke slovu klavír a vytváří onu taneční atmosféru, typickými tanečními figurami, nad ní pak zní zpěv ve violoncellu – v poloze mužského hlasu opravdu znějící jako milostný zpěv.



Třetí část „Scherzo“, tempově označené jako „allegro grazioso“, psané také v 3/8 taktu, má být ale evidentně, na rozdíl od Serenády, cítěno na jednu. Po stránce stavební se jedná v obrysech o formu ABA' s krátkou kódou.

Díl A má více taneční, rytmický charakter. Je založen již více na dialogu a imitaci mezi cellem a klavírem a najdeme v něm tři kontrastní motivy. První rytmicky zajímavě nepravidelný, skotačivý, odehrávající se převážně v pianu s občasnými nárazy fortepiano nebo sforzato.



Po jeho dvojitým uvedením zazní rovněž dvakrát nádherný deklamační motiv, který má být hrán „sotto voce“ a pod jedním obloukem, molto legato. Jeho chrámový charakter umocňuje i to, že zní unisonu trojhlasně v obou rukou klavíru i v cellu, jako sbor.

³⁰ SMOLKA, Jaroslav a kol. (1983): Malá encyklopedie hudby, str. 572



A konečně třetí motiv je asi nejvýraznější, je radostný, rytmicky pravidelný, vlastně taková fanfára a je dynamicky nejsilnější. Střídavě se tu imitují po čtyřtaktích klavír a cello.



V přechodu do části B, která ve Scherzu tvoří jakési Trio, i když tak není označeno, je imitace krácena na dva takty a pak i na jeden.

Část B se začíná v As dur. Širokodeché osmitaktové téma se odehrává hlavně ve violoncellu, později zazní v unisonu, s dekorováním v klavíru. Dlouhá legatová fráze tématu je v charakteru velmi zpěvná a táhlá, a tím vytváří onen typický kontrast triové části Scherza.



Trojdielná forma se uzavírá návratem části A, který se však neodehraje skokem nebo „da capo“, jak bývá někdy zvykem, ale rafinovaně se hlavní téma objeví v klavíru, zatímco v cello ještě „dobíhá“ figurace z části B, ta se vlastně tímto stává doprovodem k tématu Scherza.

Motivy jsou v návratu uvedeny v pořadí 132, tedy deklamační téma, které v prvním dílu zaznělo na druhé pozici je zde uvedeno až jako poslední a začne ve forte. Postupně zeslábne v přechodu do krátké kódy, kde zazní na několika taktech dokonce i téma z „Tria“ a skladba končí třetím fanfárovým motivem v nízké dynamice a vymizením do úplného pianissima.

Část „*Scherzo*“ je ve verzi pro violoncello a orchestr nahrazeno „*Gavottou*“. Ta je původně francouzským lidovým tancem, nejčastěji ve čtyřdobém taktu, který pronikl do šlechtických salónů v 16. stol. a stal se velmi populárním vedle např. menuettu.³¹

Čtvrtá část suity „*Romance*“ je její nejrozsáhlejší částí, Saint-Saëns ji dokonce vydal samostatně jako *Romanci pro lesní roh a klavír op.67*. Odehrává se v 6/8 taktu, v předepsaném tempu adagio a je ukotvena v E dur. Je velmi poklidná, jak se na romanci patří, dramatický vrchol je ve středu Romance, po kterém se vrátí téma a je různě dekorováno a variováno, převážně v klavíru. V závěru se ještě fráze naposledy zvedne a zdramatizuje před konečným vymizením do pianissima a dvou staccatovaných osminových akordech E dur – ve violoncellu v pizzicatu.

Závěrečné *Finále* je stavebně velmi zajímavé. Po naprostém zklidnění po romanci je velkým šokem pro posluchače bouřlivý velkolepý nástup finále. Po několika těchto vstupech, které jsou vlastně introdukcí k části následující, nastoupí tříhlasá fuga v D dur. Hlasy tu nastupují postupně: nejprve od A ve violoncellu, poté v pravé ruce klavíru od d, a do třetice v oktávách v levé ruce klavíru od oktávy kontra A – A.

Saint-Saënsův vztah k hudbě varhanní a je zde zcela patrný, a to nejen užitím formy fugy (resp. fugata), tedy formy typické pro varhany a chrámovou hudbu, ale také sazbu ve violoncellu. V závěru se například objevují tematické melodie psané vyloženě „necellovým“ způsobem. Melodie by tu měla hladce plynout ale pro větším zvuk a větší hustotu sazby je ve violoncellu psána v oktávách. Tento postup, pokud se použije u klávesových nástrojů, přináší okamžitý efekt většího zvuku. Pro violoncello je to však sazba velmi nepříjemná a kýžené hladkosti a plynulosti v melodii nelze úplně snadno dosáhnout.

V závěru *Finále* se objevuje reminiscence na preludium v augmentaci v osminových notách.

³¹ SMOLKA, Jaroslav a kol. (1983): Malá encyklopedie hudby, str.209



Následuje rozsáhlá kóda, která je podle mého názoru kompozičně slabší v porovnání s celým dílem.

Finále je ve verzi pro violoncello a orchestr rovněž nahrazeno, a to Tarantellou, což je rychlý tanec (tato konkrétní je tempově označena *presto*) původem z jižní Itálie, který je většinou v šestiosminovém taktu a býval doprovázený tamburínou. Ve období středověku se tarantella tančila jako lék po štípnutí jedovatým pavoukem tarantulí (odtud název).³²

³² SMOLKA, Jaroslav a kol. (1983): Malá encyklopedie hudby, str.651

II) Sonáta no.1 c moll, op. 32

První cellová sonáta byla napsána v roce 1872 po smrti skladatelova prastrýce, který ho v dětství přivedl ke hře na klavír, byl jeho prvním učitelem a také, dalo by se říci, důležitým mužským elementem v jeho dětství, protože mu nahrazoval otce, který zemřel v Saint-Saënsově útlém věku. Je to závažné dílo a hlavní tematický materiál zní ve violoncellu nad virtuózním klavírním doprovodem. Fauré označil sonátu za jedinou důležitou ve Francii té doby.³³ Obecně byla sonáta vysoce ceněna na poli komorních děl své doby, podle mne je přirovnatelná svou kvalitou k sonátám Brahmsovým nebo k Franckově sonátě. Jedná se o velmi nápadité, kompozičně skvělé a poutavé romantické dílo, které plyne v jednom proudu, vtáhne vás do něj od samého začátku sonáty a vypustí vás až na jejím konci.

V první větě vládne tematicky hlavně violoncello, zatímco klavír je v roli doprovodné, přesto je však klavírní part velmi náročný. Ke slovu se dostane až s vedlejším tématem, které je také jediným odlehčením ve skladbě. Toto téma je čistě klavírní. Přestože zde dojde ke zklidnění, posluchač se nedočká zastavení onoho zmíněného proudu hudby. Synkopické akordické téma je ve své melodičnosti typicky francouzské – já osobně mám z něj dojem jako když se z emoční smršti a bouře, která mu předcházela, rozjasní, a ocitáme se kdesi v centru Paříže na tržnici nebo pouti, je to téma, které bychom klidně mohli slyšet od flašinetu.

Vzhledem k okolnostem na pozadí vzniku díla, je pochopitelný temný a dramatický charakter sonáty a toto téma by, jako je tomu u mnoha výborných děl vzniklých za podobných okolností (např. Smetanovo trio g moll), mohlo být jakousi vzpomínkou na dětství a radostné chvílky se zemřelým prastrýcem. Je to však pouze má domněnka.



³³ REES, Brian (1999): Camille Saint-Saëns: A Life, str.167

Druhá věta „*Andante tranquillo sostenuto*“, je oproti první větě, která byla v c moll, v paralelní Es dur a je ve čtyřčtvrtovém taktu. Dalo by se říci, že je ve formě ABA`. Proud hudby, o kterém jsem již hovořila v první větě, se nezastaví ani ve větě druhé, i když se pochopitelně zpomalí. Tento pomyslný proud, který nás provádí skladbou dál, podkresluje tematické melodie v celé větě a je jejím motorem, je tvořen následujícím motivem šestnáctinových not



Ty nejprve začínají v klavíru, postupně se ale oba hlasy ve svých rolích vystřídají. Ve středním dílu B, kde je také dramatický vrchol věty, se před návratem do A` dostáváme do c moll a motorické šestnáctiny se tu spojí v plynulejší legatové fráze navzájem imitované mezi cellem a klavírem, které stávají nositelem melodie.



Pohyb se ještě zhustí v klavíru na hodnoty dvaatřicetinové a na nich vygraduje věta k dynamickému vrcholu.

Návrat do A` však probíhá zajímavým způsobem. Proud dvaatřicetinových not se nezastaví ani nezpomalí, pouze lehce utichne a do něj nastoupí violoncello s úvodní figurou Es dur, přičemž obrys tématu je ve dvaatřicetinách v pravé ruce klavíru ve vrchním hlasu.



Třetí věta „*Allegro moderato*“ nenechá ty, co by přece jen došli ke zklidnění během pětiminutové druhé věty, dlouho odpočívát. Je opět ve velkém tahu a napětí. Psána

je zpátky v c moll a ve dvoučtvrtovém taktu, avšak působí dojmem 4/8 taktu nebo spíše 12/16. Virtuózní sazba klavíru nám může připomínat například třetí větu z Beethovenovy „Měsíční“ sonáty.

Po krátké introdukci přináší nad neutichajícím přívalem virtuózních běhů v klavíru cello krásné romantické téma. Avšak neklid zůstává díky akcentovaným synkopám, tečkovaným rytmům i dynamickým návalům v sólovém nástroji.

Ve větě můžeme nalézt několik ploch, které jsou typické pro charakter tarantelly, kterému věta podle mého názoru plně odpovídá, a to nejen svým rychlým tempem i triolovým rytmickým základem, ale také rytmickými modely, které se v ní objevují. Pokud bychom hledali analogicky stejné prvky v jiných skladbách cellového repertoáru, mohly by nám být rytmické modely povědomé ze skladeb jako je například Tarantella Davida Poppera (op.33) nebo Tarantella W. H. Squirra (op.23)

Jedním z takových míst je „dvojhlas“ obou nástrojů, který zazní ve větě několikrát.



Dalším místem jsou pak pro tarantellu typické tečkované rytmy nad triolami.



Všechny tyto prvky se ještě spolu se zpěvným tématem a různými synkopickými nárazy a vlnami směrem k závěru zhušťují a věta končí v c moll ve velkolepém a divokém a velmi nekompromisním rázu.

III) Sonáta no.2 F dur, op.123

Byla napsána v roce 1905 v Paříži a tamtéž v témže roce také vydána Durandem. Věnována byla tentokrát francouzskému violoncellistovi jménem Jules Griset (1854-1915).³⁴

Druhá Sonáta, stejně jako první sonáta a první koncert před 30 lety, byla napsána v úzké blízkosti s Koncertem č.2. Práce na ní započal Saint-Saëns v Alexandrii v Egyptě, ale napsána byla v Biskře v Alžírsku. Kritici ji považovali za přesvědčivější dílo nežli partnerský Koncert č.2. Avšak sám Saint-Saëns, v té době již sedmdesátiletý, si nebyl jist, zda bude úspěšná, jak napsal svému nakladateli Durandovi: „Konečně je hotová! Ta zatracená sonáta! Potěší, anebo ne? To je otázka...“³⁵ Byla jeho prvním komorním dílem po šestileté odmlce v komorní tvorbě po napsání Smyčcového kvartetu e moll pro Eugena Ysaÿe.

Jedná se o dílo značně rozsáhlé jak formou, tak i obsahem, a jednoznačně také dílo velmi virtuózní a fyzicky náročné. Odehrává se v dosti exponovaném velkolepém charakteru, převážně v rychlém tempu a velké dynamice. Jeho durata se pohybuje okolo 25 minut.

Druhá Sonáta je na rozdíl od první čtyřvětá (1.*Maestoso, largamente*; 2.*Scherzo con Variazioni*; 3.*Romanza*; 4.*Allegro non troppo, grazioso*)

První věta „*Maestoso, largamente*“ je v sonátové formě. Začíná dvojitým uvedením velkolepého hlavního tématu, které se vynoří typickou Schumannovskou figurou protrhávaných šestnáctin ve violoncellu a přechází do marcatované melodie, kde je každá nota zdůrazněna akcenty nebo ještě zostřena tečkovanými rytmy. Vstupní suverénnost a energie opadne a po 16 taktech se dostáváme do zcela jiné nálady, do části označené *Molto Tranquillo*, po krátkém přechodu zazní vedlejší téma v klavíru. To je sice z počátku klidné ale postupně graduje a nenechá nás dlouho odpočinout. Stejně tak další, velmi romantické téma, které nastoupí později v cellu, které je asi největším zklidněním ve větě. V principu v této větě platí, že vždy když se jeden nástroj ponoří do táhlých melodií, druhý ho okamžitě začne provokovat k aktivitě, a to buď dynamicky (crescendem) anebo rytmicky, třeba synkopami nebo vlastně jakýmkoliv kontrastním pohybem.

³⁴ [https://imslp.org/wiki/Cello_Sonata_No.2,_Op.123_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Sonata_No.2,_Op.123_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))

³⁵ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5250_67095

K takovému zklidnění dojde i v téměř úplném závěru, kde se věta vzedme z úplného piana k rezolutnímu konci ve forte na pouhých třech taktech (závěrečné takty první věty viz příloha 5).

Tím se uzavírá a je orámován velkolepý, introdukční charakter vstupní věty.

Druhá věta Scherzo, je z kompozičního hlediska velmi zajímavá, psaná v d moll. Jedná se formálně o téma s variacemi, přičemž již ono téma není zcela obvyklé. Často bývá zvykem, že tématem je nějaká prostá a posluchačem snadno zapamatovatelná melodie, se kterou následně skladatel ve variacích pracuje, motivicky ji obměňuje, komplikuje, dekoruje nebo naopak v pomalých variacích augmentuje a různě rozšiřuje atd.

V tomto případě je však tématem živá rytmická figura v šestiosminovém taktu, v charakteru tarantelly, imitačně rozdělená po frázích mezi klavír a violoncello.



Následné variace, kterých je celkem 8, jsou velmi vynalézavé, jednou z variací je dokonce i fuga (6 variace).

V první variaci „Poco meno allegro“ se přesouvá rytmická figura pouze do klavíru a pohyb je zhuštěn z triol do not šestnáctinových, princip nekonečného ostinátního rytmu je však zachován, navíc je doplněn o synkopické příznávky v cellu.



Ostinátní rytmická figura je zachována i ve druhé variaci, kde je pouze lehce obměněn její model, ten motivicky vychází ze synkopického modelu, který zněl v cellu v první variaci. (viz obrázek výše). Téma je tentokrát imitováno mezi oběma nástroji.



Třetí variace „*Tranquille – sans lenteur*“ přináší první „zklidnění“ věty. Je v devítiosminovém taktu a téma je zde použito opět v původní „triolové“ podobě, a to jako doprovod k nové melodii, která je naopak augmentovaným pohybem melodie ve vrchním hlase tematických triol. Nastupuje nejprve ve violoncellu, chvilku zazní v klavíru a poté se vrátí k prvnímu nástroji.



Čtvrtá variace „*molto allegro*“ je v tříčtvrtovém taktu. Tematická rytmická figura je zde variována v klavíru a sice šestnáctinovými převážně terciovými postupy, vždy střídavě nahoru a dolů. Violoncello nad nimi má osminové vstupy v pizzicatu.



Pátá variace „*Sempre allegro*“ je velmi kontrastní vzhledem k předchozí variaci, která byla spíše v žertovném scherzando charakteru. Pátá variace je oproti tomu ve dvoučtvrtovém taktu, ve forte a její charakter je velmi divoký a dravý. Tematická figura je tentokrát v pravé ruce klavíru v podobě šestnáctinových doprovodných rozkladů.



Šestá variace „*molto moderato a marcato*“ je onou zmíněnou fugou, a sice tříhlasou (viz Příloha 5, zde jsou označeny nástupy jednotlivých hlasů).

Je to první variace, kde není použit onen ostinátní tematický pohyb. Přesto je charakteristická hybnost nahrazena právě využitím fugy, která sama o sobě je formou spíše pohyblivou, která se neustále vyvíjí, hlasy se neustále pohybují a jdou kupředu. Navíc je téma v tečkovaném rytmu, který se obvykle vyskytuje v tarantelle.

Sedmá variace „*poco allegretto*“ přináší druhou klidnější plochu ve větě, která plynule naváže na konec fugy.

V osmé závěrečné variaci „*presto*“ se vrací doslovně téma i charakter tarantelly. Finále však není nijak divoké, odehrává se v nízké dynamice a v závěru podtrhuje typický „žertovný“ (i když zde vzhledem k mollovému tónorodu nikoliv ve smyslu legrace či veselosti, spíše ve smyslu ironie) diminuendo a vymizení do prázdna. Zakončeno je Scherzo staccatovanými akordy pizzicato ve violoncellu v unisonu s klavírem.

Třetí věta *Romanza* je dokonale dramaticky vystavěnou volnou větou, která probíhá ve čtyřčtvrtovém taktu a začíná a na konci se opět vrací do B dur.

Není tak přímočará, jak je typické pro Saint-Saënsovy „romance“. Najdeme tu modální efekty a ozvěny Východu, jako kdyby cello bylo Kantorem při ceremoniálu v synagoze.³⁶ Saint-Saëns o ní napsal Durandovi, že „vhrkne do očí slzy těm posluchačům, které neuspí“³⁷ Podle Duranda vás nechá v pocitu, že bylo řečeno něco důležitého a je ukázkou Saint-Saënsova emocionálního rozsahu.³⁸ Jsou zde velmi vzrušené dramatické a naléhavé plochy „*Agitato*“, které jsou postaveny do kontrastu dojemných romantických melodií *Adagia*.

³⁶ REES, Brian (2009): Camille Saint-Saëns: A Life

³⁷ REES, Brian (2009): Camille Saint-Saëns: A Life

³⁸ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5250_67095

Čtvrtá věta „*Allegro non troppo, grazioso*“ je toccata, což je obvykle skladba fantazijního charakteru s plynulým rozvíjením hudební myšlenky, často figurativní povahy, s důrazem na virtuózní techniku nástrojové hry (samotný název pochází od A. Gabrielliho a vychází ze slova „*tocco*“=úhoz, myšleno do kláves nástroje; původně se totiž píše toccaty hlavně pro klávesové nástroje).³⁹

Celou větou opět probíhá motorická figura, většinou v pravé ruce klavíru. Celkově je v sonátě cítit návrat ke stylu Schumannovu, v místech jako jsou opakované, rytmické figury a svévolná práce s taktovými čarami. Tento archaismus se podle Reese jeví být záměrným, zvážíme-li fakt, že rok 1905 je taktéž rokem napsání Straussovy Salome. ⁴⁰

³⁹ SMOLKA, Jaroslav a kol. (1983): Malá encyklopedie hudby, str. 659

⁴⁰ REES, Brian (2009): Camille Saint-Saëns: A Life

3.c. Drobnější skladby

Kromě děl velkých forem věnoval Saint-Saëns violoncellu i několik zajímavých děl menšího rozsahu, některá z nich jsou ve violoncellovém repertoáru velmi oblíbená.

Například Allegro Appassionato, op.43, které bylo napsané v roce 1873 a tiskem vyšlo poprvé v roce 1875 a dočkalo se od autora verze s klavírem i instrumentace pro violoncello a orchestr pro menší romantické obsazení (2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 rohy a smyčce, bez tympánů)⁴¹.

Pro svou nevelikou obtížnost ale přesto velkou kompoziční zajímavost a tah je tato asi 4 až 5minutová skladbička velmi populárním dílem didaktickým. Skladba je ze stavebního hlediska jakýmsi rondem, základní tóninou je h moll.

Mezi další z děl, která patří k cellovému repertoáru a neodmyslitelně také k violoncellu jakožto nástroji, a to dokonce i v myslích nehudební veřejnosti, je „Labuť“ z Karnevalu zvířat. Ta je po Bachově preludiu G dur snad jednou z lidově nejznámějších skladeb pro violoncello. Hraje se ve všech možných úpravách, nejčastěji s doprovodem klavíru či harfy, původně je však napsaná pro violoncello a dva klavíry. Labuť (*Le cygne*) je třináctou částí z cyklu Karneval zvířat („*Le Carnaval des Animaux*“) původní skladby s podtitulem „Velká zoologická fantazie pro dva klavíry a komorní soubor sestávající se z flétny, klarinetu, dvou houslí, violy, violoncella, kontrabas, xylofonu a skleněné harmoniky nebo zvonkohry. Karneval napsal Saint-Saëns shodou okolností při svém v pořadí druhém pobytu v Praze v roce 1886⁴² Dílo za jeho života nebylo publikováno. Ve stejném roce totiž vyšla i díla jako jeho Symfonie č.3, závažné dílo věnované památce Ference Liszta, a Saint-Saëns se údajně bál, že by provedení Karnevalu ubralo na vážnosti jeho umělecké osobnosti. ⁴³ Jedinou částí, kterou povolil k veřejnému provádění, byla právě Labuť.

Existuje také úprava další, páté části Karnevalu „Slon“, která je původně pro kontrabas, pro violoncello a klavír a která byla vydána poprvé Durandem v Paříži roku 1922.⁴⁴

⁴¹ [https://imslp.org/wiki/Allegro_appassionato,_Op.43_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Allegro_appassionato,_Op.43_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))

⁴² MĚRKA, Ivan (1995): VIOLONCELLO *dějiny, literatura, osobnosti*, str. 328

⁴³ <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens#ref35704>

⁴⁴ MĚRKA, Ivan (1995): VIOLONCELLO *dějiny, literatura, osobnosti*, str. 329

Violoncellu také věnoval tři romance (op.36; op. 51; op.67). Romance E dur (op.67) je vlastně Romancí ze Suity d moll op.16, kterou upravil také pro lesní roh a klavír. Romance F dur (op.36), která naopak je původně psaná pro lesní roh a klavír nebo orchestr, verze pro violoncello je však rovněž původní, autorova. Skladba probíhá ve tříčtvrtovém taktu a má charakter waltzu. Romance D dur „andantino con moto“ (op.51), která je původní cellovou skladbou, je naopak v taktu čtyřčtvrtovém a byla věnována ruskému violoncellistovi Adolphu Fisherovi (1847-1891), který mimo jiné také premiéroval Violoncellový koncert d moll Édouarda Lalo. Skladba má kromě očekávatelných zpěvných ploch také lehký, skotačivý charakter, hlavně zpočátku, ve střední části dokonce lehce virtuózní kadenci violoncella opět s nádechem inspirace španělskou hudbou.

Zajímavou položkou na repertoáru drobných skladeb, kterou bych rozhodně doporučila jako krásný přídavek, je Sapfický zpěv op.91 z roku 1892, věnovaný Julesu Delsartovi (1844-1900)⁴⁵, který je vlastně v trojdílné formě ABA' s velmi vřelým ale přesto prostým až lidovým tématem. Asi pětiminutová skladbička s tempovým označením „*andante espressivo*“ je tříčtvrtovém taktu, základní tóninou je D dur, střední díl, který je vlastně dekorovanou variací na hlavní téma v cellu, je v g moll. Po něm se vrací D dur a téma se ohlásí v klavíru, zatímco ve violoncellu probíhá akordický doprovod, role se však posléze vymění a skladba mizí řekla bych Saint-Saënsovým oblíbeným způsobem do ticha na flažoletech.

Z dalších drobných skladeb bych ještě zmínila skladbu Modlitba (*Prière*) op.158 pro violoncello a varhany z roku 1919, která je jistě zajímavou položkou na repertoáru pro toto obsazení.

Některá ze Saint-Saënsových děl, která byla původně určena jinému nástroji, byla upravena a vydána ve verzi pro violoncello, například transkripce „Andante“ z Houslového koncertu h moll (1880) od Th. Vautiera, Houslové sonáty d moll op.75 od F. Rochiniho, Preludia k původnímu oratoriu „*Potopa*“ („*Le déluge*“) op.45 nebo přímo Durandova transkripce Večerního snění z „*Alžírské suity*“ op.60.⁴⁶

⁴⁵[https://imslp.org/wiki/Chant_saphique%2C_Op.91_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Chant_saphique%2C_Op.91_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))

⁴⁶ MÉRKA, Ivan (1995): VIOLONCELLO *dějiny, literatura, osobnosti*, str. 329

4. Povědomí o Saint-Saënově tvorbě pro violoncello mezi českými violoncellisty

Účelem této kapitoly nemá být „lynčování“ kohokoli za neznalost Saint-Saënovy tvorby, spíše popsat jaký je stav povědomí o jeho tvorbě, jakou s ní mají violoncellisté zkušenost a jak ji třeba hodnotí, pokud ji tedy vůbec znají.

Pro účely tohoto průzkumu jsem využila dotazníku, kterým jsem obeslala violoncellisty všech věkových kategorií i pokročilostí. Mezi dotazovanými byli pedagogové, studenti i cellisté, pro něž je violoncello pouhým koníčkem.

Snažila jsem se nejprve zjistit, jak si jednotliví respondenti myslí, že znají Saint-Saënovu dílo. Mnoho respondentů se mi i přiznalo, že se domnívali, že Saint-Saënovu tvorbu znají daleko lépe a že teprve po vyplnění dotazníku zjistili, jak málo ji znají ve skutečnosti.

Jak jsem předpokládala vůbec nejhranější, nejpopulárnější a zároveň mezi pedagogy nejvyužívanější skladbou je Labuť z Karnevalu zvířat. Za ní v těsném závěsu stojí úprava pro violoncello „Slona“ z Karnevalu Zvířat, Allegro Appassionato a Koncert č.1, který byl pro zhruba třetinu respondentů také jejich prvním koncertem, který v životě hráli. Zhruba pětina respondentů se dokonce domnívala, že se jedná o jediný Saint-Saënsův koncert pro violoncello. Jeho druhý koncert asi polovina dotázaných vůbec nezná, i když třeba o jeho existenci vědí a pouze 3 z padesáti dotazovaných violoncellistů ho někdy hráli. Podobně na tom jsou podle výsledků obě Saint-Saënovy sonáty, přičemž první sonáta je mezi cellisty více rozšířena. Ještě méně známé a pro mnohé úplně neznáme jsou pak Suita d moll op.16 a dílo pro housle a violoncello „La Muse et le Poète“.

Výsledky této ankety mne rozhodně nijak nepřekvapily, ale spíše utvrdily v mojí počáteční domněnce, že Saint-Saënovu dílo je – vyjma čtveřice skladeb Labuť, Slon, Allegro Appassionato a Koncertu č.1 - mezi českými violoncellisty dílem spíše neznámým, a ještě méně pak dílem hraným. Pochopitelně zůstává otázkou, zdali jsou tato díla vůbec v oblibě pořadatelů a zdali je na ně poptávka u koncertního obecnstva. Každopádně si ale myslím, že se u mnohých z jeho děl věnovaných violoncellu jedná o obrovské množství nevyužitého potenciálu a já osobně doufám, že se mi podaří do budoucna některá jeho díla nastudovat a oživit je na českých koncertních podíích.

Závěr

Ve své práci jsem se snažila představit tvorbu pro violoncello francouzského romantického skladatele, klavíristy, varhaníka, pedagoga a publicisty C. Saint-Saënsa. Za nutnost jsem považovala zmínit v úvodu nějaké informace o době, ve které Saint-Saëns žil a komponoval, a také jsem krátce představila jeho osobnost, která byla zcela výjimečným uměleckým talentem hodným obdivu.

Nejvíce jsem se ovšem chtěla věnovat poznání a představení jeho tvorby samotné, což se mi, jak doufám, částečně podařilo. Jsem si ovšem jistá, že jsem ani zdaleka nevyčerpala potenciál tohoto tématu. Zpočátku jsem chtěla věnovat každé skladbě podobný prostor k rozboru, nicméně jsem během jejich bližšího zkoumání došla k poznání, že Saint-Saënsova tvorba je opravdu tak bohatá a plná zajímavých okamžiků, že by byla škoda čtenáře o některé z nich ochudit.

Zároveň jsou jeho skladby pro violoncello dost odlišné, a to jak svým charakterem, tak rozsahem, a každá z nich je zajímavá něčím jiným. Proto jsem, ve snaze o správné vystižení povahy kompozic, na každou ze skladeb nahlížela z trochu jiného hlediska, někdy více formálně, někdy více z hlediska pozadí vzniku či možných inspiračních vlivů. Věřím, že to čtenáři přinese zpestření při čtení rozsáhlého textu a nikoliv zmatek.

Anketa mezi violoncellisty, které jsem věnovala poslední kapitole své práce, mne svými výsledky bohužel nepřekvapila. Víceméně jsem se utvrdila v názoru, že Saint-Saënsova tvorba v naší zemi není nikterak známá a populární a naopak, že některá jeho díla jsou s naší violoncellovou literaturou neodmyslitelně spojena a hrají velkou roli na poli pedagogickém.

Seznam použité literatury

- MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995. ISBN 80-85780-05-4.
- REES, Brian. *Camille Saint-Saëns: A Life*. Main edition. Velká Británie: Faber and Faber, 2009, 512 s. ISBN 978-0571243129.
- ROLLAND, Romain. *Hudebníci nedávné doby*. 2. vyd., v SHV 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. Knihovna klasiků (SHV).
- SADIE, Stanley a John TYRRELL, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 22. 2nd ed. New York: Grove, 2001. ISBN 0-19-517067-9.
- SMOLKA, Jaroslav a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983. ISBN 02-184-83.
- TELLER RATNER, Sabina. *Camille Saint-Saens 1835-1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works*. Oxford (England): Oxford University Press, 2012. ISBN 978-0198163206.

Seznam webových pramenů

- 19. století-Dějiny Francie. *Franina.eu* [online]. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: http://www.franina.eu/cs/realie/dejiny/19_stoleti.php
- 20. století-Dějiny Francie. *Franina.eu* [online]. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: http://www.franina.eu/cs/realie/dejiny/20_stoleti.php
- Allegro appassionato, Op.43 (Saint-Saëns, Camille) – IMSLP. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Allegro_appassionato,_Op.43_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Allegro_appassionato,_Op.43_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))
- Auguste Tolbecque - Wikipedia. In: *Wikipedia, the free encyclopedia* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_Tolbecque
- Camille Saint-Saëns | French composer | Britannica.com. *Encyclopedia Britannica | Britannica.com* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens#ref35704>
- Camille Saint-Saëns - Wikipedia. In: *Wikipedia, the free encyclopedia* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa%C3%ABns
- Cello Concerto No.2, Op.119 (Saint-Saëns, Camille) – IMSLP. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2%2C_Op.119_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2%2C_Op.119_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))
- Cello Sonata No 2 in F major, Op 123 (Saint-Saëns) - from ...Hyperion Records... *Hyperion Records - independent British classical music record label...* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5250_67095
- Cello Sonata No.2, Op.123 (Saint-Saëns, Camille) – IMSLP. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Cello_Sonata_No.2,_Op.123_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Sonata_No.2,_Op.123_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))
- Chant saphique, Op.91 (Saint-Saëns, Camille) – IMSLP. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Chant_saphique%2C_Op.91_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Chant_saphique%2C_Op.91_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))

- Česká filharmonie Stéphane Denève | ceskafilharmonie.cz. *Česká filharmonie* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://www.ceskafilharmonie.cz/koncert/1137-stephane-deneve/>
- Fin de siècle – Wikipedie. *Wikipedia, the free encyclopedia* [online]. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Fin_de_si%C3%A8cle
- La muse et le poète, Op.132 (Saint-Saëns, Camille) – IMSLP. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/La_muse_et_le_po%C3%A8te,_Op.132_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/La_muse_et_le_po%C3%A8te,_Op.132_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))
- Saint-Saëns: Facts, pronunciation, works and more about the great composer - Classic FM. *Classic FM - The World's Greatest Music* [online]. [cit. 2019-04-18]. Dostupné z: <https://www.classicfm.com/composers/saint-saens/guides/saint-saens-facts/>
- Suite for Cello and Orchestra, Op.16bis (Saint-Saëns, Camille) – IMSLP. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. [cit.2019-04-21].Dostupné z:[https://imslp.org/wiki/Suite_for_Cello_and_Orchestra,_Op.16bis_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Suite_for_Cello_and_Orchestra,_Op.16bis_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))
- Suite for Cello and Piano Op. 16 | The Complete Works of Camille Saint-Saens. *The Complete Works of Camille Saint-Saens | One mans journey from Opus 1 to 169 (plus others)* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://saintsaenscomplete.wordpress.com/2017/01/06/suite-for-cello-and-piano-op-16/>

Seznam pramenů notových ukázek

- SAINT-SAËNS, Camille. *Concerto pour violoncelle no 1 en la mineur, op. 33*. 1873. Paris: Durand, Schoenewerk & Cie., reissued after 1891.
- SAINT-SAËNS, Camille. *Concerto pour violoncelle no 2 en ré mineur, op. 119*. Paris: Durand & Fils, 1903.
- SAINT-SAËNS, Camille. *La muse et le poète, Op.132*. Paris: Durand, 1910.
- SAINT-SAËNS, Camille. *Sonate pour violoncelle et piano N° 1 en ut mineur, op. 32*. Paris: Durand, Schoenewerke et Cie., 1873.
- SAINT-SAËNS, Camille. *Sonate pour violoncelle et piano N° 2 en fa majeur, op. 123*. Paris: Durand, 1905.
- SAINT-SAËNS, Camille. *Suite für Violoncello und Pianoforte, op.16*. Universal Edition, ed. F.E.C. LEUCKART. LEIPZIG (ca.1905). 1.ed: Paris: Jacquez Maho, 1866.

Seznam příloh

1. Strana z partitury ke Koncertu no.1
- 1b. Úryvek sólového partu ze třetí věty Koncertu č.1 (s postupem v umělých flažoletech)
2. Kadence ve druhé větě Koncertu no.2
3. Ukázka violoncellového sóla mezi čísly 14-16 z klavírního výtahu „La Muse et el Poète“
4. Závěrečná kóda z La Muse et el Poète
5. Závěrečné takty první věty ze Sonáty no.2 F dur
6. šestá variace (fuga) ze Scherza Sonáty no.2 F dur

Příloha 1 strana z partitury ke Koncertu č.1:

18

Fl.

H^b

Cl.

Fag.

Cor.

V

Vla

Alto et C-B.

pp

sempre pp

Fl.

H^b

Cl.

Fag.

Cor.

V

Vla

Alto et C-B.

Příloha 1b úryvek sólového partu ze třetí věty Koncertu č.1 s postupem v umělých flažoletech

8 **VIOLONCELLE SOLO**

O

mf

dolce

OSSIA

Ritenuato poco a poco ad lib. a Tempo

Příloha 2 Kadence ve druhé větě Koncertu č.2

28

19 *Cadenza ad libitum*
Tres modéré

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff, and the lower staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system continues the cadenza with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked **Récit**. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The third system shows a change in dynamics and texture. The upper staff has a melodic line with a *dim.* marking. The lower staff features a dense texture of sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and marked *cresc.*

The fourth system includes a tempo change to **Allegro** and a **Récit** section. The upper staff has a melodic line with accents and slurs, marked *mf*. The lower staff has a pizzicato (*pizz.*) accompaniment. The **Récit** section is marked *p*.

The fifth system continues with **Allegro** and **Récit** sections. The upper staff has a melodic line with accents and slurs, marked *f*. The lower staff has a pizzicato (*pizz.*) accompaniment. The **Récit** section is marked *p*. The system ends with a forte (*f*) dynamic.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line starting with a dynamic marking of *f*, followed by *ff*, and then a section marked *rapide* with a series of rapid sixteenth-note runs. The lower staff contains a bass line with a few notes and rests.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It is marked *Allegro* and contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and subsequent eighth-note patterns.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and a final measure with a fermata. The lower staff contains a bass line with eighth-note patterns.

Příloha 3 ukázka violoncellového sóla mezi čísly 14-16
z klavírního výtahu „La Muse et el Poète“

The image displays a musical score for a cello solo and piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system shows the cello part with a measure number '14' in a box. The tempo is marked 'Molto allegro' with a quarter note equal to a dotted quarter note. The second system shows the piano accompaniment, with the tempo also marked 'Molto allegro'. The piano part includes dynamic markings 'ff' and 'p'. The third system shows the piano accompaniment with a 'sempre f' marking. The fourth system shows the piano accompaniment with a 'p' marking. The score is written in B-flat major and 4/4 time.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues from the first system. The top staff has slurs and accents. The grand staff includes a *cresc.* marking in the bass line. A measure in the bass line is marked with a circled 'b'.

Third system of musical notation, starting with a boxed measure number '15'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues. The top staff has a melodic line. The grand staff includes a *mf* marking in the bass line.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a complex piano accompaniment in the grand staff.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *ff* and a bass clef with a flat sign.

Second system of musical notation. The vocal line is marked *Sempre più animato*. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* and a *p cresc.* marking.

Third system of musical notation, showing the continuation of the vocal and piano parts.

16 Le double plus lent

Fourth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *ff* and the instruction *Le double plus lent*. The piano part features a bass clef with a flat sign and a *2da.* marking.

Příloha 4 závěrečná kóda z La Muse et el Poète

24

The image displays a musical score for a piece titled 'La Muse et el Poète', specifically the ending code. The score is arranged in a grand staff format, consisting of two vocal staves (soprano and alto) and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. A measure number '29' is indicated above the vocal staves. The score concludes with a final cadence in the piano part.

D. & F. 7686

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. Dynamics include *p*, *f*, and *p cresc.*

Second system of musical notation, starting with a boxed measure number **30**. It includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

D. & F. 7686

31

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The top staff contains a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. The middle staff contains a bass line with a fermata over the first measure. The bottom staff contains piano accompaniment with slurs and a fermata over the first measure. The word "brillante" is written below the top staff. The word "legg." is written above the middle staff. The number "8" is written above the first measure of the top staff.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The notation continues with various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The notation continues with various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, continuing from the third system. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The notation continues with various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The word "ff" is written below the bottom staff.

D. & F. 7686

32

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Příloha 5 Závěrečné takty první věty ze Sonáty no.2 F dur

16

The musical score is presented in four systems, each containing a piano (p) and violin (v) staff. The piano part is written in F major and 3/4 time. The first system shows the piano part with a descending eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics. The second system continues the piano part with a descending eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics. The third system continues the piano part with a descending eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics. The fourth system concludes the piece with a final cadence in F major. The piano part features a descending eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics. The piece concludes with a final cadence in F major.

Příloha 6 šestá variace (fuga) ze Scherza Sonáty no.2 F dur, označeny jsou nástupy jednotlivých hlasů

27

VAR. 6
Molto moderato e marcato (66 = $\frac{1}{2}$)

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the Bass clef staff with a boxed-in entry marked *mf*. The second system shows the Treble clef staff with a boxed-in entry marked *mf*. The third system shows the Bass clef staff with a boxed-in entry marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.