

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SAUDADES DO BRASIL DARIA MILHAUDA

Michaela Augustinová

Vedoucí práce: MgA. Lukáš Klánský

Oponent práce: prof. František Malý

Datum obhajoby: 8. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Arts of Music

Piano

BACHELOR'S THESIS

DARIUS MILHAUD'S SAUDADES DO BRASIL

Michaela Augustinová

Thesis Supervisor: MgA. Lukáš Klánský

Thesis Opponent: Prof. František Malý

Date of thesis defense: 8th September 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Darius Milhaud: Saudades do Brasil

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

Praha, dne

..... podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Děkuji svému pedagogovi Lukáši Klánskému za odborné poznatky a obětavou podporu při tvorbě bakalářské práce. Moje poděkování za pomoc s formálními analýzami patří prof. Mgr. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D.

Abstrakt

Tato bakalářská práce má za cíl přinést komplexní analýzu Milhaudova klavírního cyklu *Saudades do Brasil*. Nejprve je zařazen Milhaudův životopis, okolnosti vzniku rozebíraného cyklu a jeho inspirační zdroje. Dále se práce zabývá hudebními znaky společnými všem dvanácti částem a upozorňuje na vlastnosti některých míst nebo celých částí, které jsou v daném kontextu unikátní. Poskytuje informace o uplatněných hudebních formách, melodic, bitonalitě a jiných harmonických jevech specifických pro dané dílo, o tempech, využitých tanečních rytmech, syrytmii a dynamice. Podává tím obraz o celkové výstavbě cyklu. Další text obsahuje detailní formální rozbory, které blíže odhalují autorovy kompoziční záměry. Následují interpretační analýzy, vycházející z důkladných předchozích rozborů, klavírního samostudia, poslechu interpretace uznávaných pianistů Antonia Barbosy a Marcela Bratkeho a též z autorovy vlastní instrumentace cyklu pro orchestr.

Klíčová slova

Darius Milhaud, *Saudades do Brasil*, klavírní cyklus, hudební analýza, interpretace, Antonio Barbosa, Marcelo Bratke

Abstract

This bachelor thesis aims to provide a comprehensive analysis of Milhaud's piano cycle *Saudades do Brasil*. First of all, Milhaud's biography, the being circumstances of the analyzed cycle and his inspirational sources are included. Furthermore, the thesis deals with the general music features common to all twelve parts, and draws attention to the characteristics of some places or whole parts that are unique in the given context. The thesis provides information on used musical forms, melodic, bitonality and other work-specific harmonic phenomena, tempo, used dance rhythms, syncopation and dynamics, what gives a picture of the overall construction of the piano cycle. The following text contains formal analyses that reveal the composer's intentions in more detail. This part is followed by interpretative analyses based on thorough previous analyses, piano self-study, listening to the interpretation of respected pianists Antonio Barbosa and Marcelo Bratke, as well as the Milhaud's own orchestration of the original piano cycle.

Keywords

Darius Milhaud, *Saudades do Brasil*, piano cycle, music analysis, interpretation, Antonio Barbosa, Marcelo Bratke

Obsah

Úvod	10
1. Inspirační zdroje a okolnosti vzniku	11
1.1. Životopis Daria Milhauda	11
1.2. Vznik a název cyklu	12
1.3. Části cyklu	13
2. Obecné hudební znaky cyklu	14
2.1. Hudební formy	14
2.2. Melodika	15
2.3. Bitonalita	16
2.4. Kvintové akordy	18
2.5. Chromatické postupy	18
2.6. Tempo	19
2.7. Taneční rytmy	19
2.8. Syrytmie	21
2.9. Dynamika	22
3. Analýza jednotlivých částí	24
3.1. Sorocaba	24
3.2. Botafogo	24
3.3. Leme	25
3.4. Copacabana	25
3.5. Ipanema	26
3.6. Gavea	27
3.7. Corcovado	27
3.8. Tijuca	28
3.9. Sumare	29
3.10. Paineras	29
3.11. Laranjeiras	30
3.12. Paysandu	30
4. Interpretace	32
4.1. Antonio Barbosa	32
4.2. Marcelo Bratke	33
4.3. Sorocaba	33
4.4. Botafogo	34
4.5. Leme	35
4.6. Copacabana	36
4.7. Ipanema	37
4.8. Gavea	38
4.9. Corcovado	39
4.10. Tijuca	40
4.11. Sumare	41
4.12. Paineras	42

4.13. Laranjeiras	43
4.14. Paysandu	44
Závěr	46
5. Seznam použité literatury	48
5.1. Literární zdroje.....	48
5.2. Internetové zdroje	48
6. Přílohy.....	50
Příloha č. 1 – noty na Saudades do Brasil	50

Úvod

Milhaudův klavírní cyklus *Saudades do Brasil* mě zaujal, jakmile jsem o něm prvně uslyšela. Když jsem sehnala noty a pročetla je, zatoužila jsem detailně poznat nejenom zvukový výsledek Milhaudova kompozičního procesu, ale také jeho pozoruhodné tvůrčí zákonitosti, díky kterým mají *Saudades* právě takovou podobu. Myslím tím zejména tehdy novátorskou bitonalitu a temperamentní jihoamerické rytmy a způsob, jak s nimi skladatel zacházel. Práce si klade za cíl nejenom podat teoretické poznatky, ale především prakticky přispět k tomu, aby se cyklus studoval a koncertně uváděl, nabídnout určité vodítko pro interprety, upozornit je předem na možná úskalí při studiu a navrhnout, nikoliv však závazně stanovit jejich řešení.

Není náhoda, že jsem před psaním bakalářské práce k Milhaudovým dílům s výjimkou pár nejznámějších nepronikla – klavírní tvorba Pařížské šestky upadla minimálně v České republice v zapomenutí. Neznám mnoho českých klavíristů, kteří by věnovali úsilí hudebním dílům 20. století ani francouzským kompozicím, zejména pak ne jejich kombinaci. Dílo Daria Milhauda by u nás mělo být vzhledem k jeho významu více hráno a zmiňováno. Domnívám se, že úkolem mladých interpretů může být oživení také jeho jiných skladeb, nejenom běžně koncertně uváděné suity *Scaramouche*. I tento důvod přispěl k volbě tématu.

V práci se nejdříve budu zabývat inspiračními zdroji a okolnostmi vzniku *Saudades do Brasil*. Ty zahrnují Milhaudův životopis, kde se vyskytují informace o jeho pobytu v brazilském Rio de Janeiru. Ve 2. kapitole nastíním obecnou hudební charakteristiku cyklu, jejíž poznání vede k přesvědčivější interpretaci. Dílo se rozebírá z různých stránek, záběr mojí práce zahrnuje informace o použitých hudebních formách, melodii, harmonii, rytmech, tempu i dynamice. Další kapitola přináší zevrubnější formální analýzy všech dvanácti částí a následuje návrh na možné interpretační řešení. Můj názor z největší části utvořily právě četné provedené rozborů, dále pak v některých aspektech poslech nahrávek Antonia Barbosy a Marcela Bratkeho, dvou význačných interpretů suity. Údaje podstatné pro jejich kariéru a klavírní styl práce také v krátkosti uvádí. Dalším inspiračním momentem mých interpretačních stanovisek se stala Milhaudova vlastní orchestrace cyklu *Saudades do Brasil, op. 67b*.

1. Inspirační zdroje a okolnosti vzniku

1.1. Životopis Daria Milhauda

Darius Milhaud se narodil roku 1892 ve francouzském městě Aix-en-Provence do rodiny židovského velkoobchodníka s mandlemi. Nemusel se příliš starat o živobytí a od začátku byl podporován jeho hudební talent – otec koneckonců doprovázel zpěváky Hudební společnosti v Aix, matka se učila zpívat operní árie a babička ovládala klavír. V necelých třech letech ho matka našla u klavíru, jak hledá melodii písně *Funiculi Funicula*¹, kterou zaslechl od potulných italských hudebníků před několika týdny (Milhaud, 1972, s. 14). Tohle byl Milhaudův první aktivní kontakt s hudbou. Na klavír Darius hrával od útlého věku čtyřručně se svým otcem, na housle ho začal učit Léo Bruguier v sedmi letech. Vedl Milhauda více k hudbě jako takové než ke kariéře virtuosa (Milhaud, 1972, s. 15). Darius se v deseti letech dostal do lycea a roku 1904 vstoupil do Bruguierova smyčcového kvarteta. V říjnu 1906 se začal vzdělávat v harmonii.

V době dospívání měl dva nejlepší kamarády, Bruguierova žáka Léona Latila a Armanda Lunela, a společně se věnovali umění. V Gédalgeově třídě kontrapunktu poznal Arthura Honeggera² (Milhaud, 1972, s. 28), roku 1910 Georgese Aurica³ (Milhaud, 1972, s. 42). Roku 1912 se rozhodl zanechat houslí a plně se věnovat skladbě. Roku 1913 se spřátelil se svým nejoblíbenějším spisovatelem Paulem Claudelem⁴, s jakým navázal dlouhodobou spolupráci (Milhaud, 1972, s. 37). 27. září 1915 zemřel Léo Latil, což Milhaud velmi těžce nesl – touha po samotě byla jedním z důvodů, proč přijal Claudelův návrh odcestovat do Brazílie, kde žil od 1. února 1917 do listopadu 1918. Po návratu se seznámil se skladateli Louisem Dureyem⁵, Francisem Poulencem⁶ a Erikem Satiem⁷.

¹ proslulá neapolská píseň, složená r. 1880 Luigim Denzou na slova Peppina Turca (Fuld, 2000, s. 240)

² 1892 – 1955 (Šafařík, 2006, s. 118)

³ 1899 – 1983 (Šafařík, 2006, s. 111)

⁴ 1868 – 1955 (Dvořáková, Tereza. *Paul Claudel: Polední úděl – česká recepce divadelní hry francouzského dramatika a diplomata*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav translatologie, 2017.)

⁵ 1888 – 1979 (Šafařík, 2006, s. 111)

⁶ 1899 – 1963 (Šafařík, 2006, s. 112)

⁷ 1866 – 1925 (Šafařík, 2006, s. 32)

Po jednom koncertu v Huyghensově sálu kritik Henri Collet⁸ uveřejnil náhodně šest jmen, Aurica, Honeggera, Dureyho, Poulenca, Germaine Tailleferrovou⁹ a Milhauda, a tak vznikla známá Pařížská šestka (Milhaud, 1972, s. 75). Její členové se pravidelně scházeli a pořádali spolu koncerty, ale od samého začátku postrádali společný program a později se jejich styl ještě více odcizil. Navzdory tomu měli společného maskota Erika Satieho, uchýlili se k hodnotám starých mistrů a inspiroval je literát Jean Cocteau¹⁰. Vyznávali tři hesla – jas, řád, šarm (Štěpánek, 1967, s. 38).

Roku 1920 se Milhaud v Londýně prvně setkal s jazzem (Milhaud, 1972, s. 90) a znovu jeho kráse podlehl roku 1922 v newyorském Harlemu (Milhaud, 1972, s. 103). Celý život hodně cestoval, dokonce i po svatbě se sestřenicí Madeleine, a produkoval obrovské množství děl různých forem, ovlivněných často inspiracemi z cest. Mimo jiné navštívil Rakousko, Polsko, Německo, Holandsko, Itálii, Rusko, Belgii, Anglii, Švýcarsko, Španělsko. V cestování mu čím dál tím víc bránily revmatické bolesti, někdy byl celé měsíce upoután na lůžko. V roce 1939 emigroval do Spojených států, kde působil jako profesor na Mills College v Kalifornii. Po 2. světové válce dělil svůj čas rovnoměrně mezi vyučování v USA a na Pařížské konzervatoři až do roku 1971, kdy mu zaměstnání znemožnila zmíněná nemoc. Zemřel v červnu 1974 v Ženevě.

1.2. Vznik a název cyklu

Cyklus pro sólový klavír, *Saudades do Brasil*¹¹, zkomponoval Darius Milhaud roku 1920 během svého pobytu v Dánsku, kam se dostal, ostatně stejně jako do Brazílie, díky velvyslanci Claudelovi. Jedná se o suitu brazilských tanců, většinou čerpajících z tanga, samby nebo rumbly. Jejich kouzlo spočívá zejména v rytmice a smyslnosti spojené s elegancí brazilské hudby (Štěpánek, 1967, s. 87). Skladatel přiznává inspiraci rytmy z Jižní Ameriky, vyvrací však spekulace o používání folkloristických prvků (Milhaud, 1972, s. 89). Za inspirační zdroje tedy v souladu s jeho prohlášením považují pouze jihoamerické rytmy, nikoliv jiné prvky hudby, a užitými tanečními rytmy se náležitě zabývám v příslušné kapitole.

⁸ 1885 – 1951 (Collet, Henri | Durand Salabert Eschig. *Durand Salabert Eschig* [online]. Copyright © 2016 Universal Music Publishing Group [cit. 04.05.2020]. Dostupné z: <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/C/Collet-Henri.aspx>)

⁹ 1892 – 1983 (Šafařík, 2006, s. 111)

¹⁰ 1889 – 1963 (Jean Cocteau | životopis, informace o spisovateli | ČBDB.cz. *Vaše databáze knih - knižní databáze* | ČBDB.cz [online]. Copyright © 2009 [cit. 04.05.2020]. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/autor-9788-jean-cocteau>)

¹¹ dále v práci je většinou název zkracován na *Saudades*

Samotné slovo *Saudades* vyznívá pro nás Čechy tajemně. Josef Kostohryz překládá název cyklu jako „Stesk po Brazílii“ (Milhaud, 1972, s. 89), portugalsko-český slovník plurál „saudades“ definuje coby „stesk po domově“.

(<https://slovníky.lingea.cz/portugalsko-cesky/saudade>)

S tímto významem se shoduje skladatelovo doznání z konce pobytu v Brazílii: „Byl jsem šťasten při pomyšlení, že se vrátím do Paříže, že se shledám s rodiči a s přáteli, ale v mé radosti byla přimíšena jistá nostalgie: hluboce jsem si zamiloval Brazílii.“ (Milhaud, 1972, s. 67)

Tato suita není jediným plodem Milhaudovy brazilské inspirace. Dovoluji si tvrdit, že zbylá dvě díla, balet *Vůl na střeše* z roku 1919 a *Scaramouche* z roku 1937, se dokonce těší větší oblibě. Ve stejné době jako na *Saudades do Brasil* pracoval skladatel na svých dvou prvních *Etudách pro klavír a orchestr*.

1.3. Části cyklu

Cyklus je rozdělen do dvanácti částí přibližně stejné délky a dohromady trvá kolem dvaceti minut. Jednotlivé části se nazývají zeměpisně: 1. *Sorocaba*, 2. *Botafogo*, 3. *Leme*, 4. *Copacabana*, 5. *Ipanema*, 6. *Gavea*, 7. *Corcovado*, 8. *Tijuca*, 9. *Sumare*, 10. *Paineras*, 11. *Laranjeiras*, 12. *Paysandu*.

Název cyklu neprozrazuje, jaké části Brazílie se skladba týká, zato názvy jednotlivých tanců hovoří jasně. Suita oslavuje Milhaudovo oblíbené Rio de Janeiro, jak pramení i z jeho vlastní věty „[...] pojmenoval jsem jednotlivé části podle čtvrtí Rio de Janeira.“ (Milhaud, 1972, s. 89). Právě hudba tohoto města na autora silně zapůsobila: „Můj kontakt s brazilským folklórem byl brutální; přijel jsem do Ria za plného karnevalu a hned mě hluboko zasáhl ten vír bláznovství, který se rozběsnil nad celým městem.“ (Milhaud, 1972, s. 59)

2. Obecné hudební znaky cyklu

2.1. Hudební formy

Ve vyjadřovacím jazyce *Saudades do Brasil* převládá expoziční typ hudby. Ačkoliv bitonalita hudbě dodává vnitřní pohyb, stagnace na tanečních formulích levé ruky ho stabilizuje a motivy se často opakují, takže hudební myšlenky působí někdy až staticky. Cyklus charakterizuje motivická soustředěnost a s ní související opakování, variační práce a přímočarost ve vyjadřování.

Introdukce zahajuje celkem čtyři části, konkrétně první, druhou, třetí a desátou. V 1. *Sorocabě* trvá čtyři takty, zatímco ve 2. *Botafogu*, 3. *Leme* a 10. *Paineras* dva takty. Dvojnásobná délka první z introdukcí se dá snadno odůvodnit faktem, že se jedná o vstup do celých *Saudades*. Co se týče hudebního materiálu, introdukce vždy obsahuje stejnou figuru levé ruky jako díl *a*, s jakým splývá i charakterově. Nikdy s ním nekontrastuje, zřejmě kvůli skromnému rozsahu a tanečnímu zaměření skladeb. „U některých, zvláště tanečních [...] skladeb tvoří stručnou introdukci často hudba, která později doprovází hlavní myšlenky.“ (Zenk, 1990, s. 63)

Řazení dílů většinou nevytváří formální vzorce jednoznačných hudebních forem v učebnicové podobě. Logika určování hudebních forem v této práci vychází zejména z poslechové zkušenosti.

Hudební formy použité v *Saudades do Brasil* lze rozdělit do tří hlavních skupin: 1) na ty, jejichž základem je malá forma třídílná s reprízou, 2) na formy vycházející z nižšího sonátového rondo a 3) na malá couperinovská rondo. Cyklus obsahuje až kromě tří částí samé skladby na rondovém půdorysu.

Čistotou a jednoduchostí formy vyniká 2. *Botafogo*, kde není pochyb o malé formě třídílné s reprízou. Ze stejného formálního typu čerpá i 1. *Sorocaba* a 9. *Sumare*.

Šest částí cyklu, a sice 3. *Leme*, 4. *Copacabanu*, 5. *Ipanemu*, 7. *Corcovado*, 11. *Laranjeiras* a 12. *Paysandu*, ovlivnil formový typ nižšího rondo, zde realizovaný malými díly. Objevuje se obvykle s určitými zvláštnostmi oproti ideálnímu vzorci *aba/c/aba*. V nejčistší podobě se malé nižší sonátové rondo vyskytuje v 11. *Laranjeiras*.

Podobu couperinovského rondo, někdy s drobnými odchylkami, mají 6. *Gavea*, 8. *Tijuca* a 10. *Paineras*.

Malé hudební formy se skládají maximálně z pěti různých hudebních myšlenek, z nichž některé se opakují, nejčastěji to bývá díl *a*. Pěti různými písmeny jsou označeny díly u 3. *Leme* a 5. *Ipanemy*. Ostatní části cyklu pracují s menším množstvím hudebního materiálu a spíše jej v obměnách opakují. Ani v částech s více díly se vzhledem ke skromné rozloze zpravidla nenacházejí výrazně kontrastní plochy a díly na sebe spíše plynule navazují. Některé díly jsou velmi krátké, mají např. rozlohu 4 taktů, přesto evidentně působí autonomií, vyvolanou změnou faktury, hybnosti apod. Ve vzorcích hudebních forem se v mém pojetí často objevují indexy, které poukazují na provázanost jednotlivých dílů. Jejich pojítkem bývají konkrétní taneční rytmy, někdy však i melodické obraty.

U částí 3. *Leme*, 4. *Copacabana* a 12. *Paysandu* za sebe autor nejprve řadí stále nové myšlenky v počtu čtyř až pěti dílů, než s nimi začne pracovat a některé variačně opakovat. V *Leme* a *Copacabaně* proti rozpadu formy bojuje příbuzností některých dílů. Méně pozorovatelná je tato strategie v *Paysandu*, poslední části cyklu. 8. *Tijuca* zaujme tím, že všechny díly vycházejí z myšlenkově centrálního *a*, s výjimkou dílu *d*. Milhaud se zde zřejmě opíral o dědictví francouzských clavecinistů, v jejichž některých skladbách představovaly kuplety pouze varianty hlavního dílu (Zenkl, 1990, s. 129). 11. *Laranjeiras* se z cyklu vymyká neměnným opakováním většiny dílů, zatímco v jiných částech se díly pestře variují. Co se variační práce týče, *Laranjeiras* tak tvoří protiklad k vynalézavé *Tijuce*. Detailnějším rozbořením hudebních forem se zabývá následující kapitola.

2.2. Melodika

Milhaud byl rozeným melodikem, podobně jako Poulenc. Není tedy náhoda, kolik vokálních děl, přirozeně inklinujících k melodičnosti, za sebou zanechal. Jako těžiště jeho díla tedy chápu melodii a harmonii, ačkoliv ani stránka rytmická a další hudební složky nejsou samozřejmě zanedbány.

Milhaudova melodie má většinou charakter tonální, téměř lidový. V jeho skladbách lze rozpoznat typickou melodickou křivku i rytmické členění, většinou symetrické, ale ne vždy jednoduché (Štěpánek, 1967, s. 53). Někteří hudební vědci jeho melodiku hodnotí jako spontánní, v některých případech však zároveň prostoduchou a nevybíravou (Šafařík, 2006, s. 116).

Srovnáme-li Milhaudovu melodiku s Poulencovou, Poulencova má taktéž „[...] svůj osobitý charakter, i když bližší rozbor ukazuje, že obvykle nevyniká zvláštní originalitou. Její největší síla je v přirozenosti.“ (Štěpánek, 1967, s. 136)

2.3. Bitonalita

Veliký Milhaudův přínos spočívá v obohacení harmonie. Není první, kdo komponoval polytonálně – před ním již Debussy používal akordy, které se dají vysvětlit jak v rámci jedné rozšířené tonality, tak jako vícero tónin nad sebou (Štěpánek, 1967, s. 55), a ještě uvědomělejší polytonální kombinace zkoušel Richard Strauss a ve Francii Charles Koechlin. Milhaudův přínos tkví v postupu promyšleném do důsledků, v jeho přehlednosti pro posluchače (Štěpánek, 1967, s. 56) a v tom, že příčinou těchto kompozičních prostředků byl požadovaný výraz, ne tedy chuť vyzkoušet nutně něco neotřelého nebo postupovat podle nějaké metody (Štěpánek, 1967, s. 58).

Pro přehlednost hovoří fakt, že autor „[...] ve skladbách pro klavír používá téměř zásadně pouhé bitonality vzhledem k tomu, že zde není možné přesně odlišit větší počet tónin.“ (Štěpánek, 1967, s. 57) Bitonální akordy obvykle směřují k jakési kadenci, která je svádí znovu do jediné společné tóniny (Štěpánek, 1967, s. 55). Autor při zužování dvou tónin do jedné využívá potenciálu dominantní harmonie, byť i nečisté, která mu často pomáhá nastolit jasnou tóninu. Mezi zlomové takty, v nichž proběhne přehodnocení z bitonality do vesměs diatonické tonality, patří 12. takt *Botafoga*, po němž následuje čistá harmonie f moll. Podobně hraniční je 36. takt *Copacabany* nebo takty 27 a 28 v *Corcovadu*. V něm autor umístí do pravé ruky 27. taktu rozloženou harmonii dominantního septakordu tóniny G dur, aby ji v taktu 28 přesunul v podobě terckvartakordu do levé ruky. Stanoviště si vymění také tonální harmonie přítomná v obou taktech ve druhé ruce. Současným zněním tóniky s dominantou se harmonie plynule vyčistí pro příchod ryzí G dur v taktu 29. Na hladkosti a zdaru procesu se podle mého názoru podílí fakt, že v taktu 28 již nefiguruje tón „fis“, který by disonantním vztahem ke svému okolí podsouval myšlenku přetrvávající bitonality.

Napříč celým cyklem s výjimkou 3. *Leme* a 11. *Laranjeiras* si lze povšimnout ostinátních rytmicko-harmonických figur v levé ruce, zařaditelných do habanéry i tanga milongy. Vysoká míra jejich užití umožňuje volné a zároveň pro posluchače srozumitelné vedení melodických hlasů nad ostinatem. Milhaud je zúročil nanejvýš

takticky, protože se znamenitě hodí k požadavkům srozumitelné existence dvou tónin naráz.

„Pro stupňované tonálně funkční uvolnění hledají skladatelé často protiváhu ve stylizační důslednosti a v polyfonickém osamostatnění hlasů. [...] Přitom se novodobí skladatelé se zvláštní oblibou opírají o důslednost ostinátních doprovodných figur. Nad vytrvalým opakováním takové figury je možno si zaexperimentovat i velmi odvážně.“ (Janeček, 1963, s. 195)

Pozoruhodné je zkoumat, které tóniny skladatel kombinuje a jaké dopady to má na zvukovost. Bitonalita mu pomáhá vystihnout jeho záměry ve všech částech *Saudades*, kde někdy střídá tonální a bitonální polověty, jindy se odváží kupříkladu celý kontrastní díl zkomponovat bitonálně. Snaží se o přehlednost, zvukovou rozmanitost, transparentnost. Chytrě využívá kontrastu mezi tonálním a bitonálním.

Při bližším studiu vyjde najevo, že v zájmu zachování přijatelného vertikálního souzvuku skladatel buď mírně uhne ze zvolené tóniny a chromaticky pozmění některý z tónů, nebo si vybere radikálnější řešení a na jeden takt nebo krátký úsek jiné délky tóninu zcela změní. Není tedy pravda, že uvažuje jedinečně lineárně.

Mísí většinou dvě durové tóniny, méně často dvě mollové nebo dur a moll, a tyto tóniny mají mezi sebou nejčastěji vztah velké tercie nebo malé sexty. Ze zmíněných poznatků takřka samo vyplývá, proč zní Milhaudova hudba obvykle tak rozzářeně – díky dvěma durovým tóninám naráz – a proč si navzájem obě pásma nepřekážejí – díky relativně konsonantnímu intervalovému vztahu mezi tóninami, kde spolu disonuje pouze malé množství tónů.¹² Kombinaci paralelních tónin jsem však v cyklu nenašla, neboť cestou zcela bez odporu autor jít nechtěl.

Příklady budu uvádět od nejmenšího intervalového vztahu mezi tóninami po největší, nehledě na oktávový převrat. V potaz se zde bere zvukový výsledek, nikoliv enharmonická podoba zápisu, produkující někdy např. zvětšené intervaly. Nejprve je na řadě interval primy, v převratu oktávy. Například v *Tijuca* v taktech 1 – 4 hudba lavíruje mezi stejnojmennými tóninami A dur a a moll, v taktech 9 – 10 osciluje mezi C dur a c moll. Na řadu přichází zvukový¹³ vztah malé sekundy, v převratu velké septimy, např. mezi fis moll a f moll ve 3. až 12. taktu *Botafoga*. Velká sekunda

¹² prohlášení se vztahuje na většinový průběh hudby, nikoliv na některá místa postavená na tóninách s eliminovaným počtem společných tónů

¹³ psaný vztah odpovídá zvětšené oktávě

anebo malá septima jsou intervalem mezi tóninami C dur a B dur ve 41. – 44. taktu *Gavey* a také mezi F dur a es moll v taktech 75 až 82 v *Ipanemě*. Vztah malé tercie neboli velké sexty určuje zvuk souběžné Es dur a C dur ve 43. taktu *Copacabany* stejně jako v taktech 34 až 41 v *Paineras*, kde simultánně zaznívají B dur a G dur. Tóninový vztah velké tercie, chcete-li malé sexty, Milhaudovu sluchu obzvláště lahodil, jak dokládají četné příklady: D dur a B dur v 5. až 8. taktu *Sorocaby*, H dur a G dur ve 2. až 20. taktu *Copacabany*, Cis dur a A dur v 16. až 23. taktu *Gavey*, Es dur a G dur ve 23. – 26. taktu *Corcovada*, C dur a As dur ve 3. až 18. taktu *Paineras*... Čistá kvarta nebo v oktávovém převratu kvinta se vyskytuje mezi tóninami D dur a G dur od 1. do 8. taktu *Corcovada*. Ani tritónový vztah skladateli nebyl cizí, svírají jej tóniny D dur a As dur v taktech 21 až 26 v *Ipanemě*, C dur a Ges dur v taktech 35 až 44 ve stejné části, C dur a Fis dur v taktech 23 až 30 v *Paineras* a Cis dur a G dur v taktech 19 až 31 v *Paysandu*. Vzácným dokladem tritonalit v Milhaudových klavírních dílech ojedinělé je takt 85 z *Ipanemy*, kombinující harmonii b moll, D dur a Ges dur.

2.4. Kvintové akordy

Kvintové akordy jsou ve svém základním tvaru akordy kvartové stavby, zní tedy moderně a vymykají se zvukovosti klasicko-romantické harmonie. V *Saudades do Brasil* se objeví ve 26. taktu 2. části, 43. taktu 3. části, 30. taktu 7. části a na mnoha místech v 11. části. V *Botafogu*, *Corcovadu* i ve 24. taktu *Laranjeiras* šestihlasý kvintový akord v polovině taktu zahajuje kontrastní díl. Autor zjevně využil tóninové nejednoznačnosti akordu této stavby, aby snadno nastolil novou tóninu. *Laranjeiras* je speciální tím, že v ní díl *a* i jeho návraty a levou ruku dílu *b* tvoří právě kvintové akordy v Milhaudově oblíbené šestihlasé úpravě. Zde jsou uplatněny ne jako prostředek pro účinný tóninový skok, nýbrž pro zvukomalebný potenciál. Větší vzdálenost mezi tóny, než by tomu bylo u terciově nebo i kvartově stavěného akordu, umožňuje posluchači lépe vnímat jednotlivé hlasy. Zároveň se jedná o akord poměrně nezvyklý, neoposlouchaný, díky čemuž mohl Milhaud rezignovat na polyfonní vedení hlasů a věnovat se homofonii. V *Leme* skladatel objevil pro kvintový akord ještě jinou úlohu a učinil ho rytmickým prvkem gradace. Méně zajímavá harmonie by zde jako nositel rytmu bez melodie těžko obstála.

2.5. Chromatické postupy

V *Saudades* hlasy často postupují chromaticky, nejvíce v poslední části cyklu. Vnímám několik důsledků tohoto jevu – jednak se tím podpoří vyklenutí fráze do

určitého bodu, za druhé chromatismy autorovi asi pomáhaly nenápadně přenastavit harmonickou konstelaci, za třetí u posluchače podporují dojem snadného, svobodného pohybu jednotlivých hlasů i celkové harmonie, umožňují mu postupně se sluchově přeorientovat na nový stav uprostřed „plovoucí“ harmonie a v neposlední řadě se svou plynulostí hodí ke znázornění tanečních kroků. Kromě jednotlivých hlasů postupují v některých případech chromaticky také dvojhlasy. Např. v 1. *Sorocabě* v taktech 21 – 28 nebo v 8. *Tijuca* v taktech 11, 12 a 15 se posouvá interval velké sekundy, v 7. *Corcovadu* v taktech 10 a 12 velké tercie, ve 3. *Leme* v taktech 33 až 35 velké sexty.

2.6. Tempo

Všechny části suity *Saudades do Brasil* se zhruba vejdou do tempového rozmezí 80 až 138 na čtvrtovou notu. Hodnotu nejrychlejšího tempa v části 11. *Laranjeiras* notový text jasně udává, zato hranici nejnižšího použitého tempa přesně nestanovuje. Nejpomalejší z cyklu mají být závěrečné takty 8. *Tijuky*, konkurovat jim může pouze závěrečný úsek následující části 9. *Sumare*.

Milhaud se nevyhýbá skokovým ani pozvolným změnám tempa, přičemž míru zrychlení a zpomalení ponechává na vkusu interpreta. U změny skokem častěji tempo zvyšuje, než snižuje, konkrétně v částech 1. *Sorocaba*, 2. *Botafogo*, 3. *Leme* a 4. *Copacabana*. Naopak změna k pomalejšímu tempu se dostaví v částech 8. *Tijuca* a 9. *Sumare*. 3. *Leme* má v nadpisku „libovolně“ a nelze vyloučit, že tento pokyn znamená možnost *rubata*.

2.7. Taneční rytmy

Řád, jedno ze tří hesel Pařížské šestky¹⁴, si skladatel oblíbil nejen v melodii a harmonii, nýbrž také v rytmu. Všechny části *Saudades* kromě 3. *Leme* a 11. *Laranjeiras* obsahují opakující se taneční rytmus osminové noty s tečkou, šestnáctiny a dvou osminových not. Tradičně je ztvárněný v jednohlasé figuře levé ruky, viz např. takty 1 – 19 v 1. *Sorocabě*, 39 – 41 ve 2. *Botafogu*, 1 – 20 ve 4. *Copacabaně*, 1 – 8 v 5. *Ipanemě*, 41 – 55 v 6. *Gavee*, 1 – 18 v 7. *Corcovadu*, 24 – 27 v 8. *Tijuca*, 1 – 8 v 9. *Sumare*, 21 – 22 v 10. *Paineras*, 1 – 16 ve 12. *Paysandu* atd. V *Sumare* nebo například v *Corcovadu* v taktech 19 – 26 se táž notoricky známá figura prezentuje ve dvojhmatech, v *Ipanemě* v taktech 1 – 8 ve tříhlasých akordech. Daná rytmická

¹⁴ jas, řád, šarm

formule se vyskytuje jak v tangu, tak ve španělské habanéře¹⁵ (Vadim Petrov, 2010, s. 52), zde se však jedná patrně o tango. Příčinu výskytu stejné rytmické figury v obou tancích objasňuje Tomáš Kuhn, který habanéro nazývá kubánským tancem a zdrojem pro vznik tanga (Kuhn, 2017, s. 52). V habanéře by se navíc jednotaktová formule nestřídala s jinou, kdežto Milhaudova hudba obsahuje i další rytmy jasně odpovídající tangu.

Dvoutaktový rytmický vzorec tanga milongy se skládá z již zmíněného jednotaktového habanérového rytmu a z taktu se šestnáctinou, osminou, šestnáctinou a dvěma osminami. V *Saudades* inspiraci tangem milongou signalizují mimo jiné takty 22 a 24 v *Sorocabě*, 36 a 89 v *Copacabaně*, 22 a 24 v *Ipanemě*, 18 a 20 v *Sumare*, 27 – 33 v *Laranjeiras*.

Vzorec argentinského tanga vypadá odlišně, neboť jeho první takt obsahuje čtyři osminové hodnoty a druhý v nejobvyklejší formě šestnáctinu, dvě dvaatřicetiny, dvě šestnáctiny a dvě osminy (Vadim Petrov, 2010, s. 52). První doba druhého taktu však připouští také jiné varianty rychlejších hodnot. Vliv argentinského tanga spatřuji kupříkladu v taktech 9 – 11 v *Sumare*, 19 – 20 v *Paineras*, v taktech 2, 4, 6, 8 a mnoha jiných v *Laranjeiras*. V taktech 27 – 36 a 39 – 42 v *Botafogu* zaujme rytmická ornamentika v šestnáctinových triolách pravé ruky, zjevně čerpající z úsečných rytmů argentinského tanga stylu canyengue¹⁶.

Milhaud vycházel také z rumbly, která má základní rytmickou formuli tři osminy, tři osminy, dvě osminy. Některé z tónů mohou být ligaturované, ale v každém případě se musí znovu nasadit ty, na které připadá akcent, tedy první, čtvrtá a sedmá osmina. Tento inspirační zdroj je patrný např. v *Corcovadu* v taktech 3 a 4, 7 a 8, 31 a 32, 35 a 36, 41 a 42 nebo v *Tijuce* v taktech 1, 5, 9, 13, 17 atd. Rumbový rytmus je zde zapsán v polovičních hodnotách. Jak příklady ukazují, typický rytmus rumbly lze snadno zaměnit za druhou polovinu patternu tanga milongy. Taková situace nastává, pokud se v rumbové formuli spojí nepovinné osminové noty do čtvrtých nebo v případě polovičních hodnot šestnáctinové noty do osminových.

¹⁵ například píseň *La Paloma* (Kuhn, 2017, s. 52)

¹⁶ jeho hudba je rytmičtější, rychlejší a šťastnější než u klasického vážného tanga (Tango dance styles: canyengue, orillero, milonguero, salon. *Argentine Tango Classes London*[Group & Private Tango Lessons [online]. Copyright © Tanguito, Argentine Tango Academy. Dostupné z: <https://www.tanguito.co.uk/tango-culture/discover-tango/argentine-tango-dance-styles/>)

Dokázat rytmus původem ze samby je ještě komplikovanější, neboť má tento tanec více možných rytmických realizací, ale vždy sudého taktu. V tomto cyklu se používají poloviční notové hodnoty, než je pro zápis tance obvyklé. Přesto vliv samby lze vysledovat např. v *Gavee* v taktech 1 – 3, 25 – 27 a 59, v *Corcovadu* v taktu 29 nebo v *Tijuca* v taktech 39 – 47. Vzniká zde jednotaktový sambový pattern ze synkopy a dvou osmin, kdy synkopu většinou realizuje pravá ruka a osminy levá. Prolínání rytmu do obou rukou se v klavírních úpravách tance považuje za standardní (Kuhn, 2017, s. 53). Jiná formule typická pro sambu se vyskytuje v *Ipanemě* v taktech 9 – 19 a 75 – 80 nebo v *Sumare* v taktech 60 – 61. Ta je dvoutaktová, kde první takt sestává ze dvou osminových not a synkopy a druhý ze synkopy a dvou osminových not. Dá se říci, že v *Ipanemě* zaznívají rytmy obou taktů najednou.

Milhaud ve své autobiografii zmiňuje, že ho brazilský lidový rytmus zaujal natolik, že se neúnavně snažil přijít na jeho podstatu. Jeho poslechy i studium místních partitur byly korunovány úspěchem a Francouz odhalil, že kouzlo spočívá v interpretaci synkopy. V taneční hudbě hraje rytmus často stěžejní úlohu a v různých druzích tance dochází k drobným úpravám rytmu ve smyslu prodloužení či zkrácení některé z dob. Právě tato odchýlení od naprosto přesného rytmu tvoří výraz a takzvaný „nadrytmus“. Milhaud uvádí, že

„V té synkopě byla nepostřehnutelná přestávka, ledabylý oddech, lehoučké zastavení, které bylo těžké zachytit. Koupil jsem si tedy celou kupu not, maxixes¹⁷ a tanga, a pokoušel jsem se je hrát s jejich synkopami, které přecházejí z jedné ruky na druhou.“ (Milhaud, 1972, s. 60)

2.8. Syrytmie

Za prozkoumání stojí výskyt syrytmických míst a logika jejich užití. V převážně lineárním způsobu Milhaudova kompozičního uvažování mne tyto takty, v některých případech plochy, zaujaly svojí vertikálností a nápadností vprostřed polyrytmie. Skladatel syrytmii v *Saudades* užívá jen zřídka jako vzácné koření, ovšem s výjimkou výrazně syrytmických částí *Sumare* a *Laranjeiras*. Kupříkladu v částech 1. *Sorocaba*,

¹⁷ maxixe=brazilské tango, rychlý tanec ve 2/4 taktu, ovlivněný španělským tangem, lundu, habanérou i polkou, jehož čelního představitele Ernesto Nazaretha Milhaud znal (Polkas and Tangos. *Wayback Machine* [online]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070529110516/http://www.bn.br/fbn/musica/enzpolca.htm>)

2. *Botafogo*, 6. *Gavea*, 8. *Tijuca* a 12. *Paysandu* se vždy objeví jen na pár taktů nebo jejich polovin. V 10. *Paineras* se Milhaud dokonce zcela obešel bez jejího použití.

Objevila jsem jisté zákonitosti v uplatňování syrytmie v *Saudades*, totiž typické situace, které skladatel řeší opuštěním obvyklejší polyrytmie ve prospěch hudebního citu. Jsou to:

1) přechody na další díl či frázi – např. 32. takt *Leme*, 37. takt *Copacabany*, 20. a 27. takt *Ipanemy*, 24. a 28. takt *Gavey*, 30. takt *Tijuky*,

2) střední či kontrastní díly – viz takty 41 až 46 v *Leme*, 38 až 52 v *Copacabaně*, takty 31 až 36 v *Corcovadu*,

3) výrazově a dynamicky vypjatá místa – takty 25 až 27 a 66 až 67 z *Ipanemy*, 30. takt *Tijuky*,

4) závěry – takty 90 až 92 v *Copacabaně*, takty 65 až 66 v *Gavee*, takt 52 v *Tijuce*,

5) celkově syrytmické části – 9. *Sumare*, 11. *Laranjeiras*.

V některých případech se překrývají dvě kategorie nebo i více, není tedy omylem, že některé příklady jsou uvedeny u dvou kategorií.

2.9. Dynamika

Milhaud nešetří dynamickými odstíněními, slouží mu všechny stupně od ppp do fff. Hudba pěti tanců vyklíčí z piana, tří z pianissima, pouze 2. *Botafoga* z mezzopiana. 8. *Tijucu* zahajuje mezzoforte a 6. *Gaveu* forte, zatímco 5. *Ipanema* dynamický předpis postrádá. Čtyři tance se rozplynou v ppp, pět v pp, jediná 1. *Sorocaba* pak skončí v p, 9. *Sumare* v mp a 6. *Gavea* ve fff. Klidnou a tichou, téměř statickou dynamickou hladinu si udrží v celém průběhu 9. *Sumare* a 11. *Laranjeiras*. Mnohem pestřejší, rozeklanější se jeví například plán 2. *Botafoga* nebo 5. *Ipanemy* plné prudkých dynamických kontrastů. Zvláštní dojem vyvolávají fortissimové takty 38 až 54 v jinak tiché 4. *Copacabaně*. V nejsilnějších dynamikách probíhá 6. *Gavea*, kupodivu ne poslední část 12. *Paysandu*. Z hlediska výstavby cyklu se zdá neobvyklým, že ve čtyřech posledních částech se silné dynamiky vůbec neobjevují.

Dynamický plán *Saudades do Brasil* vypadá následovně:

1. p, mp, mf, f, pp, p

2. mp, f, mp, f, p, mf, p, mp, f, mp, f, pp

3. pp, p, mf, f, ff, p, pp, p, pp
4. p, ppp, p, pp, ff, p, ppp, p, pp, ppp
5. začátek bez předpisu, ff, pp, ppp, f, p, f, pp, f, pp, ppp
6. f, ff, fff, mp, p, pp, fff
7. p, mp, pp, p, mp, pp, mp, f, ff, mf, pp
8. mf, mp, mf, p, mf, p, mp, p, mp, f, ff, pp, p, pp
9. pp, p, mp
10. p, pp, mp, pp
11. pp, ppp
12. p, pp, mp, mf, p, pp, ppp

3. Analýza jednotlivých částí

3.1. Sorocaba

iaa'bc^bda"a"

Skladbu zahajuje čtyřtaktová introdukce, která plynule přechází do melodie dílu *a*. Ten se rozprostírá v taktech 5 až 12 a je tvořen pravidelnou osmitaktovou větou. První polověta by se dala kvůli opakujícímu se motivu dokonce rozčlenit do dvoutaktů. Na díl *a* navazuje v taktu 13 díl *a'*, který se liší proměnou středního hlasu z doprovodného v samostatně melodicky vedený, po harmonické stránce tato změna však napětí téměř nezvyší. Hudba vyzařuje klid a radost.

Disonancí ve druhé polovině 20. taktu začne rozpustilý díl *b*, pojatý jako energičtější plocha v mírně rychlejším tempu a jiné tónině. Quasi B dur nebo spíše B lydická skončila spolu s předchozím dílem a nástup nového ohlásila tónina g moll zahuštěná cizorodými tóny. Taktem 29 začíná krátký díl *c*, těžící ze stejných rytmických vzorců jako *b*. Díl *d* od taktu 33 se vnitřně dělí dle mého stanoviska na čtyři a šest taktů. V taktu 43 přichází s drobnými obměnami levé ruky díl *a''*. *Sorocabu* koncipovanou jako pozměněnou malou formu třídílnou s reprízou chápu jako milé, radostné přivítání do *Saudades*.

3.2. Botafogo

iaa'bb'a"a"

Dravou náladou, větším počtem chromatismů a disonancí, rytmickou pregnantností a výskytem akordů se *Botafogo* nemálo odlišuje od klidné přívětivosti *Sorocaby*. Do souzvukově odvážného světa mojí oblíbené části posluchače uvede dvoutaktová introdukce, kde se zároveň ustanoví dva ostinátní doprovodné hlasy. S nástupem třetího taktu začíná díl *a*, jehož dvanáctitaktová věta se vnitřně asymetricky dělí na čtyři a osm taktů, kde ve čtyřtaktí melodie stoupá a v osmitaktí opět klesá. Melodický vzestup přichází v jednohlasu pravé ruky a pokles v akordické sazbě, polověty svým ustrojením tedy kontrastují. V taktech 13 až 26 se rozprostírá díl *a'*.

Na díl *b* upozorní kvintový akord na druhé době 26. taktu, mírné zvýšení tempa v taktu 27 a změna tóniny ze sluchově dominující f moll do As dur s prvky mixolydické v levé ruce. Ačkoliv se pravá ruka pohybuje zejména v tónovém výběru

F dur, je navozen dojem tóniny paralelní vůči dílu *a*. Střední díl chápu jako třívěťý celek – první dvě věty mají rozlohu šesti taktů, složených ze čtyř a dvou taktů, třetí věta pak začíná taktem 39.

V taktu 43 se navrácí variovaný díl *a*, původní tempo i tónový materiál. Autor ve středním hlasu prohodil pořadí taktů dvoutaktového rytmického vzorce. Od taktu 55 až do konce se rozkládá díl *a*“ a závěr se dle výslovného pokynu nesmí zpomalit. *Botafogo* má přímo ukázkovou podobu malé formy třídílné s reprízou.

3.3. Leme

iaa'b^ac^aded'a“a“b^ac^a“

Jemnou náladu třetí části cyklu i tentokrát přestře introdukce. Ve 3. taktu se rozezní vlastní díl *a*, zkomponovaný z pravidelné věty o osmi taktech. Podobně je koncipován díl *a'* od taktu 11. Následující díl *b^a*, počínající 19. taktem, jasně vychází z materiálu dílu *a* stejně jako díl *c^a* od taktu 27. Takt 32 hudbu překlene z E dur do H dur a otevře ji pro vstup do dílu *d*.

Ten je koncipován jakožto pravidelná osmitaktová věta. Takty 41 – 44 přináší cizorodý materiál, a zaslouží si označit coby díl *e*. Jeho takty do skladby epizodně vnesou prvek rytmičnosti bez melodie a již se víckrát nepřipomenou. Od taktu 45 se variačně pracuje s dílem *d*.

Taktem 52 nastoupí repríza dílu *a*, zpestřená o nový vnitřní hlas levé ruky, místo původních tří hlasů jsou zde tedy čtyři. Bas ovšem vytváří prodlevu na tónu „E“, a tak reálně k vedení čtyřhlasu nedojde. Od taktu 60 plynule nastoupí díl *a*“. V taktech 66 až 67 překvapí tóninové vybočení do Cis dur, které v první verzi chybělo, a humorné pozastavení v taktech 69 až 70. Od taktu 71 začíná *b^a'*, od taktu pak *c^a'*. Hudba pokračuje obvyklým způsobem, dokud sličné téma nezmizí v barevném, jemném závoji šestnáctin. Poslední dva takty jsou bluesově zvukomalebné. Celkově se z formálního hlediska jedná o zvláštní kultivar nižšího sonátového ronda.

3.4. Copacabana

ab^acc^add'a'b^ac“c^a“

Pokud se nepočítá první polovina prvního taktu, tato část je jako první z cyklu bez introdukce. První věta sestává z dvanácti taktů dělitelných na čtyři a osm, druhá polověta je totiž prodloužena opakováním. Díl b^a spřízněný doprovodem levé ruky se rozkládá v taktech 13 – 20, vnitřně členěných po čtyřech taktech. Ačkoliv zůstává v levé ruce taktu 21 stále tónina G dur, začíná zde pro mě díl c , odlišný svojí fakturou. Osmitaktový díl c' od taktu 29 obsahuje několikrát v pravé ruce půltaktový vzestupný motiv převzatý z dílu a .

Díl d do hudby vnese v taktu 37 bujaré veselí. Nová tónina C dur, objevivší se v taktu 38, setrvá pouhých pět taktů. Další pětitaktí moduluje, aby díl d' od 48. taktu proběhl v počáteční G dur. Harmonie H dur v pravé ruce v taktech 53 a 54 připraví návrat dílu a , který se rozkošatěl do čtyřhlasu, nesoucího stopy neklidu po předchozí evoluci. Díl $b^{a'}$ od taktu 66 na sebe přitáhne pozornost variací v podobě akordů. V taktu 74 posluchač podruhé uslyší i díl c'' a $c^{a''}$, tentokrát v dynamice ppp. Skladba formálně opět vychází z nižšího sonátového ronda.

3.5. Ipanema

abca'dd'd^b a^a b'e^b

Hluboký bas vtáhne recipienta rovnou do nitra rozervané hudby, jejíž první věta má osm taktů o dvou čtyřtaktích. U dílu b od taktu 9 s délkou jedenácti taktů a jedné osminy se již o takové pravidelnosti mluvit nedá, ani ho není možno s určitostí rozdělit. Tato nejistota skvěle podtrhuje nervní charakter.

Takt 20 již náleží k silně bitonálnímu dílu c . Nedokážu ho vnímat v mantinelech jediné tóniny, byť s možností výkladu rozšířené tonality, protože D dur a As dur vzdálené o tritón si příliš ostře odporují. Jasně zde pro mě vzniká dojem dvou pásem. Pozměněné opakování a v taktech 28 až 33 se jeví jako sklíčenější a méně zuřivé než začátek.

Taktem 33 interpret vstoupí do dílu d , dle smyslu hudební náplně členitelného v první větě na dvakrát pět taktů a čtyři. Díl d' začínající taktem 47 by se dal rozlomit na gradující šestitaktí a napětí uvolňující čtyřtaktí. Dalších pět vypjatých taktů již náleží dílu $d^{b''}$. Díky ostinátní zarputilosti pravé i levé ruky se působivě vpointuje do variace na elegické a .

Po pravidelné osmitaktové větě se ke slovu dostane jednodílná pětiktová spadající pod díl *b'*. Jeho zpomalený konec připomíná povzdech. Celý úsek od taktu 75 se věnuje repetitivnímu zpracování rytmicko-harmonických pásem, doprovázejících melodií v dílu *b*. Hudba však vyznívá jinak než v něm, a tak jsem ji označila jako díl *e^b*. Skladba byla napsána ve formě upraveného nižšího sonátového ronda.

3.6. Gavea

aa'ba'a"ca"da^a

Část zahajuje živá, bezprostřední atmosféra dílu *a*, jehož věta zabírá osm taktů, přirozeně členitelných do dvou čtyřtaktových polovět. Díl *a'* od taktu 9 se dělí na čtyři a tři takty.

Fortissimem v taktu 16 vpadne stručný díl *b*, tvořený jedinou větou, která vybízí k rozdělení na pět taktů a čtyři. Pravá ruka se pohybuje v tónině Cis dur a levá v A dur, aby se v taktu 24 shodly na tónech ze zahuštěného dominantního septakordu tóniny C dur.

Navráťivší se díl *a* v taktu 25 se již odvíjí v nové tónině. Díl *a"* od taktu 33 tvoří rovněž pravidelná osmitaktová věta. V taktu 41 se objeví díl *c*, členitelný na pět taktů a čtyři a položený na základu B dur v levé ruce a C dur v pravé. Celek zní jako lydická in B.

Od taktu 50 přejímá vedení znovu variovaný díl *a*. V taktu 59 přichází dosud neuvedená hudební myšlenka *d*, která však obsahuje rytmické vzorce i melodické úryvky z dílu *a* a nezní příliš kontrastně. K veselé, přehledné Gavee se forma couperinovského ronda s mírně neobvyklým závěrečným dílem dokonale hodí.

3.7. Corcovado

abc^aa'a"db'a"b"ca"da"da"

Díl *a* je tvořen osmi takty ze dvou čtyřtaktových polovět. Taktem 9 přebírá působnost rozměrem skromný díl *b*, který pracuje s novým motivickým materiálem za pokračujícího G dur podkladu levé ruky. Od taktu 13 začíná díl *c*, který zpracovává v taktech 15, 17 a 18 sestupný motiv z dílu *a*. Přináší novou tóninu As dur.

V taktu 19 posluchač rozpozná uvedení dílu *a* s jinou, rytmičtější stylizací levé ruky. Ve 23. taktu přichází další variace na tento díl, trvající až do poloviny taktu 30. Zde se zrodí kontrastní díl *d* v podobě osmitaktové pravidelné věty, jejíž tónový výběr odpovídá lydické *Es*. Přestože vychází z rytmického motivu v dílu *b*, působí na mě nejkontrastněji ze všech dílů této části cyklu. To může být dáno mj. opuštěním stereotypní basové figury, která se jinak alespoň drobně pozměněná objevuje v celém *Corcovadu*.

Ke čtvrtému uvedení dílu *a* hudba dospěje v taktu 39, tentokrát ve forte. Ten má stejnou rozlohu i členění na polověty jako předchozí díl. Skladba pokračuje opakováním dílu *b* v hutnější faktuře a dílu *c^a* beze změny. Závěrečné *a^{""}* je uvedeno v pianissimu. Forma odpovídá nižšímu sonátovému rondu s malou odchylkou od jeho tradičního vzorce.

3.8. Tijuca

ab^aa'c^aa"da"

Tijuca využívá variační techniku ještě více než předchozí části. Tento fakt možná zapříčinil požadavek smutného výrazu, kdy má opakování navodit omílalující se neradostnou myšlenku, například stesk po Brazílii. Jedná se však o mé vlastní úvahy.

Několikrát variovaný díl *a* se představí v prvních osmi taktech. Věta se dá pravidelně dělit na polověty. V taktech 9 až 16 se odehrává díl *b*, který je situován do *c moll* smíšené s *C dur* a hudebním materiálem značně vychází z dílu *a*. V 11., 12. a 15. taktu si lze povšimnout nových motivů a ty přispívají k dojmu jiné hudby. Následná verze dílu *a*, uvedena v původní tónině, nečekaně končí korunou po sedmi taktech. Dokonce i sedmitaktový díl *c*, začínající taktem 24, nápadně těží z hlavy tématu. Druhé variované uvedení dílu *a* v taktech 31 – 38 oslní výrazovou expresivitou ve spojitosti s brilancí v akordech a oktávách. Místo je jedním z technicky nejtěžších v cyklu.

Dílem *d* od taktu 39 se dynamika propadne do pianissima a až na houpavou figuru v levé ruce se hudba konečně vzdálí od tématu, ne ale na dlouho. Šestnáctiny v taktu 48 již patří coby zdvih ke třetí, poslední a nejdrobnější variaci na *a*. Výsledkem formálního řešení je osobité malé variační rondo.

3.9. Sumare

aba'b'cc'd^ca“a““

Tichou část v rozmezí od pianissima po mezzopiano skladatel zřejmě zamýšlel jako odpočinek po předcházející vypjaté. Konejšivě monotónní osmitaktovou větu dílu *a* opět lze považovat za pravidelnou. V taktech 9 – 12 se mihne díl *b*, vytvořený téměř jenom opakováním jednoho taktu, který tím pádem začíná působit víc témbrově a evokovat téměř Debussyho.

Od taktu 13 zní zase díl *a* se změnou levé ruky, od taktu 21 znovu *b* v hávu jiné harmonie. Malého povyražení se recipient dočká v dílu *c* v taktech 25 až 32 a v dílu *c'* od taktu 33. Oba působí vzhledem k častým změnám tónin evolučně a sekvencovitě. Díl *d* od 41. taktu úmyslnou jednoduchostí připraví reprízu dílu *a* od taktu 45.

Ta získá díky většímu příklonu k tónině *g moll*, basovým tónům a o dva stupínky vyšší dynamice než původně novou sílu. Není divu, že Milhaud efektu použije, rozšíří větu v periodu a postupně zpomalující závěti ozdobí třpytivým partem pravé ruky ve vyšší oktávě. Atraktivitu hudby umocňuje stoupání levé ruky od taktu 54. Malá třídílná forma, kterou vnímám jako výchozí, vykazuje jisté nepravidelnosti, např. zmnožení dílů.

3.10. Paineras

iaa'ba“cda““

Po šesti částech bez introdukce se tento prvek navrátí v úvodních dvou taktech *Paineras*. Nastavený šestnáctinový doprovod se dále hojně uplatňuje v roli harmonického a rytmizačního podkresu pod jedním anebo dvěma melodickými hlasy. Poklidně plynoucí díl *a* vypadá jako osmitaktová věta, pravidelně dělitelná na čtyřtaktové polověty. Následuje podobně stavěné *a'*.

Díl *b* si nenárokují větší působitě než takty 19 – 22, spočívá na dominantním terckvartakordu budoucí tóniny levé ruky *Fis dur* a přerušuje do té doby neutuchající doprovod v šestnáctinových hodnotách. V taktu 23 se navrátí díl *a*, rozjasněný ostřejší bitonalitou. Původní *As dur* v levé ruce vystřídá *Fis dur*, zatímco pravá setrvá v *C dur*, vzniká tedy tritónový vztah. Takty 31 až 33 patří dílu *c*.

V kýženém dílu *d* v taktech 34 až 41 hudba nabere rozlet, šestnáctiny se oprostí od tangové rytmizace a pravá ruka od vedení zpěvné melodie. Hlavní napětí pochází z třecí plochy v pravé ruce mezi opakovaným intervalem kvarty v tónech „b¹” a „f¹” v sopránů a půltónovým stoupáním od „a” do „f¹” v altu. Připomenutí dílu *a* v taktech 42 až 46, podobné introdukci, smyje nádech dramatickosti a příjemně skladbu orámuje. Formálně se jedná o couperinovské rondo, kde však mezi díly *c* a *d* chybí návrat *a*.

3.11. Laranjeiras

ab^aacc'ab^aa

Zpracování této části okouzlují svojí jednoduchostí, která v rychlém tempu nemusí být při dobré interpretaci vůbec na závadu. Místo variační práce společné předchozím tancům zde Milhaud užívá prosté opakování. Rezignace na komplikované vyjadřování se do velké míry týká i způsobu polyfonní práce. Vedení několika samostatných hlasů s vlastní rytmickou linií zde téměř nenajdeme, autor většinou uvažuje v šestihlasých akordech. Marně bychom hledali rovněž tempové kontrasty.

Osmitaktové *a* se skládá ze dvou identických polovět, následovaných stejně dlouhým a stejně členitelným dílem *b*. Ten ve všem kopíruje rytmus dílu *a*, proto si ve schématu formy plně zaslouží jeho index. Druhé uvedení dílu *a* se nijak neliší od prvního, je pouze ve prospěch dílu *c* zkrácené o polovinu osmého taktu.

Díl *c* začíná kvintovým akordem ve druhé polovině taktu 24. Pozornost na sebe strhne melodie ve vrchním hlasu levé ruky, později však inteligentní posluchač pochopí, že melodie degradovala z vedoucí linky na doprovodnou figuru. Díl *c'* trvá od taktu 35 po takt 40.

Dalším taktem začíná neměnný návrat dílu *a*, v taktu 49 přijde *b*^a taktéž bez jediné změny. V posledním uvedení od taktu 57 díl *a* překvapí snížením dynamiky o jeden stupeň z doposud rovné hladiny pianissima a třešničkou na dortu jsou dvě čtvrté pauzy, jedna za pátým taktem věty a druhá za původním sedmým. Poslední souzvuky v taktech 63 a 64 závěr svým tónovým výběrem rozhodně víc znejistí, než potvrdí. Skladba je přehledně stavěná jako nižší sonátové rondo.

3.12. Paysandu

abc^add'a'b'c^{a'}

Závěrečná část se vyznačuje četnými chromatickými postupy. Díl *a* tvoří osmitaktová věta, členitelná do dvou čtyřtaktí. Díl *b* začíná taktem 9, po němž následuje v taktu 13 taktéž rozsahem skromný díl *c*, kde se v taktu 17 v pravé ruce objevuje motiv z dílu *a*. I v dalším úseku podle mého názoru převažují nové myšlenky, a proto jsem oblast mezi takty 19 až 26 nazvala dílem *d*. Vyskytují se zde více šestnáctinové hodnoty a doprovod levé ruky probíhá už ne ve Fis dur, nýbrž v G dur. Následující hudba ho evokuje natolik, abych ji považovala za díl *d'*.

Ačkoliv průběh taktu 33 zasahuje zpomalení, a zdá se tak být na první poslech součástí starého dílu, formálně již náleží k dílu *a'*. Za pozornost stojí osvěžující chromatické postupy v šestnáctinách pravé ruky v taktech 37 – 39. Taktem 41 naváže díl *b'* a po něm od 45. taktu *c'*. V něm opět upoutají zejména disonantní skoky, kdy se jedná o tóny jdoucí chromaticky za sebou, pouze umístěné do různých oktáv. Další kreativní zvláštností je prodloužení druhé polověty. Forma této části je opět koncipována jako mírně atypické nižší sonátové rondo.

4. Interpretace

V této kapitole nastíním svá interpretační stanoviska, podložená předchozími analýzami, vlastními zkušenostmi s hudbou 20. století i znalostí autorovy instrumentace cyklu pro orchestr z roku 1921, *Saudades do Brasil*, op. 67b¹⁸. Mezi zvuk klavíru a orchestru¹⁹ nelze položit rovnítko, ale i tak se z orchestrální podoby dají vysledovat určité autorovy představy o kýženém vyznění, o hloubce kontrastů, navrhované preferenci a barvě jednotlivých hlasů apod. V bodech, kde je tak uvedeno, vycházím z interpretace Marcela Bratkeho²⁰ a Antonia Barbosy²¹. Po uvedení životopisů, které dají stručně nahlédnout do interpretačního stylu a preferencí obou pianistů, se kapitola dále zabývá interpretací jednotlivých částí cyklu.

Všechny informační zdroje se shodují, že by přednes *Saudades* neměl směřovat k příliš romantickému provedení, hlubokému filozofickému pojetí, hledání zbytečných složitostí nebo debussyovské či ravelovské barevnosti. Suita není virtuózní kompozicí, kde by interpret oslnil technikou a počátečním forte, a sympatie si nezíská zřejmě ani hloubkou myšlenek. Proti jmenovaným tendencím se autor vymezoval.

Klíčem k pravé „milhaudovské“ interpretaci je podle mého názoru přímočarost, jednoduchost a nekomplikované, spontánní vyjádření atmosféry, jak ozřejmí následující pokyny k jednotlivým částem. Pomoci samozřejmě může poslech taneční brazilské hudby. Když se dodrží tento základní princip, je možné si vysvětlit určité drobnosti po svém a nechybovat, můj výklad si tedy v detailech nenárokuje právo na jediné správné řešení. Spíše předestírá interpretační možnosti, upozorňuje na zajímavá místa, která by mohla zůstat nepovšimnuta, a varuje před možnými omyly. Nezastávám názor, že existuje jediný správný recept na zvukovou realizaci notového zápisu.

4.1. Antonio Barbosa

Klavírní virtuos a hudební pedagog se narodil roku 1943 v brazilském spolkovém státě Paraíba a zemřel roku 1993 v São Paulu. Klavír studoval u Claudia Arrau, který

¹⁸ Index of ../files/imglnks/music_files/. [online]. Dostupné z: http://www.petrucclibrary.us/autoindex/index.php?dir=music_files/

¹⁹ Darius Milhaud Saudades do Brasil op.67b - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=a3RC-cSsV7I>

²⁰ Darius Milhaud: Saudades do Brasil (complete), Marcelo Bratke, piano - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WbwiA03rYIg>

²¹ Darius Milhaud - Saudades do Brasil (1920) - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zZanU1ZaN6k>

ho spolu s Vladimírem Horowitzem vybral jako jednoho z pěti nejlepších klavíristů dané generace. Těmi ostatními byli Martha Argerich, Daniel Barenboim, Krystian Zimerman a Garrick Ohlsson. Pokud jde o kvalitní nahrávky, Barbosa patří k nejplodnějším z brazilských hudebníků. K jeho nejdůležitějším nahrávkám se řadí Chopinovo dílo – Thomas Frost označil Barbosovu interpretaci za poetičtější než Rubinšteinovu a americký časopis *Stereo Review* uvedl, že je Barbosa možná nejlepším interpretem Chopina své generace ([online]. Copyright © 2000. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Barbosa-Antonio-Guedes.htm>).

4.2. Marcelo Bratke

Klavírista se narodil roku 1960 v Brazílii a v letech 1982 až 1988 studoval na Juilliardu. Po ukončení studia se přestěhoval do Londýna a rychle etabloval mezi vynikající pianisty. Do jeho repertoáru patří kromě Daria Milhauda také ostatní členové Pařížské šestky a právě album *Le groupe des Six* bylo roku 1996 londýnským měsíčníkem *Gramophone* jmenováno jednou z nejlepších klasických nahrávek vůbec. Jako pianista je znám pro svou zdrženlivost, vytríbenost, preciznost. Svým působením stírá hranice mezi klasickou hudbou a sambovými kapelami a celá jeho kariéra se dá popsat jako atypická. Roku 2004 uvedl v Carnegie Hall dva koncerty v tradičním brazilském stylu (Marcelo Bratke Biography. Musician Biographies [online]. Copyright © 2019 Net Industries [cit. 11.11.2019]. Dostupné z: <https://musicianguide.com/biographies/1608004348/Marcelo-Bratke.html>).

4.3. Sorocaba

Na začátku si musí dát interpret záležet, okamžitě vzbudit pozornost, protože od působivého úvodu se odvíjí reakce některých posluchačů na celou skladbu. Musí ihned vtáhnout publikum do bezstarostné, taneční atmosféry *Sorocaby*. Doporučuji sázet na podmanivou bezprostřednost a snažit se o co nejpřirozenější hru. Posluchačům bude příjemným vodítkem, když interpret ukáže stoupající směr první fráze, zahraje ji jako postupně se rozsvěčující světlo nebo jako přibližující se hudebníky a nenásilně posluchače přivede k začátku melodie v taktu 5. Marcelo Bratke jej zdůrazňuje jemným ritardandem na konci taktu 4. Celý díl a by měl být prodchnutý radostným klidem a hrán prostě, ne vyumělkovaně. Těžké zde může být nenechat se určitými bitonálními souzvuky, pro nezkušené ucho vtipnými, strhnout k rozpustilosti. Její čas nastane později, zde bych respektovala předpis Modéré. V taktech 13 až 19 zní hezky, když se dynamicky vyzdvihne chromatinizovaný střední hlas.

V dílu *b* se hodí stříhem změnit výraz směrem k nezbednosti a zdůraznit v taktu 21 basové „G“ jakožto úhelný kámen nové tóniny. Stojí za zmínku, že se v orchestrální verzi *Sorocaby* v polovině taktu 20 instrumentace náhle změní na robustnější, neboť melodii klarinetů převezmou trubky. V taktech 29 až 31 se vyplatí vychutnat úmyslný nesoulad prvního a druhého hlasu a nasadit tercie toho prvního dostatečně, aby vydržely za dopomoci pedálu znít vždy po celý takt.

33. takt si zasluhuje od začátku pianissimo, aniž by se zeslabil konec předchozího forte, a „d¹“ potřebuje být vzato pomalým úhozem do dna klávesy. Úskalím se může stát slabá dynamika ve spojení s požadavkem *Animez encore* – je zapotřebí místo při cvičení opakovaně projít. Tempové oživení skvěle zvládá Antonio Barbosa. Zpomalení z taktu 39 do taktu 43 musí být rovněž agogicky hladké, aby interpreta neusvědčilo z úpornosti a školometské propočítanosti. Takty 39 a 40 bych hrála temněji než 41 a 42, čímž se zároveň odstraní mechaničnost projevu.

V taktech 43, popř. i 45 hudbu okoření větší pozornost věnovaná pozměněné levé ruce. V dalších taktech bych už na novou figuru neupozorňovala. Poslední čtyři takty by měly pokojně usínat a tomu napomůže „vyposlouchaný“ sestupný chromatický postup vrchního hlasu levé ruky od taktu 56.

4.4. Botafogo

Botafogo musí být navzdory nepatrně pomalejšímu tempu ve vztahu k předchozí části hráno útočněji. Vždyť je inspirováno brutální hudbou karnevalu v Rio de Janeiru. Ke zvukové sevřenosti a pocitu téměř neustálého pnutí přispívá současné znění fis moll a f moll, znesvářených tónin, které mají pramálo společného. První dva takty vyvolávají dojem, že již obsahují hlavní melodii, její chvíle však doopravdy nadejde až ve 3. taktu. Melodie v sopránu musí být hraná *espressivo* a dvojhlasý stereotypní doprovod se nesmí projevovat příliš nápadně. Střední hlas obvykle svěřuji pravé ruce, ale v taktu 6 a obdobných případech je pohodlnější ho rozdělit do obou rukou. Fráze směřuje do taktu 7, od něhož opět klesá, nejprve jen co do vnitřního napětí a v taktech 11 – 12 také prudkým *decrescendem*. Kouzelně působí, když dá interpret v následujícím taktu najevo náhlou čistotu harmonie, ve které já osobně pociťuji směr úlevy a osamělosti. Ligaturovaný tón „c¹“ může přeznívat do taktu 14.

V další frázi doporučuji opečovat 18. takt, který je vrchním hlasem odlišný oproti předchozímu znění, a tato úprava se hraje technicky obtížněji než původní verze.

V celých krajních dílech *Botafoga* by se měla střídát kombinace pochmurnosti a agrese, kdy v harmonicky čistších a současně dynamicky slabších místech prosvítá více melancholie a v silných akordických naopak agrese.

Druhou polovinu taktu 26 oživí atmosféra hybnějšího středního dílu. Může mu předcházet nepatrný nádech, který hráči pomůže přeorientovat se z melancholického nastavení. Větší problém než levá ruka zde představuje pravá, neboť musí vyhovět autorovým požadavkům na jasnou melodii realizovanou zejména palcem, a přitom kontrolovat zřetelnost úderných šestnáctinových triol. Dynamika piano úkol zrovna neusnadňuje. Navrhují, aby se alt hrál mezzopiano a zdobný soprán pianissimo, což umožní adekvátní zvukový poměr. Co se charakteru týče, střední díl v sobě pro mě nese nejen pohodu, ale i ostražitost. Na taktech 37 a 38 bych si dala obzvláště záležet, vprostřed okolních taktů představují rytmickou enklávu.

V taktu 42 proběhne díky výmluvné harmonii uvědomění, jak se věci ve skutečnosti mají, a navrátí se nespokojenost dílu *a*. Vrchní hlas předposledního taktu v orchestrální verzi hraje viola, možná by tedy bylo záhodno zvolit potmělou barvu zvuku. Na konci Milhaud zakázal zpomalit, snad aby zamezil sentimentu.

4.5. Leme

Předpis na začátku *Leme* hlásá v překladu „libovolně“. Přikláním se ke stanovisku, že tím autor schvaluje drobné rubato. Část je lyrická a svádí k velkorysé pedalizaci. Před její nadmírou varuji, zabalila by chromaticky bohatý střední hlas do neproniknutelné mlhy – ta se do tohoto stylu nehodí. Marcelo Bratke pedalizuje překvapivě střídavě a vždy zkracuje poslední akord dvoutaktové figury ve středním hlasu. Přikláním se zde spíše k legatovějšímu pojetí Antonia Barbosy, oba klavíristé však ke skladbě zaujali objektivně přijatelné stanovisko. Podstatné je, aby melodie nezanikala.

Ve 3. taktu stejně jako u *Botafoga* doporučuji trochu dynamicky stáhnout střední hlas, který byl původně vrchním. Nesmí samozřejmě zaniknout úplně. Nad ním by se měla klenout jasně slyšitelná, půvabná melodie. Změna harmonie v taktech 17 až 18 se musí nastrojit jako velká záležitost – vzhledem k předchozímu pianissimu je vhodné ji mírně zesílit a užít si rozmarného staccata v levé ruce. V taktech 23 až 26 není jednoduché dobře vyvážit poměr mezi hlasy, lze s ním experimentovat. Příraz v taktu 29 si říká o zpěvnost, podle kontextu se nejedná o typický krátký příraz. V taktu 32 se vždy snažím o plnost harmonií, které se rozevírají vstříc novému dílu.

Na basu v taktu 33 leží dlouhý úsek, a tak potřebuje být zahrán zvučně a měkce s větším počtem alikvotních tónů. Tento dvojhmat zároveň ukazuje změnu nálady a tempa, proto na mě působí skoro jako dirigentské gesto. V celém dílu *d* vyzývám ke zkontrolování synchronizace pravé a levé ruky, kde obě ruce buď musí hrát syrytmické synkopy, nebo do sebe dokonale komplementárně zapadat. Rytmičtý prvek se ocitne obnažený v taktech 41 až 44. Když se položí kvalitní bas, není vůbec na škodu, když zní zbytek perkusivně – dokonce se to požaduje. V taktech 43 a 44 by měl hráč v rukou pevně třít harmonii a uvědomit si její náboj. Od toho se odrazí větší nespoutanost fráze v taktech 45 až 48. Následné trojtaktí má za úkol tento rozjetý vlak zpomalit a nastolit klid pro reprízu dílu *a*.

Zde by měl interpret pro chytré posluchače zprvu zvýraznit přidaný hlas v levé ruce. Takty 66 až 67 by se neměly ochudit o tajemnou náladu, jakou jim dodává dříve neužitá *Cis dur*. Atmosféra tajemství se může stříhem změnit na spokojenost v taktech 68 a 69, pokud interpretovi toto pojetí vyhovuje. Na smutný bas v taktu 83 se dá upozornit jemným agogickým akcentem. Hladkému vplynutí posledních dvou taktů do ticha napomůže *ritardando* – velmi se mi líbí, že Marcelo Bratke nepatrně zpozdí poslední souzvuk.

4.6. Copacabana

Tentokrát se do správné atmosféry nelze naladit introdukcí, a tak pianista musí rovnou vstoupit do děje. Z dosud pojednaných částí se dle mého soudu *Copacabane* nejvíce podobá *Sorocaba*. I tempa se shodují. Dřív než se ruce položí na klavír, je užitečné v sobě vyvolat podobně klidnou, jakousi umírněně pozitivní náladu jako v první části cyklu. Pokud se zvolí klidnější tempo, než je nařízeno, interpret se dle mého názoru dopustí menšího provinění, než kdyby tanec zahrál přespříliš hybně.

3. a 4. takt by se měl vnímat víc *legatově* než 1. a 2., které se spokojí s ničím nepřikrášlenou interpretací a přehlednou rytmickou i melodickou strukturou. Podobný pokyn se týká všech analogických taktů, např. 13 až 14 a 15 až 16, jak naznačují obloučky či jejich absence. Sám Milhaud v orchestraci naznačil, že vnímá dvoutaktí odlišně, když melodii ve 13. a 14. taktu svěřil klarinetům a v taktech 15 a 16 lesním rohům. V polovině 9. taktu se objeví tichounké echo na předchozí *legatový* úsek, které si v *ppp* představuji jako delikátní *legatissimo*. Taktem 12 se přes zpěvné šestnáctinové hodnoty navrácí atmosféra reálného světa. Melodie se od taktu 13 stává jiskřivější než dřív, protože se nachází výš a zní radostněji než první fráze.

Faktura taktů 21 – 36 se „tváří“ rytmicky až technicky, tím se ovšem klavírista nesmí nechat zmást. Klid musí být naopak ještě hlubší než doposud, na dílu c by se nemile odrazil spěch anebo tlak. Hraji ho s pocitem rukou pomalu se bořících do mechu. Na postoji, že se jedná o lyrický díl, se shodují rovněž interpretace obou klavíristů, z jejichž nahrávek do jisté míry názorově čerpám.

Takt 37 absolutně zvrátí nastavenou hudební situaci. Přetržení až uspávající hudby podpoří oddělená artikulace s akcenty. Kouzlo předchozího legata se tím rychle zruší. V taktu 38 i v analogickém taktu 43 radím pedál zmáčknout pouze krátce, poněvadž by basový tón neměl přeznívat, když si to Milhaud dle zápisu nepřál. Dále připouštím, že k posílení fortissima a rozvibrování strun je pedál účinným pomocníkem, přesto ale nedoporučuji jeho nadužití. Nejvíc choulostivé z tohoto dílu budou s ohledem na pedalizaci takty 41 – 42 a 51 – 52. Necitlivý pedál by v posluchači vyvolal zdání, že hráč postrádá akordickou techniku, i kdyby ve skutečnosti zahrál vše čistě. Bas v taktu 53 naopak přeznívat může, jak skladatel naznačil ligaturou.

Nový vrchní hlas v 55. až 58. taktu by měl vyniknout, v tom jsou Barbosa a Bratke opět jednomyslní. Dále bych postupovala již nastíněným způsobem. V taktech 66 – 70 se vyplatí „prodat“ novou akordickou sazbu, aby mohlo od poloviny 70. taktu efektněji vyznít echo. Od taktu č. 74 by se nemělo zvolňovat ani hudbu zanášet vlastními nuancemi. Poslední takty *Copacabany* musí zářit jako čirý křišťál.

4.7. Ipanema

Správně zahraná *Ipanema* ukolébané obecnstvo doslova vzburcuje. Dynamiku lze zvolit libovolnou, když není předepsaná – já jsem pro mezzoforte, popřípadě pro střídání polovět ve forte a mezzoforte podle momentální inspirace. Úzkostlivé dodržování předem stanovených detailů není na místě, přehnaná sebekontrola by skladbě sebrala zoufalou divokost. S vystavěním fráze si interpret taktéž musí poradit sám, autor ponechává volné pole působnosti.

Nyní se odvážím několika konkrétních rad: Melodie pravé ruky by měla být od začátku znatelná v sopránu, aniž by se potlačil zvukový potenciál akordů. Jejich harmonie hraje pro celkové vyznění důležitou roli. Soprán bych udržela coby vedoucí hlas až do „f¹“ v taktu 9. I nadále se musí nést přes ostatní hlasy, jeho postavení však již není natolik výsadní. Od 9. taktu vzniká prostor pro zakalenou barvu uskutečnitelnou tmavými akordy levé ruky a podporovanou napjatými prsty pravé.

Přibližně od taktu 16 směřuje podle mého cítění dynamika fráze dolů. Je to i logické vzhledem k pokračování – na první osminové notě 20. taktu nastane mezzoforte a prudké crescendo do fortissima 21. taktu tím získá na efektnosti.

Takty 21 až 27 budou vyhovovat pianistům preferujícím sílu úhozu, vysoká dynamika by přesto interpretovi neměla sebrat energii na barevné odlišení a souběžné sledování dvou tónin. Fráze kulminuje na prvním akordu 27. taktu, po němž se bez varování stáhne do pianissima. Opadnutí akordické faktury odhaluje bezmoc – hodí se opět upřednostnit soprán a hrát ho tklivě, ne sveřepě jako na počátku. Harmonie E dur v taktu 30 musí zasáhnout posluchačovo srdce, stejně tak osminové pauzy v partu pravé ruky a ticho namísto levé ruky v taktech 32 a 33.

Počínaje taktem 38 hudba vyžaduje striktnost tempa a rytmu, spojenou s úhozovou precizností. Takty 42 a 52 se z tiché ostražitosti vynoří burcujícím, bezmála hysterickým způsobem. Takt 53 rozrušení ihned neguje. Takty 58 až 61 posluchače značně napínají a hráč se nesmí nechat strhnout k tomu, aby v nich prozradil budoucnost. Měl by se přimět k železné přesnosti.

V taktu 62 nastoupí staré známé téma, které Antonio Barbosa ozvláštňuje v taktech 62 až 64 vynášením vrchního hlasu levé ruky, ale stále v pianissimu. Teprve takty 66 až 74 rozezvučí forte. Jedná se snad o poslední zoufalé vzepětí sil. Jediné předepsané ritardando v *Ipanemě* v taktech 73 až 74 pak značí klesnutí pod břemenem. Cítím v té prohře zvláštní sladkost, příznačnou pro stesk. Až tento okamžik uvolní veliké napětí celé *Ipanemy*. Od 75. taktu se rozprostírá ubíjející a zároveň zvukomalebná dohra.

4.8. Gavea

Gavea jiskří elánem a optimismem, který dává najevo až eruptivně. Od klavíristy se očekává fortel a rytmičnost, gejzír energie s občasným jemnocitem. Začít by se mělo rovnou silně, ale rozhodně ne na maximum. Vhodné je mít k dispozici rezervu dva dynamické stupně. Hudba nesmí působit těžkopádně, naopak má vybízet k tanci a bezstarostnosti, alespoň na začátku. Pozornost hráče se většinou právem upíná k pravé ruce, v některých taktech však publikum uvítá rozbití stereotypu. Interpret mu může směle vyjít vstříc vnesením levé ruky v taktech 4, 6, 18, 22, 30 a na všech podobných místech, kde pravá stagnuje, nebudu však předbíhat.

Do 8. taktu Milhaud připravil skotačivé šestnáctinové noty, které podněcují ke zvýraznění a poslední tři z nich taktéž k pikantní staccatové artikulaci. Do taktu 12 se hravý prvek v šestnáctinách vkrade znovu a měl by se vzhledem k tomu, že narušuje tóninu, hrát ještě rozjíveněji. Hudba jde dál již poznaným způsobem na bílých klávesách, když tu se v harmonii taktu 15 cosi „pokazí“.

Bitonální fortissimový akord v následujícím taktu 16 podle mé teorie znázorňuje ustrnutí ve chvíli šoku. Od této chvíle se může zapojit více váhy a pádů shora, stále nás však od vrcholu dělí jeden dynamický stupeň. Navzdory velkému zvuku by se nemělo zapomínat na zpěvnost a pomalé úhozy, kde jen to situace dovoluje. K novému překvapení dojde v taktu 24, který doporučuji až kromě akcentu na poslední osmině zeslabit. Od taktu 25 hudba nadšeně bouří jako karneval v Riu v době největších oslav. Takty 28, 32 a 36 se mohou odlehčit nebo alespoň začít slaběji a vycrescendovat. Takováto interpretační strategie zamezí předimenzovanosti a dá odpočinout sluchu. V prázdném taktu 40 se hráč může rychle přeorientovat na mezzopiano.

Z orchestrální verze je zřejmé, že si autor přeje od taktu 41 nejen zásadně odlišnou dynamiku, ale i barvu zvuku. Výrazně to promění charakter hudby. V taktu 50 se ubere další dynamický stupeň a pianissimo v taktech 58 až 64 se podobá vzpomínce na někdejší veselí. Takty 65 a 66 demonstrují, že radost je stále přítomná, a to téměř hmatatelně.

4.9. Corcovado

Milhaud jako by po hřmotné *Gavee* obrátil list na lyričtější kapitulu. *Corcovado* samozřejmě vzhledem k Milhaudovu uměleckému směřování není prototypem lyrické skladby v pravém slova smyslu, jeví se tak pouze díky sousedství s *Gaveou*. Skladatel v této části odstoupil od sršící extravertnosti a začal se znovu zabývat imaginárním poslechem karnevalu z odlehlého místa. V *opusu 67b* mojí domněnce o kontrastu mezi sousedícími částmi cyklu odpovídá komornější instrumentace. I hráč by se měl vzdát okázalosti a zvolit skromnější projev jakožto přípravu k následující skutečně jemné *Tijuce*.

Začátek vyzní nejlépe, když jej pianista zahraje bezelstně jako píseň. Zejména takty s obloučky by se měly vyzpívat. V sestupných klouzavých chromatismech pravé ruky mezi takty 9 a 12 cítím glissanda, která se dají naznačit legatissimem, úhozem hraným v klávesách. Takt 12 slibuje prozradit tajemství, které hráč obecně

pošeptá v taktu 13. Od této chvíle až do taktu 18 spiklenecky vypráví a v taktu 19 se vrátí k normálnímu konverzačnímu tónu. Tenutované tóny levé ruky v taktech 17 až 19 obsahují stoupavou melodii, která by neměla zaniknout.

Klavírista udělá dobře, když bude od 19. taktu potlačovat rytmickou levou ruku, aby se nevytratila pokojná atmosféra skladby. Fráze od taktu 23 se rozjasní jakousi radostnou zprávou, vyžadující svítivý tón pravé ruky. Světlo se v taktech 27 a 28 zjemní a takt 29 se podobá klidnému usínání.

Na druhé době taktu 30 přijde kontrastně působící díl, kde zesilující takty šestnáctin, tedy 33, 34, 37 a 38, připomínají některé pasáže z *Etud a polek* Bohuslava Martinů. Takt 35 se opět stáhne, čímž zvětší účinek crescenda v taktech 37 až 38.

Od taktu 39 preferuje Marcelo Bratke před melodií v sopránů nově střední hlas, což považuji za moudré rozhodnutí. Návrat již známých motivů zní ve vítězném forte, jehož mez ještě překročí živelné fortissimo od taktu 47. Takty 47 až 50 zpestří interpretova snaha nápadněji synkopovat a dát vyniknout disonancím. Nyní se nejvýraznějším hlasem stává opět soprán, popř. alt, v každém případě již ne touto dobou oposlouchaný part levé ruky. Od taktu 51 až do konce vydrží pianissimo. Takt 61 bych v souladu s předpisem nepatrně dynamicky zintenzivnila, takt 62 zase kvůli nevšední bitonalitě ozvláštnila barvou a takty 63 a 64 ponechala v blaženém klidu.

4.10. Tijuca

Bolavá pro své disonance, zranitelná, tak by se dala charakterizovat hudba *Tijuka*. Teprve jejím prostřednictvím Milhaud otevřeně sděluje, že brazilská hudba je podle něj ve skutečnosti smutná (Milhaud, 1972, s. 60). *Tijuca* od počátku vyžaduje určitý emoční vklad, který v jejím průběhu velkolepě roste a na konci se mocně zúročí. Za taktické považuji projevit sice hned od začátku náladovou rozdílnost oproti bezstarostné předchozí části a zvýraznit dané rozpoložení např. vynesení intervalu mezi „cis¹“ a „c²“ v pravé ruce, ale zároveň nepřehánět, nevybočit ze stylu.

Tijuce celkově prospěje přiznání se k bolestným intervalům a tónům. Drobné vyzpívání si zaslouží tón „c¹“ v levé ruce ve 2. taktu, napětí mezi „g“ v levé ruce a „gis¹“ v pravé ruce ve 3. taktu, pnutí mezi „cis¹“ v levé a „c²“ v pravé ve 4. taktu... Kolízí se ve skladbě nachází skutečně mnoho a většinou není zapotřebí na ně upozorňovat dynamickým ani tempovým vybočením. Stačí buď naráz vnímat obě

tóninová pásma, pokud je příčinou disonance jejich současný průběh, nebo vést interval více melodicky, jestliže disonance vzniká v rámci jednoho pásma.

Ve 4. taktu bych přenesla pozornost na klesající staccatovanou melodii levé ruky. Délka některých staccat v *Tijuca* zní v Bratkeho podání spíše portamentově. Ani Barbosa, zřejmě s ohledem na smutný výraz, nehraje staccata úplně ostře, ale přece jen natolik krátce, aby ještě vynikl artikulační kontrast, např. mezi takty 7 a 8.

Ten bych již směřovala do další fráze v nové tónině, která může být podpořena jinou barvou úhozu – spíše bych volila světlejší. Staccato v taktech 11 a 12 se tentokrát od svého okolí odlišuje kromě artikulace i dynamikou a jako nový prvek přibyl držený bas. Měl by se nasadit dostatečně průrazně. Legatový sestup v taktu 16 vyžaduje zpěvnost, pojící se tak často s melancholií.

Další variace na díl *a* počínající 17. taktem má posluchači předložit, co je v ní nosné, totiž nový vysoký hlas. Koruna po taktu 23 znamená povzdech. Barbosa před fermatou zpomalí a setrvá v tichu déle než Bratke, který ji chápe pouze jako nádech a agogicky ji nepřipraví. Soudím, že je úkolem pianisty udržet v pauze napětí bez ohledu na to, které ze dvou předložených řešení zvolí.

Následující takty podle mě říkají, že co bylo, bylo a už se to nedá vrátit, ale takt 30 posluchače vytrhne z letargie a o změnu se pokusí. Na vrcholu v taktech 31 až 38 klavírista nesmí šetřit silami fyzickými ani emočními. Po vzdychnutí v taktu 38 se otevírá ztlumený svět třpytivé krásy, jejíž nositelkou je především pravá ruka. Basy se musí brát barevně, aby se zvuková krajina obalila alikvotními tóny. Vystřízlivění přijde v taktu 47 a úplný závěr se zpomalí, jako by autor nechtěl zanechat nostalgie.

4.11. Sumare

Svět *Sumare* je zvukově lehký a jemný, jak napovídá předpis „léger“, z charakteru však cítím určitou smělost, ne-li drzost. Její přesvědčivosti napomůže dodržení předepsané artikulace. Všude, kde nejsou obloučky, je zvykem hrát důsledné non legato, které se krátkostí i charakterem blíží staccatu. Marcelo Bratke dělí *Sumare* pomocí artikulace na tři části – v taktech 1 až 26 hraje převážně staccato, 27 až 39 tenuto a přechod na legatovou část od taktu 41 do konce pak z jeho koncepce logicky vyplývá. Antonio Barbosa tenutový mezistupeň téměř vynechává, staccato pro něj trvá od začátku do taktu 38. Když v taktu 39 přijde nečekaně tenuto, nálada tím rychle potemní a hned v dalším taktu se přelije do legata plného splínu. Těm, kdo

mají v oblibě plynulé postupy, tedy doporučuji přístup ve stylu Bratkeho, kdežto pianistům, kteří chtějí publikum překvapovat, pojetí Barbosy.

Začátek by měl vyznít prostě a jednoznačně, aby hudba nebyla pro posluchače zatížena intelektuálními výklady. Prvkem, který probudí pianistovu aktivitu a osobní přínos, se stanou čtyři stoupající dvaatřicetinové noty, vyskytující se v taktech 9 až 11 a 21 až 23. Měl by v nich zaznít takový druh emoce, který je interpretovi v daném kontextu vlastní – překvapení, smích, úžas, rozpustilá otázka, jásot... Možností je více a bude dobře působit, jestliže se tohoto nabízeného bohatství využije. Například v taktech 9 až 11 může nový prvek z logických důvodů zaznít překvapeně, neboť se objeví poprvé, a v taktech 21 až 23 žertovně. Jedná se ale pouze o návrh, fantazii se meze nekladou.

Ve druhé polovině 24. taktu se atmosféra mění směrem k většímu veselí. Fráze se stupňuje ke šťavnaté A dur v levé ruce v taktu 32 a odsud opět mírně ubývá na dynamice a energii. Takt 41 zesmutní příchodem es moll v levé ruce a Es dur ve 42. taktu jej neutěší, působí pouze jako zaváhání. Harmonická čistota taktu 44 dokáže učinit závěr rallentanda od taktu 41 výrazově věrohodným. Jednoduchá D dur po předchozí bitonalitě na mě dělá dojem, jako by se autor ohlížel za něčím krásným, zřejmě se to však již nenavrátil, protože od taktu 45 skladba plyne až do konce v pomalejším tempu a v legatu.

Vzhledem k tomu, že původně téma bylo uvedeno v non legatu, bych vytvořila kontrast, použila pravý pedál a hrála chopinovské legato v klávesách. To navodí dojem, že se hudba vleče smutkem. Basový tón ve 45. taktu by měl ovzduší zabarvit alikvotními tóny. Od taktu 54 se v levé ruce uskutečňuje výstup vzhůru, proto bych zvýraznila každou druhou dobu až do taktu 61, kde pozvolné stoupání završí tón „h¹“. Tímto bodem končí napětí a poslední takty by měly jen klidně vydechnout. Oba klavíristé nechávají doznít pedál.

4.12. Paineras

Dvoutaktová introdukce posluchače přenesení do atmosféry, kterou bych subjektivně nazvala živoucím klidem. Sám autor uvádí: „Claudel a já jsme často jezdili corcovadskou lanovou dráhou až do Paineras a chodili jsme potom pěšinou, klikatící se při malém potůčku, odkud jsme mohli přehlédnout horský hřbet, jenž se celý skvěl

hustou kožešinou zeleně [...]“ (Milhaud, 1972, s. 58) Melodie počínající taktem 3 sděluje, že se nic neděje a že život plyne obvyklým způsobem, zatímco pohyblivá levá ruka se tomu prostřednictvím perkusivních rytmů vzpouzí. Domnívám se, že nemusí být příliš zvýrazňována, když se již představila sólově v prvních dvou taktech. Hlavní pozornost je tedy upřena na melodii pravé ruky. Fráze dospěje k vrcholu ke konci 9. taktu a drobné vítězství by mělo potvrdit tenuto pravé ruky na poslední osmině tohoto taktu a na půlové notě následujícího. Tóny „e²“ a „g²“ se tím pádem v melodické linii vyjmají. Stejně počty se dočkají také tři osminové noty v taktu 12 a 14, po němž následuje ještě jedna osmina s tenutem. Interpretační zaujetí by mělo patřit chromatickému klesání tónů.

V taktu 19 má střední hlas klesající postup v šestnáctinových hodnotách, který dost možná těžší ze zmíněných tenutovaných osmin. Toto klesání recipienty dopraví do tří zvláštních taktů. Je nutné dosáhnout, aby zpomalování v nich znělo přirozeně. Poslední osminová nota taktu 22 není akcentem opatřena nadarmo – musí přeznít do pozměněného návratu dílu *a* v taktu 23.

Zde doporučuji věnovat se novému přídavnému hlasu v sopránu a starat se, aby tóny zněly dostatečně dlouho a byly aktivně vnímány navzdory dění v ostatních hlasech. Ve 30. taktu přijde nejvyšší tón skladby „a²“, může tudíž být agogicky nepatrně protažen. Dále by se mělo hrát v tempu, aby nebylo publikum ochuzeno o ritardando ve druhé polovině taktu 32. Právě sem Milhaud umístil chromaticky stoupající šestnáctinové noty s tenutem. V souvislosti s předcházejícími chromaticky klesajícími postupy v osminách vyvolají úsměv. Interval decimy v taktu 33 zahraje řádný interpret taktéž s gusem. Druhou polovinou taktu 37 se zahájí napětí způsobené chromaticky stoupajícími čtvrtovými hodnotami ve spodním hlasu pravé ruky. Tento tah se musí udržet až do zpomalení v taktu 41, kde se hudba přes tón „es“ přelije do reprízy začátku. Osten stesku do závěru vnáší bolestné „fes“.

4.13. Laranjeiras

Tijuca byla křehká výrazem. *Laranjeiras* na jemnou ušlechtilost navazuje, transformuje ji ovšem z výrazové oblasti do oblasti zvukové. Interpretova práce s nízkou zvukovou hladinou choulostivou na barvy, vyváženost nebo vůbec ozvání tónu přitahuje posluchačovu pozornost jako magnet. *Laranjeiras* se hraje obtížně, možná dokonce nejobtížněji z cyklu. Radím, aby ji klavírista pojímal poeticky, protože tento přístup mu bude téměř sám generovat zvuková řešení a „fajnovosti“. Skladatel

tady neprovedl žádné změny při opakování dílů, záleží ryze na interpretovi, čím hudbu osvěží a jaký jí vnukne nápad. Na zvuku do velké míry skutečně závisí úspěch či neúspěch této části. Protiváhou nabízejícího se poetismu je nutnost neslevit z vysokého tempa, interpret je tedy zmítán mezi dvěma proudy.

Nehrála bych legato, kde není předepsané, i když nízká dynamika může svádět k lyrickému pojetí s velkorysým pedálem. Hodnotu čtvrtových not bych přesně dodržela a osminy lépe vyzní zkrácené, bez pedálu. V některých taktech se objevují osminové noty s tenutem, například na konci taktů 9 až 11 nebo 13 až 15. Tady se opět rozprostírá artikulační polemika mezi oběma interprety. Barbosa hraje i noty s tenutem stejně krátce jako ty ostatní, zatímco Bratke dodržuje zápis, což je mi sympatičtější. Na druhou stranu Barbosa možná vychází z verze pro orchestr, kde tenuta chybí. Pianista každopádně prokáže dobrý cit pro detail, když tenuta nejen přidrží déle, ale i na ně stiskne pedál. Projeví se to na barvě. Na začátku bych osminy hrála jako podle metronomu a jenom občas je žertovně pozastavila, samozřejmě pouze v rámci mikroagogiky. Přírazy se mají hrát vždy rychle, aby se na hudbě podílely coby barevné odlesky s nerušivou rytmickou úlohou. Tón „d¹“ v pravé ruce 16. taktu je můstkem mezi dvěma frázemi a vzhledem ke své funkci si zaslouží drobný agogický akcent i ostřejší úhoz. Totéž se týká taktu 56.

Na druhé polovině taktu 24 musí interpret posluchače rázem přesvědčit, že se ocitli v jiném světě. Tento díl vyžaduje více energie a klade na hráče vyšší nároky též z hlediska vedení polyfonních hlasů. *Laranjeiras* se do této chvíle odehrávala spíše ve vertikálním rozměru, zatímco nyní se Milhaud rozhodl zvýraznit horizontálu. V taktech 25 až 27 bych osobně dala přednost levé ruce, v taktu 28 se může díky pestrému rytmu více zapojit pravá ruka. Dále by měly být zhruba vyvážené. Takty 39 a 40 doporučuji zahrát v tempu a bez dynamické vlny – autor si zřejmě přál, aby se návrat dílu a uskutečnil nenápadně.

Od taktu 57 hudba zní jako echo v pianu pianissimu, které se v taktech 62 a 65 dokonce odmlčí úplně. Osminu před pauzou bych v obou případech vzala delším, měkčím úhozem a na pomlku pustila klávesy i případný pedál. Ani na konci skladatel nedovoluje zpomalení.

4.14. Paysandu

Na interpretaci *Paysandu* velmi záleží, je to závěr cyklu. Klavírista musí na publikum zapůsobit, i když disponuje pouze dynamikou v rozmezí od mezzoforte do pianu

pianissima, skladba není virtuózní, filozofická ani dojemná. Oblastmi, na kterých se naopak stavět dá, je vedení hlasů se zaměřením na četné chromatismy, prozpívání disonantních intervalů, náznaky citu v podobě zpomalení a snížené dynamiky. *Paysandu* chápu jako definitivní rozloučení s Brazílií. V „ulici Paysandu, vroubené královskými palmami z ostrova Bourbon, jejichž kmen dosahoval někdy výšky sedmdesáti metrů“, Milhaud a Claudel bydleli (Milhaud, 1972, s. 56).

Od samého začátku stoupá napětí, jelikož sopránový motiv z 1. taktu se objeví v taktu č. 3 o tercii výš a v taktu 5 ještě o kvartu výš. Dalším hnacím motorem je chromaticky stoupající alt, který se dostane z tónu „ais“ na „h¹“ v taktu 6. Od daného momentu fráze poměrně prudce energeticky klesá, přičemž v taktech 9 až 12 dostane klavírista příležitost si od tahu oddechnout. Pozornost je zde upřena na vytahování melodického postupu vnitřního hlasu v tónech „a“, „ais“, „h“, „cis¹“, rozděleného do dvou rukou.

V taktech 13 až 16 se vyplatí prozpívat široké disonantní intervaly, sestrojené z klesající chromatické stupnice. Bas v taktu 17 nese svojí sametovou barvou téměř dva takty, pianistův prst by se měl proto pomalu vnořit na dno klávesy. Zpomalení v těchto dvou taktech napomáhá dosažení zvláštního výrazového odstínu, podpořeného pianissimem. Domnívám se, že autor měl na mysli také změnu úhozu, která by měla působit okouzlejícím dojmem.

V taktu 23 se může vyskytnout drobný technický problém v pravé ruce. Repetované „gis¹“ se v ideálním případě ozve spíše lehce než silně a nekomplikuje poslech nechtěným zdržením rytmu. Střídám zde prsty od třetího k prvnímu. Hudba se zdá nejvíce radostná v taktech 28 až 31, shodou okolností dynamicky nejsilnějších. Další takt již zeslabuje z mezzoforte i z nadšení.

Takt 33 mi zní vysloveně sklesle, což pravděpodobně zapříčiňuje ritardando navzdory začátku nové fráze. Obvyklé tempo nastane až v taktu 34 a v taktech 37 až 39 konečně nastane ve středním hlasu větší pohyb. Šestnáctinové noty by měly znít vyrovnaně, není zde dynamický a příliš ani agogický prostor k upozornění na rozdílnost intervalů. Pouze v taktech 45 a 47 si Antonio Barbosa dovolí opozdit čtvrtou osminu. V závěrečných taktech 51 až 53 lze v obecenstvu vyvolat pocit, že se zastavil čas. Akord v taktu 52 dokáže svým vrchním tónem vrhnout paprsek světla, jehož význam potvrdí monologický doslov levé ruky. Závěr cyklu mi připadá až překvapivě prostý.

Závěr

Během vytváření bakalářské práce jsem měla možnost se do podrobností seznámit s cyklem Daria Milhauda *Saudades do Brasil*. Analýzy potvrdily jeho neoddiskutovatelné kompoziční kvality, navíc jsem díky rozborům poznala nejen obecné zákonitosti typu Milhaudova užívání dvou tónin naráz, ale odhalila jsem i detaily nepostřehnutelné pouze z poslechu či zběžného nahlédnutí do not.

Řada informací, s jakými jsem se díky psaní bakalářské práce seznámila, pro mě byla nová, což se týká nejenom údajů zjištěných během analýz. Chtěla bych klavíristy i obecně hráče na nástroje povzbudit, aby se nebáli skladby více zkoumat z teoretického hlediska a zamýšlet se nad vyjadřovacími prostředky, ke kterým se autor uchýlil, i nad důvody jejich použití. Práce mimo jiné prokázala platnost domněnky, že se racionálním a systematickým poznáváním hudebních děl více času získá, než ztratí, samozřejmě je-li aplikováno v rozumné míře, a že se toto úsilí projeví větším interpretačním nadhledem a pochopením struktury a obsahu díla. Analytický přístup se nemusí vylučovat s tím intuitivním, který podle mého mínění mezi hudebníky převládá, ale naopak jej může vhodně doplnit a rozšířit. U cyklů s větším počtem částí pak teoretická uvědomělost pomůže najít pojítka i kontrasty mezi jednotlivými větami, rozhodnout otázku celkové výstavby a směřování.

Proniknutí do skladatelské kuchyně Daria Milhauda se stalo východiskem mých interpretačních názorů, které inspiroval a ovlivnil také poslech dvou významných interpretů zkoumané taneční suity. Místy odlišný přístup Antonia Barbosy a Marcela Bratkeho, kteří oba patří mezi kvalitní hráče, dobře ukazuje, že v umění existuje více způsobů, jak obstojně realizovat a přivést k životu notový zápis, aniž by se interpret prohřešil proti skladatelovým záměrům.

Studium Milhaudovy vlastní orchestrace téhož cyklu taktéž podnítilo vznik některých mých přesvědčení a nápadů. V jiných případech odlišná instrumentace pouze potvrdila zvukové představy, které jsem měla již před poslechem orchestrální verze. Protože klavír dokáže svým způsobem napodobit orchestr, neměl by se tento zdroj barevné i charakterové inspirace opomíjet, ačkoliv není třeba ho chápat závazně – přednost má pochopitelně klavírní verze.

Klavírnímu dílu Daria Milhauda se zatím nedostalo takového uznání, jaké si zaslouží. Doufám, že práce přinese svým čtenářům užitek, že jim bude nápomocna během

případného studia *Saudades do Brasil* a povzbudí české klavíristy k tomu, aby toto neotřelé, exoticky znějící dílo zařadili do svého repertoáru.

5. Seznam použité literatury

5.1. Literární zdroje

DVOŘÁKOVÁ, Tereza. *Paul Claudel: Polední úděl – česká recepce divadelní hry francouzského dramatika a diplomata*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav translatologie, 2017.

FULD, James J. *The Book of World-famous Music: Classical, Popular, and Folk*. 5. vyd. New York: Dover Publications, Inc., 2000. ISBN 978-0-486-41475-1.

JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 2. nezm. vyd. (faksimilované vyd.). Praha: Supraphon, 1982.

KUHN, Tomáš. *Rhythmic and melodic patterns to accompany popular songs using chord symbols and their piano arrangements*. Plzeň: University of West Bohemia, 2017. ISBN 978-80-261-0749-1.

MILHAUD, Darius. *Motivy bez tónů*. Praha: Supraphon, 1972. Hudba v zrcadle doby.

PETROV, Vadim. *Klavír a akordické značky*. Netolice: Jc-Audio, c2010.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby, III. díl (20. století)*. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiwicz, 2006. ISBN 80-86768-17-1.

ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. Praha: Supraphon, 1967.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

5.2. Internetové zdroje

[online]. Copyright © 2000. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Barbosa-Antonio-Guedes.htm>, citováno dne 11. 11. 2019

Collet, Henri | Durand Salabert Eschig. *Durand Salabert Eschig* [online]. Copyright © 2016 Universal Music Publishing Group. Dostupné z: <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/C/Collet-Henri.aspx>, citováno dne 4. 5. 2020

Darius Milhaud - Saudades do Brasil (1920) - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zZanU1ZaN6k>, citováno dne 26. 12. 2018

Darius Milhaud Saudades do Brasil op.67b - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=a3RC-cSsV7I>, citováno dne 28. 12. 2018

Darius Milhaud: Saudades do Brasil (complete), Marcelo Bratke, piano - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WbwiA03rYlg>, citováno dne 26. 12. 2018

Index of ../files/imglnks/music_files/. [online]. Dostupné z: http://www.petrucclibrary.us/autoindex/index.php?dir=music_files/, citováno 21. 5. 2020

Jean Cocteau | životopis, informace o spisovateli | ČBDB.cz. *Vaše databáze knih - knižní databáze | ČBDB.cz* [online]. Copyright © 2009. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/autor-9788-jean-cocteau>, citováno dne 4. 5. 2020

Marcelo Bratke Biography. Musician Biographies [online]. Copyright © 2019 Net Industries Dostupné z: <https://musicianguide.com/biographies/1608004348/Marcelo-Bratke.html>, citováno dne 11. 11. 2019

Partituras, midis y grabaciones de música clásica gratuitas [online]. Dostupné z: [http://www.el-atril.com/partituras/Milhaud/Milhaud%20-%20Saudades%20do%20Brasil%20Op.67%20\(piano\).pdf](http://www.el-atril.com/partituras/Milhaud/Milhaud%20-%20Saudades%20do%20Brasil%20Op.67%20(piano).pdf), citováno dne 17. 7. 2018

Polkas and Tangos. *Wayback Machine* [online]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070529110516/http://www.bn.br/fbn/musica/enzpolca.htm>, citováno dne 4. 5. 2020

saudade - překlad do češtiny | slovník slovníky.lingea.cz. Slovníky Lingea | On-line slovníky, překlady, gramatiky a konverzace [online]. Dostupné z: <https://slovníky.lingea.cz/portugalsko-cesky/saudade>, citováno dne 31. 12. 2018

Tango dance styles: canyengue, orillero, milonguero, salon. *Argentine Tango Classes London|Group & Private Tango Lessons* [online]. Copyright © Tanguito, Argentine Tango Academy. Dostupné z: <https://www.tanguito.co.uk/tango-culture/discover-tango/argentine-tango-dance-styles/>, citováno dne 4. 5. 2020

6. Přílohy

Příloha č. 1 – noty na Saudades do Brasil

Milhaud

Saudades Do Brasil

Suite de Danses

Op. 67

I. Sorocaba

Modéré 88:♩

p *mp*

6

12

18 *Animez un peu* *mf*

23

1

28

Measures 28-32: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 28 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

33 **Animez encore** **Animez**

pp *pp*

Cédez

Measures 33-37: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 33 is marked *pp* and includes the instruction "Animez encore". Measure 35 includes the instruction "Cédez". Measure 37 is marked *pp* and includes the instruction "Animez". The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

38 **Ral.**

Measures 38-42: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 38 is marked **Ral.** (Ritardando). The right hand has a more spacious melodic line, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

43 **Mouv! du début**

p

Measures 43-47: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 43 is marked **Mouv! du début** (Mouvement du début) and *p*. The right hand returns to a more active melodic line, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

48

Measures 48-52: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

53 **Ral.**

Measures 53-57: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 53 is marked **Ral.** (Ritardando). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

II. Botafogo

Doucement 84 = ♩

mp

en dehors

5

f

10

mp

15

20

25

p

Ani - mez un peu

clair

Milhaud - Saudades Do Brasil

31

Musical notation for measures 31-35. Treble and bass staves. Measure 31 starts with a triplet of eighth notes. Slurs and accents are present throughout.

36

Musical notation for measures 36-40. Treble and bass staves. Measure 36 starts with a triplet. Dynamics *mf* and *p* are indicated.

41

Ral.

Mouvt du début

Musical notation for measures 41-45. Treble and bass staves. Measure 41 starts with a triplet. Dynamics *mp* and *pp* are indicated. Tempo markings *Ral.* and *Mouvt du début* are present.

46

Musical notation for measures 46-51. Treble and bass staves. Measure 46 starts with a triplet. Dynamics *f* is indicated.

52

Musical notation for measures 52-57. Treble and bass staves. Measure 52 starts with a triplet. Dynamics *mp* is indicated.

58

Musical notation for measures 58-63. Treble and bass staves. Measure 58 starts with a triplet. Dynamics *f* is indicated.

64

Sans ralentir

Musical notation for measures 64-68. Treble and bass staves. Measure 64 starts with a triplet. Dynamics *pp* is indicated. Tempo marking *Sans ralentir* is present.

III. Leme

Al'aise 92 = ♩

pp

7

Cédez - - Mouvt

13

19

25

31

Animez un peu

37

5

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Leme' by Darius Milhaud. The score is written for piano and bass. It consists of seven systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Al'aise 92 = quarter note' and a dynamic marking of 'pp'. The second system has a measure rest of 7 measures and a tempo change to 'Cédez - - Mouvt'. The third system has a measure rest of 13 measures. The fourth system has a measure rest of 19 measures and a dynamic marking of 'pp'. The fifth system has a measure rest of 25 measures and a dynamic marking of 'p'. The sixth system has a measure rest of 31 measures and a tempo change to 'Animez un peu' with a dynamic marking of 'mf'. The seventh system has a measure rest of 37 measures and a dynamic marking of 'f'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

43

ff

Musical score for measures 43-48. The piece is in 7/8 time and D major. It features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. The dynamic is marked *ff* (fortissimo).

49

Très retenu

Mouv! du début

p

Musical score for measures 49-54. The tempo is marked *Très retenu* (very slow) and the movement is *Mouv! du début* (movement of the beginning). The dynamic is marked *p* (piano).

55

Cédez - - Mouv!

Musical score for measures 55-61. The tempo is marked *Cédez - - Mouv!* (slow down - movement). The dynamic is *p*.

62

Musical score for measures 62-67. The dynamic is *p*.

68

Musical score for measures 68-74. The dynamic is *p*.

75

Musical score for measures 75-80. The dynamic is *p*.

81

Musical score for measures 81-86. The dynamic is *p*. The piece concludes with a final flourish in the right hand.

IV. Copacabana

Calme 88 - ♩

7

ppp

14

sans presser

21

pp

27

33

animez un peu

39

ff

7

46

53 *Ral.* *Mouv^t du début*

60 *ppp*

67 *pp*

74 *sans nuances et sans ralentir jusqu'à la fin*

82

86

V. Ipanema

Nerveux 116 -

6

12

18

24

30

37

sans pédale

ff

pp

ppp très strict, sans nuances

9

Milhaud - Saudades Do Brasil

43 *p*

49 *pp*

55

61

67

73 *Ral.* *Mouv!*
nerveux et pp

79 *ppp*

VI. Gavea

Vivement 120 = ♩

The first system of the piece consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a series of chords and eighth-note patterns. The left-hand staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

Ne garder la Pédale que sur la 1^{re} moitié de la mesure

5

The second system continues the piece, starting at measure 5. It maintains the rhythmic and harmonic patterns established in the first system.

10

The third system continues the piece, starting at measure 10. The right-hand part shows some chromatic movement in the upper register.

15

The fourth system continues the piece, starting at measure 15. A dynamic marking of *ff* is introduced, and the right-hand part becomes more complex with chromatic lines.

20

The fifth system continues the piece, starting at measure 20. The texture remains dense with active eighth-note accompaniment.

25

The sixth system continues the piece, starting at measure 25. A dynamic marking of *fff* is present. The right-hand part features a prominent chromatic line.

Milhaud - Saudades Do Brasil

30

35

40

46

51

56

62

mp

p

pp calme

fff

8

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Saudades Do Brasil' by Darius Milhaud. The score is presented in a single system with seven systems of music, each starting with a measure number (30, 35, 40, 46, 51, 56, 62). The music is written for piano in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score features a variety of textures, including dense chords, arpeggiated figures, and melodic lines. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo) with the instruction 'calme' (calmly), and *fff* (fortissimo). There are also some performance instructions like '8' and '8' with a fermata-like symbol. The piece concludes with a final chord marked with a fermata.

VII. Corcovado

Tranquille 96

5

10 *Cédez Mouv!*

15 *Cédez Mouv!*

20

25 *Cédez*

Detailed description: This page contains the musical score for 'Tranquille 96' from 'Saudades Do Brasil' by Milhaud. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) is marked 'Tranquille 96' and begins with a piano (p) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the piece. The third system (measures 9-12) is marked 'Cédez Mouv!' and features a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 13-16) is also marked 'Cédez Mouv!' and features a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 17-20) features a mezzo-piano (mp) dynamic. The sixth system (measures 21-24) is marked 'Cédez' and features a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

30 **Mouv!**

35 *mp* **f sonore**

40

45 *ff* *mf*

50 **Cédez Mouv!**

55 **Cédez Mouv!** *pp*

60

The image shows a page of musical notation for the piece 'Saudades Do Brasil' by Milhaud. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 30 with the instruction 'Mouv!'. The second system starts at measure 35 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a 'f sonore' marking. The third system starts at measure 40. The fourth system starts at measure 45 with fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fifth system starts at measure 50 with the instruction 'Cédez Mouv!'. The sixth system starts at measure 55 with 'Cédez Mouv!' and a pianissimo (*pp*) dynamic. The seventh system starts at measure 60. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various chordal textures.

VIII. Tijuca

Triste 88 - ♩

5 *mp* *mf*

10 *p* *mf*

14 *p*

18 *mp*

23 *p* *mp*

27

31

35

40

44

48

p

ff

pp

p

pp

Plus lent

Cédez

Ral.

Mouv!

Ral.

8

Detailed description: This page of a musical score for 'Saudades Do Brasil' by Milhaud contains measures 27 through 52. The score is written for piano and features a variety of textures and dynamics. Measures 27-30 show a rhythmic pattern in the bass with chords in the treble. Measures 31-34 continue this pattern with increasing intensity, marked *ff*. At measure 35, the tempo is marked 'Plus lent' and the dynamics drop to *pp*, with the instruction 'Cédez' above the treble staff. Measures 40-43 show a return to a more active texture. At measure 44, the tempo is marked 'Ral.' and the dynamics are *p*. Measures 48-52 conclude the section with a 'Mouv!' instruction at the start and a final 'Ral.' marking. The piece ends with a fermata over an octave (8) in the treble staff.

IX. Sumare

Léger 92 = ♩

pp

5

10

15

20

24

Milhaud - Saudades Do Brasil

29

Musical notation for measures 29-34. Treble and bass staves with chords and melodic lines.

35

Musical notation for measures 35-40. Treble and bass staves with chords and melodic lines.

41 *Rall.* *Mouv! mais plus lent*

Musical notation for measures 41-46. Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic marking *mp lie*.

47

Musical notation for measures 47-52. Treble and bass staves with chords and melodic lines.

53

Musical notation for measures 53-58. Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic marking *Rnl.*

59

Musical notation for measures 59-64. Treble and bass staves with chords and melodic lines.

X. Paineras

Souple 112 = 

p très lié, très doux

5

9

13

17

pp

Cédez - -

Milhaud - Saudades Do Brasil

21 *Mouv!*

mp

25

29 *Cédez*

mp

34 *Mouv!*

pp

38 *Cédez*

mp

42 *Mouv!*

mg

XI. Laranjeiras

Alerte 138: 

5 

10 

15 

20 

26 

32

38

44

50

56

sans ralentir jusqu'à la fin

62

XII. Paysandu

Expressif 92 = 



5

10

15 *Cédez* *pp* *Mouv!* *mp*

20

24

Milhaud - Saudades Do Brasil

28

mf

Musical score for measures 28-31. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

32

Cédez

Mouv!

p

Musical score for measures 32-35. The tempo and mood change with the instruction "Cédez" and "Mouv!". The dynamics are marked *p*. The right hand has a more active, rhythmic melody, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-39. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and grace notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

40

Musical score for measures 40-43. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment remains consistent.

44

p

Musical score for measures 44-48. The dynamics are marked *p*. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment is steady.

49

pp

ppp

Musical score for measures 49-52. The dynamics are marked *pp* and *ppp*. The right hand has a melodic line, and the left hand accompaniment is steady.