

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2020

Julie Séquardtová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Hra na flétnu

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**F. V. Kramář a jeho Koncert pro flétnu a hoboj C dur op. 65**

**Julie Séquardtová**

Vedoucí práce: prof. Radomír Pivoda

Oponent práce: odb. as. Mário Mesány

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Flute

**BACHELOR ´S THESIS**

**F. V. Kramar and his Concerto for Flute and Oboe C major, op. 65**

**Julie Séquardtová**

Supervisor: prof. Radomír Pivoda

Examiner: assistant professor Mário Mesány

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague,2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

F. V. Kramář a jeho Koncert pro flétnu a hoboj C dur, op. 65

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

Praha dne .....

.....

podpis diplomanta

### 1 Upozornění

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



## **Abstrakt**

František Vincenc Kramář je mnohdy neprávem opomíjený český klasicistní skladatel. Tato práce si klade za cíl představit jej v jeho celé umělecké šíři, nejen jako autora jednoho z nejhranějších koncertů pro klarinet. Práce se zabývá životem tohoto velkého skladatele, interpreta a učitele. Uvádí nás do tajů tehdejší umělecké doby, která byla silně závislá na štědrosti uměnímilovných šlechticů. Práce mapuje osud rodícího se skladatele od útlého dětství až po vytoužené a nepadno získané hudební pozice, seznamuje čtenáře s početnou tvorbou děl a v neposlední řadě poskytuje harmonickou a formální analýzu Koncertu pro flétnu a hoboj C dur, op. 65. Z pohledu interpreta, především flétnisty a hoboisty, může tato práce sloužit ke snazšímu nastudování a správnému pochopení klasicistních opusů.

## **Abstract**

František Vincenc Kramář is an unjustifiably overlooked composer. This thesis strives to elevate his name to a height of adequate recognition. It delves into the life and work of this great composer, performer, and teacher. It takes us beyond the veil of a bygone artistic era, which was strongly dependent on the generosity of the art-loving nobility. The work maps the life of this budding composer from his birth and early childhood, and takes us all the way to his much-yearned-for and not easily attained positions in the musical world. It acquaints the readers with a plethora of his works and lastly, it offers an in-depth analysis of his Concerto for Flute and Oboe in C major, op.65. Written and studied from the point of view of a performer, namely offering a perspective of an oboist and a flutist, this work can be of great use in further studies and attainment of a deep understanding of classicist works.

**Klíčová slova:** František Vincenc Kramář, Koncert pro flétnu a hoboj C dur

**Keywords:** Franz Krommer, Concerto for Flute and Oboe in C major

# Obsah

1	Život F. V. Kramáře .....	10
1.1	Současníci F. V. Kramáře .....	13
1.2	Společenská situace .....	13
1.3	Hudební život v 18. století .....	15
2	Charakteristické rysy Kramářovy tvorby .....	18
2.1	Přehled tvorby .....	21
3	Rozbor Koncertu .....	23
3.1	Formální a harmonický rozbor, celkový charakter skladby .....	24
3.2	Rozbor vybrané nahrávky Concertina C dur, op. 65 .....	36
3.3	Hudební nástroj a jeho vliv na interpretaci .....	39
3.4	Zvuk a výrobní materiál u flétny .....	40
3.5	Concertino a dobové požadavky na jeho interpretaci, charakter dobových nástrojů .....	41
	Závěr .....	44
	Seznam použité literatury .....	45

## Seznam zkratek

C7 = dominantní septakord od tónu c (tj. c-e-g-b), písmeno označuje vždy tón, od něhož je postaven (tvrdě malý) dominantní septakord

Ks. = koncertantní symfonie

t. = takt, takty



## Úvod

Jméno Františka Vincence Kramáře znám již od svého útlého dětství, kdy mě rodiče vodili s sebou na koncerty souboru České dechové harmonie. Tehdy jsem netušila, že já sama jednou budu patřit k interpretům tohoto skvělého, ale časem poněkud opomíjeného skladatele. Většině hudebníků se při vyslovení Kramářova jména vybaví maximálně jeho koncerty pro klarinet nebo hoboj. Tato práce si klade za cíl seznámit veřejnost podrobněji s jeho životní a profesní dráhou, představit jej jako velmi plodného a ve své době vyhledávaného skladatele, jemuž se dostalo nejvyšších poct. To, že český skladatel z malého městečka u Jihlavy získal titul císařský dvorní skladatel, stejně jako několik let před ním W. A. Mozart, nás může právem naplnit hrdostí.

Kramář, díky tomu, že zavčas opustil český venkov a přidal se k tzv. Vídeňské emigraci, mohl naplno rozvíjet svůj talent, aniž by ohrozil svou existenci. I to byl jeden z důvodů, proč se začal podepisovat německy Krommer. Nehledě na fakt, že i v Čechách byla úřední řečí němčina, takže se nejednalo o nic neobvyklého. Už v době studií u svého strýce Matyáše pochopil, že pokud chce něčeho dosáhnout, musí odejít do ciziny. Této skutečnosti zůstáváme i přes dlouhá uplynulá léta stále v Čechách věrní.

## 1 Život F. V. Kramáře

František Vincenc Kramář se narodil 27. listopadu v roce 1759 v Kamenici u Třebíče (poblíž Jihlavy) do rodiny hostinského, obchodníka a časem i purkmistra Jiřího Kramáře (1737-1810). Otec sice provozoval hospodu a obchod, přesto však bez váhání podpořil syna v jeho touze studovat hudbu a umožnil mu, aby ve čtrnácti letech odešel do učení ke svému strýci Antonínu Matyášovi Krommerovi, učiteli a regenschorimu v Tuřanech u Brna.

V letech 1773 - 1776 zde mladý Kramář studoval a seznamoval se s díly významných komponistů této doby. Regenschori vedl začínajícího skladatele k přepisům a analýzám jejich děl, což je pro poznání kompozičních technik zásadní. F.V. Kramář v Tuřanech působil později nejen jako varhaník, ale i jako skladatel. Výhodou pro něho jistě byla skutečnost, že Matyášova rodina byla vedena k hudbě a že její členové byli ve svých hráčských schopnostech vybaveni technicky tak, že skladby obou skladatelů - Matyáše i Františka - mohly být v rodinném kruhu v podstatě okamžitě po jejich vzniku předneseny. František u svého strýce zůstal ve školení zhruba deset let. Během pobytu v Tuřanech získal základy nejen z kompozičního světa, ale věnoval se též studiu hry na housle a varhany. Podle některých pramenů se uvádí, že Kramář přichází do Uher ve svých 25-26 letech, ale existují doklady o jeho ojedinelých cestách do Uher a Vídně již dříve.

Víme, že kolem r. 1780 se objevuje v Simontornyi na dvoře hraběte Styruma. Zde zastává post šéfa kapely až do r. 1782. Zda k pozvání do jeho služeb došlo při pobytu ve Vídni či v Bratislavě (v tehdejší Prešburgu) není známo. Faktem ale je, že se v Simontornyi 3. března 1781 oženil s Judith Bardacsy (1760-1808), jež pocházela z dobře situované a zámožné rodiny. Z tohoto svazku se narodily 4 děti. V Pécsi přišly na svět: Georgius Vincencius (1783), Rosa Mariana (1784), Antonius Franciscus (1786). Ve Vídni k nim ještě přibyl Augustus Franciscus (1807). Pouze dvě z jeho čtyř dětí se dožily dospělého věku: Rosa Marianna zdědila po otci hudební nadání a stala se z ní výborná klavíristka. Syn Augustus

Franz byl nejen skvělý instrumentalista- působil jako klavírista a houslista v divadelním orchestru, ale byl též zdatným komponistou. Zachovaly se jeho klavírní skladby, písně i orchestrální díla. Bohužel zemřel předčasně, ve věku 35 let a bez potomků, tzn., že rod Fr. V. Kramáře nemá pokračovatele.

Od r. 1782-1787 působí v Pécsi jako varhaník a později se stává ředitelem kůru.

R. 1787-1791 je kapelníkem plukovní hudby u hraběte Antala Károlyiho, kde se věnuje tvorbě pro dechové nástroje, především vojenského rázu. Avšak tato pozice ho kompozičně příliš neuspokojuje a po smrti hraběte ihned odchází.

R. 1791 se vrací do Vídně. Získává oblibu ve vyšších společenských kruzích. Šíří se jeho kompoziční ohlas, ale i povědomí o jeho přátelské povaze. Díky těmto pozitivním vlastnostem je mu nabídnuto místo v knížecí kapele u Grassalkoviče ve Vídni přibližně r. 1791, které přijímá. Po smrti šlechtice r. 1795 je však kapela rozpuštěna, neboť málokdo si ji mohl nechat nadále vydržovat.

Od r. 1796 je Kramář hudebníkem na volné noze, stává se vyhledávaným učitelem a dává soukromé lekce. Zabývá se skladatelskou činností. V té době se těší veliké oblibě, známosti a jeho díla jsou tištěna u předních nakladatelů.

Od r. 1798 je koncertním mistrem u vévody Fuchse (některé zdroje uvádějí, že zde setrval až do roku 1810).

Od r. 1800 se stává hudebním ředitelem baletu ve vídeňském dvorním divadle.

R. 1807 se marně pokouší získat místo koncertního mistra ve dvorním orchestru.

R. 1808 se po smrti první ženy ožení s vdovou Marií Magdalenou von Horwath (dcerou vídeňského továrníka) a tato dobrá partie mu otevře další možnosti k navázání důležitých kontaktů.

R. 1815 přijímá místo „strážce dveří“ u vídeňského dvora (Antikammer Türhütter, plat zde činil 800 zlatých ročně) po předchozím zamítnutí žádosti o pozici ve dvorním ansámbli .

R. 1818 konečně získává (jako poslední ze skladatelů, než byla tato funkce zrušena) zaslouženou pozici dvorního skladatele a kapelníka na vídeňském dvoře (s platem 1500 zlatých ročně). Mezi jeho velké předchůdce patřili slavní skladatelé: Ch. W. Gluck, W. A. Mozart a krajan L. Koželuh.

Hlavní náplň na dvoře panovníka spočívala zejména v organizační činnosti a starosti o společenský život. Zcela rutinní bylo doprovázet panovníka na jeho

cestách, zajišťovat jednotlivá vystoupení a pečovat o kvalitu koncertů. Kramář tak pomocí služebních cest s mocnářem rozšiřuje svůj ohlas. Na vrcholu své kariéry často koncertuje po Itálii a Francii.

Uznání se Kramářovi dostalo i od jeho kolegů. Především od českého rodáka Antonína Rejchy. Na Rejchův podnět se stává čestným členem pařížské a později i milánské konzervatoře a Filharmonického ústavu v Benátkách.

Kramář jako jeden z mála českých skladatelů nabyt za svého života uznání a oblibu, jež mu vydržely až do smrti, která jej zastihla ve Vídni 8. ledna roku 1831.



František Vincenc Kramář

Ke Kramářovu zapomenutí mohlo přispět více vnějších faktorů. Jedním z nich mohl být vzestup tehdejší nové skladatelské osobnosti Ludwiga van Beethovena, jenž vnesl nejen do harmonických, ale i do formových stereotypů nové a neoposlouchané možnosti: druhé věty symfonií, které do té doby bývaly často pomalé, se nyní stávaly energickými, čemuž odpovídal i jejich název- scherzo. Do zaběhnuté struktury symfonické tvorby zasáhl zapojením vokální a sborové složky. Svou roli v jeho pozdějším opomíjení mohla sehrát i skutečnost, že velká část jeho skladeb je doposud roztroušena po Evropských zemích. Naskýtá se otázka, kolik zapomenutých děl, a to nejen Kramářových, vzniklých během

koncertních štací, je uloženo s dobovými, a možná dnes s bezcennými listinami na sídlech a dvorech šlechticů či v církevních budovách.

### **1.1 Současníci F. V. Kramáře**

Kramář, stejně jako jiní skladatelé, byl ovlivněn svými současníky a předchůdci, mezi něž patřila řada známých českých krajanů: Václav Jan Tomášek, Jan Ladislav Dusík, Pavel a Josef Vraničtí, Leopold Koželuh, Jakub Jan Ryba, Jan Nepomuk Hummel, Vojtěch Jírovec, Antonín Rejcha, František Adam Míča a mnozí další.

V jejich dílech postupně krystalizovaly základní principy klasicistní hudby – zpěvnost, melodie, pravidelná periodicitu a symetrická forma. Tito muzikanti vyrůstali na českém venkově obklopeni jednak českou lidovou hudbou, která je ve své podstatě výrazně melodická, zpěvná a formově pravidelná, a také hudbou chrámovou, díky níž většina z nich získala své hudební vzdělání. Na kostelních kůrech často zněla komponovaná hudba, která byla inspirována symetrií a prostotou lidové písně. Zněla tu ale také dobová hudba - nejčastěji italská, charakteristická především úžasnou zpěvností. Z tohoto hudebního prostředí vycházeli ti, kteří se vydali do Evropy a jedním z nich byl i František Vincenc Kramář.

Vliv na Kramářův kompoziční styl nutně muselo mít i jeho setkávání se s hudbou současníků, jimiž byli : J. Haydn, J. A. Salieri, W. A. Mozart, F. Devienne, L. Cherubini, F. Duvernoy, L. van Beethoven.

### **1.2 Společenská situace**

Kramářův život se odvíjel na pozadí vlády Marie Terezie, Josefa II., Leopolda II. a Františka II. Byla to doba prudkých změn ve společnosti - situace se měnila díky šířícím se osvícenským myšlenkám, moudré politice Marie Terezie a patentům Josefa II. Nepříznivě pak život celé společnosti ovlivňovaly probíhající války o rakouská území, později pak války napoleonské.

V českých zemích se kladl na hudební výchovu a zpěv mimořádný důraz. Mnoho venkovských kantorů vychovávalo děti a hlavně chlapce k hudbě i proto, aby tak

zajistili zpěváky a instrumentalisty pro místní kostelní kůr. Z chlapců často vyrostli výborní muzikanti s velmi dobrou hráčskou technikou a výborní zpěváci schopní intonovat z listu. Tito hudebníci pak s pomocí učitele získávali místa ať už jako zpěváci nebo instrumentalisté v některém z kostelů a nebo jako muzikanti v některé zámecké kapele.

Život na venkově byl velmi tvrdý, protože nevolníci byli využíváni pro těžké zemědělské práce a žili v nesmírné chudobě. Pěvecké, instrumentální i kompoziční dovednosti dávaly mladým chlapcům šanci uniknout beznadějnému a bezperspektivnímu světu poddanského venkova tam, kde by díky svým dovednostem mohli prožít lepší život. Proto hledali místo v některé ze zámeckých kapel nejen v Čechách, ale i v cizině.

Mnoho předních hudebníků pocházelo z venkova nebo malých českých měst. Většinu z nich přivedl k hudbě otec nebo kantor (často otec a kantor v jedné osobě) a nebo místní regenschori. Mnozí z nich šli na studia na církevní gymnázia nebo do klášterních škol, a to jim zaručovalo, že se už nemuseli na venkov jako poddaní vrátit. V kláštrech i gymnáziích byli dál hudebně vzděláváni a i zde při studiu působili v chrámových sborech, čímž si dále prohlubovali své hudební schopnosti a dovednosti. Někteří se stali i varhaníky, což předpokládalo znalost harmonie a kontrapunktu. Takto perfektně hudebně vybaveni pak měli výhodu před konkurencí. Bývali vyhledáváni při zakládání orchestrů na šlechtických sídlech u nás i v různých místech Evropy. Ti nejtalentovanější, kteří kromě hráčských dovedností získali při studiu i dovednosti kompoziční, obsazovali prestižní místa v hudebním světě. Mnozí majitelé panství považovali za důležité, aby měli svou vlastní kapelu, svého skladatele a divadlo.

Po zrušení nevolnictví v r. 1781 a Tolerančním patentu Josefa II. se situace změnila. Většina klášterů, z jejichž škol dříve vycházeli vzdělaní kantoři, byla zrušena. Církevní objekty, které nesloužily pro veřejnost, přestavuje mocnář na kasárny, chudobince, hospice. Velkou roli v rozvoji kultury nyní sehrávala šlechta. Ta v Praze financovala Stavovské divadlo a založila konzervatoř. Kostely, které dříve plnily jakousi roli koncertních sálů, o tuto roli přišly. Začínala se však rozvíjet města, kam mohli nyní po zrušení nevolnictví přicházet i venkované.

V jejich dílech postupně krystalizovaly základní principy klasicistní

hudby - zpěvnost melodie, pravidelná periodicitu a symetrická forma. Tito muzikanti vyrůstali na českém venkově obklopeni jednak českou lidovou hudbou, která je ve své podstatě výrazně melodická, zpěvná a formově pravidelná a jednak hudbou chrámovou, díky níž většina z nich získala své hudební vzdělání. Na kostelních kůrech často zněla komponovaná hudba, která byla inspirována symetrií a prostotou lidové písně, zněla tu ale také dobová hudba - nejčastěji italská, charakteristická především úžasnou zpěvností. Z tohoto hudebního prostředí vycházeli ti, kteří se vydali do Evropy a jedním z nich byl i František Vincenc Kramář.

Především v českých zemích byl hudebník zároveň lokajem, sluhou. Ne každý šlechtic si také mohl dovolit permanentně zaměstnávat muzikanty na svém panství. Vyplatilo se mu proto trvale financovat své sluhy, kteří byli často schopnými hudebníky, byť někdy s menšími uměleckými schopnostmi. Tito sloužící a muzikanti v jedné osobě přicházeli do větších měst hlavně z venkova, kde byla, oproti Praze, ještě povinná hudební výchova. Především na venkově byli Češi dobře vyškolenými hudebníky schopnými rychle postřehnout základní melodii, na niž byli (skladatelé) schopni dále vytvářet improvizované verze skladby.

Využívající svého přirozeného talentu a možnosti lepší obživy, začali se nadaní muzikanti shlukovat v amatérské kapely. Častým jevem těchto šumařů bylo i jejich putování a přivýdělek po kraji. Někteří zakotvili v cizině natrvalo a splynuli s místními, stejně tak i jejich jména, která se časem zdeformovala. Jiní se po sezóně vraceli do rodné země.

### **1.3 Hudební život v 18. století**

K rozšiřování hudebních děl přispěly nové technické možnosti v podobě nototisků a značnému množství vydavatelů (zejména v Paříži ke konci 18. století bylo přes 150 rytců not a okolo 100 hudebních vydavatelství). Docházelo k občasnému podvrhu mezi autorem a nakladatelem tak, že dílo bylo záměrně vydáno pod jménem jiného oblíbeného skladatele.

Tiskoviny se staly důležitým fenoménem společenského života hlavně po roce

1800, kdy se nově vzniklá sociální měšťanská vrstva dostává na vyšší finanční úroveň a může si dovolit koupit hudebnin. Zajištění si domácího učitele hudby, který se stával stále více atraktivnějším a vyhledávanějším, patřilo k dobrému bontonu nejen ve šlechtických sídlech. Provozování hudby v kruhu rodinném se těšilo větší oblibě. Mezi nástroje, které se v domácím muzicírování, provozování uchytily, běžně patřil klavichord a housle. S tím souvisela i větší poptávka po domácích učitelích, mezi něž patřili mnohdy i uznávaní skladatelé, kteří si takto významnou měrou přivydělávali.

### **České hudební zázemí**

Mezi důležité poznatky patří fakt, že český lid, a to především na venkově, byl na vyšší hudební úrovni nežli okolní země střední Evropy. Hudební výchova byla v Čechách běžnou součástí školní výuky. Do měst přicházeli za prací (posluhovačskou, lokajskou) hudby znalí venkovští nádeníci a muzikanti, kteří mohli často obstojně účinkovat i v panské kapele.

### **Vliv šlechty na umění**

Vzdělanost, zájmy o kulturu se soustředily po dlouhou dobu kolem šlechtických sídel. Postupem času a s rozvojem ekonomiky a obchodu se kulturnímu dění začínají věnovat i nově vznikající měšťanské vrstvy. Každopádně tím, kdo dlouhodobě zajišťoval kvalitu a péči o hudební vzdělání, byla církev, její kláštery a kostely. Proto byli mnozí potomci z urozených rodů, a ti, kteří si to mohli finančně dovolit, posíláni do církevních škol a kolejí. Bylo jim zde zaručeno celkové vzdělání. Kultura se mohla šířit, a to platí i dnes, jen mezi vzdělaným obyvatelstvem. Centra vědy a kulturního zájmu proto lze na dlouhou dobu nacházet zejména u bohatší elity a u církevních řádů, mezi něž patřily koleje jezuitské, piaristické, premonstrátské a benediktinské. Církev se všeobecně angažovala a podporovala oblast kultury nejen u velkých městských klášterů, ale i v daleko odlehlých částech země, kde následně vznikala nová střediska obohacující tamní lid. Prostřednictvím hudby si také církev zajišťovala trvalý kontakt s veřejností, od které časem přejímala pomocí skladatelů, zpěváků a instrumentalistů světské prvky do svých mešních zpěvů.



Aktivní a povinná účast na bohoslužebném dění zajišťovala zároveň pro hudebníky z povolání jednu z mála trvalých prací. Skladatelskou činnost zastával většinou místní hudební kantor, který si na kostelním kůru přivydělával. Denní rutinní práce učitele nemohla kolikrátě uspokojit touhy učitelů-skladatelů a mnoho nadaných komponistů si proto hledalo práci v cizině. Učitel často zajišťoval více funkcí: chod sborů, kapel a staral se tak o funkční aparát sloužící k církevním účelům. Díky tomu měla široká veřejnost možnost aktivně se podílet na provozování hudby a seznamovat se i s novými hudebními poznatky.

## 2 Charakteristické rysy Kramářovy tvorby

Kramář byl velmi plodný skladatel převážně instrumentálních děl. Sečteme-li všechny jeho symfonie, koncerty, kvartety, kvintety, serenády, pochody, duchovní skladby, dechové harmonie, dostaneme se k číslu přesahujícímu 300. Přesný počet se asi nikdy nedozvíme vzhledem k velkému množství opisů, úprav, četných evropských i zámořských vydání, jež svědčí o veliké oblibě Kramářových děl již za jeho života, potažmo do dnešní doby.

Kramář sám dával svým dílům opusová čísla, jenže nevýhodou jak pro něho tak především pro nynější zájemce o jeho skladby je fakt, že pod jedno opusové číslo přiřazoval klidně i tři různé skladby. Zachovával sice hlavní charakter, tj. pod hlavičku jednoho smyčcového kvartetu přiřadil ještě další dva kvartety, ale tóniny i obsah jsou odlišné. Takto jeho celková kvantita skladeb značně nabyde. U Kramáře se jednalo o běžnou rutinu. Další zmatečnou informací přispěli i nakladatelé, kteří dávali Kramářovým dílům opusová čísla podle sebe.

Kompozice obsahují nepřeborné množství hudební invence. S rozvíjejícím se hudebním nadáním a nabýváním zkušeností, získávaly Kramářovy skladby na kvalitě. Nemalou složkou se na vývoji kvality děl podílel požadavek posluchačů a interpretů. Být v přízni s posluchačstvem není nikdy nic snadného. Zejména, chce-li si skladatel udržet uměleckou úroveň nejen před jinými komponisty, ale i před výkonnými umělci.

V 2. polovině 18. století se veliké oblibě těšila komorní kvarteta, jichž Kramář napsal přes 70. Jeho kompoziční tvorba zahrnuje široké spektrum skladeb. Dnes se nám můžou některá uskupení jevit poněkud neobvyklá, např. skladby pro 2 hoboje a anglický roh či opus pro klarinet a violu. Kramářovy kompozice zahrnují také dua, jichž složil velké množství pro dechové i smyčcové nástroje. Vysoké úrovně smyčcových kvartetů si cenili už skladatelští současníci Kramáře a byly mnohokrát přirovnávány svou kvalitou k dílům klasicistních mistrů-Haydna a Beethovena.

Tvorba koncertantní obsahuje okolo 50 děl. K velmi často interpretovaným koncertům můžeme zařadit koncerty pro klarinet (především koncert Es dur pro klarinet a dvojkonzert pro 2 klarinety), pro flétnu (e moll, G dur), pro hoboje a pro housle. Concertina pro jeden, či více sólových nástrojů s doprovodem

orchestru jsou z velké části odlišná od Koncertů především svým rozsahem. Svého času byla obliba i v čistě dechovém ansámblu, hojně se psaly skladby pro dechový sextet či oktět, který sestával: u sextetu ze 2 hoboju nebo klarinetu, 2 fagotů a 2 lesních rohů. U dechového oktetu hrály hoboje i klarinety. Někdy byla tato komorní uskupení rozšířena o kontrafagot, trumpetu či kontrabas. Kramář napsal pro takováto uskupení mnoho skladeb: přes 30 Partit, 18 Harmonií a Partit - Serenád. Rozdíl mezi Kramářovými Partitami a Partitami-serenádami, jak je on nazval, spočívá v odlišnosti seskupení (ale to jenom detailně a ne vždy je zachováno stejné obsazení). Též se zabýval kompoziční činností pro vojenskou hudbu, pro kterou napsal 6 Pochodů. Její obsazení je od sextetu až po 16 členný aparát.

Výrazným inspirativním prvkem instrumentální povahy pro Kramářovu tvorbu byla jeho znalost dechových nástrojů. Ta vyplynula z Kramářovy zkušenosti ve funkci kapelníka plukovní hudby hraběte Károlyiho. Je pozoruhodné, že skladatele zaujaly především dechové nástroje dřevěné, tedy flétna, hoboj, klarinet a fagot. I když žesťovým nástrojům připsal skladatel řadu významných pasáží v komorních skladbách (četná tria menuetů v mnohých dechových harmoniích, fanfárové prvky v loveckých serenádách a pochodech), nenalezneme v Kramářově skladatelském odkazu žádný sólový koncert připsaný trubce či lesnímu rohu. A je pravděpodobné, že právě zkušenost z vojenských kapel a bezprostřední blízkost k dechovým nástrojům poskytla skladateli cenné poznatky praktického významu o dechových nástrojích. Kramářovy kompozice pro dechové nástroje jsou totiž vždy psány v bezpečných polohách z hlediska daného instrumentu, nástrojově vděčných tóninách a to bez ohledu na to, že skladatel v průběhu skladby neváhá opouštět základní i příbuzné tóniny, ale naopak nechává- zejména v rámci provedení sonátových celků- projít kompozici na svou dobu odvážně vzdálenými tóninami, anebo vývoj hudby prochází vynalézavými a nesmírně posluchačsky zajímavými modulacemi a sekvenčními postupy. Skladatel se přitom drží v základu nástrojově nejpřirozenějších tónin toho kterého instrumentu. V Kramářově patrně nejhranějším klarinetovém koncertu op. 36, staví kompozici v tónině Es dur, tedy v hudební sféře zcela

blízké a přirozené tomuto nástroji, stejně je tomu i ve dvojkoncertu pro dva klarinety op. 35 i dvojkoncertu pro téže obsazení op. 91. Oba hobojevé koncerty, op. 37 i častěji hraný op. 52 jsou psány v tónině F dur, tedy opět v jedné z nejpřirozenějších tónin hoboje. Flétnový koncert č. 1 op. 30 je napsán v G dur, ve stejné tónině, kterou zvolil ve svém koncertu flétně Mozart, druhý flétnový koncert op. 44 je v tónině D dur (opět shoda s Mozartem). Flétnový koncert op. 86 skladatel napsal v tónině e moll, tedy opět v blízké tónině tomuto nástroji.

Technické pasáže sólových partů jsou vždy psány s ohledem na instrumentální možnosti daného nástroje. Virtuózní partie nebo krajní polohy respektují limity instrumentů a skladatel s nimi nikdy nijak neexperimentuje a neopouští prověřené možnosti. Tím ovšem není řečeno, že by sólové party podléhaly monotónnosti a jednoduchosti. Skladatel využívá výhodných poloh nástrojů k prezentování rychlého, někdy hodně vytrvalého a přes mnoho taktů sahajícího pohybu ať už ve formě stupnic, nebo rozložených akordů, mnohdy přes celý rozsah nástroje, ohraničeného zcela krajními tóny spodního i nejvyššího rejstříku. Melodická linka je vždy podložena velmi důmyslným, vynalézavým a často novátorským harmonickým doprovodem. Právě pro tuto nesmírně zajímavou stránku Kramářovy hudby si uvědomíme, že Kramář, ač skladatelsky vyrůstal ze základů odvozených od Haydna a Mozarta, posunul vývoj harmonického vnímání daleko za hranice klasicismu. V některých a to velmi častých orchestrálních pasážích slyšíme jasné náznaky beethovenovského rukopisu, jakoby tito dva skladatelé šli bok po boku společnou hudební cestou. Přestože nenesou dramatické partie Kramářovy hudby pečeť skutečného beethovenovského patosu, vykazuje jeho harmonické myšlení posun, kterým se vydal i Beethoven. Kramář na mnoha místech svých skladeb připomíná, z jakého prostředí vzešel, lidovost a české nápěvy slyšíme v mnoha koncertantních, komorních i orchestrálních skladbách. Orchestrální mezihry flétnového koncertu op. 86 ve svých širokých harmoniích smyčců nápadně připomínají smetanovské tóny blížící se nové epochy, té hudební i té národní. Trio flétnového kvartetu C dur op. 63 evokuje českou sousedskou. Závěrečná věta Koncertina pro flétnu a hoboje op. 65 je uvedena motivem, který jakoby byl do notového záznamu

zapsaným venkovským popěvkem, stejně jako témata první a třetí věty hobojevého koncertu op. 37. Menuett Harmonie-partity op. 79 Es dur přináší rytmický pulz furiantu. V mnoha skladbách lze vystopovat lidové taneční prvky, často tomu je v Allegrových větách v 6/8 taktu. České prostředí nebylo jediným, jež inspiračně skladatele ovlivňovalo, ale jistě patří k dominantním.

## **2.1 Přehled tvorby**

Orchestrální skladby:

12 symfonií

7 concertin (z toho 3 pro flétnu, hoboj a housle, 1 pro flétnu a hoboj, 2 pro flétnu, klarinet a housle)

24 koncertů (z toho 12 pro housle, 4 pro flétnu, 4 pro klarinet, 2 pro hoboj, 2 dvojkoncerty pro klarinety)

Komorní:

35 smyčcových kvintetů

17 smyčcových kvintetů s rozdílným sólovým nástrojem (z toho 12 jich je s flétnou, 4 s hobojem, 1 s klarinetem)

79 smyčcových kvartetů

1 smyčcové trio

14 kvartetů pro flétnu

2 kvartety pro hoboj

2 kvartety pro klarinet

2 kvartety pro fagot

1 klavírní kvartet, 3 klavírní tria, ronda pro sólový klavír

13 kusů pro 2 klarinety a housle

1 trio a 1 variace pro 2 hoboje a anglický roh

přes 24 duí - instruktivních skladeb pro housle

18 duí pro flétny

12 duettin pro flétny

sonáty pro housle a violu

18 sonatin pro housle a violu

7 pochodů, polonéz, menuetů

51 harmonií, partit, serenád

Církevní skladby:

více než 20 mší (zejména v tónině C dur)

3 requiem

přes 40 vokálních skladeb na církevní texty (Pange lingua, Ave Maria, Offertorium, Regina caeli).

### 3 Rozbor Koncertu

#### Okolnosti vzniku Koncertu pro flétnu a hoboj C dur

Původ Concertina pro flétnu a hoboj op. 65 je nutno hledat u smyčcového kvartetu C dur, op. 26, č. 1, ze kterého sám Kramář vycházel a jenž přepracoval do koncertu pro dva dechové nástroje. V jeho případě to byla běžná praxe. Pod opusovým číslem 26 nalezneme tři smyčcové kvartety: C dur, F dur a A dur. Byly napsány na objednávku v roce 1801 a věnovány „... Son Excellence Monsieur le Comte Adam Rzyszczewski...“. Adam Rzyszczewski (1748 - 1808), byl polsko-pruský politický diplomat zastávající vysoké hodnosti, znalý cizích jazyků, zajímavější se o umění. Kromě hudby především o literaturu.

Společným jmenovatelem těchto smyčcových kvartetů jsou stejné názvy a charaktery vět: 1. v. Allegro, 2. v. Adagio, 3. v. Menuetto Allegretto / Trio, 4. v. Presto nebo Finale. Typickým vývojovým posunem k romanticky cítěné hudbě je skutečnost, že třetí věty mají sice taneční spád, ale je v nich cítit patrný posun k Beethovenovskému scherzu. V menuetu kvartetu C dur (z něhož následně vzniklo Concertino op. 65) je charakteristický důraz na 3. dobu nikoliv na první.

Jeho skladby byly často psány na objednávky pro tehdejší zámožné příznivce hudby a z tohoto důvodu jim byly i dedikovány .

Koncert pro flétnu, hoboj a orchestr C dur op. 65 napsal Kramář v době, kdy měl za sebou značné zkušenosti s kompozicí. Vyhraněným stylem skládání, jenž je pro autora typický a od něhož ve svých opusech neodpovídá, je melodická linie průzračná natolik, že působí až banálně, triviálně. O to více je však zapotřebí jí věnovat náležitou pozornost a důmyslnou interpretační práci. Konkrétní provádění díla by nemělo narušit či dokonce pozměnit hlavní ideu skladby.

Je škoda, že dobové prameny nám neumožňují zjistit, kdo patřil mezi první interprety Kramářova Concertina. Považuji tedy za důležité a ohleduplné vůči (tehdejším) interpretům zmínit významné flétnisty a hobojisty té doby. S některými z nich měl z teoretického hlediska možnost se i osobně setkat. Řada níže zmíněných instrumentalistů byla z velké části aktivní především ve skladatelské činnosti.

K českým flétnovým představitelům patří: Ferdinand Kauer, jenž napsal školu hry na flétnu, Provoz byl zároveň i hobojistou, Antonín Rejcha, Jan Křtitel Vaňhal. Z hobojistů: Josef Červenka, Josef Meduna, Josef Fiala, Buček, Jan Šťastný, Jan Vent (Johann Nepomuk Wendt), Josef Zavřel.

### **3.1 Formální a harmonický rozbor, celkový charakter skladby**

Kramářovo Concertino má formu malé symfonie, je čtyřvěté oproti třívětým instrumentálním koncertům.

V době klasicismu se dostává do skladatelského popředí tvorba pro sólový nástroj či nástroje s doprovodem orchestru. Mohlo to být zapříčiněno rozvojem hudebních nástrojů a následně uznáním profese hudebníka, coby téměř již samostatného povolání.

První věta je nejrozsáhlejší částí, následuje běžná 2. volná věta, 3. věta Menuetto a závěrečná 4. věta není Rondo ani variace, jak bývá v instrumentálních koncertech zvykem, nýbrž je to Finale.

Jsou zde patrné vlivy hudby tehdejších velkých mistrů W. A. Mozarta a Ludwiga van Beethovena, kteří ovlivnili celou generaci skladatelů tohoto období. Kramář byl oproti Mozartovi mladší o pouhé tři roky a oproti Beethovenovi naopak o 11 let starší. Přesto je čitelný Beethovenův vliv na Kramářovu hudbu zejména ve 3. větě Menuettu.

#### **1. věta Allegro**

První věta je v sonátové formě, podobá se 1. větě malé symfonie. V expozici jsou jen 2 témata - hlavní a vedlejší, ale závěrečné téma, které bývá ve větších symfoniích, je zde jen naznačeno. Této větě se budu zabývat nejvíce, neboť je z harmonické a formální hlediska mnohonásobně zajímavější než věty následující. Věta začíná přímo rychlým tempem, v tomto je tedy shodná s instrumentálními koncerty. Úvodní 4 takty mají fanfárový charakter nápadně připomínající úvod Mozartovy Symfonie č. 41 Jupiter, která také postrádá pomalý úvod a začíná podobnou fanfárou. V 5. taktu nastupuje hlavní téma ve flétně, je to osmitaktová perioda s čtyřtaktovým předvětím a čtyřtaktovým závětím. I zde je patrný vliv geniality Mozarta, který velmi často střídal charakter hudby.



V hlavním tématu jsou dva takty melodické, stoupající rozložený akord, který ve třetím taktu nahradí rytmický prvek (viz notová ukázka č. 1) .

Ukázka č. 1

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a single treble clef staff at the top with a melodic line starting on a whole note and moving up stepwise, a single treble clef staff in the middle which is mostly empty, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system also consists of three staves: a single treble clef staff at the top with a melodic line featuring eighth notes and a slur, a single treble clef staff in the middle which is mostly empty, and a grand staff at the bottom with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A 'p' dynamic marking is present in both systems. A small logo 'ACADEMIE MUS' is visible at the bottom right of the second system.

Soudím, že to může být opět inspirace Mozartem. Po flétně přejímá téma hoboj ve 14. taktu, ale neopakuje ho doslovně, nýbrž již v začátku věty téma evolučně zpracovává (viz notová ukázka č. 2) .

## Notová ukázka č. 2

The image displays a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. The piano part features a prominent arpeggiated accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melodic line in the treble clef staff is characterized by a series of eighth notes and a final cadence.

Rozložený akord zazní po dvou taktech v C dur, ve 3. a 4. taktu v subdominantní tónině F dur přejde do stupnicových běhů a vzápětí kadencuje zpět do C dur (takt 21).

Následuje hlavní téma ve violoncellu v taktu 22, k tomu autor přidává protihlas v hoboji a další uvedení hlavy tématu (stoupající rozložený akord) postupně v obou sólových nástrojích- nejprve ve flétně, pak v hoboji. Podruhé následují stupnicové pasáže, po nichž autor kadencuje do a moll (takt 38) a mezi stupnicemi v a moll zazní opět rytmický prvek z třetího a čtvrtého taktu tématu (takt 40-41).

V mezivěť od taktu 38 v a moll jsou exponovány smyčcové nástroje. Po technické stránce se zde ukáže zejména prim. Mezivěta je bohatá po harmonické stránce zejména pasáží, kde jsou stupnice naopak sestupné, zajímavá je harmonická sekvence. Sólové nástroje zde mají vyloženě doprovodnou funkci. V dalším v průběhu mezivěty se ustálí dominantní tónina

G dur, v níž dechové nástroje opět převezmou vůdčí úlohy.

Od taktu 61 zaznívá vedlejší téma také jako osmitaktová perioda: 4 takty předvětí v hoboji a 4 takty závětí ve flétně. Během osmi taktů moduluje nejprve do e moll. Vzápětí dále do h moll. Následuje evoluční zpracování vedlejšího tématu od taktu 69 s neobvyklou variací- místo synkop (jako v taktu 61 ) je v taktu 69 rytmický prvek zdánlivě doprovodný, je však součástí tématu.

Úsek od taktu 80 - 87 můžeme označit jako závěrečné téma, není však v dominantní tónině G dur jak bývá zvykem, ale je v subdominantní F dur.

Od taktu 88 následuje závěrečný oddíl, který směřuje buďto k repetici a opakování celé expozice nebo dále k provedení. Autor zde opět pracuje se vstupním rytmickým motivem.

Provedení zaujímá takty 98 - 156 a je poměrně rozlehlé.

Nad zmíněným rytmickým motivem, který propojuje expozici s provedením, sólové nástroje drží dlouhé hodnoty. To lze také označit jako vliv Wolfganga Amadea Mozarta, u něhož se podobná zdánlivě statická místa avšak s velkým napětím, objevují v posledních symfoniích či operách (Don Giovanni, Kouzelná flétna).

Od taktu 103 nastupující výrazný pohyb ve smyčcových nástrojích není tematický. Je to hudba typická pro provedení s četnými modulacemi. Dále se od taktu 114 objevuje v hoboji nový melodický motiv ,ale ani ten není tematický.

V taktu 126 se objeví hlava hlavního tématu dokonce v základní tónině C dur, v následujícím taktu 127 imitace v hoboji, nicméně repríza to není. Téma nezazní celé a autor dále pracuje a moduluje. Repríza je připravována delším úsekem vycházejícím z motivu ze závěru expozice (dál od taktu 146).

Repríza nastupuje v taktu 156, v taktu 160 je reprízováno hlavní téma opět ve flétně. Zajímavostí dalšího průběhu je uvedení hlavního tématu v mollové tónině c-moll v taktu 176.

V mezivěť autor, stejně jako v expozici, pracuje se stupnicemi a rozloženými akordy.

Vedlejší téma se opakuje v taktu 217.

I v repríze v taktu 247 nastupuje poměrně brilantní mezivěť ve smyčcových nástrojích a opět je exponován zejména prim.

Coda začíná v taktu 258 šestitaktím, které se opakuje 264- 269 s výrazným taktem 261respektive 267, po čtvrté pauze ve všech nástrojích na druhé době přichází výrazný "zásek"- mimotonální dominanta A7 na třetí době. V tomto detailu můžeme vyčíst vliv Beethovenův, konkrétně údernost jeho hudby i typický harmonický postup přes mimotonální dominantu v místech, které znamenají vrchol věty.

Od taktu 270 spěje Coda k závěru ještě s citací hlavy hlavního tématu.

Podívejme se detailněji na harmonickou strukturu a harmonické postupy Kramářova Concertina. Zřejmě nejzajímavější pasáž z pohledu modulačního průběhu 1. věty je provedení, kde se autor pohybuje od základní tóniny C dur až do velmi vzdálených tónin, např. do h moll. Ani toto u Kramářových současníků nenacházíme, takto velký, vzdálený kontrast k základní tónině věty. Modulace je vystavěna z dominantní tóniny G dur, ve které se pohybujeme v oblasti závěrečného tématu expozice (od taktu 88). Skladatel přidává k akordu G dur septimu "f" na posledních čtyřech taktech expozice.

Na začátku provedení, po repetici, (takt 99) septakord rozvádí do C dur. Zazní však ihned s alterovanou septimou "b", v poloze sekundakord, tedy tón "b" v basu. V dalších taktech je tón "c" alterovaný na "cis". Při enharmonické záměně "b" za "cis" můžeme akord chápat jako zmenšený kvintakord na 7. stupni z tóniny h moll, kam je vzápětí rozveden. V tónině h moll setrvává 3 takty. Poté následuje typická Kramářova harmonická sekvence pomocí mimotonálních dominant. Harmonický průběh taktů 106-111 nyní vypadá takto: mimotonální dominantní septakord E7, rozvedený do a moll, další mimotonální dominantní septakord D7 rozvedený do g moll, obdobně další septakord C7 rozvedený do F dur.

Tento bouřlivý harmonický průběh kulminuje v zápětí na zmenšeném septakordu (h d f as), na němž zůstane dva takty - 112, 113. Modulační postup se poněkud zastaví. Zmenšený septakord h d f as je rozveden do C dur, který se stává mimotonální dominantou f moll. V f moll zazní obohacený o malou sextu "des" v melodickém postupu v hoboji (115). Následuje znovu C7 s nepřipraveným průtahem f - e opět v hoboji (takt 116). V taktu 118 dochází ke ztišení (subito p),

septakord tvrdě velký as c es g ( septima je vedena v hoboji), který je rozvedený do Des dur, tedy tóniny opět velmi vzdálené k základní tónině C dur. V průběhu provedení se skladatel dostává do dvou od sebe harmonicky vzdálených tónin - o malou sekundu od základní tóniny (C dur - h moll a C dur - Des dur). To je v hudbě období klasicismu naprosto neobvyklé. V následujících taktech postupuje harmonie Des dur, As7, Des dur, f moll, zmenšený septakord H7 (h d f as), C dur.

V taktu 125 je náznak reprízy o kterém již byla řeč, nicméně pokračuje provedení dalším typickým detailem pro Kramáře, a tím je přechod z durové do mollové tóniny: z C dur do c moll při stejné melodii. Avšak bohatý harmonický průběh pokračuje zmenšenými repetovanými septakordy Dis7 rozvedenými do e moll (129-130), H dur, dominantní septakord Fis7 (132-135), opět postup dur - moll, h moll, E7, a moll, D7, g moll, C7, F dur. Tyto takty (137-141) jsou obohaceny chromatickými průchody a střídavými tóny v orchestru v primech a sekundech.

Z F dur se přes zmenšený septakord Cis7 dostáváme do d moll chromatickým postupem, jenž je veden v basové lince z f - fis. Následuje akord G dur (takt 146), který již chápeme jako dominantu k základní tónině C dur.

Po četných předcházejících modulacích setrvává Kramář na akordu G dur delší plochu, kterou připravuje reprízu. Jedná se o 10 taktový úsek (146-155).

Drobná vybočení jsou i v oblasti reprízy např. hlavní téma opakované v c moll ( takt 176 ) nebo Es dur (takt 184).

Obdobného způsobu práce jsme si mohli již dříve všimnout u W. A. Mozarta v závěru finále symfonie Jupiter, kde po celé repríze namísto cody přichází tzv. 2. provedení, tedy ještě harmonické i kontrapunktické zpracovávání hlavního tématu ze 4. věty.

Zde bych to nenazývala coby druhé provedení, nicméně podobná harmonická práce s tématem v reprízách nebyla zcela běžná.

Poslední výrazný moment 1. věty z pohledu harmonie přijde v codě v taktu 261. Po šestnáctinových notách-postupech v houslích a akordu C dur po čtvrté pauze zazní mimotonální dominanta - septakord A7 rozvedený do d moll. Toto se opakuje i o několik taktů později (267).

Jak již bylo zmíněno v 1. větě jsou čitelné vlivy W. A. Mozarta, zatímco

ve 3. a 4. větě lze najít inspiraci díly L. van Beethovena a to i po stránce harmonické. V 1. větě je celá řada rychlých modulací. V posledních dvou větách skladatel zůstává, a to i na několik taktů, ve stejném akordu, těžiště hudby se přesouvá do rytmické stránky. Příkladem toho je 3. věta, hned po začátku (5. – 8. takt) zní 4 takty zmenšený septakord Fis7, přičemž napětí udržují secco akordy na 3. dobách.

2. věta Adagio (osmina = 90-100)

Formální schéma 2. v. je ABAB. Je psána tradičně oproti první větě v subdominantní tónině (F dur). Začíná bez přede hry, přímo tématem (viz notová ukázka č. 3).

Ukázka č. 3

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Piano Sonata No. 2, Op. 2, No. 2. The score is in 3/4 time, marked 'Adagio' with a tempo of 90-100. It features a piano introduction starting with a diminished seventh chord (Fis7) in the right hand, which is sustained in the left hand. The score includes first and second endings for the piano part, with a 'tr' (trill) marking at the end. The notation includes various ornaments like triplets and slurs.

Osmitaktová perioda má čtyři takty předvětí rozvíjející se ve flétně s protihlasem hoboje, zatímco téma v závětí uzavírají pouze smyčce.

Od taktu 10 je téma uvedeno s melodickými obměnami.

V druhém uvedení tématu je v závětí zcela jiná hudba, ovšem stejně jako v taktu 9 kadencuje po poměrně bohatém harmonickém průběhu (17. takt) do základní tóniny F dur. Možná je sporné mluvit o periodě, závěrečné vyústění do kadence je přesvědčivé uzavření tohoto osmitaktí.

V úseku taktů 17 - 24 je uplatněna imitační práce, různé hlasy si předávají motiv v sextolách.

Od taktu 25 - 41 je střední díl B.

Nositelem hudby jsou zde smyčcové nástroje, melodie je v 1. houslích, začíná v a moll. V taktech 28-30 je opět bohatý harmonický průběh, mimotonálními dominantními septakordy modulují v každém taktu, postupně zazní E7, A7, G7, C dur, zmenšený septakord gis- h- d- f rozvedený do a moll. V taktu 34 je další mimotonální dominanta A7 rozvedená do d moll, opět postup přes G dur do C dur, následuje plocha taktů 36-41 na prodlevě C v basu, která připravuje podobně jako takty 17-23 imitačním zpracováním sextol návrat dílu A.

Od taktu 42 se reprízuje díl A8 taktů doslovně. Od taktu 50 nastupuje mezivěta, která vyústí v taktu 60 do návratu, dílu B, zde již v základní tónině. Téma dílu B je opět v 1. houslích, nejedná se ale o periodu, téma je ještě v závěru věty rozvíjeno opět s modulacemi.

Od taktu 70 se opět pohybujeme harmonicky v oblasti F dur, nejprve takt 70 na dominantě, přesvědčivý návrat F dur je po kadenci v taktech 72 a 73.

Zbývajících šest taktů můžeme označit jako malou Codu.

Co se týká harmonie, autor se zde dostává skoro za hranice hudby období klasicismu směrem k počátkům romantismu. Uvědomme si, že v r. 1808, kdy vznikla tato skladba, žil již Franz Schubert, který se právě v r. 1808 stal členem chlapeckého sboru dvorní kaple ve Vídni.

### 3. věta Menuetto. Allegretto

Je klasicky psané, s tím rozdílem, že je od autora uvedeno Allegretto Vivo, což

naznačuje jeho přání, aby zaznělo v rychlejším tempu. I v tomto je podobnost s Beethovenem, který postupně přechází od menuettu po ráznější scherzo.

3. věta nese italský název Menuetto spíše z tradice. Rozhodně se nejedná o taneční hudbu ani symbolicky. Tempové označení (ve vydání nakladatelství Musica Rara je 60-66 na takt) tedy podstatně rychlejší, než je tradiční tempo menuetu, který býval klidnějším a pomalejším tancem. Menuet ztrácel svůj taneční charakter už v Mozartových symfoniích (zejména v posledních vrcholných symfoniích g moll a C dur - Jupiter). Kramářův Menuet je sice ve výrazu mírnější, ale po celé téma osmi taktů je v doprovodu výrazný secco akord nikoli na 1. době, nýbrž na 3. době, čímž hudba zcela vybočuje z tanečního charakteru (viz notová ukázka č. 4).

#### Ukázka č. 4

The image shows a musical score for a Minuet in 3/4 time, marked 'Menuetto Allegretto' with a tempo of quarter note = 60-66. The score is written for piano and consists of five measures. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The melody in the right hand features a sequence of eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A watermark 'CamScanner' is visible at the bottom of the score.

Následujícím osmitaktím skladatel přejde do kontrastní legátové sazby. Po repetici od taktu 18 zpracovává téma kontrapunkticky ve smyčcích. Zajímavý moment přijde v taktu 42, kde po předcházejících osmi taktech opět zaznívá doprovodný secco akord na 3. době, který v taktu 43 v celém souboru je posunut na 2. dobu, navíc ve zmenšeném septakordu. Toto je vrchol věty, po kadenci zpět do C dur následuje krátká dohra a po ní Trio.

Celé Trio má výrazný rytmický charakter, narozdíl od tradičních menuetů, ranějších skladeb klasicismu, kde trio bývalo naopak klidnější a pomalejší než vlastní menuet.



Zde Trio začíná opakovaným tónem c1 v prvních dvou taktech, s rytmickým kvartovým motivem ve 3. a 4. taktu v houslích. Od taktu 64 toto přebírá celý ansámbl v tónině E dur - v takzvané chromatické terciové příbuznosti. V taktu 70 a 71 jsou sekvence, které modulují přes e moll, D dur zpět do C dur. V taktu 70 je pravděpodobně tisková chyba. V doprovodu by poslední osmina měla být "e" nikoli "fis", aby byla zachována logická melodická struktura sekvence. Po repetici od taktu 76 skladatel zpracovává téma tria analogicky, ale v G dur, po čtyřech taktech téma zazní v terciové příbuznosti Es dur, opět v celém souboru. Od taktu 86 zazní nový motiv spíše epizodní. Trio je rozsáhlejší než vlastní Menuet, což také nebývá zvykem.

V Triu po čtyřech taktech houslí zazní v celém souboru akordy v terciové příbuznosti E dur (takt 81 - 85). Podobný postup se opakuje v průběhu tria. Takty 76 a další po G dur zazní akordy ve spodní terciové příbuznosti Es dur.

V Kramářově Menuettu je však patrný vliv a inspirace Beethovenovou 3. symfonií Eroicou, která vznikla v r. 1803, tedy 5 let před Kramářovým Concertinem. V Eroice je poprvé Menuett nahrazen Scherzem, které má u Beethovena úderný, až živelný charakter. Tento zásadní přínos musel zákonitě ovlivnit celou hudební tvorbu všech skladatelů té doby.

#### 4. věta Finale

Finální věta je nejživější částí Concertina a to jak tempem, tak i výrazem a kompoziční prací. Nacházíme v ní delší kontrapunktické plochy, harmonicky i instrumentačně bohaté a vtipné. Je to hudba, která dodává celé skladbě finální jiskru.

Po formální stránce je v sonátové formě, podobně jako 1. věta je poněkud zjednodušeně opět bez závěrečného tématu.

Věta začíná bez přede hry, což je běžné u finálních vět, přímo hlavním tématem (viz notová ukázka č. 5).

## Ukázka č. 5

FINALE  
Allegro ♩ = 144-152

*p*

1

16 taktovou periodu ve 2/4 taktu začíná v předvěti hoboj, v 5. taktu vůdčí hlas převezme flétna a moduluje z C dur do G dur. V závěti převezme vedoucí hlas opět hoboj, flétna přebírá vedení po 4 taktech. Konec závěti se uzavírá do C dur. Následuje práce s tématem, skladatel zpracovává jednotlivé motivy, až v taktu 36 přechází do mezivěty s virtuózními běhy v šestnáctinách v obou sólových nástrojích. Tento spojovací úsek je poměrně bohatý, od 50. taktu po kontrapunktické i po harmonické stránce. V taktu 64 přebírají hudební proud smyčce - virtuózní pasáž v šestnáctinách v primu.

Po čtyřtaktové stoupající sekvenci se od taktu 68 opakuje motiv ve stejné harmonické podobě. Další 4 takty připravují výrazný nástup celého souboru. V taktu 72 zazní mimotonální dominanta B7 v poloze kvintsextakordu rozvedená v taktu 74 do Es dur.

V tomto momentu, jako už několikrát v průběhu skladby, můžeme vyčíst inspiraci L. van Beethovenem, který používá stejný harmonický postup často

ve vrcholných místech symfonií, ovšem s větší úderností.

Následuje modulace do G dur, která připraví nástup vedlejšího tématu v taktu 88. Vedlejší téma je složeno ze 4 dvoutaktí, která si vzájemně odpovídají mezi violoncellem a flétnou. Po 8 taktech je motiv ještě dále zpracováván a od taktu 110 vede flétna s šestnáctinovým pohybem. Přechod do provedení (takty 118-124) tvoří podobně jako v 1. větě rytmický fanfárový motiv, který moduluje do c moll (viz notová ukázka č. 6, takty 119 – 124 ).

Ukázka č. 6

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Ukázka č. 6', consists of three staves. The top two staves are for woodwinds (flute and clarinet), and the bottom staff is for piano. The music is in 7/8 time and C minor. It begins with a fanfare-like motif marked 'f'. The second system shows the continuation of this motif, with dynamics ranging from 'p' to 'pp'.

V provedení je zpracováváno hlavní téma v mollových tóninách, což byl zřejmě Kramářův oblíbený postup (v 1. větě jej použil také). Zde zazní téma v hoboji c moll (viz notová ukázka č. 6, takty 125-129), dále v d moll a v e moll. To už v celém souboru probíhá kontrapunktické zpracování sekvence, tentokrát sestupné. Počínaje taktem 151 skladatel opouští práci s hlavním tématem a pracuje s tématem vedlejším, moduluje do cis moll a celou následující plochu až

do taktu 171 přenechává smyčcům. Sólové nástroje nastupují v taktu 171 a 172 a připravují krátkou mezivětou reprízu.

Repríza začíná v taktu 179, respektive předtaktím v taktu 178. Hlavní téma se reprízuje obdobně, jako zaznělo v úvodu věty. Následující spojovací mezivěta má jiný harmonický průběh: vedlejší téma nezazní v dominantní tónině, ale v základní. V úseku, kde šestnáctinové noty převezmou 1. housle, od taktu 223-234, zde zůstanou i dechové nástroje, pravděpodobně proto, aby se s plnou instrumentační sazbou stupňovala gradace k vrcholu, který opět přichází údernou mimotonální dominantou (takt 231) v podobě dominantního kvintsextakordu Es7 rozvedeného do As dur (takt 233).

Následuje návrat tóniny C dur a v taktu 247 se reprízuje vedlejší téma, tentokrát si v něm odpovídají ve dvoutaktích jen smyčce. Od taktu 255 je vedlejší téma ještě zpracováváno v imitacích již i v hoboji a flétně. Tím věta spěje ke Codě, která od taktu 279 uzavře skladbu. V Codě jsou ještě vloženy 2 takty 288, 289, po živé finální hudbě zazní dva akordy ve slabé dynamice, které nám můžou evokovat hudební vtipy Josepha Haydna. Po nich se ozve opět ve forte dominantní septakord G7 a 3 akordy v C dur v celém souboru skladbu ukončují.

### **3.2 Rozbor vybrané nahrávky Concertina C dur, op. 65**

Nahrávka s flétnistou Peterem-Lukasem Grafem a hobojistou Heinzem Holligerem za doprovodu English Chamber Orchestra je velmi povedený zvukový záznam.

Vznikla v únoru roku 1982.

Oba tito hráči se vzájemně doplňují a nechávají se ovlivňovat interpretačními nápady toho druhého. Zřejmé je to např. v momentě, kdy hudba zesiluje a melodie stoupá. V otázce dynamiky je třeba dokonale znát svůj nástroj, protože každý z těchto nástrojů se chová při zesílení jinak. Forte u flétny znamená nepřidávat na síle, ale využít na nástroji přirozeně samozesilující dynamiku, zatímco u hoboje je zapotřebí u vyšších poloh sílu naopak přidat. Patrné je to ve všech stoupajících melodiích. Na samém vrcholu oba hráči používají vibrata k oživení tónu a k rozezvučení nástroje. Jednotlivé motivy si oba interpreti předávají s takovou samozřejmostí, že je více než zřejmé, že i jejich životní nastavení je velmi podobné. To považuji za velmi důležité, neboť hudební

dorozumívání, komunikování (jak je tomu správně v tomto případě), se projeví především na zvukovém záznamu. Na koncertě toto vnitřní porozumění a stejné duševní naladění může být pro diváky neviditelné, protože celkový projev muzikantů je může překrýt. Mám tím na mysli různé grimasy a pohyby, které hru doprovázejí. Jsou samozřejmou součástí hry a bývají zrcadlem toho, co se v muzikantovi při produkci odehrává, někdy ale u nezkušených interpretů mohou sklouznout k prvoplánovosti, tedy ke snaze zaujmout návštěvníky koncertu svým vnějším projevem. Divákova pozornost pak může být odvedena od kvality (nebo nekvality) skutečně znějící hudby směrem k show, která se před jeho zraky odehrává. Může se pak stát, že na pozadí velkolepého představení zazní hudba ne příliš kvalitní. Proto si tím víc vážím této vybrané nahrávky, neboť mám k dispozici pouze zvuk.

K vystižení základních rysů skladby, k pochopení invenčního vkladu a způsobu hraní postačí jako příklad porovnání nahrávek rychlé 1. věty a pomalé 2. věty. Čistá a průzračná melodie, kterou flétnový part začíná, je svým salonním charakterem příznačná pro dobu, ve které se Kramář pohyboval a žil. Stejně jako ostatní autoři hudby i on potřeboval, aby se hudba obecnostu líbila a aby byla pokud možno hratelná i amatéry, nejen profesionálně vyškolenými hudebníky. Jeho skladby byly ve šlechtických kruzích nadšeně provozovány a autor s úctou přijímán. Díky jednoduchým melodiím a nekomplikované harmonii si jeho hudba našla přístup k mnoha posluchačům i interpretům. Kramáře proto však není možné považovat za méně kvalitního skladatele. Jeho skladby nesou jasné znaky kompozičního nadání. To, že pro tyto příležitosti psal hudbu charakteristickou nekomplikovanými melodiemi, jasně od sebe oddělenými tématy, nepřiliš hutnými motivy a přehledným rytmem, je pochopitelné. Hudba musela být přijata, protože na tom záviselo postavení skladatele. Právě díky skutečnosti, že jeho skladby vyhovovaly dobovému salonnímu vkusu, si udržoval svou pozici a popularitu. Dnes je mnohými odborníky odsuzován pro svoji nevýraznost a pro typicky klasicistní hudbu bez velkých a průrazných nápadů. Nesmíme zapomínat, že skladatelé se svou hudbou živilí a že se tudíž museli chovat aspoň někdy ekonomicky. To znamená, že museli produkovat to, po čem byla poptávka.

První věta začíná pregnantním rytmem v šestnáctinových notách v partech smyčců, což dává koncertu silný rytmický náboj a posluchače strhává do víru hudby. Jen málokdo může zůstat touto hudbou nezasažen. Je natolik líbivá a optimistická, že je těžké si tehdejší klasicistní dobu neidealizovat. Přesný rytmus, jenž vévodí celé větě, je dodržován bez známky jakéhokoliv zakolísání. Lyrické části znějí zasněně a přinášejí až ženský charakter hudby, ale přitom skladbu nezastavují, nezpomalují a neztrácejí nic na aktivním hraní.

Po úvodní energické části nastoupí první něžná pasáž v hobojevém partu. Je to vedlejší téma. V podání Holligera a Grafa můžeme hovořit o povedeném nastudování, neboť koncert působí celistvě, jednotlivé části se nerozpadají, interpreti nerozbíjejí jednodolitost skladby nadbytečnou agogikou. V takto napsané kompozici může hrozit, že nezkušenější interpreti by mohli sklouznout k volbě nevhodného tempa nebo hře s agogikou, což by ze skladby s jasným půdorysem mohlo vytvořit nepřehlednou nekonečnou plochu. V tomto provedení je zřejmé, že interpreti měli jasnou představu, kterou se jim podařilo zhmotnit.

Hrají-li společně dechové nástroje, nevyhne se řešení specifických problémů v ladění u jednotlivých nástrojů, neboť je třeba doladit jednotlivé alikvotní tóny. V nahrávce je vše samozřejmě v naprostém pořádku, oba sólisté korespondují laděním vzájemně mezi sebou i s orchestrem.

Běžným problémem flétnistů je vyladit c<sub>2</sub>, cis<sub>2</sub>, d<sub>2</sub> a h<sub>2</sub>, které znějí zpravidla vysoko, a naproti tomu d<sub>3</sub>, cis<sub>3</sub>, jež jsou zase obvykle nízko. Zkušený flétnista ví, jak tyto intonační potíže řešit. Je třeba se na dané tóny připravit předem, ještě než zazní - rty mírně našpulit, koutky utáhnout k sobě či naopak vše směřovat směrem dolů, povolit nátisk a případně i mírně natočit hlavicí k sobě. Má-li flétnista tento postup zautomatizovaný, neměl by mít problémy s laděním. Může se tak zcela ponořit do přednesu skladby a přenášet na posluchače svou představu o kompozici. To ostatně platí pro díla všech stylových období a snad nejvíce pro hudbu současnou, která s vlastním přínosem interpreta téměř i kalkuluje.

Oba sólisté z hodnocené nahrávky, Holliger a Graf, přicházejí s naprosto čistou stylovou interpretací klasicistní hudby a s respektem ke Kramářově dílu. Odtahy jsou hrány s citem, bez akcentu a přesně v takové dynamice, aby sice byly slabé, ale přitom aby nezanikly. Synkopy jsou přesné, zdvihy navazují na následnou frázi, nejsou však natolik blízko k dalším notám, aby deformovaly svoji rytmickou hodnotu. Staccata, která obdivuji zejména ve flétně, jsou jako drobné stříbrné blýskající se perličky. Vibrato nenarušuje hudbu, jen jí dodává lehký dramatický efekt. Pro hobojisty bývá vibrato náročnější než pro flétnisty, může působit nepřírozeně a křečovitě. Holligerovo vibrato je však překrásné a skvěle se doplňuje s vibratem Grafovým.

Druhá volná věta se odvíjí v klidně plynoucím tempu, ale několik detailů ji podle mě trochu narušuje. Je to podle mého názoru příliš exponované vibrato u flétny, které bych volila do rychlých vět, nikoliv však do pomalých. Rychlost vibrata a především slyšitelné nárazy nepůsobí v kontextu pomalé hudby přirozeně. Můj názor je, že vibrato by se mělo používat s mírou. Nesmí ho být příliš mnoho, aby neodvádělo pozornost od fráze, od melodie a neupozorňovalo na nedůležité tóny. Vibrato je prvek, který může skladbě pomoci, stejně tak ji může ale jeho nadužívání zkazit. Jeho užívání je velmi individuální, stejně jako názory na tuto problematiku.

Hobojista hraje vibrato podle mého soudu vhodněji. Jeho vibrato není tak markantní a je pro posluchače příjemnější než vibrato flétnistovo. Ten svým projevem trochu odvádí pozornost posluchače od skladby k sobě, ke svému způsobu hry. V nahrávce by mohly být lépe hrány drobné ozdoby, např. přírazy, aby lidské ucho mělo čas je zaznamenat a nevnímat je jenom jako pouhý shluk několika tónů. Také bych navrhovala zamyslet se nad zbytečným zdůrazňováním vysokých stoupajících tónů, zejména u sólistů, a kladla bych větší důraz na první těžkou dobu. Ostatní hráči by pak měli v dynamice ubrat a to i za cenu větších technických obtíží a riskování nejrůznějších nedokonalostí.

### **3.3 Hudební nástroj a jeho vliv na interpretaci**

Velkou roli při interpretování daného díla hraje výběr kvalitního hudebního

nástroje. Jedná se o věc nanejvýš individuální, každému vyhovuje něco jiného. Je tedy potřeba neohlížet se na to, co jiným sedí, či co kdo doporučuje, ale soustředit se na sebe a na to, co já, jakožto interpret, od nástroje očekávám. Podle toho se také zaměřit na dnes možný široký výběr produktů. Ať už se jedná o výstavy a prezentace nástrojů od jejich hlavních dodavatelů a zástupců. Samozřejmě grandiózní úlohu v sobě přináší otázka financí, kolik je kdo schopen a ochoten investovat. Od tohoto aspektu se dále odvíjí spektrum nabídky a s tím související kvalita samotného nástroje, tak i služby s tím spojené. Zejména v případě, že se jedná o koupi od renomovaného výrobce či jeho zástupce, jenž poskytuje kolikrát nadstandardní služby tj. dodatkové úpravy nástroje, generální opravy, průběžný servis (mnohdy zahrnuto již v ceně nebo jen za nepatrný poplatek v porovnání k ceně nástroje) máme garantovanou technickou i zvukovou kvalitu nástroje.

Materiál, z něhož je nástroj vyroben ovlivňuje zvuk instrumentu a s tím související i stáří nástroje. Avšak nelze očekávat, že za drahé peníze bude výsledek vždy uspokojivý. Nástroj, který splňuje požadavky jednoho hráče nemusí nutně zaručovat, že bude mít veškerá požadovaná kritéria i pro ostatní instrumentalisty. Z tohoto důvodu je vhodné, a řekla bych dokonce žádoucí, navštěvovat výstavy hudebních nástrojů, kde si potencionální zájemce může vyzkoušet širokou paletu instrumentů, případně se i dohodnout se zástupci firmy na koupi či na úpravě již vlastněného nástroje.

### **3.4 Zvuk a výrobní materiál u flétny**

Kvalita zvuku u flétny je stejně jako u hoboje ovlivněna výrobním materiálem. Jedná-li se o zlatou, stříbrnou flétnu či o mosaz (což je slitina mědi a zinku). Flétny se vyrábějí nejčastěji z tzv. nového stříbra, které se označuje jako alpaka. Jde o slitinu mědi a niklu nebo manganu a cínu. Někdy se flétna ještě postříbřuje a tomu odpovídá i její cena. Postříbření však pouze vylepšuje vzhled nástroje. Vyrábějí se i flétny celé stříbrné a někdy dokonce i zlaté. Dnes je možné pořídit si dokonce i plastovou flétnu, vhodnou především pro začátečníky v ZUŠ. Mezi její výhody patří: nízká pořizovací cena, dlouhá, na kvalitě zvuku se nemění životnost. Nástroj je lehký do ruky a tudíž nezpůsobuje malým hráčům fyzické



komplikace. Na flétně jsou též vyznačená místa (zejména pro levý a pravý palec) pro správné držení rukou v opěrných bodech. Tato místa jsou často vyrobena z měkčí gummy, jenž zabraňuje nechtěnému sklouzávání rukou.

Zvuk u hoboje se odvíjí nejen od materiálu-dřeva, z něhož je vyroben ale, a co je snad nejdůležitější, od velmi pracné, komplikované a mnohdy neúspěšné až frustrující výroby strojků. Tato nevděčná práce zabere hobojistovi většinu jeho profesního času, přičemž výsledek nemusí být vždy uspokojivý a většinou ani není. Dřevo Arundo donax, jež se používá k výrobě strojků, je třeba umět vhodně zpracovat: nejprve kulatinu namočit, aby došlo ke změknutí dřeva a nedošlo k popraskání, rozpůlit špánky, vyhoblovat na patřičnou šíři. Poté dojde na samotný titěrný proces přeměrování a vyškrabávání a navazování strojků na trubičku. V konečné fázi, kdy už je strojek hotov, se musí nejprve tzv. zahrát, přičemž dochází k časté kolísavé intonaci, která se nakonec buďto stabilizuje a pokud ne, je strojek dále nepoužitelný. A hráče čeká další sisyfovské trápení...

Nejčastější dřevinou používanou pro výrobu dřevěných dechových nástrojů je grenadillové dřevo (Mozambický eben) pocházející z Afriky. V minulosti se však v Evropě používal zejména zimozráz (buxus), jehož výhodou byla snadná opracovatelnost a nízká váha. S rozvojem mezinárodního obchodu se postupně upouštělo od používání buxusu a začala se používat tvrdší, trvanlivější a kvalitnější již zmiňovaná dřevina grenadill. Tento materiál disponuje požadovanými atributy jako je vysoká tvrdost a následná odolnost. Nehrozí u něj tak časté a pro nástroj smrtící popraskání náhlou změnou teploty nebo vlhkostí vzduchu. Samozřejmě nesmíme též opomenout správné zacházení s nástrojem a péči o něj.

### **3.5 Concertino a dobové požadavky na jeho interpretaci, charakter dobových nástrojů**

Od doby vzniku Kramářova Concertina uplynulo přes 210 let. Vzhledem k tomu, jaké možnosti nabízely dobové nástroje, je jisté, že tehdejší interpretace se nutně musela od té dnešní značně odlišovat. Důvodem bylo kromě jinak stavěných nástrojů i jiné hudební myšlení a vkus posluchačů, hlavně však technická vyspělost hráčů. Zahrát rychlé věty v takovém tempu, v jakém se dnes podobné

skladby běžně hrají, je technicky nemožné, party jsou v této rychlosti na dobové nástroje nehratelné. Historické nástroje potřebují odlišné hmaty. A je jisté, že i zvuk byl jen vzdáleně podobný tomu, který se line z nástrojů současných. Představu o původní zvukové podobě můžeme získat na koncertech souborů, které se cíleně věnují hře na historické nástroje. Je věcí názoru každého posluchače a hudebníka, zda hudbu minulých staletí hrát na dobové nástroje s omezenými technickými a tudíž i zvukovými možnostmi a nebo zda tuto hudbu povýšit tím, že jí propůjčíme dokonalý zvuk nástrojů současných.

Tehdejší příčná flétna byla na rozdíl od té dnešní dřevěná a proto slabší ve zvuku. Nespornou výhodou však bylo to, že se snáze ozývaly spodní tóny, což bylo zapříčiněno jejím kónickým vrtáním.

Skladatelé využívali těchto technických výhod a tak jsou jejich skladby plné pasáží, které dnes představují problematická místa. Na současné nástroje je podstatně náročnější hrát v nižších polohách forte bez forzírování a ve vyšších oktávách naopak hrát ve slabší dynamice.

Příčná flétna prošla v 18. a 19. století mnohými zásadními změnami. Na jejím zdokonalování se podíleli především samotní interpreti ve snaze zlepšit zvukové možnosti nástroje a optimalizovat techniku hry. Ať už se jednalo o technické vylepšení instrumentu samotného nebo teoretické spisy např. J. G. Tromlitze (1725-1805) či o řadu progresivních cvičení a návodů -J. J. Quantz ( 1697-1773) a jeho Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu.

U flétny docházelo k postupné chromtizaci, ke zvětšování vrtání dírek a také k instalaci klapek - první byla aplikována na díl pro pravou ruku. Zkoušely se různé materiály, z nichž by se flétna dala vyrábět a získala by zvučnější tón. Na výrobu jak dřevěných, tak kovových nástrojů se používaly čistě přírodní materiály - kov, cín, slonovina, kůže, dřevo. Důležité také bylo vnitřní vrtání flétny, které bylo kónické, to znamená že nejširší část vrtání byla u hlavice a směrem ke konci flétny se zužovala. Takovouto stavbu měla flétna až do r.1832, kdy došlo k důležitému pokroku ve stavbě všech dřevěných dechových nástrojů díky Theobaldu Böhmovi. Ten změnil vrtání flétny na válcovité. K tomuto vývoji však dochází až po Kramářově smrti.

Ladění u fléten se řešilo pomocí výměny dvou prostředních částí nástroje. Celou flétnu tvořily někdy čtyři a jindy pět částí. Každý díl byl určen buď jen pro pravou anebo pro levou ruku a na každém byly tři otvory. Variabilita složení z různých částí umožňovala sestavit nástroj tak, aby odpovídal momentálně požadovanému ladění .

Zdokonalování nástrojů probíhalo současně v různých zemích. Postupnými změnami na jednotlivých částech flétny se od sebe začaly německé, francouzské a anglické nástroje odlišovat a nutně se tak začal lišit i nátisk a způsob hry. Do současnosti například přetrval způsob tvoření tónu, kdy francouzský nátisk působí uvolněněji v oblasti koutků, zatímco německý vyžaduje rty pevně semknuté.

## Závěr

Při zkoumání různých pramenů o životě a díle Kramáře jsem postupně rozkrývala zajímavá fakta tehdejší doby. Zejména jeho služba na šlechtických dvorech a s tím související cestování po tehdejší Evropě mě nadchla a přiblížila mi dobu v níž Kramář žil a tvořil. Uvědomila jsem si, jakou významnou úlohu hrála šlechta v rozvoji kultury. Postupně jsem objevovala pro mě do té doby neznámé šlechtické rody, jež významnou měrou přispěly ke vzniku a provozování Kramářových skladeb, které v drtivé většině psal na objednávku. Díky štědrosti honorace mohli mnozí talentovaní umělci tvořit, aniž by jim s trochou nadsázky hrozila smrt hladem. Nebyli nuceni ubíjet svůj talent v každodenním lopocení na venkovských školách, nebo dokonce pomocných pracích, aby se uživili. Ostatně to byl osud i jiného českého muzikanta a současníka Kramáře - Jana Jakuba Ryby, jenž přes tvrdý a psychicky vyčerpávající boj o chleba a tragický konec své životní pouti pro nás zanechal několik líbezných a dodnes velmi populárních skladeb (Česká mše Vánoční, Pastorela „Rozmilý slavíčku“). Kramář, díky tomu, že zavčas opustil český venkov a přidal se k tzv. Vídeňské emigraci, mohl naplno rozvíjet svůj talent, aniž by ohrozil svou existenci. I to byl jeden z důvodů, proč se začal podepisovat německy Krommer. Jistě k tomu přispěl i fakt, že v Čechách byla úřední řečí němčina a nejednalo se v tomto smyslu o neobvyklý krok. Už v době studií u svého strýce Matyáše pochopil, že pokud chce jako hudebník dosáhnout něčeho významnějšího, musí odejít do ciziny. Této skutečnosti zůstáváme i přes dlouhá uplynulá léta stále v Čechách věrní.

## Seznam použité literatury

- Černušák Gracian Dějiny Evropské hudby s206, 207, 35-305-74 Panton
- Padrta Karel Franz Krommer ISBN 80-7058-388-6 edition Supraphon Praha
- PADRTA, Karel. František Vincenc Kramář-Krommer: Studie k životopisným a slohovým otázkám. [Česko: s.n.], 1966. 224 l.
- Racek Jan F. V. Kramář Koncert F dur pro hoboj a orchestr op. 52, desky not Musica Antiqua Bohemica, svazek 27 Supraphon 02-068-75
- Zuckerová O. Kulhavá M. F. V. Kramář- Krommer Koncert F dur pro hoboj a orchestr op37 Supraphon 1110 2458 G tisk roku 1979 obal LP desky
- Blažek Jiří F. V. Kramář Nonet op79 , 11 0693 G r. 1979 Panton, obal LP desky
- Mikanová Eva F. V. Krommer-Kramář Kvartety, 1111 2824 G, r1980 Supraphon, obal LP desky
- HYBLER, Martin. Dechové nástroje moderního symfonického orchestru: (se zřetelem k jejich novým technickým možnostem). Vyd. 1. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. 143 s. ISBN 978-80-904266-6-5.
- Kratochvíl Jiří Dějiny a literatura dechových nástrojů. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. ISBN 80-85883-74-0
- Kolektiv autorů. Tematická encyklopedie Larousse. Umění a literatura, 4. Svazek, Praha: Albatros, 1999. ISBN 80-00-00798-3.
- Notové ukázky č. 1- 6 jsou převzaty z not: Musica Rara, Editor: D. Ledet, *Franz Krommer Concertino in C, Op. 65 for Flute, Oboe and Piano Reduction*, Monteux, France, 1987

## Internetové zdroje

- František Kramář – Wikipedie. [online], [cit. 24.02.2020]. Dostupné z:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek\\_Kram%C3%A1%C5%99](https://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_Kram%C3%A1%C5%99)
- Franz Krommer | Biography & History | AllMusic. AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands [online]. Copyright ©2020 AllMusic, Netaktion LLC [cit. 26. 03.2020]. Dostupné z:  
<https://www.allmusic.com/artist/franz-krommer-mn0001591382/biography>
- Peter-Lukas Graf & Heinz Hollinger – Franz Krommer: Concerto for Flute in G Major,

Op. 30 – You Tube. *YouTube* [online]. Copyright 1983 [cit. 26.02.2020]. Dostupné z  
: <https://www.youtube.com/watch?v=8Mo1Zw9aILA>

František Vincenc Kramář <http://www.kamenice.wz.cz/kramar.html>

[online]. [cit. 08.03.2020] Dostupné z: <http://www.kamenice.wz.cz/kramar.html>

František Vincenc Kramář | Informace. *Informace o Českém rozhlase* [online].

Copyright © [cit. 18.03.2020]. Dostupné

z: <https://informace.rozhlas.cz/frantisek-vincenc-kramar-8032453>

Adam Rzyszczewski h. Pobóg. *301 Moved Permanently* [online]. [cit. 03.03.2020]

Dostupné

z: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-rzyszczewski-h-pobog>