

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Friedrich Gulda jako interpret a skladatel

Jana Otáhalová

Vedoucí práce: prof. MgA. František Malý

Oponent práce: Mgr. Peter Toperczer

Datum obhajoby: 8.9.2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

BACHELOR'S THESIS

Friedrich Gulda as an interpret and composer

Jana Otáhalová

Thesis Advisor: František Malý

Thesis Opponent: Mgr. Peter Toperczer

Date of thesis defense: 8. 9. 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Friedrich Gulda jako interpret a skladatel

vypracoval(a) 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 rakouském pianistovi Friedrichu Guldovi, který se do povědomí hudební veřejnosti zapsal nejen jako vynikající interpret Bachových, Beethovenových a Mozartových děl, ale také jako jazzový klavírista a skladatel. Práce je členěna na dvě hlavní části. První z nich čtenáři předkládá životopisná fakta a mapuje Guldův hudební vývoj, který během jeho života prošel několika fázemi a překročil hranice mnoha hudebních žánrů. Druhá část práce se zaměřuje na Guldu jakožto skladatele. Snaží se blíže definovat jeho kompoziční styl, a to prostřednictvím podrobné hudební analýzy dvou Guldových klavírních skladeb, Preludia a fugy a třívěté Sonatiny.

Klíčová slova

Friedrich Gulda, klavír, klasická hudba, jazz, crossover, hudební analýza

Abstract

This bachelor's thesis deals with Austrian pianist Friedrich Gulda who has made his mark in the knowledge of the musical public not only as a brilliant interpreter of Bach's, Beethoven's, and Mozart's pieces, but also as a jazz pianist and composer. The thesis is divided into two main parts. In the first, the reader is presented with biographical facts mapping Gulda's musical development that went through several phases during his life and crossed the boundaries of many music genres. The second part focuses on Gulda as a composer. The thesis tries to define his style of composition in more detail by the means of in-depth musical analysis of two Gulda's piano compositions – Prelude and Fugue, and three-movement Sonatina.

Keywords

Friedrich Gulda, piano, classical music, jazz, crossover, music analysis

Obsah

Úvod.....	7
1. Životopis.....	8
1.1 Mládí.....	8
1.2 Začátky hudební kariéry.....	9
1.3 Friedrich Gulda a jazz.....	12
1.4 Gulda - interpret klasické hudby.....	16
1.5 Friedrich Gulda – crossoverový umělec.....	19
1.5.1 Albert Golowin.....	19
1.5.2 Limpe Fuchs.....	19
1.5.3 Opus Anders.....	20
1.5.4 The Paradise Band.....	20
1.5.5 Mozartiana.....	20
1.6 Gulda - pedagog.....	22
1.7 Osobní život.....	23
2. Friedrich Gulda - skladatel.....	24
2.1 Friedrich Gulda a práce s klasickými formami.....	24
2.2. Preludium a Fuga.....	25
2.2.1. Preludium.....	25
2.2.2 Fuga.....	30
2.3. Sonatina pro klavír.....	36
2.3.1. Entrée.....	36
2.3.2. Ballad.....	40
2.3.3 Shuffle.....	42
2.3.4 Závěr.....	46
2.4 Poznámky k interpretaci a nácvičku improvizace.....	47
Závěr.....	50
Seznam zdrojů.....	51

Úvod

Reprezentuje hudba klasická, jazzová a populární naprosto odlišné světy nebo se můžou navzájem prolínat a inspirovat? Pokud ano, do jaké míry? Je vůbec možné, aby se umělec - interpret na vysoké úrovni zabýval jak hudbou klasickou, tak zároveň jazzovou interpretací a improvizací? Nebo jsou principy jednotlivých stylů natolik rozdílné, že je není možné skloubit? Jak vnímají umělci zabývající se vážnou hudbou jazzové hudebníky a naopak? Všechny tyto otázky si pokládám poměrně často a staly se pro mě jednou z motivací k tomu, abych se začala o osobnost a tvorbu Friedricha Guldy blíže zajímat.

V dnešní době už není fúze výše zmíněných stylů nic neobvyklého a naopak v mnoha ohledech sklízí u posluchačů i některých hudebních kritiků úspěch a interpreti je často a rádi zařazují do svého repertoáru. Skladatelé soudobé umělé hudby ve svých dílech vycházejí z jazzové harmonie a naopak jazzoví hudebníci improvizují na témata slavných či méně slavných děl skladatelů různých historických epoch či původní dílo zaranžují do nového jazzového „kabátu“. Ne odjakživa tomu ale tak bylo a pokusy o propojení těchto rozdílných žánrů se mnohdy setkaly s nepochopením, v některých případech i s odsouzením.

Své o tom podle dostupných zdrojů věděl i Friedrich Gulda, který byl pravděpodobně prvním koncertním pianistou světového věhlasu, jež se na vysoké úrovni zabýval souběžně jak interpretačním uměním klasické hudby, tak zároveň jazzovou improvizací, kompozicí a později hostoval v různých crossoverových projektech nebo byl přímo jejich zakladatelem a hudebním leaderem. Dal by se považovat za jakéhosi rebela své doby. Jeho život byl provázen mnoha kontroverzemi a svou výstředností rozděloval hudební svět na dva tábory, jedni ho milovali a druzí na jeho hudební projekty nahlíželi spíše s despektem.

Práce je členěna do dvou hlavních kapitol. První z nich se zabývá životem Friedricha Guldy a jeho všestrannou hudební kariérou. V druhé kapitole se pokusíme blíže definovat Guldův skladatelský styl skrze podrobnou analýzu jeho klavírních kompozic, konkrétně Preludia a fugy a třívěté Sonatiny.

1. Životopis

1.1 Mládí

Friedrich Gulda se narodil 16. května 1930 ve Vídni.¹ Oba rodiče byli učitelé a velcí milovníci umění, tudíž byl malý Friedrich obklopen hudbou již od útlého věku. I když se hudbě nevěnovali profesionálně, matka Marie Aloysia Gulda hrála obstojně na klavír a otec Friedrich Johann Gulda na violoncello. Gulda podotýkal, že to byl právě jeho otec, kdo v něm pěstoval lásku k hudbě a také kdo ho jako první seznámil s komorní hrou. Zároveň mu od malička vštěpoval, že „charakter, pevné zásady a vytrvalost jsou mnohdy důležitější než talent“. Tím se Gulda snažil řídit celý život.²

Gulda v jednom z rozhovorů charakterizoval svou rodinu jako velmi konzervativní, s intelektuálními sklony. Otec Johann byl silně přesvědčeným sociálním demokratem.³ Zastával funkci ředitele školy ve Vídni, ale po nástupu Hitlera k moci a následném připojení Rakouska k fašistickému Německu byl kvůli svým levicově zaměřeným politickým názorům v roce 1934 z funkce odvolán.⁴

Guldova starší sestra Hedwig, která byla jeho jediným sourozencem, šla později ve stopách rodičů a stala se rovněž učitelkou. S hrou na klavír sice také začala, moc dlouho u ní ale nevydržela a přibližně po roce výuku ukončila. Oproti tomu mladý Friedrich si nástroj zamiloval. V letech 1938–1942 navštěvoval soukromé lekce u Felixe Pazofského, jenž byl jeho prvním učitelem. I když malý Fritz nebyl prototypem zázračného dítěte, brzy se dal rozpoznat jeho mimořádný hudební talent a roku 1942, v pouhých dvanácti letech, úspěšně vykonal přijímací zkoušky na Vídeňskou hudební akademii. Byla to zároveň doba, kdy se definitivně rozhodl, že se stane profesionálním hudebníkem, v čemž ho podporovali i jeho rodiče.⁵

¹ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. Gulda.at. 2000 [cit. 27. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

² *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

³ Friedrich Gulda – Kurt Hofmann. *Mein ganzes Leben ist ein Skandal*. Berlin: Heyne, 1995, s. 5.

⁴ Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 5.

⁵ Tamtéž.

Na Vídeňské hudební akademii se vzdělával ve hře na klavír pod vedením uznávaného profesora Bruna Seidlhofera, jenž vychoval mnoho věhlasných pianistů – mezi nimi například Alfreda Brendela⁶, a hudební teorii a skladbu u rakouského pozdně romantického skladatele Josepha Marxe (1882–1964)⁷.

1.2 Začátky hudební kariéry

Úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat. V roce 1946 vyhrál Friedrich Gulda jako teprve šestnáctiletý mladík prestižní mezinárodní hudební soutěž⁸ v Ženevě, což znamenalo zásadní obrat v jeho hudební kariéře.⁹ Stejnou soutěž vyhrála v roce 1957 i Martha Argerich, která byla Guldovou jedinou žačkou.¹⁰

W. Travis Worsham ve své práci „Crossing the Line: The Life and Musical Legacy of Friedrich Gulda Through a Study of Play Piano Play“ uvádí, že během rozhodování o výsledcích soutěže nastala rozepře, když proti umístění Friedricha Guldy na první příčce protestovala rakouská pianistka Eileen Joyce, která byla členkou poroty a mezi soutěžícími měla jiného favorita, konkrétně belgického pianistu Lode Backxe. Tuto informaci Worsham čerpá z knihy od Richarda Davise.¹¹

⁶ Friedrich Gulda – Kurt Hofmann. *Mein ganzes Leben ist ein Skandal*, s. 14.

⁷ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online].

⁸ Ženevská soutěž, založená v roce 1939, je jednou z předních světových hudebních soutěží na světě. Zaměřuje se na objevování, propagaci a podporu mladých talentovaných umělců a poskytuje jim nezbytné nástroje pro zahájení mezinárodní kariéry. International Music Competition. The Competition [online]. *Concoursgeneve.ch*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: https://www.concoursgeneve.ch/section/about/the_competition/

⁹ Philip Clark. „Icons – Friedrich Gulda“ [online]. *Gramophone.co.uk*. 21. 3. 2016 [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/icons-friedrich-gulda>

¹⁰ International Music Competition. Search Laureates [online]. *Concoursgeneve.ch*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: https://www.concoursgeneve.ch/section/laureates/search_laureates/

¹¹ Richard Davis – Richard Michael Davis. *Eileen Joyce: A Portrait*. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 2001, s. 126–127.

William Travis Worsham. *Crossing The Line: The Life And Musical Legacy Of Friedrich Gulda Through A Study Of Play Piano Play*. Doctoral thesis. Faculty of The Graduate College at the University of

Nicméně drtivá většina poroty byla klavírní hrou talentovaného mladíka okouzlena a i přes počáteční neshody bylo rozhodnuto v Guldův prospěch. Vítězství téhle prestižní mezinárodní soutěže otevřelo mladičkému klavíristovi bránu do světa velkých koncertních pódíí.¹² O rok později, v roce 1947, sedmnáctiletý Gulda zavítal do Čech, kde debutoval na druhém ročníku Pražského jara. Na celovečerním recitálu zazněla díla Bacha, Beethovena, Prokofjeva a Debussyho.¹³

Guldovo vystoupení se setkala s pozitivními ohlasy, což dokazuje například dobová recenze hudebního publicisty Ivana Medka v periodiku *Kulturní politika (Kulturní politika – 6. 6. 1947)*, v níž nešetří superlativy, označuje koncert mladého pianisty za největší překvapení festivalu a podotýká, že „v Guldovi patrně roste jedna z největších současných pianistických osobností“.¹⁴

Friedrich Gulda již v tuto dobu získává renomé vynikajícího klavíristy a koncertuje na evropských i světových pódíích. Jeho repertoár čítá obrovské množství sólových skladeb i klavírních koncertů. Spolupracuje s významnými dirigenty a předními hudebními vydavatelstvími.

V roce 1950 následoval debut v Carnegie Hall. Návštěva USA se neobešla bez komplikací – po příjezdu na Ellis Island 7. října 1950 byl Gulda zadržen cizineckou policií kvůli tomu, že byl jako desetiletý chlapec součástí propagandistické mládežnické organizace „Hitlerjugend“¹⁵. I přestože Gulda vysvětloval, že

Nebraska, 2019, s. 4. Dostupné také z: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=musicstudent>

¹² Ivan ŽÁČEK. Portréty velkých klavíristů 20. století. V. Friedrich Gulda. *Hudební rozhledy*. 2011, č. 5, s. 52–53.

¹³ Pražské jaro. Klavírní koncert: Friedrich Gulda [online]. *Festival.cz*. 2017 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://festival.cz/koncert/klavirni-koncert-friedrich-gulda/>

¹⁴ Petr Kadlec. „Atleticky suverénní Menuhin, mladičký Gulda a dětsky ostýchavý Šostakovič“ [online]. *Operaplus.cz*. 14. 11. 2014 [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/atleticky-suverenni-menuhin-mladicky-gulda-a-detsky-ostychavy-sostakovic/>

¹⁵ Prudký vzestup počtu členů byl z velké části způsoben násilně vynuceným slučováním jiných mládežnických organizací s Hitlerjugend, k čemuž docházelo především poté, co se stal Hitler v roce 1933 kancléřem. Lze říci, že každý chlapec, kterému bylo v tomto období více než deset let, byl s touto organizací nějakým způsobem spojen. Hitlerjugend. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-06-28]. Dostupné z:

shromáždění dané organizace nikdy nenavštívil a snažil se objasnit okolnosti tohoto nedorozumění (viz poznámky pod čarou), byl na Ellis Islandu po tři dny zadržen.¹⁶

Po dobu měl k dispozici staré piano, na kterém se mohl alespoň částečně udržovat v kondici.¹⁷ Nicméně i přes tuto nepříjemnost byl Guldův sólový recitál zdejšími kritiky označen jako „nejlepší debut od dob Horowitza“.¹⁸

https://cs.wikipedia.org/wiki/Hitlerjugend#N%C3%A1r%C5%AFst_po%C4%8Dtu_%C4%8Dlen%C5%AF

¹⁶ Howard Taubman. „Pianist, a Hitler Youth at 10, Held under U.S. Security Act“. *New York Times*. 9. 10. 1950.

¹⁷ William Travis Worsham. *Crossing The Line: The Life And Musical Legacy Of Friedrich Gulda Through A Study Of Play Piano Play*, s. 5.

¹⁸ Louis Biancolli. „Gulda steht in die Ruhmeshalle der Pianisten ein“. *New York World-Telegrams and Sun*. 12. 10. 1950.

1.3 Friedrich Gulda a jazz

„Proč vždycky jen konkurenční boj, proč vždy jen vrcholné výkony? To je nelidský princip. Možná, že teď hrají více „falešných“ not než dříve. Komu však záleží jen na správných notách, na toho kašlu. Hlavní věc je, že z toho nakonec vyleze něco, co jsem mínil. “... „Tomuto výkonnostnímu tlaku se už nebudu podrobovat“.¹⁹

Vše nasvědčovalo tomu, že bude Gulda pokračovat ve své úspěšně započaté kariéře koncertního umělce. Ve svých 20 letech měl za sebou recitály v nejznámějších a nejprestižnějších koncertních sálích a těšil se velké oblibě posluchačů. Získával kladné recenze hudebních kritiků a byl považován za jednoho z nejvýraznějších pianistů své generace. On sám však začal tento svět považovat za příliš konzervativní a plný snobismu a čím dál více se vzpíral běžným konvencím.²⁰

V 50. letech se vedle koncertování začal intenzivněji zajímat o jazzovou hudbu, která ho lákala svou svobodou, nespoutaností, prostorem pro improvizaci a tvůrčí kreativitu. Sbíral jazzové nahrávky, navštěvoval slavné jazzové kluby, kde se účastnil koncertů i tzv. jam session, jichž byl aktivním účastníkem (pozn. pod čarou- *jam session* je zpravidla neformální událost nebo situace, při které se sejdou hudebníci a bez předchozí přípravy improvizují buď na různá jazzová témata, standardy, harmonická schémata či bez jakéhokoliv bližšího upřesnění – tzv. volná improvizace). Nejdříve se zaměřil na protagonisty swingové éry, z konkrétních jmen zmiňuje např. Counta Basieho, dále studoval a analyzoval nahrávky a jazzová sóla be-bopových hráčů Charileho Parkera a Dizziho Gillespieho a dalších.²¹

Mnozí byli z tak náhlého „konvertování“ k jazzu zaskočení a podle Guldových vlastních slov (viz citace níže) se setkával s kritikou a nepochopením nebo to tak alespoň sám vnímal. V „klasických“ kruzích dokonce získal přezdívku „klavírní terorista“. Tohle označení sice působí poněkud hanlivě, avšak zdálo se, že na něj byl

¹⁹ LÖBLOVÁ, Hermi. Nechci být pianistickou hvězdou. Rozhovor s Friedrichem Guldou. *Hudební rozhledy: Časopis pro hudební kulturu*. Praha: 1971, roč. 24, č. 8, s. 362-363. ISSN 0018-6996

²⁰ Ivan ŽÁČEK. Portréty velkých klavíristů 20. století. V. Friedrich Gulda. *Hudební rozhledy*. 2011, č. 5, s. 52–53.

²¹ Friedrich Gulda – Kurt Hofmann. *Mein ganzes Leben ist ein Skandal*. Berlin: Heyne, 1995, s. 62.

Gulda naopak patřičně hrdý, což možná do jisté míry souviselo s jeho rebelskou povahou.²²

„Existují určité hudební škatulky a překročení pomyslných hranic mezi nimi je stále považováno za absolutní tabu, nejen hudebně, ale také společensky.“ „Hudba klasická a jazzová je hudbou dvou odlišných tříd společnosti. Jedna je hudbou bohatých bělochů a druhá hudbou chudých černochů. Když jsem překročil tyto pomyslné hranice, často jsem slýchal kritiku a posměšky“.²³

Gulda choval sympatie k tomuto žánru prakticky od dětství, na což vzpomíná v dokumentu *So What?!*, *Portrait of Friedrich Gulda*. Vypráví, jak jeho otec během 2. světové války poslouchal rádia Spojenců, konkrétně britské a americké stanice, které kromě zpráv ohledně aktuální situace vysílaly také jazz.

„Byla válka, nacisté byli u moci a poslouchání „nepřátelských“ rozhlasových stanic, například těch britských, vás mohlo stát život, jelikož k vám každou chvíli mohlo vtrhnout gestapo.“ ... „bylo to docela nebezpečné. Ale ta hudba mě naprosto fascinovala, možná o to více, že byla Hitlerem zakázána“.²⁴

Avšak se soustavným cvičením jazzové improvizace a interpretace začal Gulda později, a to přibližně rok po výhře v soutěži v Ženevě, tedy ve svých sedmnácti letech.²⁵

Jako teenager se Gulda přátelil s Joe Zawinulem, slavným jazzovým pianistou, který později spolupracoval např. s Milesem Davisem a byl jedním ze zakladatelů skupiny Weather Report. Oba rakouští hudebníci zůstali v průběhu let v kontaktu a často spolu koncertovali v klavírním duu.²⁶

²² Georg Predota. „The terrorist pianist Friedrich Gulda: Concerto for Cello“ [online]. *Interlude.hk*. 10. 10. 2014 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://interlude.hk/terrorist-pianist-friedrich-gulda-concerto-cello/>

²³ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 8.

²⁶ Steinway & Sons. Friedrich Gulda [online]. *Steinway.com*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.steinway.com/artists/friedrich-gulda>

Guldovy jazzové začátky nebyly snadné. Jeho situace byla navíc ztížena tím, že už měl vybudované jméno renomovaného pianisty, avšak s jazzovou hudbou zatím neměl téměř žádné zkušenosti. „Po technické stránce jsem byl schopen zahrát cokoliv, ale jako jazzový muzikant jsem byl naprostá nula. Musel jsem na sobě po dlouhou dobu těžce pracovat, než jsem byl schopen hrát jazz na obstojné úrovni“.²⁷ V té době se začal učit hrát také na baryton saxofon.²⁸

Během návštěvy USA v roce 1950 (při svém prvním koncertu v Carnegie Hall) zavítal Gulda také do legendárního newyorského jazzového klubu Birdland, kde koncertovala spousta hvězd jazzového nebe, například Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Bud Powell, Stan Getz, Lester Young, Erroll Garner a mnoho dalších.²⁹

V tomto klubu se také o pár let později (v roce 1956) uskutečnil jeho koncertní jazzový debut. Během večera zahrál společně se sextetem složeným z renomovaných amerických hudebníků. Na programu zazněly převážně jeho originální kompozice, ale také vlastní aranže známých standardů.³⁰

Gulda se začal postupně dostávat do povědomí posluchačů také jako jazzman. Kooperoval s mnoha významnými jazzovými esy, za zmínku bezesporu stojí jeho spolupráce s Chickem Coreou a Herbiem Hancockem a již zmíněným Joe Zawinulem, již v té době byli jedni z nejvýznamnějších pianistů a inovátorů na jazzovém hudebním poli. Nahrávky z těchto koncertů jsou na mnoha CD, spoustu autentických záznamů můžeme najít také na internetovém kanále YouTube.

I když se Gulda od 50. let jazzu intenzivně věnoval, v jeho hře i improvizaci můžeme přesto slyšet silné vlivy klasické hudby. To se týká jak tvorby tónu, tak vytříbené techniky, kterou využívá ve svých improvizovaných sólech.

Gulda byl dlouhou dobu součástí jazzové scény, aktivně koncertoval, byl leadrem i hostem mnoha uskupení, komponoval hudbu pro různá jazzová tělesa a bigbandy,

²⁷ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Birdland. History [online]. *Birdlandjazz.com*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.birdlandjazz.com/history/>

³⁰ „GULDA HAS DEBUT AS JAZZ PIANIST; Concert Artist Opens 2-Week Engagement at Birdland -- Viennese Is 'Jumpy'“. *New York Times*. 22. 6. 1956.

nahrál mnoho nosičů s vlastními jazzovými kompozicemi či aranžemi standardů. Navzdory tomu byl bohužel znám jen omezené skupině jazzových posluchačů a některými jazzovými kritiky nebyl plně přijat, považovali ho za hráče druhé kategorie.³¹

Avšak mnoho jazzových hudebníků chovalo ke Guldovi velký respekt: „Gulda sice není takovým odborníkem jako my, ale stojí za to ho brát vážně“.³² Četné spolupráce s výše zmíněnými významnými jmény svědčí ve prospěch tohoto tvrzení.

Chick Corea například prohlásil: „Hraní s Guldou je skvělou příležitostí dozvědět se více o klasické hudbě. Můžeme si navzájem předávat své názory a zkušenosti a navzájem se inspirovat“.³³

³¹ Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 1.

³² *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

³³ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

1.4 Gulda - interpret klasické hudby

„Hudba mi dává mateřský pocit bezpečí, pocit klidu, důvěry a moci přítomného okamžiku ...“³⁴

To, že Gulda zahořel láskou k jazzu, ještě neznamenal, že na vážnou hudbu zcela zanevřel. Po celý život byl umělcem hluboce oddaným mistrům klasické hudby. Do povědomí posluchačů se zapsal jako přední interpret Bacha, Mozarta a Beethovena.³⁵

K těmto skladatelům měl Gulda vřelý vztah, zvláště pak k Mozartovi, jehož dílo pro něj bylo celoživotní vášní. „Mozartova hudba mě provází každým obdobím mého dlouhého života a bude až do jeho konce.“ ... „Žádný ze skladatelů nebyl mému hudebnímu smýšlení tak blízko“.³⁶

Byla to právě Mozartova díla, které Gulda nejčastěji zařazoval na programy svých koncertů a jeho sonátami často zahajoval své jazzové recitály.³⁷

Paradoxem je, že ze všech tří jmenovaných skladatelů považoval za interpretačně nejpřístupnější Beethovenovu hudbu, s jejímž studiem začal jako první. Na Beethovena se dlouhou dobu specializoval a několikrát nahrál komplet jeho klavírních sonát.³⁸

Interpretaci děl z období romantismu se Gulda poměrně dlouhou dobu vyhýbal. Zabýval se jí během svých studií na hudební akademii, v průběhu své koncertní kariéry ji do svého repertoáru ale příliš často nezařazoval a vytvořil si od ní určitý odstup. Sám to zdůvodňoval tím, že „byl vždy založen spíše racionálně, než emocionálně“.³⁹

³⁴ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

³⁵ Philipp Blom. „Friedrich Gulda“ [online]. *Theguardian.com*. 1. 2. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2000/feb/01/guardianobituaries>

³⁶ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

³⁷ Radim Kopáč. „Guldův Mozart“ [online]. *Theguardian.com*. 18. 6. 2011 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz /rozhovory/gulduv-mozart.html>

³⁸ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

³⁹ Friedrich Gulda im Gespräch mit Joachim Kaiser. In: *Youtube* [online]. 9. 1. 2016 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SgG1YGrD6ol>

Od roku 1986 částečně změnil svůj postoj a čím dál více se začal zabývat dílem Fryderyka Chopina.⁴⁰ Z nahrávek můžeme slyšet, že Gulda k interpretaci Chopina přistupuje poměrně netradičním způsobem, věcně, bez velkého sentimentu a patosu, čímž potvrzuje výrok o svém spíše racionálním založení.

Gulda byl v mnoha ohledech poněkud kontroverzní a výstřední osobnost, která se bouřila proti běžně zajetým pravidlům.⁴¹

Často ignoroval tištěný a předem domluvený program svých recitálů a repertoár mnohokrát měnil přímo na pódiu, což představovalo výzvu jak pro organizátory, tak i pro některé více konzervativní posluchače. Gulda dle svých slov preferoval spíše mladší publikum, které považoval za otevřenější a méně „zkostratělé“.⁴²

V některých pasážích skladeb často improvizoval, často můžeme slyšet různé obměny v hudebním textu, například při repetici v expozici klasických sonát nebo i v průběhu provedení či v závěru. Toto tvrzení si můžeme ověřit při poslechu záznamů z jeho živých koncertů.

Od 60. let byl koncept jeho recitálů zpravidla multižánrový. V první půlce byla na programu díla klasických mistrů, nejčastěji Mozarta, Beethovena a Bacha. Druhá polovina již byla jazzově/populárněji laděná a zazněly zde buď jazzové standardy či Guldovy vlastní kompozice, improvizace na různá témata či parafráze. Byl to způsob, jakým se snažil představit jazz posluchačům vážné hudby. Často si na druhou polovinu koncertu přizval hosty, například již zmíněného Joe Zawinula, s nímž vystupoval v duu poměrně často, případně zahrál společně se svým jazzovým triem či jiným uskupením.⁴³

Gulda byl poněkud výstřední, a to i co se týče koncertního oděvu. Za zmínku také stojí jeho typický, poněkud bohémský a netradiční koncertní oděv, který nosil na pódiu v pozdějších letech. Na různých videozáznamech z koncertů můžeme Guldu

⁴⁰ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. *Gulda.at*. 2000 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

⁴¹ Philipp Blom. „Friedrich Gulda“ [online]. *Theguardian.com*. 1. 2. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2000/feb/01/guardianobituaries>

⁴² *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

⁴³ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. *Gulda.at*. 2000 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

vidět oblečeného velmi neformálně, buď v obyčejném triku, nebo ve výrazné barevné košili, kalhotách a v neposlední řadě s kloboučkem na hlavě, připomínajícím židovský kippah.



Obr. č. 1 Friedrich Gulda⁴⁴

Tuhle výstřednost ještě „povýšil“, když v rámci již zmíněného a poněkud kontroverzního projektu Opus Anders (společně se svou tehdejší partnerkou Ursulou Anders) koncertovali bez jakéhokoliv oděvu. Záznamy z těchto koncertů (zřejmě z pochopitelných důvodů) nejsou dohledatelné, jako krátký důkaz tohoto faktu může sloužit krátký úryvek z koncertu v dokumentu „So What?!“.⁴⁵

Guldova klavírní hra byla dobovými kritiky ceněna především pro jeho „analytický přístup, čistotu, přesnost, vytříbenou zvukovou kulturu, rytmickou dravost a brilantní techniku“.⁴⁶

⁴⁴ Zdroj: Michel Dutrieue. „Friedrich Gulda: The Stuttgart Solo Recitals – 1966-1979, 7 cd's uitgegeven door SWR Music. Een monument!“ [online]. *Stretto.be*. 25. 9. 2019 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.stretto.be/2019/09/25/friedrich-gulda-the-stuttgart-solo-recitals-1966-1979-7-cds-uitgegeven-door-swr-music-een-monument/>

⁴⁵ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

⁴⁶ Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 6.

1.5 Friedrich Gulda – crossoverový umělec

Jazz Guldovi poskytl pocit adrenalinu, který byl podle jeho vlastních slov v kontrastu s „mdlým akademickým přístupem, na který byl zvyklý“. Nesnášel rutinu a odmítal omezit své obzory pouze na jeden hudební žánr.⁴⁷

Pomyslná hranice mezi klasickou a jazzovou hudbou nebyla jedinou, kterou Gulda během své hudební kariéry překročil. Po celý svůj život se aktivně zajímal o nové hudební trendy a byl součástí mnoha crossoverových projektů či uskupení. Některé jeho výstřední tvůrčí počiny byly odbornými kritikami shazovány a u velké části hudební veřejnosti se setkaly spíše s posměchem. Byly také mnohými chápány jako hudební parodie, což ale nebylo Guldovým záměrem, proti tomuto nařčení se ohrazoval.⁴⁸

V následujících řádcích je zmíněno několik alternativních hudebních projektů, na kterých se Gulda autorsky i hráčsky podílel.

1.5.1 Albert Golowin

Albert Golowin byl Guldův umělecký pseudonym, pod nímž se prezentoval jako zpěvák, jehož tvorba byla zamyšlená, lehce melancholická a měla být jakousi paralelou k ponuré vídeňské atmosféře. „Golowinovu“ pravou identitu se Guldovi před hudební veřejností dařilo tajit po dlouhé tři roky.⁴⁹

1.5.2 Limpe Fuchs

Na počátku 70. let navázal Gulda spolupráci s německou skladatelkou a umělkyní Limpe Fuchsovou. Společně s ní a Paulem Fuchsem založili hudební uskupení

⁴⁷ William Travis Worsham. *Crossing The Line: The Life And Musical Legacy Of Friedrich Gulda Through A Study Of Play Piano Play*. Doctoral thesis. Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska, 2019. Dostupné také z: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=musicstudent>

⁴⁸ Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 1.

⁴⁹ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

„Anima“ zaměřující se na volnou improvizaci a zvukové experimenty. Tento projekt byl sice komerčně neúspěšný, přesto o něm Gulda hovoří jako „o obrovské hudební zkušenosti“ (....) „Tuto hudbu jsem hrál ze svého vlastního vnitřního přesvědčení, bez ohledu na ztráty“.⁵⁰

1.5.3 Opus Anders

Opus Anders byl pravděpodobně Guldův nejkontroverznější projekt. Vznikl v 80. letech. Založil ho společně se svou třetí ženou Ursulou Anders. Zaměřoval se podobně jako uskupení „Anima“ na volnou improvizaci. Gulda i Anders hráli v rámci tohoto projektu nazí, což mohlo být paralelou k naprosté hudební svobodě.⁵¹

1.5.4 The Paradise Band

Jazz-rocková formace The Paradise Band vznikla v roce 1989 a v průběhu 90. let Guldu doprovázela na jeho koncertních vystoupeních. Jejími členy byli Barbara Dennerlein (Hammondovy varhany), Harry Sokal (saxofon) a Jojo Mayer (bicí). V roce 1995 se toto uskupení spojilo s DJ Vertigem a tanečnicemi, tzv. Gulda's Paradise Girls, načež vznikl divoký hudební experiment „The Paradise Party“, jenž byl fúzí jazzu a elektronické taneční hudby.⁵²

1.5.5 Mozartiana

Tento projekt byl spojením hudby Wolfganga Amadea Mozarta a elektronické taneční hudby. Na začátku koncertu zazněly některé Mozartovy sólové klavírní skladby, načež se vystoupení (za účasti již zmíněného Paradise Bandu, tanečnic, dýdžeje a efektní světelné projekce) přeměnilo na velkou taneční show.⁵³ Gulda se o svém

⁵⁰ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 11.

⁵³ Tamtéž.

vztahu k taneční a elektronické hudbě vyjadřoval takto: „Ač roky stárnu, v mysli jsem mladší a mladší.“⁵⁴

28. března roku 1999 obletěla svět smutná zpráva o Guldově úmrtí. Vzápětí se však ukázalo, že tuto nepravdivou informaci rozeslal faxem rakouským médiím sám Gulda, který byl v tu dobu v Ženevě živý a zdravý.

Jedním z důvodů tohoto výstřelku byl zájem o zjištění toho, jak budou rakouská média reagovat. Gulda k tomu pronesl sarkastickou poznámku: „Abyste v Rakousku něco znamenal, musíte být nejprve mrtvý“.⁵⁵

Kromě toho to byl také jistý marketingový tah, který měl podpořit prodejnost lístků na jeho nadcházející velikonoční koncert s příhodným názvem „Friedrich Gulda's Resurrection Party“ (ve volném překladu „Oslava Guldova vzkříšení“). Tato strategie byla poněkud kontroverzní, ale podle všeho úspěšná, jelikož byl koncert beznadějně vyprodaný.⁵⁶

Gulda zemřel necelý rok poté 27. ledna 2000 na srdeční selhání. Tento den byl opět shodou okolností výročním dnem narozenin Wolfganga Amadea Mozarta, skladatele, jehož tvorbu Gulda celý život bezmezně obdivoval.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

⁵⁶ Philipp Blom. „Pianist `faked death to see his obituary“ [online]. *Independent.co.uk*. 2. 4. 1999 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/news/pianist-faked-death-to-see-his-obituary-1084584.html>

1.6 Gulda - pedagog

„Pokud učíte, pomáhejte svým studentům realizovat jejich sny, dejte si však pozor na to, do jaké míry ovlivňujete tyto sny Vy samotní“.⁵⁷

I když se Gulda pedagogické činnosti kromě příležitostných masterclassů a klavírních kurzů nikdy nevěnoval, nelze opomenout skutečnost, že byl po necelé dva roky učitelem jedné z nejvýznamnějších a nejslavnějších světových pianistek, Marthy Argerich, jež byla zároveň jeho jedinou žákyní. Argerich byla stejně jako Gulda energická, svobodomyšlná a obdivovala Guldu pro jeho spontánnost, zvědavost a lásku k jakékoliv hudbě, nejen té klasické.⁵⁸

⁵⁷ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. *Gulda.at*. 2000 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

⁵⁸ Georg Predota. „The Sorcerer’s Apprentice Friedrich Gulda and Martha Argerich“ [online]. *Interlude.hk*. 16. 6. 2017 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://interlude.hk/sorcerers-apprentice-friedrich-gulda-martha-argerich/>

1.7 Osobní život

Během svého života se Gulda třikrát oženil. Poprvé to bylo v roce 1956, kdy si vzal za manželku rakouskou herečku italského původu Paolu Loew. Krátce nato se jim narodil syn David Wolfgang Gulda, a to dne 27. 1. 1956, což bylo shodou okolností 200. výročí Mozartových narozenin.⁵⁹

Z tohoto manželského svazku vzešel i Guldův druhý syn Paul Gulda, který jde v otcových stopách a je v Rakousku uznávaným koncertním klavíristou. Po deseti letech se manželé rozvedli.⁶⁰

V roce 1967 Gulda absolvoval koncertní turné po Japonsku, kde se seznámil se svou druhou ženou Yuko. O rok později se jim narodil syn Federico, zvaný Rico. Bohužel ani toto manželství nevydrželo a v roce 1972 bylo rozvedeno.⁶¹

Přibližně o dva roky později potkal svou třetí partnerku, a to Ursulu Andres, se kterou také často koncertoval, mimo jiné v rámci společného projektu Opus Andres. Věnoval jí také koncertní skladbu pro zpěv, tympány a orchestr s příhodným názvem „Concerto for Ursula“, jež byla v 80. letech veřejně provedena i nahrána. Pěveckého partu i hry na tympány se zhostila sama Ursula. Tento vztah trval (vyjma krátkého odloučení na konci 80. let) až do Guldovy smrti.⁶²

⁵⁹ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. *Gulda.at*. 2000 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

⁶⁰ Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. *Gulda.at*. 2000 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

⁶¹ Friedhelm FLAMME. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006, s. 6.

⁶² Tamtéž, s. 10.

2. Friedrich Gulda - skladatel

2.1 Friedrich Gulda a práce s klasickými formami

Guldův skladatelský odkaz je definován jeho silným vztahem ke klasickým formám. Gulda si ho vypěstoval během své hvězdné kariéry koncertního klavíristy už v mladém věku: Připomeňme si skutečnost, že v padesátých a šedesátých letech (1953, 1954, 1967)⁶³ nahrál tři komplety Beethovenových sonát.

Během své kariéry jak klasického, tak i jazzového klavíristy, která pokryla více jak padesát let, Gulda zkomponoval několik skladeb pro klavír. Mezi Guldou – skladatelem a Guldou – klavíristou můžeme najít zajímavou paralelu. Ve své klavírní kariéře vyrůstá z pravidel klasické hudby, jazzový svět objevuje a úspěšně propaguje až ve věku pozdějším. Analogicky k tomu stojí jeho skladby na klasických základech a jazzové prvky jsou jeho nástavbou. Forma, motivická práce, harmonický plán, to vše vyrůstá z klasických forem. Harmonická kvalita jednotlivých akordů, artikulace či melodické zdobení naopak čerpá z jazzové improvizace.

Výběr konkrétních skladeb k podrobnější analýze nebyl náhodný. Preludium a fuga, Sonatina i Variace jsou formami ryze klasickými. Po stránce tónového materiálu ale vycházejí spíše z jazzové harmonie. Zároveň v některých částech poskytují prostor pro improvizaci, která je pro jazz charakteristická, tudíž bychom je mohli chápat jako paralelu ke Guldově “rozdvojené” hudební osobnosti. Nejedná se tedy o jazz v pravém slova smyslu, ale spíš o syntézu, neboť vlivy klasické hudby jsou zde pořád velmi patrné.

Dle interpretačních poznámek k vydání jeho klavírních skladeb⁶⁴ jsou skladby seřazeny vzestupně dle obtížnosti. Když v poznámce k Preludiu a Fuze zdůrazňuje především to, že „celá věc musí swingovat!!!“, lze soudit, že promlouvá hlavně ke klasicky trénovaným klavíristům.

⁶³ ŽÁČEK, Jiří. Portréty velkých klavíristů 20. století. V. Friedrich Gulda alias neposlušný Fricek. *Hudební rozhledy: Časopis pro hudební kulturu*. Praha: 2011, č. 5., s. 52-53. ISSN 0018-6996.

⁶⁴ Gulda, Friedrich. *Klavier-Kompositionen*. Vienna: Papageno Music Publishing, 1971

Ostatně první ze skladeb z vydání, se kterým v naší analýze pracujeme⁶⁵, je skladba Play piano Play. Ta, se svým podtitulem „10 Übungsstücke“, tedy 10 cvičení, byla koncipována jako metodický cyklus skladeb demonstrující klasicky vzdělanému klavíristovi rozdíly mezi klasickým a jazzovým cítěním.

2.2. Preludium a Fuga

2.2.1. Preludium

Zkomponovaná v roce 1965, Preludium a fuga, už dle svého názvu, se zcela zřetelně a otevřeně inspiruje Bachovým Dobře temperovaným klavírem. Figurace v Guldově preludiu připomínají mnohá preludia Bachova, nejvíce patrně to neznámější, C dur, z prvního dílu. V obou případech jde o de facto schématické skladby, kde nastolený model v prvním taktu pokračuje až do cody. V obou případech je v pravé ruce akordická figurace, zatímco levá ruka obstarává dlouhé basové tóny.



Příklad č. 1: Srovnání. Bach, Preludium C dur, takty 3-5

Guldovo preludium je v es moll a každý rozepsaný akord zabírá celý takt, na rozdíl od Bachových dvou dob. Harmonický vývoj je tedy v Bachově slavném díle dvakrát rychlejší, což se odráží i na počtu taktů. Zatímco barokní originál má 35 taktů, Guldovo Preludium (neméně originální) obsahuje 94 taktů. I přes tyto rozdíly nalezneme podobnosti jak formální, tak v harmonickém vývoji skladeb.

⁶⁵ tamtéž

Guldovo preludium je formálně rozděleno na tři větší celky po 32, respektive 30 taktech (poslední úsek, coda nad prodlevou *Es*, je o dva takty zkrácen). Stejně jako v případě Bachova preludia se od prvního úseku v tónice dostáváme do druhého úseku postaveného na dominantě, který se během svého průběhu vrátí do výchozí tóniny a v té, v poslední části, jež je rozsáhlou codou, je skladba ukončena. V této nejhrubější harmonické analýze se vyskytuje pouze jeden základní rozdíl – v Bachově případě se coda nejprve odvíjí nad pedálovým dominantním G a posléze tónickým C; v případě Guldy celých 25 taktů rovnou nad tónickým *Es*.

První úsek začíná osmitaktovým ukotvením tóniny *es moll*. Nad pedálovým tónickým *Es* se tu odvíjí jednoduchý sled základních funkcí. Ty jsou ale hned od počátku opentleny neakordickými tóny, které by v době baroka nebylo možné harmonicky chápat či popsat.

Příklad č. 2: Preludium. Harmonické schéma taktů 1-8

Již na těchto úvodních osmi taktech můžeme úspěšně popsat Guldův způsob práce, který spočívá v navěšování různých, harmonii obohacujících tónů na typický sled harmonických funkcí v barokní hudbě.

Podíváme-li se na pouze na základní stavbu akordů, tedy na tercie, kvinty a případně septimy, prvních osm taktů můžeme popsat jako dva takty tóniky (T), dva takty subdominanty (S), opět dva takty T a následně dva takty paralelní *Ces dur* (VI).

Kde je schován jazz? Pokud nepočítáme rytmickou strukturu, jejíž swingující potenciál lze spatřit v příkladu číslo 1 (osminka s tečkou následována šestnáctkou), se jedná o zahušťující tóny navíc, které se na rozdíl od klasické harmonii dají v jazzu popsat velice jednoduše. Gulda vytváří nejčastěji tzv. „jedenáctky“ či „třináctky“, tedy undecimové či terdecimové akordy.

V případě taktů 1-2 a 5-6 to je, vezmeme-li akord odspoda, aditivní 11, tedy tón *As* a pak aditivní 7, tedy tón *des*. V tomto případě – není využita 9 – bychom mohli hovořit, v intencích klasické harmonie, o zahušťující kvartě. Budoucí vývoj akordů v Preludiu ovšem hovoří ve prospěch chápání čtvrtých stupňů v daných akordech jako undecim, nikoliv kvart.

Jak můžeme ostatně pozorovat v taktech 3-4, kde se kromě kvintakordu *As – C – Es* vyskytuje tón *F*, tedy 13 a tón *B*, tedy 9, stejně jako v taktech 7-8, kde se k základnímu trojzvuku *Ces – Es – Ges* přidává tón *Des* (9), *Fes* (11) a *As* (13). V tomto případě je jazzová nástavba akordů nejnvýraznější.

Než se v taktu 33 ocitneme v druhém dílu, který je v *b moll*, procestujeme mnoha funkcemi a mnoha stále komplikovanějšími akordy, kterým krom přidaných nón, undecim a tercdecim také narůstá počet alterací. Mezi takty 13-31, těsně před kadencí do *b moll*, se obsah preludia odvíjí od sestupné chromatické linky v base od *eses* až po *F*.

Příklad č. 3: Preludium. Harmonické schéma taktů 9-32
sestupná chromatická linka v base od mezi takty 13-31

V porovnání s prvními osmi akordy se nám tu jednotlivé funkce i harmonická stavba akordů komplikuje a těžko definuje. Akordy v taktech 11-12 a 13-14, v kvartovém poměru (Heses dur a Eses dur) nemůžeme chápat jako akordy v es moll, vzhledem k alteraci tónu es. Kam tedy směřujeme? Mohli bychom směřovat do Asas dur, nebo jiné, poněkud nepraktické tóniny. Ale mezi taktem 14 a 15 dojde k jevu, se kterým se ještě v hojně míře setkáme v analýze poslední věty Guldovy *Sonatiny*. Celý akord je posunut diatonicky či chromaticky v celé šíři nahoru či dolů. V tomto konkrétním případě je to harmonicky ne zcela doslovný posun o malou sekundu níže (Eses¹³ na Deses¹³). Jinými slovy harmonický skok. V momentě vstupu do taktu 15 nastupuje sekvence akordů vedoucí až do druhé části preludia v b moll.

Harmonie se v těchto místech zahušťuje takovým způsobem, že nám nabízí další, již třetí pohled na uchopení stavby akordů (prvním je klasická harmonie se zahuštěnými sekundami, kvartami, alterovanými tóny, druhým je „jazzový“ pohled na „jedenáctky“ a „třináctky“). Tento pohled spočívá v bitonálním uchopení materiálu. To je zvláště viditelné ve zmíněné harmonické sekvenci. V pravé ruce se nám, počínaje taktem 15, objevuje sled akordů, které vytváří kvintový kruh (As – Des – Ges – Ces – Fes – Heses), ten také nejvýstižněji odkazuje na původní, bachovskou stavbu sekvencí. V levé ruce postupujeme chromaticky. C⁷, Ces, B⁷, Heses, As⁷, Asas. Takže zatímco v pravé ruce probíhá pro klasickou harmonii typický kvintový kruh, v levé ruce se v opozici k tomu naznačuje typicky jazzová progresse, tritónová substituce.⁶⁶ „V plné kráse“ se tato substituce projeví mezi takty 31-33, kdy v base zazní F – Ces – B. V tomto momentě se dostáváme do druhé části preludia.

⁶⁶ Tritónová substituce mění nejzákladnější jazzový sled akordů II-V-T na II-bII⁷-T, což znamená, že namísto kadence dmi⁷ – G⁷ – C, použijeme akordy dmi⁷ – Des⁷ – C. G je od Des vzdálen přesně tritón, odtud název. V klasické harmonie je takovému postupu nejbližší použití akordu V (G dur) s alterovanou kvintou směrem dolů.

31

Příklad č. 4: Preludium. Dobře viditelná tritónová substituce mezi takty 31-33

Prvních čtrnáct taktů druhé části je doslovná transpozice prvních čtrnácti taktů části první o kvartu níže. Jsme v b moll, v nižších frekvenčních hodnotách i nižší dynamice. Autor nás ovšem nenechá vydechnout na dlouho a od taktu 48 se během devíti taktů dostane za pomoci sledu ještě zahuštěnějších akordů než v případě prvního dílu až k taktům 63-65, ve kterých se analogicky k přechodu mezi prvním a druhým dílem za pomoci tritónové substituce dostáváme zpět do výchozí es moll.

V Bachově preludiu C dur zabírá Coda celých 15 taktů z celkových 35. I Gulda zvolil pro svoji codu široký prostor, bez dvou taktů by to byla rovnocenná třetina k ostatním dvěma segmentům. Nutno zdůraznit, že povaha závěrečných několika taktů s glissandem přes celou klaviaturou a efektním jazzovým závěrem, který si Gulda na nahrávkách své skladby nikdy neodpustil⁶⁷, se coda časově ještě o něco natáhne. Osm počátečních taktů se nijak neliší od taktů 1-8, a pokud jsme dobře poslouchali, naše paměť očekává podobný harmonický vývoj jako v případě první a druhé části preludia, ale nic takového se neděje, Gulda v devátém taktu třetí části (takt 73) tóninu Es upevňuje jazzovým prvkem, dur-mollovou, rozdvojenou tercií, tak typickou pro bluesovou stupnici. V tomto momentě skladby připraví posluchačům poslední dynamické zvlnění před samotným závěrem.

Příklad č. 5: Preludium, takty 72-74. Prominentně znějící dur-mollová tercie v taktech 73 a 74.

⁶⁷ Friedrich Gulda plays Gulda: Prelude and Fugue (1990)

<https://www.youtube.com/watch?v=B5qJmtIYcVM>

2.2.2 Fuga

Fuga je co do počtu taktů téměř shodná s Preludiem. Obsahuje 95 taktů. Dělí se na čtyři hlavní díly a má dvě témata. První téma se objevuje v altu a trvá tři a půl taktu. Opět zde můžeme pozorovat jisté paralely s Bachovou fugou C dur, ve kterém dux také nastupuje v altu.



The image contains two musical staves. The upper staff is for Gulda's Fuga, starting with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It is marked 'Più mosso' and 'p ma ben marcato'. A note indicates '(♩ = irregales)'. The lower staff is for Bach's Fuga in C major, starting with a treble clef, a key signature of no sharps or flats, and a 3/4 time signature. Both staves show the first few measures of the piece.

Příklad č. 6: Srovnání. Gulda, Fuga, takty 1-4
Bach, Fuga C dur, takty 1-2

Dux v Guldově fuze ovšem začíná na kvintě, nikoliv na primě jako u Bacha. V momentě, kdy nastupuje comes (U Bacha v sopránu, u Guldy v tenoru), liší se také v charakteru. U Bacha se jedná o odpověď reálnou, Gulda volí tonální odpověď, a tak první tón v tenorovém nástupu není tón f^1 , nýbrž es^1 .

Samotné téma by se ve své první půli mohlo objevit i u Bacha (pokud by interpret neswingoval, k čemuž je opakovaně vyzýván), v druhé půli zejména pomocí dílčí kadence zpět do es^1 s použitím sníženého sedmého stupně na d^1 (první čtyři osminky ve třetím taktu) a následnou chromatikou naopak připomíná jazzovou klavírní improvizaci v bebopové stupnici.

Než se fuga dostane do druhého dílu a ke svému druhému tématu v b moll, projde několikerými peripetiemi a epizodami. Dux i comes jsou opatřeny stálou protivětou, jak můžeme vypořadovat v následujícím příkladu.

DUX v altu

p

ma ben marcato

(♩ = inegales)

COMES v tenoru

PROTIVĚTA v altu

SPOJKA

PROTIVĚTA v tenoru

DUX v base

COMES v sopránu

PROTIVĚTA v base

Příklad č. 7: Fuga, takty 1-14.

V taktu dvacet přijde první vybočení z hlavní tóniny, když dux objevuje v Ges dur. Hlava tématu se hned následující takt objevuje v basu, ale nerozvíjí se, jde tedy o neúplnou těsnu. Právě hlavu tématu Gulda markantně využívá v posledním úseku prvního dílu, který vede do druhého dílu, ve kterém v base začíná druhé, pomalé téma složené z půlových klesajících not.

V příkladu osm můžeme vidět hlavu tématu, jak se v krátkém sledu střídá v sopránu a tenoru. Zklidněním v taktu 31, ve kterém zní pouze alt, se připraví nové téma v b moll, které nastupuje v taktu 32 v base.



Příklad č. 8: Fuga, takty 27-

K novému tématu vytváří Gulda nový protihlas. Nástupy tématu se na rozdíl od klasických pravidel fugy, které v první části autor ctí, neobjevují v kvintovém poměru. Tenor nastupuje na *des*¹ (takt 35), alt na *ges*¹ a konečně soprán na *b*¹. V kontrapunktu se často objevují fragmenty hlavy prvního tématu v inverzi.

V následující mezivěť zpracovává Gulda vzestupný motiv postavený z trioly a osminek, případně ze čtyř šestnáctinek a čtyř osminek. Tento motiv se před tím krátce objeví v protivěť v taktu 39. Druhé fugové téma po mezivěť putuje po dalších stupních. V tenoru v taktu 52 nastupuje na *ces*, v sopránů nejprve na *des*¹ a posléze na *ges*² v taktu 59. Vzestupný motiv se teď v kontrapunktu objevuje častěji a jeho formotvorná i motivická role stoupá.

Taktem číslo 66 začíná třetí díl fugy, ve kterém Gulda zpracovává obě témata zároveň. V altu a následně v sopránů je protivěť v dlouhých hodnotách, která výrazně podtrhuje nejprve tóniku a (takty 66-67), a vzápětí dominantu (takty 69-71).

Příklad č. 9: Fuga, takty 66-72.

Kombinace témat pokračuje i v dalších témat, pouze se obměňují hlasy, ve kterých nastupují. V taktu 74 je to dvojice sopránů a altů, v taktu 77 dvojice sopránů a basů. Oba tyto další nástupy jsou pevně ukotveny v es moll. V mezivěť, která začíná v taktu 81, Gulda opět exponuje motiv vzestupných šestnáctek a čtyř osminek, který se tak často objevuje v protivěťách i předešlých spojkách a mezivěťách, v různých obměnách.

Takt 85 přináší, analogicky ke konci prvního dílu, nástupy prvního tématu v krátkém sledu neúplných těsen. To vše nad akcentovanou prodlevou na tónu *B* v base. V tenoru je naproti tomu exponováno druhé téma.

Příklad č. 10: Fuga, takty 85-88.

Těsny pokračují i v dalších dvou taktech, tentokrát v oktávách. Poslední, třetí úsek, který začíná v dynamice *ff* v taktu 91 jednohlasem, je coda skladby. Pětitaktová coda v tak rychlém tempu působí jako vskutku stručné zakončení této rozsáhle dvojitě fugy, ovšem Friedrich Gulda zde dává prostor interpretovi a jeho improvizačním schopnostem. Vyžaduje po něm kadenci, při které se má od akordu $B^7 -5$ dostat k akordu $Es^7 +11 -10$. Stejným akordem (s výraznou lydickou kvartou +11) končí i předešlé preludium. Pokud interpret usiluje o kvalitní, kontrapunkticky bohatou a smysluplnou kadenci, Gulda mu to zde rozhodně neulehčuje.



Příklad č. 11: Závěr

Zkusme si nyní formu fugy zrekapitulovat v jejích základních obrysech. Taky 1-32 jsou fugovou expozicí. Takty 33-65 sice zpracovávají druhé, dříve neslyšené téma, ale namísto expozice toto téma rovnou moduluje, jedná se tedy o fugové provedení. Od taktu 66, ve kterém se obě témata spojí, se odvíjí závěr fugy. Na něj v taktu 91 naváže coda s nevykomponovanou kadencí. Gulda ve své fuze bohatě a kvalitně čerpal z pravidel, dle kterých skladatelé vytvářeli fugy v dobách vrcholného baroka. Ale co harmonie? K té jsme si zatím vyjmenovali základní atributy hlavního tématu. Z těchto atribut hlavního tématu je nicméně odvozen harmonický průběh celé fugy. Harmonický plán v té nejčistší podobě putuje od jednotlivých tonálních center analogicky k fugám Bachovým, ale v jednotlivostech se zrcadlí jazzová harmonie. Ta v kombinaci s častým barokním zdobením funguje velmi přirozeně. Typicky jazzové postupy můžeme zpozorovat v taktech 28-29.

Na první době máme výrazný dur-mollový akord in F, tedy na dominantě. Vrchní střídavý tón na frygické sekundě zvyšuje napětí už tak disonantního akordu. Na druhé době se nám dominantní akord pročistí na F dur. Soprán se skokem dostane

na b^1 z důvodu citace hlavy tématu, a společně s pohybem tenoru na es^1 vytváří neúplný akord F^9 , který se vzápětí rozvádí do kvartsextakordu b moll (třetí doba a čtvrtá doba). V následujícím taktu se nad prodlevou F v první době odehraje pomocí pohybu osminek ve všech zbývajících hlasech zahuštěná dominanta ($Fmi^{+7 +9 11 13}$), utvrzující postavení b moll na druhé době. Ve třetí době se objevuje subdominanta (Ebm^7), na čtvrté opět b moll kvartsextakord. V těchto dvou taktech lze dobře ilustrovat jak klasický harmonický plán (utvrzování stávající tóniny, ve které se cituje hlava tématu, tak jazzové prvky, zejména dur-mollovou tercií či aditivní „devítky“, „jedenáctky“ či „třináctky“, které navíc často nastupují skokem, nejde tedy o průchozí tóny, které by šly pomocí klasické harmonie vysvětlit.

Příklad č. 12: Fuga, takty 28-29. Harmonický

2.3. Sonatina pro klavír

2.3.1. Entrée

Dva roky po vzniku Preludia a Fugy, v roce 1967, se Gulda rozhodl pro zpracování jiné historicky úspěšné a lety prověřené formy. Tentokrát padla volba na klasickou třívětou sonátu. První věta s názvem Entrée je vytvořena na půdorysu sonátové formy, druhá ve volné písňové formě a třetí je rychlé, bryskní finále. Sonátovou sevřenost podporuje volba tónin, krajní věty jsou v d moll, respektive v d dorické, prostřední věta je v B dur.

Hlavní téma první věty je v d moll a upozorní na sebe svou hlasitou dynamikou a unisonem v oktávách. Po tématu bezprostředně následuje výrazný plný akord (který bychom v jazzové hantýrce bezpochyby nazvali „kilem“). Nejprve se jedná o tvrdě velký septakord, hned po druhém zopakování tématu jsou to akordy daleko bohatší, které lze nejlépe rozklíčovat, obdobně jako v Preludiu a Fuze, pomocí bitonality. V druhém taktu se na třetí době kombinuje A dur a G dur, na čtvrté době je to G dur, D dur a A dur.



Příklad č. 13: Sonatina, I. věta, předtaktí a takty 1-2

V dalším rozvíjení hudby se často střídá použití tónické a dórické sexty (tóny *h* a *b*). V taktu 13 na sebe v levé ruce upozorní kráčejší bas. Doprovodné, nejčastěji kvartově stavěné akordy se v taktu 19 přehodí z pravé ruky do levé a kráčejší bas se transformuje do melodie v diskantu. Kráčejší bas vyšplhá až na d^3 a ve stejný moment se vrací hlavní téma. Stále se nacházíme v oblasti hlavního tématu, přičemž část z kráčejším basem je epizodou v jejím rámci.



Příklad č. 14: Sonatina, I. věta, takty 18-23

Po dalším variování tématu se přes rozložené akordy v Des dur mezi takty 29-31 dostaneme k dílčí kadenci postavené nad akordem C dur. Do C dur se tedy dostaneme pomocí tritónové substituce, se kterou jsme se několikrát setkali i v Preludiu a fuze. V tomto čtyřtaktovém předělu mezi oblastmi hlavního a vedlejšího tématu se nad C dur prodlevou objeví zprvu bluesová stupnice, následován lydickým modem a konečně frygickým modem.

Vedlejší téma je v polovičním tempu a je v paralelní harmonickém vztahu k výchozí tónině, v F lydické. Onen zvýšený čtvrtý stupeň je tu využíván skoro výhradně, narozdíl od častého střídání tónů *h* a *b* v oblasti hlavního tématu. Doprovod v levé ruce je definován sekundovým posouváním sextakordů a kvartových akordů, kterým Gulda předznamenává třetí větu sonatiny s názvem Shuffle. Posouvané akordy jsou mezi taktovými čárami (takty 36-41) výrazně rozděleny kvintovým krokem v base mezi tóny *c* a *F*, resp. *C* s *F*¹.



Příklad č. 15: Sonatina, I. věta, takty 35-40

V taktu číslo 45 se přes akordy C7 a F7 dostáváme v taktu 46 do b moll. C7 je zde dominantou k výchozí F lydické, F7 je mimotonální dominantanta k subdominantě b moll. V šesti následujících taktech se interpret musí vlastním improvizacním uměním dostat až do oblasti závěrečného tématu expozice, která začíná v taktu 52 v původním tempu, opět in F, v tomto případě nikoliv v lydické, ale v f moll a místy v f frygické. Gulda opět používá krácející bas a doplňuje ho tzv. skip beats, tedy předraženými osminkami před druhou a čtvrtou dobou.

Příklad č. 16: Sonatina, I. věta, takty 45-54

Po úvodních taktech závěrečného tématu se hudební proud v obou rukách rozvolní do tečkovaného rytmu a offbeatů, tedy nástupů akordů a motivů mimo přízvučné doby. V taktu 59 se vrací hlavní téma v dynamice *ff*. Expozice končí v taktu 66 dominantním akordem A⁵⁻⁷, kterým Gulda umožňuje repetici expozice, tak, jak je to pro klasickou sonátu typické.

Závěr opakované expozice nás dovede k obdobně dominantnímu akordu, tentokrát se jedná o C⁷ ¹⁰⁻¹¹. Provedení tak začíná in F a je to provedení vsutku nevídané. Gulda v něm vyžaduje na interpretovi nemalé improvizacní, ale také kompoziční umění. Interpret má k dispozici pouze akordické značky, koruny, počty taktů (s možností některé opakovat *ad libitum*) a především označení tématu, se kterým má

improvizovat. V první polovině provedení je to téma vedlejší, v druhé polovině téma hlavní.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked "Halbes Tempo" and "Improvisation ad lib (Benützung des Seitensatzes)". It features a bass line with chords E^b , D phrygic, and C . The second system is marked "Doppelles Tempo" and "Beliebig oft". It features a bass line with chords B phrygic, E^7 (crescendo), F^7 (Benützung der Hauptmotivik), E^7 , and (B^b7) . The third system is also marked "Beliebig oft" and shows a melodic line in the right hand with dynamics $sempre$ A^7 , $crescendo$ B^b7 , and ff .

Příklad č. 17: Sonatina, I. věta, provedení a začátek reprízy

Po provedení, která může být jak velmi krátké, tak velmi dlouhé, se v taktu 81 vrací hlavní téma v repríze, a to beze změny. Až s příchodem krácejícího basu v epizodě se hudba začíná odlišovat od té v expozici. Dílčí coda je nyní nad prodlevou akordu A dur, tak, aby vedlejší téma mohlo začít v tónické D lydické. I zde Gulda ctí pravidla sonátové formy.

Vedlejší téma, opět v polovičním tempu, je v případě reprízy rozšířeno a zmožněno. Stejně jako v případě expozice končí improvizovaným šestitaktím, které nás zavede do oblasti závěrečného tématu, které je tentokrát na tónice. I v případě oblasti závěrečného tématu se jedná bezmála o doslovnou transpozici materiálu z expozice. Celá věta končí ve dvojitých oktávách na základním tónu v rytmu hlavního tématu.

2.3.2. Ballad

Druhá věta se svými 52 psanými takty (tedy bez repetic) je celá v B dur a je harmonicky čistší než věty krajní. Avšak pokud je interpret milovník složitostí, harmonie být čistá a dobře čitelná vůbec nemusí, jelikož v ní má hráč volnou ruku. A to doslova. Levá ruka není vůbec vykomponována. Gulda do not zapsal pouze melodii v té pravé (až na vzácné výjimky v taktech 37-38 a taktech 48-52) a co se týče doprovodu, dává interpretovi k dispozici pouze akordické značky. Hlavní téma či hlavní melodie, ona balada s názvu, obsahuje 32 taktů (počítáme včetně repetic prvního osmitaktí) a je ve formě AABA. První tři takty rozšiřují ambitus melodie nejprve o kvintu, pak o septimu, a nakonec o nónu, tyto skoky jsou potom rozvíjeny zpět směrem k *f*. Druhá půle prvního osmitaktí má naopak klesající melodickou tendenci, a zároveň vybočují z dané harmonie.

Příklad č. 18: Sonatina, II. věta,

Sekce B se výrazněji melodicky posouvá do vyšších poloh, je v ní patrná sekvenčnost, kdy se stejná, či podobná figurace posouvá po taktech o sekundu. Sekce B začíná v Ges dur a putuje k tóninám s vysokým počtem béček, ve své druhé půlce se navrácí zpět do B dur, ve kterém začíná opět sekce A. Po skončení celého tématu (či v jazzové terminologii lépe a přesněji řečeno chorusu⁶⁸) je interpret vyzván

⁶⁸ Chorus je v jazzové terminologii téma rozprostírající se nejčastěji na ploše 32 taktů ve formě AABA, po jehož zahrání na něm jednotliví hráči improvizují.

k improvizaci na celé jeho ploše. Gulda zde podtrhuje jednu ze základních jazzových tradic, tedy zahrání tématu a následné improvizaci postavené na jeho harmonické struktuře.

(32 Bars)

Příklad č. 19: Sonatina, II. věta, konec

Po druhém, improvizovaném chorusu, následuje zkrácený a pozměněný chorus – napojujeme se rovnou na sekci B, Gulda zde předepisuje „Free tempo (kadenzartig)“. Kadenčnost hudebního proudu potvrzuje čtyřtaktím, které se po doznění B sekce objevuje. Pomocí čtyř tónového motivku v šestnáctinkách a zpomalujícími staccatovými osminkami nad prodlevou akordu Ces¹¹ se dostaneme k poslednímu zopakování sekce A v B dur (opět tritonová substituce vedoucí přes snížený druhý stupeň do výchozí tóniny), po které již následuje tichá, šestitaktová coda, která svými početnými arpeggii navozuje atmosféru „whisky baru“.

Příklad č. 20: Sonatina, II. věta, závěr

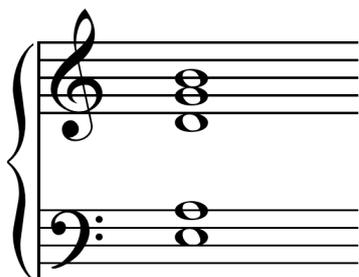
2.3.3 Shuffle

Gulda si ve finále své sonatiny hraje s významy slova shuffle. Shuffle je druh swingového rytmu, ve kterém je tečkovaný rytmus chápán spíše jako triola, než jako dlouhá hodnota s tečkou + krátká hodnota. Zároveň je takový rytmus často hrán na hi-hat či na malý bubínek metličkami. Shuffle ale také v překladu znamená míchat, posouvat, zpřehazovat a Gulda v něm přehazuje a posouvá především kvartové akordy jedním nebo druhým směrem, a to velmi důkladně. Finále je v D dórské a je to de facto bluesová dvanáctka, tedy jeden z nejčastějších a nezákladnějších jazzových harmonických forem, jehož nezákladnější struktura vypadá takto: I, I, I, I, IV, IV, I, I, V, IV, I, I.



Příklad č. 21: Sonatina, III. věta, takty 9-14
mezi takty 12 a 13 je šev mezi první a
druhou „bluesovou dvanáctkou“

Valná většina akordů je v úpravě akordu, který se směrem odspoda skládá ze tří čistých kvart a velké tercie:



Příklad č. 22: tzv. „So what“ akord
srovnej s akordy v taktech z příkladu č. 21

Jedná se o typický jazzový akord, jehož první slavné použití najdeme ve standartu „So what“ od Milese Davise. Tato úprava jazzových akordů patří do výbavy každého jazzového klavíristy pro svůj jedinečný zvuk kombinující kvartovou harmonii s jasným tonálním zakotvením díky tercii v sopránu. Náznaky tzv. „So what“ akordu můžeme vystopovat i v Preludiu, o kterém byla řeč v první části naší analýzy.

Celá skladba se kromě míchání kvartových i jiných akordů vyznačuje i oním shuffle rytmem, notovaným jako osminka s tečkou + šestnáctka, ale v interpretaci cítěna jako triola. Harmonické posuny akordů jsou odvozeny od zmíněného harmonického schématu, kdy se často pomocí sekundových paralelních posunů celých akordů posouváme od tóniky k subdominantě, zpět k tónice, následně k dominantě atd. Paralelní posuny celých akordů významně korelují s módy, spíše než s bluesovou stupnicí, Gulda tedy umně spojuje nejenom svět klasické hudby a jazzu, ale také rozdílné jazzové způsoby hry a harmonizace. A tak se v shuffle velice často objevuje D, E, G nebo F dórská stupnice.

Zatímco první dvanáctitaktový chorus je velmi konzistentní, už v tom druhém mezi takty 13-24 rozšiřuje a obohacuje Gulda strukturu toho prvního pomocí krátkých synkopických beatů v pauzách mezi frázemi ve zdvojených oktávách.

Třetí chorus (25-36) zprvu rozbíjí kontinuální shuffle rytmus prostřednictvím důrazných akordů ve čtvrtkách (*ff marcato sempre*). Tato „kila“ se zprvu objevují na těžkých dobách, záhy i zcela offbeat. Jedná se o krátké zpestření, které se již v taktu 29 navrácí do původního, kontinuálního shuffle rytmu, tentokrát definovaného pohybem levé ruky v širokém rozsahu. Pravá ruka doplňuje dominantní figuraci v levé ruce doprovodnými akordy, které se opět v paralelách posouvají oběma směry.

Příklad č. 23: Sonatina, III. věta, třetí chorus

Ve čtvrtém chorusu, mezi takty 37-48, je vypsána pouze levá ruka v konzistentním shuffle rytmu a občasnými paralelními vybočeními. Nad ní jsou popsány akordy, ve kterých má hráč improvizovat. Pokud interpret cvičí v doporučeném pořadí vět⁶⁹, bude toto jeho první zkušenost s Guldovými požadavky na improvizaci. Tento chorus má neomezené množství repetíc.

⁶⁹ Gulda, Friedrich. Klavier-Kompositionen. Vienna: Papageno Music Publishing, 1971

(Impr. many choruses ad lib.)

Příklad č. 23: Sonatina, III. věta, improvizovaný chorus

Po skončení improvizovaného chorusu se vrátíme k taktům 13-26, po nichž následuje coda v taktích 49-60. Coda reprezentuje poslední, velmi efektní chorus, ve kterém se motivicky připomíná a zpracovává hlavní téma z první věty, tentokrát v rytmu šestnáctek, nikoliv osminek a samotný závěr přináší clustery a glissando přes celou klaviaturu.

Příklad č. 24: Sonatina, III. věta, takty 55-56
Srovnej s hlavním tématem první věty v příkladu č. 13.

2.3.4 Závěr

Dle slov svého syna Paula⁷⁰ chtěl Gulda ve svých skladbách spojit dohromady klasické a jazzové idiomy. Pečlivá práce s formálním vývojem dobře ukazuje na promyšlenou koncepci, nikoliv na kompozici vyrůstající z čiré improvizace. A tak zatímco nás na první poslech upoutávají bluesové příznávky, swingové rytmy, „walking bass“ levé ruky a některé další atributy obvykle spojované s jazzem, jasnou a zřetelnou kostru, která jeho kompozice definuje jako sofistikovaná díla, vytváří především odkaz a zpracování klasických forem. Na základě mnohých Guldových interview⁷¹ lze usuzovat, že se v *Preludiu a Fuze, Sonatině a Variacích* snaží po svém způsobu zpracovat dva světy svého života. S jeho kořeny a dospíváním bytostně spjatý vídeňský klasicismus a nekonvenční styl afroamerického jazzu, ve kterém v pozdějším věku našel tvůrčí svobodu.

⁷⁰ Lewis, „Both Classics and Jazz Intrigued Friedrich Gulda,” 20

⁷¹ *So What?! A Portrait of Friedrich Gulda* [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

2.4 Poznámky k interpretaci a nácviku improvizace

Následující řádky budou spíše jakousi úvahou a obecnými doporučeními, než přesným, konkrétním návodem. Jelikož jsou výše analyzované skladby po hudební i technické stránce poměrně náročné, k jejich dobrému zvládnutí je bezesporu potřeba určitá hráčská vyspělost. Nehodí se tedy pro elementární pedagogiku, ale spíše pro zkušenější hráče. Z kontextu a také z úvodní předmluvy autora k notám vyplývá, že Gulda svá díla psal především pro pianisty s klasickou průpravou, kteří by se chtěli s jazzovou stylistikou blíže seznámit. Vzhledem k úsekům, kde nejsou vypsány noty, ale pouze harmonická schémata, je nutná znalost akordických značek a seznámení se s principy jazzové improvizace.

Mnoho lidí má zažitou představu, že se člověk buď se schopností improvizace narodí, či nikoliv. Může to znít jako paradox, ale není žádným tajemstvím, že i improvizaci se člověk může naučit. Tento názor zastává mnoho významných pedagogických osobností a zároveň je doporučováno zařazovat prvky improvizace již v počátcích hry na jakýkoliv nástroj. Samozřejmě, u někoho vrozené dispozice převažují více, u někoho méně. Některým improvizace nečiní žádný problém od počátku a někomu trvá delší dobu, než si k ní najde cestu. Často se stává to, že talentovaný člověk má z improvizace strach a proto se jí radši vyhýbá, což je velká škoda.

Improvizaci můžeme samozřejmě uplatnit v jakémkoliv hudebním žánru. Když se ale vrátíme zpět k hudbě jazzové, najdeme zde i jiná specifika. Zásadní rozdíl je také ve frázování a artikulaci. Tato problematika je velice obsáhlá. Vzhledem k tomu, že i v jednotlivých odnožích jazzu se frázování liší, vydal by podrobnější popis na samostatnou práci. Proto se omezím pouze na to opravdu nejzákladnější.

Jak již bylo v analýze zmíněno, Gulda interprety vyzývá k tzv. swingovému frázování, což je „*druh jazzového rytmu, který je pro jazz základním charakteristickým pilířem.*“

⁷²

I swing může mít různé podoby a frázování je také podmíněno osobitostí jednotlivých hudebníků a může mít své specifické rysy. Aneb jinak frázuje slavný pianista Oscar

⁷² <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-workshopy/Nejen-jazzove-hrani-pro-mirne-pokrocile-VIII-Swingove-frazovani~25~cervenec~2015>

Peterson a jinak například Duke Ellington, i když oba ze swingové éry vycházejí. Základní věcí, kterou je ale nutné pochopit, je to, že oproti západní klasické hudbě, kdy v drtivé většině případů jsou těžkými dobami první a třetí, v jazzu cítíme akcenty přesně naopak, a to na druhé a čtvrté době. Pravděpodobně nejfrekventovanějším omylem u začátečníků je záměna swingového frázování za striktní tečkovaný rytmus. Často to navíc bývá podporováno i hudebním zápisem. Je třeba si uvědomit, že se musíme orientovat především podle zvuku a žádný zápis není schopen dané frázování věrně vyjádřit.⁷³

Aby tedy byla interpretace stylová, je nutné proniknout nejen do problematiky improvizace, ale také již do výše zmíněného frázování, což vyžaduje zvláště pro začátečníka, který se s jazzem teprve seznamuje, určitý čas a především (a to je opravdu velmi důležité) aktivní poslech a studium nahrávek jazzových mistrů. I sebelepší definice nemůže nahradit poslechovou zkušenost. Velice užitečné je také odposlouchávání a transkripce (v jazzovém slangu se také můžeme setkat s pojmem „stahování“) jazzových sól, a to nejen klavírních, ale třeba i saxofonových atd.

Nejvíce doporučovaným postupem je naučit se celé jazzové sólo nejprve zazpívat, potom zahrát na nástroj a teprve následně zapsat do not. Tím trénujeme nejenom hudební sluch, ale i hudební paměť a neupínáme se tolik na hudební text. Je dobré také hrát dané sólo společně s originální nahrávkou a dbát na přesnost a drobné nuance, čímž procvičujeme již výše zmíněné frázování.

Pro upevnění rytmického cítění a tzv. jazzového „feelingu“ je dobré skladby cvičit s metronomem, který nám bude ťukat nikoliv každou, ale pouze 2. a 4. dobu v taktu (samozřejmě za předpokladu, že je daná skladba ve 4/4 taktu). V případě, že nám toto nebude činit problém, můžeme si cvičení ztížit tím, že si zapneme metronom jen na jednu dobu v taktu (například pouze na 4. dobu), v ještě pokročilejší fázi pouze na jednu osminku v taktu (například pouze na druhou osminu první doby, na druhou osminu čtvrté doby apod.) Tyto způsoby cvičení s metronomem je dobré využívat

⁷³ Tamtéž

také při nácviu improvizace, jazzových témat, doprovodů, atd. a pomáhají nám upevňovat naši vnitřní rytmickou jistotu, která je důležitá (nejen) v jazzové hudbě.⁷⁴

⁷⁴ Klávesy - Teorie i praxe I (Matěj Benko) - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=oYCdSILA9lg>

Závěr

Jak je z předchozího textu zřejmé, život Friedricha Guldy byl provázen mnoha kontroverzemi. Svými nekonvenčními postoji mnohdy pobuřoval své kolegy, kritiky i posluchače. I když se s názory Guldy nemusíme ztotožňovat a jeho tvorba nám nemusí být blízká, je nutno uznat, že byl jednou z nejvýraznějších osobností klavírního světa 20. století a zároveň jakýmsi průkopníkem multižánrového přístupu k hudbě. Jeho životní a hudební cesta je pro mě v mnoha ohledech inspirativní, jelikož se sama zajímám o více hudebních žánrů a snažím se najít způsoby, jak tyto světy propojit. Doufám, že i pro ostatní čtenáře, zajímající se o podobnou problematiku, bude toto téma přínosné.

Seznam zdrojů

Bibliografie

FLAMME, Friedhelm. *Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda: Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2006.

GULDA, Friedrich – HOFMANN, Kurt. *Mein ganzes Leben ist ein Skandal*. Berlin: Heyne, 1995.

WORSHAM, William Travis. *Crossing The Line: The Life And Musical Legacy Of Friedrich Gulda Through A Study Of Play Piano Play*. Doctoral thesis. Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska, 2019. Dostupné také z: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=musicstudent>

DAVIS, Richard – DAVIS, Richard Michael. *Eileen Joyce: A Portrait*. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 2001.

Periodika

TAUBMAN, Howard. „Pianist, a Hitler Youth at 10, Held under U.S. Security Act”. *New York Times*. 9. 10. 1950.

ŽÁČEK, Ivan. Portréty velkých klavíristů 20. století. V. Friedrich Gulda. *Hudební rozhledy*. 2011, č. 5, s. 52–53.

BIANCOLLI, Louis. „Gulda steht in die Ruhmeshalle der Pianisten ein“. *New York World-Telegrams and Sun*. 12. 10. 1950.

„GULDA HAS DEBUT AS JAZZ PIANIST; Concert Artist Opens 2-Week Engagement at Birdland --Viennese Is 'Jumpy'“. *New York Times*. 22. 6. 1956.

Elektronické materiály

So What?! A Portrait of Friedrich Gulda [film]. Režie Benedict Mirow. Německo: Loft/BR, 2002.

Friedrich Gulda im Gespräch mit Joachim Kaiser. In: *Youtube* [online]. 9. 1. 2016 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SgG1YGrD6ol>

International Music Competition. Search Laureates [online]. *Concoursgeneve.ch*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: https://www.concoursgeneve.ch/section/laureates/search_laureates/

International Music Competition. The Competition [online]. *Concoursgeneve.ch*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: https://www.concoursgeneve.ch/section/about/the_competition/

Margit Huemer. Biography of Friedrich Gulda [online]. *Gulda.at*. 2000 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>

Petr Kadlec. „Atleticky suverénní Menuhin, mladičký Gulda a dětsky ostýchavý Šostakovič“ [online]. *Operaplus.cz*. 14. 11. 2014 [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/atleticky-suverenni-menuhin-mladicky-gulda-a-detsky-ostychavy-sostakovic/>

Philip Clark. „Icons – Friedrich Gulda“ [online]. *Gramophone.co.uk*. 21. 3. 2016 [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/icons-friedrich-gulda>

Pražské jaro. Klavírní koncert: Friedrich Gulda [online]. *Festival.cz*. 2017 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://festival.cz/koncert/klavirni-koncert-friedrich-gulda/>

Hitlerjugend. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hitlerjugend#N%C3%A1r%C5%AFst_po%C4%8Dtu_%C4%8Dlen%C5%AF
Birdland. History [online]. *Birdlandjazz.com*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.birdlandjazz.com/history/>

Georg Predota. „The terrorist pianist Friedrich Gulda: Concerto for Cello“ [online]. *Interlude.hk*. 10. 10. 2014 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://interlude.hk/terrorist-pianist-friedrich-gulda-concerto-cello/>

Steinway & Sons. Friedrich Gulda [online]. *Steinway.com*. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.steinway.com/artists/friedrich-gulda>

Georg Predota. „The Sorcerer’s Apprentice Friedrich Gulda and Martha Argerich“ [online]. *Interlude.hk*. 16. 6. 2017 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://interlude.hk/sorcerers-apprentice-friedrich-gulda-martha-argerich/>

Philipp Blom. „Pianist `faked death to see his obituary““ [online]. *Independent.co.uk*. 2. 4. 1999 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/news/pianist-faked-death-to-see-his-obituary-1084584.html>

Philipp Blom. „Friedrich Gulda“ [online]. *Theguardian.com*. 1. 2. 2020 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2000/feb/01/guardianobituaries>

Michel Dutrieue. „Friedrich Gulda: The Stuttgart Solo Recitals – 1966-1979, 7 cd’s uitgegeven door SWR Music. Een monument!“ [online]. *Stretto.be*. 25. 9. 2019 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.stretto.be/2019/09/25/friedrich-gulda-the-stuttgart-solo-recitals-1966-1979-7-cds-uitgegeven-door-swr-music-een-monument/>

Radim Kopáč. „Guldův Mozart“ [online]. 18. 6. 2011 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz /rozhovory/guldudv-mozart.html>

Notové materiály

Gulda, Friedrich. Klavier-Kompositionen. Vienna: Papageno Music Publishing, 1971.