

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Kontrabas

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**G. Bottesiniho Allegro di Concerto „*alla Mendelssohn*“
(rozbor a porovnání s Mendelssohnovým houslovým
koncertem e-moll)**

Zdeněk Pazourek

Vedoucí práce: prof. Jiří Hudec

Oponent práce: doc. Radomír Žalud

Datum obhajoby: 7.9.2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Double bass

BACHELOR ´S THESIS

**G.Bottesini ´s Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“
(an analysis and comparison with Mendelssohn ´s violin
concerto e-minor)**

Zdeněk Pazourek

Supervisor: Prof. Jiří Hudec

Opponents of work: doc. Radomír Žalud

Date of defense: 7.9.2020

Allocation academic degree: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

„G. Bottesiniho Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“ (rozbor a porovnání s Mendelssohnovým houslovým koncertem e-moll)“

vypracoval 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 práce se zabývá vztahem Bottesiniho Allegra di Concerto „alla Mendelssohn“ a první větou Mendelssohnova houslového koncertu e-moll. V první části této práce se nachází rozbor obou skladeb, ve druhé pak jejich porovnání a z něj vyplývající poučení pro interpretaci Bottesiniho Allegra.

Klíčová slova

G.Bottesini, Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“, F.Mendelssohn, Houslový koncert e-moll op.64

Summary

This bachelor thesis deals with the relationship of Bottesini's Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“ and the first movement of Mendelssohn's violin concerto in e minor. The first part of this thesis is an analysis of both works, the second is the comparison and the implications for the interpretation of Allegro di Concerto we get from it.

Keywords

G.Bottesini, Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“, F.Mendelssohn, Violin concerto e-minor

Obsah

Úvod	1
1.Allegro molto appassionato Mendelssohnova houslového koncertu e-moll.....	2
2.Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“	10
4.Srovnání obou skladeb a poučení pro interpretaci	18
5.Závěr.....	24
Prameny a literatura.....	25

Úvod

V této práci se věnuji vlivu Mendelssohnova houslového koncertu e-moll na Bottesiniho Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“.

Jelikož je dnes Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“ běžnou součástí kontrabasového repertoáru (zejména kvůli své technické náročnosti a také své celkové rozsáhlosti), rozhodl jsem se tuto skladbu nastudovat. Hned na prvních dvou řádcích jsem ale zjistil, že problémy nebudou působit jen zaležitosti technické, ale i interpretační. Už samotné hlavní téma může být těžko uchopitelné a věta „frázuj to jako lidovou písničku“ mi přišla velkým alibismem. A to byl teprve začátek – kde se vlastně nachází vedlejší (lyrické) téma? Jak velká rubata si mohu dovolit? Jaké smyky používat v jaké části?

Kontrabasové nahrávky této skladby mé otázky nezodpověděly zcela a tak jsem se rozhodl čerpat inspiraci tam, kde ji čerpal Bottesini. Nejen, že by právě porovnání obou skladeb (tedy první věty koncertu e-moll a Bottesiniho Allegra) bylo velice užitečné jak pro pochopení Bottesiniho skladatelského záměru při, v porovnání s Mendelssohnem občas možná trochu nešikovném, komponování jednotlivých částí Allegra, ale také by mohlo pomoci při rozlišování jednotlivých frází nebo dotváření dynamiky.

Jako cíl této práce jsem si tedy stanovil dozvědět se co nejvíc o kompozici Mendelssohnovy první věty houslového koncertu e-moll a Bottesiniho Allegra, najít společné body, a zjistit, do jaké míry jsou zkušenosti z houslového koncertu aplikovatelné na kontrabas a následně pak představit co možná nejdefinitivnější teoretické pojetí Bottesiniho Allegra, které následně budu moct aplikovat a představit na svém bakalářském koncertě.

***Allegro molto appassionato* Mendelssohnova houslového koncertu e-moll**

Úvod

Mendelssohnův houslový koncert s opusovým číslem 64, komponovaný mezi lety 1838 a 1844 pro (a za pomoci) jeho přítele a koncertního mistra Lipského Gewandhausorchester Ferdinanda Davida, dodnes patří k nejvýznamějším a nejhranějším koncertům vůbec. Oproti skladatelově prvnímu houslovému koncertu (1823) se již jedná o zralé a osobité dílo s řadou vlivných kompozičních inovací (například vynechání orchestrální expozice, kadence na konci provedení a solový part doprovázející orchestr na začátku reprízy), které ovlivnily vývoj celé formy nástrojového koncertu. I přes zmíněné novátorství si ale kompozice stále zachovává poměrně konzervativní hudební řeč, vzhlížející spíše k Beethovenovi, Mozartovi a Bachovi, než k revoluční Fantastické symfonii (1833) Mendelssohnova současníka H. Berlioze.¹²

Expozice první věty začíná ustavením hlavní tóniny (e-moll) v doprovodu arpeggiovou figurací, opakující se po velkou část oblasti hlavního tématu (HT). Hlavní téma samotné uvádí solové housle v druhém taktu. To se dělí na čtyřtaktové předvětí a čtyřtaktové závětí. Předvětí se skládá ze dvou důležitých motivů – rozložený sextakord e-moll v pořadí H-G-E s typickým tečkovaným rytmem na H (hlava tématu) a řadou G-Fis-E-C-E-H, jejíž hlavním znakem je přivázání obloučkem poslední noty předchozího taktu na sestupnou řadu v taktu následujícím. V závětí se vyskytuje poslední motiv hlavního tématu a to půltonový zdvih na čtvrtovou notu se dvěma přivázanými sestupnými osminovými a dvěma čtvrtovými notami.



Celé hlavní téma končí na dominantním septakordu, který vede do opakování hlavního tématu, tentokrát však s pozměněným, dvakrát opakovaným závětím.

¹ “Felix Mendelssohn at 200: Prodigy without Peer.” *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*, by CHARLES ROSEN, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2012, pp. 171–177. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt2jbshc.16. Accessed 16 Apr. 2020.

² “Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847).” *Masterworks of the Orchestral Repertoire: A Guide for Listeners*, by DONALD N. FERGUSON, NED - New edition ed., University of Minnesota Press, 1954, pp. 363–377. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttts92j.33. Accessed 16 Apr. 2020.

Následuje virtuozní triolová mezivěta, pro kterou je typické přivázání první trioly doby ke skupině předchozí - tím dochází k narušení metrické pravidelnosti. Jednotlivé části mezivěty odděluje hlava tématu. Také si všimněme, že na tomto místě se poprvé vyskytuje dynamika forte.



Oblast hlavního tématu pak končí malou triolovou kodou, která naznačuje přechod do dominantní tóniny (postup C7 - e - ais7 - H lze asi nejlépe vysvětlit jako FD7 - S- - VII7 - T), poslední zmenšeně malý septakord je však rozveden do H7 a ten zpět do e-moll, ve které pak pokračuje velká orchestrální mezivěta.

melodický průchod

T/
/s s FD s VII7

T VII7/
/D7 T

Orchestrální mezivěta začíná znovupředstavením celého hlavního tématu, tentokrát v plné síle symfonického orchestru, které vede do mezivěty, složené z motivického materiálu závětí HT.

Velkou mezivětu zakončuje malá kontrapunktická koda.

Následuje oblast vedlejšího tématu. Vedlejší téma má ovšem velkou část materiálu společnou s tématem hlavním - jeho kostru znovu tvoří rozložený e-moll sextakord, čtyři sestupné čtvrtkové noty připomínají druhý motiv z předvětí HT a v závětí vedlejšího tématu se objevuje figura ze závětí HT. I v této části Mendelssohn používá techniku narušování metra pomocí legat. Nejprve je vedlejší téma celé představeno v doprovodu v hlavní tónině, když se ale celé opakuje v sólových houslích, téma moduluje do paralelní durové toniny, tedy G-dur. Až do závěrečného

tématu ale není tónina úplně jasná.

3

p

průchodný ton

zadržení

T/
/VI

II7

VI

II7

T

D

(VII7)

Po zopakování vedlejšího tématu v sólu zazní ještě dvakrát jeho předvětí s odlišnou harmonizací a následuje mezivěta ve stylu improvizované kadence, narušováním metra připomínající vedlejší téma, doprovázená sledem dominantních septakordů. V druhé mezivětě oblasti vedlejšího tématu využívá Mendelssohn motiv čtyř klesajících čtvrtových not z předvětí HT a figuru ze závětí HT v doprovodu a triolový rytmus v sóle. Nejlepší vysvětlení harmonie je modulace do g-moll, tedy stejnojmenné paralelní dur k tónině hlavní.

4

cresc.

Průtah

sf

p

cresc.

p

(VII7)

D

S (VII7)

D9

T

II

T (VII7)

D7

D9

T

D7

T

Ve třetí mezivětě zůstává z výše zmíněného pouze triolový rytmus v sóle (i když s trochou představitosti lze vidět i motiv čtyř klesajících čtvrtových not). Trioly jsou doprovázené zajímavou harmonií využívající terciových příbuzností. Poté se vrací styl quasi improvizované první mezivěty oblasti vedlejšího tématu, na jejíž konci konečně (pomocí spoje alterovaného zmenšeného septakordu na tónice a toniky) dosáhneme jasné G-dur.

Oblast závěrečného (zde lyrického) tématu začíná představením dvakrát opakovaného (podruhé modifikovaného) předvětí závěrečného tématu v doprovodu. Celé téma poté zazní v sólu. Znovu se jedná o téma půjčující si materiál z tématu hlavního (tentokrát je celé závětí modifikací předvětí HT). Předvětí ZT se skládá ze tří zdvihových čtvrtových not, po nichž následuje o velkou tercii výš sestupná řada

jedné půlové a dvou čtvrtvých not.



Téma se v sólu opakuje ještě jednou, ale modifikovaně (lze považovat za druhé periodí, závěrečné téma by potom bylo dvojperiodické) a celá expozice končí malou kodou sestavenou z materiálu závěrečného tematu.

Takto pak vypadá schéma celé expozice.

A						M			B						
A		A'		K ^a		A	M ^{a2}	K	B	B'	B ¹	M ^b	M ^{A3}	M	M ^{b'}
A ¹	A ²	A ¹	A ^{2'}	M ^a	K ^a				B ¹	B ²	B ^{1'}	B ^{2'}	B ^{1' x2}		
e-moll									G-dur			g-moll		G-dur	

C					
I ^c		C			K ^c
	C ¹	C ²	C ³	C ⁴	
G-dur					

Provedení uvádí předvětí hlavního tématu, tentokrát však v G-dur a jehož závěti je v sólu nahrazeno triolovými rozklady dominantního septakordu na A. V doprovodu tohoto nového závěti pak zní motiv čtyř klesajících čtvrtkových not z předvětí HT. Tento princip je pak hlavním zdrojem materiálu pro následující mezivětu s tím, že u sólových triol je opět využíváno narušování metra pomocí obloučků, které jsme u nich viděli již v mezivětě kody oblasti hlavního tématu.

Jako u expozice následuje koda oblasti hlavního tématu gradující jakoby do dominantní tóniny, tentokrát však bez zaznění dominanty a místo toho rozvedená rovnou do tóniky.

G-dur : T (D2) II (D4/3) II (D7) S VII7 (D6/5) (VII7) T S MS7 T (VII7)
D-dur : D7 VII7 S (mS) ND S- VII7

T

Oblasti hlavního a vedlejšího tématu odděluje v provedení nová, pro tuto kompozici velice charakteristická, dramatická mezivěta, která čerpá z materiálu hlavního a závěrečného tématu. V první půli šestnáctitaktové mezivěty tremollo a trilek v doprovodu střídá opakovaná hlava HT v sólu, v druhé půli, na jejímž prvním taktu je tektonický vrchol celého provedení, pak tremolo a trilek střídá motiv z předvětí závěrečného tématu, tentokrát v moll, a dynamika klesá zpět do piano.

Vedlejší téma v provedení nastupuje ihned v sólu a po jeho celém zopakování ještě dvakrát zazní jeho modifikované závětí. Doprovod poté dvakrát přednese jeho modifikované předvětí a skladba pokračuje do mezivěty. Harmonie vedlejšího tématu se pohybuje okolo a-moll, což je společný akord pro e-moll a G-dur, při opakování závětí v sólu pak přichází krátké vybočení do D-dur, které končí dominantním septakordem na D rozvedeným zpět do G-dur ve třetím taktu následující mezivěty. V té se pracuje jak s materiálem vedlejšího tématu, tak s hlavou hlavního tématu, která zní v doprovodu. Harmonicky slouží mezivěta jako modulační pásmo přes akord a-moll do E-dur.

G-dur : VI (D6/5) II II2 VII7
 E-dur: S S II7 D7 T

E-dur přichází společně s hlavou hlavního tématu a figurací doprovodu z úplného začátku věty. To navozuje pocit reprízy, která ale ještě nepřichází. Přichází krátká koda provedení, která je založená právě na hlavě HT a která se pomocí sledu mimontonálních zmenšených septakordů dostává do e-moll. Celé provedení končí na H7, tedy dominantním septakordem e-moll a solové housle přecházejí plynule do vypsání kadence.

Schéma provedení :

Ax				Bx				Kadence
Ax	M ^{ax}	Kx	M ^{ac}	Bx	B ² x	M ^{a/b}	K ^{a2}	
G-dur						>E-dur	>e-moll	

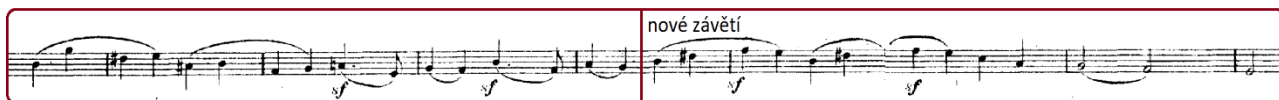
Kadence končí na arpeggiu akordu H-dur, který vede do **reprízy**. Hlavní téma je nyní znovu uvedeno v doprovodu, zatímco sólista pokračuje v arpeggiech kadence. Hlavní téma je (jako v expozici) opakováno, znovu s pozměněným závětím, které však tentokrát směřuje přímo do vedlejšího tématu. To je celé zopakováno ještě jednou (pozměněné) a jeho samotné předvětí 2x, než nastoupí sólové housle s klesajícím opakováním motivu z předvětí vedlejšího tématu. Hudba se postupně zklidňuje a plynule přechází do závěrečného tématu. Celá oblast závěrečného tématu je až na tóninu (v repríze E-dur) téměř totožná s expozicí.

A				B			C		
A		A'		B	B'	K ^b	I ^c	C	K ^c
A ¹	A ²	A ¹	A ^{2'}						
e-moll						E-dur			

Poměrně rozsáhlá velká **koda** (v mnohém připomínající provedení) nastupuje znovu v e-moll zazněním hlavy závěrečného tématu (v moll). Následující část kody kombinuje triolový materiál z kody oblasti hlavního tématu v expozici a předvětím hlavního tématu.

Jedná se o stejný princip, jaký byl použit v provedení. Právě z něj repríza převezme s malými obměnami (celá část znovu transponována do e-moll) celou následující část, totiž část v provedení označenou jako K_x a následující mezivětu M^{ac} (ta znovu tvoří tektonický vrchol, zde kody). Jako v provedení poté přichází zpracování vedlejšího tématu, tentokrát však zřetelně pozměněného a rozšířeného. Jeho závětí je modifikováno tak, že se z celého vedlejšího tématu stává jedno předvětí a je přidáno nové závětí. Přidané tečkované rytmy dodávají spolu s navýšením tempa

(nejprve *piu presto*, při druhém opakování *sempre piu presto*) na dramaticčnosti.



Velká koda vrcholí v male kodě, která začíná tempovým označením *presto*. V ní sólista hraje osminové virtuozní pasáže, zatímco v doprovodu se střídá hlava hlavního tématu a motiv tématu vedlejšího. Větu končí samotný doprovod kvintakordem e-moll, ze kterého zůstává zadržené H do začátku druhé věty.

K					
ik	M ^a /A	Kx´	M ^{ac}	Bx ²	K ^k
e-moll					

Allegro di Concerto „alla Mendelssohn“

Úvod

Jelikož Allegro di Concerto bylo publikováno až posmrtně, datum ani okolnosti vzniku tohoto díla bohužel nejsou známy. Můžeme se pouze dohadovat, zda byl Bottesini inspirován ke kompozici jednou z jeho minimálně devíti návštěv Anglie, kde byl i v druhé polovině devatenáctého století Mendelssohn a jeho houslový koncert stále extrémně populární (na rozdíl od kontinentální Evropy, ve které část popularity ztratil kvůli Wagnerovým útokům na Mendelssohna a posunu estetického ideálu). Jako velká část Bottesiniho kompozic, i tato se dochovala v několika verzích. Konkrétně víme o třech autografech, které jsou dodnes v knihovně Parmské konzervatoře, jejíž byl v lednu roku 1889 (šest měsíců před jeho smrtí) na Verdiho doporučení jmenován ředitelem. První autograf pod číslem CB.II.3.47532 je psaný pro kontrabas s doprovodem piana a je 335 taktů dlouhý, druhý (CB.II.3.47534) se skládá z 328 taktů a třetí (CB.II.7.47657 až CB.II.7.47660) se skládá z orchestrálních partů (v e-moll) k doprovodu 315 taktového solového partu.³ Dnes je zdaleka nejhranější verze pod číslem CB.II.3.47534 a proto budu rozebírat ji.

Expozice začíná ustavením hlavní toniny v doprovodu opakovaným kvintakordem e-moll v osminových hodnotách. Tato figura zůstává v doprovodu po celou část hlavního tématu. Samotné hlavní téma poté nastupuje v sólu a skládá se z čtyřtaktového předvětí a závětí. Jeho hlavním motivickým materiálem je rozložený sextakord e-moll z jedné zdvihové čtvrtové a čtyř klesajících čtvrtových not (hlava tématu) a synkopované půlové noty a krokem stoupajícího tečkovaného rytmu (osminová s tečkou a šestnáctinová nota) na druhou půlovou notu. Oba motivy se vyskytují v předvětí, závětí je pouze zopakované předvětí s částmi transponovanými tak, aby seděly do harmonie pod ní.

³ RAMIREZ-CASTILLA, J. (2007). MUSICAL BORROWINGS IN THE MUSIC FOR DOUBLE BASS BY GIOVANNI BOTTESINI: A RECONSIDERATION BEYOND THE OPERATIC PARAPHRASES. (Electronic Thesis or Dissertation). Retrieved from <https://etd.ohiolink.edu/>

předvěti závěti

Zajímavostí je, že již ve třetím taktu tématu Bottesini začíná s jeho imitací v basu doprovodu. Evoluce tématu tedy probíhá ještě před jeho skončením.

Následuje další osmitaktová pasáž, u které se nabízí ji označit jako druhou periodu hlavního tématu. To ovšem není možné z několika důvodů – není zde žádný dostatečně charakteristický nový motiv, materiál použitý v této části je pouze evoluce materiálu hlavy hlavního tématu (a to evoluce natolik silná, že na první pohled vůbec není jasné, zda materiál skutečně pochází z hlavy tématu), a harmonicky se jedná o pasáž modulující do molové dominanty (h-moll), což je tonina e-moll poměrně vzdálená. Tyto důvody mě vedou k názoru, že v kontextu díla se nejedná o expoziční pasáž. Mimo to se v této podobě tato část již nikde ve skladbě nevyskytuje. Jedná se tedy o malou mezivětu.

e-moll T (D7) VII7 T (D7) VII7 T

h-moll S D T II7 VI T (D7) ⇔ (D9)⇔(D) S (D7)⇔(MD)⇔VI N6 D7 T

Poté přichází druhá mezivěta, jež v base doprovodu znovu opakuje hlavu tématu, zatímco sólo hraje melodii založenou na druhém motivu z hlavního tématu.

Na konci oblasti hlavního tématu přichází malá koda, jejíž hlavním materiálem je triolová figurace v sólo, znovu doprovázená hlavou tématu v base doprovodu, a

později rozložený septakord sedmého stupně na tónu ais střídaný druhým motivem hlavního tématu. Harmonicky se jedná o poměrně složitou a mnohoznačnou část skladby, mimo jiné také kvůli značnému počtu neakordických melodických tónů. Vysvětlení, které preferuji, je modulace pomocí mollové subdominanty e-moll v druhé mezivětvě do H-dur na začátku mezivětvě třetí (takt 30), která vede zpět do hlavní tóniny na začátku velké mezivětvě (takt 39). Toto vysvětlení mi přijde logické z toho důvodu, že se velká část harmonického materiálu vztahuje spíše k H-dur (například septakord sedmého stupně na tonu ais nebo dominantní septakord na tonu C), i když je vysvětlitelný i v e-moll. H-dur akord se též nachází na melodicky prominentnějších místech.

H-dur T VII (D7) S S- (D7) N (VII7) (S-) S- VII7 S- T/
 e-moll D (FD7) (D7) T (D7) VI (VII7) S T S (VII7) T D T

Taktem 39 začíná velká klavírní mezivětvě v hlavní tonině, ve které se nejprve znovu cituje celé hlavní téma a poté přichází mezivětvě, jejíž materiálem je hlava a druhý motiv HT, složená z předvětí a závětí, které se opakuje. Tóninou zůstává e-moll.

Vedlejší téma nastupuje nejprve v doprovodu, ale pouze v podobě předvětí. Celé téma pak slyšíme od taktu 61 v sólu. Jeho předvětí tvoří materiál z hlavního tématu, ale nový materiál je v kompozici natolik důležitý (ač ne tolik kontrastní), aby si zasloužil označení vedlejší téma. Závětí je pak pozměněným opakováním předvětí. Po harmonické stránce v oblasti vedlejšího tématu začíná dlouhá modulace do G-dur. Ta poprvé naprosto jasně zazní až v taktu 87. Velká část

vedlejšího tématu harmonicky směřuje do D-dur, dominantní tóniny ke G-dur. D-dur ovšem zazní pouze jako součást sledu mimotonálních dominantních septakordů vedoucích právě do G-dur. Pocit dosažení G-dur je ale oddalován chromatickým průtahem, který mění durovou tercii akordu G-dur na mollovou a vytváří tak pocit mollové subdominanty k D-dur. Tento harmonický vývoj se odehrává ve dvou mezivětách. První z nich je quasi improvizační a využívá hlavu HT. Druhá je založená na triolové figuraci z malé kody oblasti HT a hlavě HT v doprovodu.

58

62 předvěti zavětí

e-moll T

66 mezivěta

D-dur: S II D7 (D7)

70

⇒ (D7) G-dur: S

74 mezivěta 2

chrom. průchod

II (VII7) D VII7 D7 T VII (VII7)

k následující D

V taktu 79 znovu nastupuje quasi improvizační styl první mezivěty oblasti vedlejšího tématu, zatímco v doprovodu je naznačena modulace do D-dur (bez zaznění D-dur) a pomocí dominantního spetakordu na Es (frygicko dominantní v D-dur a subdominantní medianta v G-dur) je konečně dosaženo jasné G-dur.

D-dur: S-

II7

FD

G-dur: MS7

T

Mezivěta pokračuje dál, nyní však znovu s hlavou tématu v doprovodu a postupným uklidněním (*poco rall.*) směřuje do závěrečného tématu. To se znovu skládá z materiálu hlavního tématu – hlava HT může být vyzporována ve čtyřech stoupajících (tedy v inverzi) čtvřových notách přivázaných obloučkem k čtvřovému zdvihu a druhý motiv z HT může být spatřen v klesající (opět inverze) řadě čtvřové noty (diminuce noty půlové), tečkovaného rytmu a další noty čtvřové). Tento materiál se nachází v předvětí, které je prezentováno doprovodem, zatímco závětí, které žádný zásadní nový materiál nepřináší, prezentuje sólo.

Modifikace závětí se poté opakuje ještě dvakrát, načež se celé téma ozve ještě jednou v pozměněné podobě a následuje krátká koda vedoucí do provedení. Celá oblast vedlejšího tématu zůstává v G-dur.

Schéma expozice :

A				M				B							
A		M ^a	M ^{a2}	K ^a		A'	M			I ^B	B		M ²	M ^a /M ^a k	M ² '
A ¹	A ²			M ^a k	K ^a		M ¹	M ²	M ² '		B ¹	B ²			
e-moll		->h-moll		H-dur		e-moll					->D-dur		G-dur		

C						
C ¹		M ^c		C ¹ '		K ^c
C ¹	C ²	C ² '	C ² '	C ¹ '	C ² '	
G-dur						

Provedení začíná na 129 taktu přednesením předvětí hlavního tématu v G-dur. Předvětí tentokrát ale není zakončeno, místo toho je čtyřikrát, střídavě v sóle a doprovodu, opakovaný jeho třetí takt. Od taktu 135 pak začíná čtyřtaktová mezivěta pracující s materiálem triol z kody oblasti hlavního tématu, tentokrát s legaty narušujícími metrum. Následuje další čtyřtaktová mezivěta dvakrát opakující první dva takty HT za doprovodu triol v sóle. Oblast hlavního tématu v provedení zakončuje triolová, později osminová gradace do mezivěty, která je z velké části převzatá z Mendelssohnova houslového koncertu a v předchozím materiálu věty pro ni chybí vysvětlení. V její druhé části můžeme matně rozeznat motiv čtyř klesajících čtvrtových not z hlavy tématu, které v taktu 160 přecházejí do třikrát v sekvenci se opakujícího předvětí vedlejšího tématu v sóle, načež se předvětí ještě dvakrát opakuje v doprovodu. Tonálně skladba zůstává v G-dur, ač poměrně velká část harmonie v této části vstahuje k akordu a-moll, který je společným akordem G-dur a e-moll. Od taktu 170 zaznívá nejprve pozměněný materiál z druhé mezivěty oblasti hlavního tématu, který na taktu 175 přechází v doslovnou melodickou citaci. Na tomto místě také skladba přechází zpět do e-moll. Taktem 181 začíná koda provedení, ve které se nachází jeho tektonický vrchol, sestávající se vesměs ze stupnic a rozložených akordů, končící na dominantním septakordu k e-moll.



171

G-dur: T D7 T D7

175 doslovné opakování

[cresc.] [cresc.] tr

e-moll: III VII7 S (D7) S S/ VII7 VI (D7) VI VI

179 koda provedení

e-moll: T (VII7) D7

Schéma provedení:

<h1>Ax</h1>						
Ax	$K^a x$	M^3	Bx	$M^{a2'}$	K^p	Kadence
G-dur				->e-moll		

Následující vypsáná kadence vede přímo do **reprízy**, která začíná velkou klavírní mezivětou z expozice. Sólo po dobu hlavního tématu v doprovodu pokračuje v arpeggiech z kadence a doprovází tak doprovod. Závětí mezivěty se tentokrát neopakuje a mezivěta přechází do pasáže založené na vedlejšímu tématu. Samotné

vedlejší téma se neopakuje. Na taktu 230 začíná malá koda na jejímž konci (takt 240) zaznívá anticipace závěrečného tématu. Celý tento úsek je v tonině e-moll, následující rekapitulace závěrečného tématu však přechází do E-dur. Celá oblast závěrečného tématu je totožná s expozicí až na toninu, malé změny v doprovodu a poslední takt, který v repríze vede do kody a zpět do e-moll.

Schéma reprízy:

M'		B'			C'				
A'	M		M ^B	K ^b		C ¹	C ²	C ³	K ^{c'}
	M ¹	M ²		M ⁴	K ^{c2}				
e-moll					E-dur				

Koda začíná introdukčními dvěma takty, které pracují s druhým motivem hlavního tématu. Následuje opakování triolové mezivěty s narušeným metrem z provedení, která tentokrát zazní dvakrát, a jako v provedení přechází skladba do kody oblasti hlavního tématu provedení, která graduje do mezivěty, ve které Bottesini znovu cituje F.Mendelssohna. Tato mezivěta je pak znovu zakončena materiálem vedlejšího tématu, který vede do malé kody, jež je ohraničena pokynem *poco piu*, v první části složené z materiálu vedlejšího tématu. Druhá část je netematická. Celá repríza je v e-moll.

K				
I ^a K	K ^a x	M ³	K	
			M ^{B2}	K
e-moll				

Porovnání obou kompozic

Úvod

Před porovnáním skladeb je nutné si ujasnit základní rozdíly mezi nimi. Jedním z nejdůležitějších je zejména ten **časový a geografický**.

F.Mendelssohn byl i na svou dobu poměrně konzervativní skladatel, stále se drží stejné klasické romantické principy, jaké používal Beethoven. Struktura jeho skladeb je jasně viditelná a tudíž i celkem snadno analyzovatelná. Témata jsou periodická a jasně expoziční, většinou osmi taktová, skládající se ze symetrického předvětí (otázka) a zavětí (odpověď). Mezery mezi tématy vyplňuje opakování tématu (s menšími obměnami, stále se však jedná o jeho jasné opakování) nebo mezivěty, jejichž materiál je často netematický, popřípadě v nich materiál tématu slouží jako doprovod (v nástrojovém koncertu zejména virtuozních pasáží v sole, jako je například stupnice, arpeggio). Téma a k němu přidružené mezivěty, kody a introdukce, dohromady skládají velkou formu, tedy oblast daného tématu. Expozice se pak skládá z co možná nejkontrastnějších témat, jež vytvářejí kontrastní celky. Čím více jsou si však témata podobná, tím lépe s nimi skladatel může pracovat v provedení (například imitace, kontrapunkt). Tohoto zdánlivého rozporu (*in varietate concordia*) je pak Mendelssohn skutečným mistrem, což v jeho houslovém koncertu vidíme například na velice kontrastních tématech A a C, které jsou však z velké části ze stejného materiálu. Naproti tomu o generaci mladší G.Bottesini čerpá v Allegru (samozřejmě mimo Mendelssohna) spíše v belliniovské "nekončící melodii". Dle mého názoru není v této kompozici zcela správné dělení jednotlivých oblastí daného tématu na menší celky (mezivěty etc.), jelikož se jedná o jednu velkou melodii, jež je z části založená na materiálu předneseném na začátku skladby, který se dá označit jako hlavní téma (viz například první „mezivěta“ v oblasti HT Allegro – jedná se o jasné pokračování melodie hlavního tématu, jako součást hlavního tématu ji ale označit nelze). Tato „velká melodie“ mimo jiné umožňuje Bottesinimu větší harmonickou flexibilitu, která zde občas hraničí až s výstředností (například zakončení první mezivěty oblasti HT v h-moll) a nutí ho k evoluční práci s hudbou již v částech, které jsou u Mendelssohna čistě expoziční. Tím pak dochází k tomu, že expoziční přináší téměř důmyslnější a obsáhlejší evoluci hlavního materiálu, než samotné provedení.

Rozdíl mezi hudebními nástroji, pro které jsou solové party kompozic určeny, je zřejmý. Například u houslového koncertu krásné tempo 100 úderů za minutu (Mendelssohnovo tempo je *allegro molto appassionato*, v autografu použitým při premiéře *allegro con fuoco*⁴) je na Allegro di Concerto neaplikovatelné. Vědom si toho byl samozřejmě i Bottesini, který místo dvou půlového taktu vybral takt čtyř čtvrtový.

⁴ Stowell, Robin (26 July 2001). *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge University Press. p. 152. ISBN 9780521625555

Komparace

Začněme tedy u **tempa**. Logika diktuje, že pohybuje-li se obvyklé tempo první věty Mendelssohna houslového koncertu okolo 100 úderů za minutu, Allegro di Concerto by mělo tempo zachovat v čtyř čtvrtovém. Vzhledem k ostatním vlastnostem kompozice se ale jedná o úvahu chybnou. G. Bottesini je například známý svými dlouhými legaty, které ve velké části případů neoznačují fráze, ale smyky.⁵ Již první oblouček v solu by byl v tomto tempu nehratelný. Dalším důvodem je délka kompozice, která by dosahovala šestnácti minut, dodželo-li by se takto pomalé tempo. Při takové délce skladba z důvodu své značné monotematicčnosti (Bottesinimu se nepovedlo zdaleka tak dobře vykontrastovat témata jako Mendelssohnovi) začne ztrácet tah a rozpadat se. A nakonec charakter prvních dvou témat si žádá určitého tempa k dosažení naléhavosti Mendelssohna koncertu, kterou se snažil Bottesini napodobit. K tomu se ideálně hodí tempo okolo 140 úderů za minutu, jež dodává kompozici potřebný tah a zároveň stále nechává přesně vyznít tečkované rytmy, které si žádají velice precizní artikulaci.

Bottesini, na rozdíl od Mendelssohna piana, vybral mezzoforte (klavírní doprovod v pianu) jako **dynamiku** začátku své kompozice s tím, že první vypsané forte je v obou skladbách na formálně velice podobném místě. K obhajobě Bottesiniho mezzoforte (alespoň po dobu znění hlavního tématu) je nutné si znovu připomenout naléhavý a neklidný (jak uvedl samotný Mendelssohn⁶) charakter hlavního tématu houslového koncertu s tím, že Bottesini si byl nepochybně vědom nižší průraznosti kontrabasů ve středních a nižších polohách.

Po stránce **formální a tématické** je Bottesiniho inspirace Mendelssohnem na první pohled zjevná. Bottesiniho hlavní téma se skládá z obou motivů Mendelssohna předvěti hlavního tématu s prohozeným pořadím a melodikou – Mendelssohnův žlutý motiv přebírá tony rozloženého sextakordu e-moll a oranžový vzestup krokem vzhůru (inverze). Tento materiál je pak nejdůležitějším zdrojem pro obě kompozice.

Mendelssohn

Bottesini

Zatímco Bottesini v expozici pokračuje v rozšiřování tématu melodiemi vzdáleně příbuznými hlavnímu tématu, Mendelssohn hlavní téma znovu opakuje s

⁵ Současně s legaty se u G. Bottesiniho kompozic často vyskytují značky, které fráze označují primárně, tedy crescenda, decrescenda, sforzata, akcenty, ... Proč by tedy Bottesini označoval ten samý záměr více značkami?

⁶ "Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)." *Masterworks of the Orchestral Repertoire: A Guide for Listeners*, by DONALD N. FERGUSON, NED - New edition ed., University of Minnesota Press, 1954, pp. 363–377. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctts92j.33. Accessed 19 Apr. 2020.

pozměněným závětím, které při druhém opakování vede do triolové mezivěty. Ta již je oběma skladbám společná, u Bottesiniho však základní tony její figurace klesají po půltonech, zatímco u Mendelssohna se jedná o diatonickou sekvenci směrem dolů. V obou případech však tato mezivěta vede do rozloženého septakordu sedmého stupně na tonu Ais v solu, rozvedeného do dominantního septakordu na tonu H v doprovodu a ten nakonec do e-moll na začátku velké mezivěty. Zatímco Mendelssohn se poměrně striktně drží celou oblast hlavního tématu v e-moll, Bottesini využívá sledy mimotonálních dominant, medianty, alterované akordy a modulace k dosažení větší chromaticizace melodie.

Jelikož v Bottesiniho hlavním tématu chybí obdoba k motivu ze závětí hlavního tématu houslového koncertu, který Mendelssohn použil jako základní materiál velké mezivěty, musel Bottesini jako náhradu použít oba motivy ze svého hlavního tématu. Část Mendelssohnovy velké mezivěty je kontrapunktická, zatímco Bottesini raději použil sled akordů v protipohybu.

Vedlejší téma je u obou kompozic čtyřtaktové, u Bottesiniho je ale závětí téměř totožné s předvětím. Obě témata přebírají rozložený sextakord e-moll z hlavního tématu, Bottesiniho pak ještě tečkovaný rytmus a Mendelssohnovu figuru ze závětí hlavního tématu. Stojí za povšimnutí, že Mendelssohnovo předvětí vedlejšího tématu je podobnější Bottesiniho tématu hlavnímu, než to Bottesiniho. Mendelssohnovy chromatické průtahy jsou také mnohem charakterističtější a společně s narušením metra pomocí obloučků dávají tématu kontrast oproti předchozímu materiálu, který u Bottesiniho chybí (nemluvě o tom, že celé Bottesiniho téma je poměrně chudé na materiál).

Mendelssohn



Bottesini



Quasi improvizační krátká mezivěta doprovázená sledem mimotonálních dominant je společná oběma kompozicím, v houslovém koncertu je ale díky narušovanému metru přiřaditelná k vedlejšímu tématu. Následující triolová mezivěta je na základě materiálu svých kompozic koncipována téměř totožně. Druhá quasi improvizační mezivěta vede u Mendelssohna k náhlému projasnění pomocí modulace do G-dur (G-dur zde zazní vůbec poprvé od konce vedlejšího tématu) a pokračuje přímo do závěrečného tématu. U Bottesiniho je efekt projasnění oslaben poměrně častým objevováním G-dur v předchozích mezivětách. Zajímavým Bottesiniho nápadem je též pokračovat v improvizační mezivětě ještě deset taktů po projasnění toninou G-dur.

Závěrečné téma je jednou z nejzajímavějších částí pro komparaci s originálem, jelikož část materiálu pravděpodobně vůbec nepochází z první věty houslového koncertu, ale z jednoho z motivů věty třetí věty (veselého, rychlého rondo), navíc je extrémně podobná materiálu vedlejšího tématu. To dotváří problém Bottesiniho

Allegro – zcela zde chybí téma, které by se dalo označit za lyrické. Nedostatek kontrastu a původ všech témat v tématu hlavním pak přináší otázku, zda by se místo označení sonátová forma nehodil k popisu této kompozice spíše termín sonátové variace.

97 předvěti

třetí věta houslového koncertu

pp

Při interpretaci je tedy velmi důležité mít tuto problematiku na paměti a snažit se o co možná největší lyrčnost této části. Zajímavou inovací oproti houslovému koncertu přináší Bottesini v přednesení předvěti závěrečného tématu v doprovodu a závěti v sólu. Podobnost s rondem houslového koncertu ale nekončí pouze u tématu. Nápadně podobná je mu i koda závěrečného tématu, ve které poměrně zjevně Bottesini přebírá několik taktů ze závěru ronda, které obsahují i hlavu

hlavního tématu ronda (šedě).

Bottesini

Musical score for Bottesini's Rondino, first system. The top staff is circled in orange, and the bottom staff is circled in blue. Dynamics include *sf* and *p*.

Mendelssohn

Musical score for Mendelssohn's Rondino, first system. The top staff is circled in orange, and the bottom staff is circled in blue. Dynamics include *ff*, *ff con forza*, *sf*, and *fp*. A measure number 33 is marked in a box.

Provedení začíná Bottesini zazněním hlavního tématu v doprovodu, zatímco Mendelssohn v sólu. Zajímavé je porovnání evoluční práce obou skladatelů v následující mezivěť. A to zejména proto, jak moc si je podobná, i přes odlišnou roli motivů v obou kompozicích.

Mendelssohn

Musical score for Mendelssohn's Rondino, second system. The top staff is circled in purple, and the bottom staff is circled in orange. The word *leggiero* is written above the top staff.

Bottesini

Musical score for Bottesini's Rondino, second system. The top staff is circled in purple, and the bottom staff is circled in yellow.

Mezi oblastí provedení hlavního a vedlejšího tématu se u obou kompozic nachází malá mezivěť. Ta je u Mendelssohna vytvořena z hlavy tématu, která se však v Allegru v této podobě nevyskytuje a Bottesini ji ničím nenahradil. Zbývá tak z velké

části pouze netematický doprovodný materiál.

Mendelssohn



Bottesini



Zatímco Mendelssohnovo provedení pokračuje extenzivní evolucí vedlejšího a hlavního tématu (imitace, augmentace, aditivní evoluce) a od vrcholu ve výše zmíněné mezivěť se pomalu vytrácí, Bottesini nechá zaznít vedlejší téma čtyřikrát v sekvenci a pokračuje materiálem z druhé mezivěty oblasti hlavního tématu (tyto čtyři takty jsou nejbližší lyrické části v celém Allegru), jenž vede přímo do citace druhé mezivěty a netematické kody složené z virtuozních pasáží. Celá Bottesiniho koda slouží jako druhý vrchol provedení. Obě kompozice se odlišnými cestami dostávají zpět do e-moll.

Celý přechod z kadence do reprízy je v Allegru převzaný z houslového koncertu, po odeznění hlavního tématu ovšem v Allegru nastupuje materiál z velké mezivěty. V houslovém koncertu zazní ve velké síle orchestrální rekapitulace vedlejšího tématu, kterou následuje jakési vytrácení tohoto tématu v sóle až do závěrečného tématu. Bottesini se rozhodl použít vytrácení vedlejšího tématu bez uvedení samotného vedlejšího tématu, poté vygradovat půltonovou stupnicí do nového vrcholu, ze kterého se sestupnou půltonovou řadou znovu vytratit do závěrečného tématu.

Celá oblast závěrečného tématu je téměř beze změn oproti verzi v expozici v obou kompozicích, jen je tentokrát v E-dur.

V kodě přichází další zajímavý moment Bottesiniho kompozice, když se v ní objevuje poměrně rozsáhlý úsek nové triolové figurace, tentokrát velmi podobné těm Mendelssohnovým (žádná předchozí obloučky nenarušovala metrum).

Mendelssohn



Bottesini



Obě části s triolovou figurací znovu (jako v provedení) gradací míří do mezivěty, která v provedení oddělovala oblasti hlavního a vedlejšího tématu, po níž následuje malá koda sestávající se z materiálu vedlejšího tématu. Vedlejšímu tématu je v houslovém koncertu modifikováno zavětí tak, že se z celého vedlejšího tématu stává předvětí nového, rozsáhlejšího vedlejšího tématu. Jeho začátek Mendelssohn

ohraničuje tempovým označením *piu presto*, jeho druhé opakování potom *poco piu presto*. Označením *presto* začíná malá koda z materiálu hlavního tématu. Bottesini namísto toho dvakrát opakuje předvěti VT a dvakrát modifikované závěti v tomto pořadí. Vedlejší téma zde ohraničuje tempový pokyn *poco piu*. Malá koda je netematická.

Závěr

Po detailním rozboru a porovnání obou skladeb jsem došel k názoru, že pro funkční interpretaci Bottesiniho Allegra je nutná kompaktnost jednotlivých, často nesourodých malých forem a snaha o co možná největší kontrast mezi formami velkými.

Ke kompaktnosti velkou mírou přispěje tempo, vnímání dlouhých melodií jako celku a menší agogika quasi improvizačních částí. Dalším podmětem k zamyšlení pro interpretaci na mém bakalářském koncertě je možnost vyškrtnutí nadbytečných částí, které se nevyskytují v houslovém koncertě a které tektonicky a harmonicky nedávají smysl – například pokračování mezivěty po dosažení G-dur v 87 taktu. Smyslem celé oblasti vedlejšího tématu je zmodulovat z jasné e-moll na začátku vedlejšího tématu do jasné G-dur tématu vedlejšího. Pokud mezivěta pokračuje dalších deset taktů po dosažení G-dur nezávažným materiálem v jasné G-dur, nedává smysl ani harmonicky, ani formálně. Jako jedno z řešení k vi-de se mi jeví vypůjčení si přechodu z houslového koncertu, tedy z taktu 87 se rozloženým D7

septakordem v sole dostat do vedlejšího tématu v doprovodu. Dalším podobným místem, které dle mého názoru ubírá skladbě na kompaktnosti, je půltonová gradace do a z 234 taktu. Tato gradace nepracuje s žádným již představeným tematickým materiálem a není v expozici, tudíž její objevení se v repríze je velice neobvyklé, nepřináší žádný nový závažný tematický materiál, její harmonizací je pouze septakord na tónu H (který by u vi-de zůstal) a vysloveně překáží v uklidnění hudby z klavírní mezivěty do závěrečného tématu. Vi-de navrhuji pomocí zkrácení půlového H v sole a H7 v pianu na čtvrtovou dobu a pokračování na druhé době taktu 240. Tato dvě vi-de mohou pomoci ke zjednodušení tektoniky skladby a

Návrh na vi-de v taktu 87

3

vide na taktu 230

zároveň pomohou řešit problem malých kontrastů ve skladbě, když některé její dlouhé části zkrátí.

I přes (v porovnání s houslovým koncertem F.Mendelssohna) několik zmíněných nedokonalostí se však stále jedná o velice zajímavou a atraktivní skladbu pro kontrabas, kterou si rád zahraji na svém bakalářském koncertě.

Prameny a literatura

"Felix Mendelssohn at 200: Prodigy without Peer." *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*, by CHARLES ROSEN, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2012, pp. 171–177. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt2jbshc.16. Accessed 16 Apr. 2020.

"Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)." *Masterworks of the Orchestral Repertoire: A Guide for Listeners*, by DONALD N. FERGUSON, NED - New edition ed., University of Minnesota Press, 1954, pp. 363–377. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttts92j.33. Accessed 16 Apr. 2020.

RAMIREZ-CASTILLA, J. (2007). MUSICAL BORROWINGS IN THE MUSIC FOR DOUBLE BASS BY GIOVANNI BOTTESINI: A RECONSIDERATION BEYOND THE OPERATIC PARAPHRASES. (Electronic Thesis or Dissertation). Retrieved from <https://etd.ohiolink.edu/>