

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

VIOLONCELLO

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŽIVOT A VIOLONCELLOVÁ TVORBA LUBOŠE FIŠERA

Jan Nečaský

Vedoucí práce: doc. Mgr. Michal Kaňka

Oponent práce: prof. Miroslav Petráš

Datum obhajoby: 7. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Cello

MASTER 'S THESIS

LIFE AND CELLO WORKS OF LUBOŠ FIŠER

Jan Nečaský

Thesis Supervisor: doc. Mgr. Michal Kaňka

Thesis Opponent: prof. Miroslav Petráš

Date of thesis defense: 7. 9. 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

Za informace, vedení a podněty děkuji prof. Jaromíru Havlíkovi, prof. Ivanu Štrausovi, Jonáši Hájkovi, Janu Chuchrovi a Michalu Kaňkovi

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Život a violoncellová tvorba Luboše Fišera

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

abstrakt

Tato práce představuje výzkum života a díla českého skladatele druhé poloviny dvacátého století Luboše Fišera (1935 – 1999). První částí je uvedení skladatele nejen do hudebně-historické souvislosti, ale je též vzhledem do vnímání umění ve dvacátém století. Popisuje též Fišerovy současníky a hudební směry, které skladatelé minulého století využívali. Druhá kapitola se věnuje životu a dílu Luboše Fišera. Hovoří se zde nejen o osudech skladatele, ale též i o zásadních dílech, charakteristických pro jednotlivá životní a umělecká období Fišera. Třetí kapitolu tvoří tři analýzy violoncellových sonát Luboše Fišera.

Klíčová slova: Luboš Fišer, Nová hudba, umělecká hudba, neartificiální hudba, filmová hudba, violoncello, Dürer, avantgarda, socialistický realismus

Abstract

This thesis focuses on the life and work of a Czech composer of the second half of the 20th century, Luboš Fišer (1935-1999). The first part of the thesis provides the reader with musical and historical background of the composer together with insight in the perception of art in the 20th century. Furthermore, it describes the contemporaries of Fišer and musical styles that were used in this period. The second chapter of the thesis focuses on life and work of Luboš Fišer. It covers not only the life story of Fišer, but sets his major works into the corresponding periods of his life, both personal and artistic. The third chapter consists of three analyses of Luboš Fišer's violoncello sonatas.

Keywords: Luboš Fišer, New music, artificial music, nonartificial music, film music, cello, Dürer, avant-garde, socialist realism

Obsah

úvod	11
Hudba v Československu v padesátých letech, období avantgardy druhé poloviny dvacátého století	13
Luboš Fišer – charakteristika umělce a tvorby	17
Studia (1952 – 1960) a první úspěchy	17
Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy a modalita	21
Sedmdesátá léta – umění koláže, tematika starověku, renesance a osobnostmi vědy	25
Osmdesátá a devadesátá léta – opera Věčný Faust a skupina Quattro.....	28
Neartificiální hudba Luboše Fišera – divadlo a film	33
Violoncellová tvorba Luboše Fišera	35
Sonáta pro violoncello a klavír (1975).....	36
Sonáta pro dvě violoncella a klavír (1980).....	40
Sonáta pro violoncello sólo (1985)	43
Závěr	46
Seznam literatury a pramenů	57
Přílohy	49

Seznam příloh

Detail z Dürerova cyklu patnácti dřevorytů: *Apokalypsa*

Luboš Fišer: *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy*

Luboš Fišer: Violoncellové sonáty

Seznam použitého označování a zkratek

Zkratky pro předpis dynamiky ve skladbách v analytické části:

Pp – pianissimo

P – piano

Mf – mezzoforte

f – forte

ff – fortissimo

sub. – subito

Úvod

Luboš Fišer se svým dílem stal jedinečným skladatelem druhé poloviny dvacátého století. Jak svou povahou a osobností, tak též charakteristickým hudebním smýšlením stanul tak trochu sám vedle ostatních progresivních skladatelů nové hudební vlny, s příznačným názvem Nová hudba. Vedle *Jana Klusáka* a *Marka Kopelenta* bezesporu patří k trojici skladatelů, kteří se stali průkopníky nových možností a utvářeli podobu vážné hudby své generace. Každý svým vlastním způsobem, avšak Fišer byl nejen z této trojice, ale z celkového proudu Nové hudby Československa jedinečný. Celý svůj umělecký život si vědomě zachovával svůj hudební rukopis, snad kromě studijních začátků. Ale i v této době už se začíná ukazovat osobitost Luboše Fišera. Pevně uznával, a hlavně obdivoval dávná umění starověku, středověku, renesance, a proto též hojně užíval literárních a výtvarných děl těchto dob jako předlohy pro své skladby. Již tato skutečnost svědčí o nezměrném a širokém záběru znalostí Luboše Fišera, které pak zcela originálně a důmyslně zasadil do nových skladebných možností své doby. Nebyl to jen obdiv k samotnému umění, ale zcela ctil některé hodnoty společnosti dob dřívějších.

Tato skutečnost však jistě neznamena, že by byl Fišer, pouhým tradicionalistou, zcela odmítajícím hudební vývoj. Naopak si byl zcela vědom významu nových proudů západní hudby, a zvláště Polské druhé školy, ze které přijímal dílčí zkušenosti a způsoby hudební tvorby. Takto dosáhl cíle – objevení svého vlastního vyjádření, především v šedesátých letech minulého století a jeho udržení téměř až do konce vlastní hudební tvorby zde vznikla ojedinělá pevná linie hudební kompozice.

Ačkoli Fišer působil převážně v době komunistické diktatury a jakožto avantgardního skladatele s protirežimním smýšlením se týkalo omezení uměleckého působení, díky četným zakázkám k filmovému umění a také obdivu velkého množství československých i zahraničních umělců si udržel produktivního ducha a svou „hlavní“ vážnou hudbu komponoval téměř nepřetržitě. Svůj um, skladatelskou zručnost a pohotovost si získával díky působení ve spotřebním hudebním světě filmu a divadla. I tato hudba Luboše Fišera nedílně patří k jeho kvalitním kompozicím.

Diplomová práce je rozdělena na tři hlavní části, které pak obsahují další podkapitoly. První část je věnována společenské, a především umělecké situaci padesátých let, tedy době Fišerových studií a popisu hudby druhé poloviny dvacátého století. Druhá část se věnuje Fišerovu životu a též dílu; jak ve své práci píše Jonáš Hájek: „*Biografii Luboše Fišera (1935 – 1999) lze zjednodušit do deseti lakonických slov: po ukončení studia se živil jako skladatel ve svobodném povolání.*“¹ Proto jsou v kapitole popsány i charakteristické hudební znaky a umělecký vývoj Luboše Fišera. Jsou popsány zásadní díla, na kterých je umělecký vývoj zřejmý. Třetí část se věnuje analýze tří violoncellových sonát. Ačkoli Fišer pro tento hudební nástroj psal již za studií a violoncello má sólovou úlohu například i ve vokálních dílech, výběr tří sonát, jako čistě sólových skladeb, případně s úlohou klavíru, je zdůvodněn pro jejich zásadní význam v repertoáru violoncella.

¹ HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010, 9. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

Hudba v Československu v padesátých letech, období avantgardy druhé poloviny dvacátého století

Dvacáté století má v lidské historii zcela výjimečné postavení. Překotnost doby, osudové zvraty, nejkrvavější válečné konflikty, vliv mocností, ideologií, to vše během pouhého jednoho století ovlivňovalo samozřejmě i působení umělců, respektive převážně skladatelů a výtvarných umělců. Rychlost politických a společenských změn, a především prudký rozvoj technologií, též odmítnutí všech starých zvyků a způsobů, jakožto symbolů represivních ideologií mělo za následek časté střídání kompozičních stylů. S příchodem druhé poloviny dvacátého století a především s takzvanou Novou hudbou je trvalejší, jednotná osobitost stylu téměř nepatřičná. Skladatelé Nové hudby programově odmítali starší druhy kompozice, které pro ně byly příliš spjaty s válečnými hrůzami. O to více pak lpěli na starších kompozičních stylech tradicionalisté a ti, kteří byli spjati s epigonstvím. V tomto nepřeborném množství stylů a uměleckých proudů se jako nejcennější skladatel jeví ten, který využívá a přejímá nové hudební možnosti spolu s budováním pevné osobitosti.²

Hudba dvacátého století si tak vytvořila velké množství námětů a hlavně možností, jak reflektovat dění, dobu, historii. Způsob zahrnutí nějaké programovosti není vlastně tak omezený, jako v devatenáctém století – každé hudební sdělení v sobě nese určitou mimohudební výpověď, byť sebemenší. *„Romantické chápání hudební programnosti je už uzavřená kapitola, ostatně zajímavá jen tam, kde vzniklo dílo vlastního hudebního obsahu bez ohledu na „program“. Ale na druhé straně přece i ta „nejabsolutnější“ hudba, pokud ji vytváří nějaký člověk, svědčí každým svým tónem o tomto člověku, o tom, co kdy zažil, co je v něm uloženo, co chce, co cítí.“*³

Jaká vlastně byla válečná a poválečná generace skladatelů převážně padesátých let, která předcházela fascinaci a progresivnost Nové hudby? Jejich tvorba se mnohdy orientovala na folklor, často však pojatý romanticky, aniž by se snažila o autentickou zvukovou podobu lidové hudby, tak jako před tím tvorba Janáčka či Bartóka. Významnou úlohu ve stylovosti měl také ještě

²SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, XX(4), 298.

³KŘÍŽ, Jaromír. S Burghauserem o komponování a Nové hudbě. *Hudební rozhledy*. Praha, 1969, XXII(14), 425.

pořád jazz. Naproti tomu výrazná osobnost československé poválečné hudby, Petr Eben, spatřoval stěžejní inspiraci své tvorby ve středověké hudbě a gregoriánských tématech.

V tomto období je pak častá vlastenecká (s odkazem na národnost během války i po ní), ale i politicky angažovaná hudba, do které se vmísily tendence masových písní – například Ludvík Poděšň nebo Václav Felix.⁴ Umění se tak dostalo do sféry vlivu socialistického realismu, která se utvářela a postupně definovala během třicátých let, například v projevech Maxima Gorkého v letech 1932 – 1934, a oficiálně se prosadila v roce 1934 na prvním sjezdu sovětských spisovatelů, kde byly v referátech M. Gorkého, A. Ždanova, K. Radka a N. Bucharina předneseny hlavní zásady: odkaz na realismus devatenáctého století, komunistická stranickost, optimismus, výchovné působení a sdělnost (lidovost).⁵ Přestože můžeme vytknout hlavní rysy a požadavky, jimiž se museli umělci všech druhů umění držet, nebyl socialistický realismus zdaleka jednoznačně vymezený kulturní jev, jak dokládají i odlišné přístupy jeho duchovních otců a propagátorů. Zatímco Gorkij pojímal socialistický realismus jako kulturní epochu, která zasahuje do všech oblastí (kulturních, sociálních), epochu, která znamená dalekou budoucnost, jako nějaký „příbytek lidstva“. ⁶ Na druhou stranu například pro Bucharina byl socialistický realismus jen tvůrčí metoda, estetický proud, další -ismus. Velkým propagátorem socialistického realismu byl až do roku 1948 právě Andrej Ždanov, pod jehož dohled nespadal pouze Sovětský svaz, ale celý socialistický blok zemí východní a střední Evropy. Nežůstal jen u literatury, jako například Bucharin, ale pustil se na hudební půdu.⁷ Byl pokračovatelem

⁴ Václav Felix se pak stal velkým funkcionářem v hudební nomenklatuře komunistického režimu. Jeho oficiální kritika v Rudém právu např. totálně potopila Klusákovy Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky. Kafka byl ve spojení s Novou hudbou pro tehdejší komunistickou estetiku těžko stravitelný (viz NEČASKÝ, Jan. *Tvorba Jana Klusáka a Marka Kopelenta: Projev avantgardy v české hudbě v letech 1970 – 1979*. malostranské náměstí 258/13, 118 00 Praha 1, 2017. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, hudební fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Michal Kaňka.).

⁵ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Jiří Trávníček a Jiří Holý (eds.). Brno: Host, 2006, s. 659.

⁶ WOLLMAN, Frank. Co je socialistický realismus a socialistická literatura [online]. s. 229-230, [cit. 23. 6. 2020]. dostupné z <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejn/2/wollman.pdf>.

⁷ Ždanov, vycházejí z výmluv hudebních formalistů o mezinárodnosti umění a snižování mezinárodnosti, řekl: „Mezinárodnost v umění se však nerodí ze snižování a ochuzování umění národního, naopak mezinárodnost se rodí teprve tam, kde plně rozkvétá národní umění.“ A dále: „Plně ocenit bohatství hudby jiných národů může jen ten národ, který má vlastní vysoce vyvinutou kulturu hudební. Nelze být mezinárodním v hudbě ani v ničem jiném, nejsem-li opravdovým vlastencem ve své vlasti. Jestliže základem mezinárodnosti je úcta k

Gorkého a mnohé jeho zásady zpřesnil. Jeho ideologie byla postavená především na příkazech a zákazech, ale pokud bychom v kontextu sověly v Československu hovořili o konci či přelomu čtyřicátých a padesátých let, nešlo zde ani tak o vyložené zákazy hudebních děl, které nesplňovaly socialistické požadavky a doktríny. Mnohem více zde režim využil toho, aby hudba měla primárně jednoduchý a jasný koncept, založený buď na politické programovosti, lidové hudbě, nebo aby navazoval na hudbu minulého století. Ačkoli se toto zdá být restriktivní a svazující, využívání lidové hudby a stylovosti schválených starších skladatelů znamenalo pro mnohé autory způsob, jak se vyhnout komponování plytkých prorežimních skladeb. Tato tvorba byla vlastně svým způsobem aktuální, neboť návaznost na Smetanu a Dvořáka a lidovou hudbu byla i znakem protinacistického postoje a pozdějších oslav vítězství. Ne vždy byla důvodem užití českých národních a lyrických prvků vynucená závaznost vůči režimu, například tvorba v emigraci žijícího Bohuslava Martinů, čímž se ale nesnižuje fakt, že stalinistické a marxistickoleninské restrikce násilně zasahovaly do tvorby významných autorů.⁸

Avšak začala zde být významná orientace na hudbu první poloviny dvacátého století, což se projevilo i u generace mladších skladatelů. Jednalo se především o neoklasicismus, jenž byl opět živým, fungujícím prvkem v hudbě a sloužil jako základ pro novou hudbu. V okamžiku nástupu této mladší generace se však začaly prosazovat již trochu odlišné estetické tendence, než tomu bylo u hudby starší. Jak je psáno výše, tyto estetické směry začaly být roztržštěné a každý skladatel již za svých studií volil jiné. Například Klusák, Blatný, Pololáník i Fišer zprvu využívali neoklasicistní prvky první poloviny dvacátého století a později odkaz Druhé vídeňské školy a především Weberna – tedy hudby, která v Československu neměla tak silnou tradici, Kopelent si pak téměř ihned osvojuje postwebernovský multiseriálníismus Nové hudby.⁹

Je zajímavé, že v šedesátých letech měla Nová hudba vliv i na starší autory, kdy někteří radikálně přehodnotili svůj hudební rukopis – Zbyněk Vostřák či Jan Kapr. Svatopluk Havelka a Miloslav Kabeláč však přijali nové znaky, aniž

jiným národům, pak nemůže být internacionálem ten, kdo nectí a nemiluje svého vlastního národa!" (WOLLMAN, Frank. s. 236).

⁸SMOLKA, Jaroslav. Stínová česká hudba 1968 – 1989. *Hudební věda*. 1991, XXVIII(2), 155.

⁹SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, XX(4), 301 – 302.

by narušili sloh své hudby. U těchto starších autorů je zřejmě důvodem jistá slohová vyčerpanost a okouzlení, též nalezení nových možností. Naopak generace přelomu padesátých a šedesátých let takto našla zcela novou, neobjevenou věc, která se vyznačovala nebývalou progresivností. Nejvíce vystihující a též nejprogresivnější byli tito tři autoři a jejich charakteristická díla: Jan Klusák – *Malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky*; Marek Kopelent – *Nénie*; Luboš Fišer – *Patnáct listů podle Dürerovy apokalypsy* (1965). Jejich hudbě se dostalo mezinárodního uznání a spolu s Klusákovými *Variacemi na Gustava Mahlera a III. Smyčcovým kvartetem* Kopelenta se staly stěžejním projevem Československé Nové hudby.

Je však třeba si uvědomit, že tito avantgardní autoři nepřicházeli do styku s Novou hudbou v rámci studií na školách. Jejich zdrojem byly mezinárodní hudební kurzy, zahraniční nahrávky, které se sem dostávaly jen sporadicky a neoficiálně, a snad tehdy jediná obsáhlá studie – učebnice Ctirada Kohoutka: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*.¹⁰ Všechny podněty pak sami absorbovali. Generace skladatelů, která přišla po nich (například Ivana Loudová, Jaroslav Krček, Miloš Štědroň, Lukáš Matoušek) pak získávala informace přímo za studií. Jejich přístup by se dal charakterizovat jako klidnější, metodičtější. Přijímali dílčí prostředky či je zavrhovali a tato hudba se pro ně stala vlastně tradicí, základem vlastní tvorby.

¹⁰ KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

Luboš Fišer – charakteristika umělce a tvorby

Studia (1952 – 1960) a první úspěchy

Luboš Fišer započal svá studia na Pražské konzervatoři v roce 1952 u profesora Emila Hlobila. Fišerův záměr studovat hudbu však jeho rodiče neschvalovali, takže o tomto studiu rozhodlo až nepřijetí na střední průmyslovou školu, poté ještě krátkou dobu pracoval v chemické továrně a až po jednoznačných výsledcích přijímacího řízení bylo studium na Pražské konzervatoři jasné.¹¹

Již jako student byl Fišer velice pracovitý a tuto vlastnost si zachoval téměř po celý umělecký život. Díky svému velkému počtu skladeb, do kterého je zahrnuta též filmová a užitková hudba a též zmíněné pracovitosti, dalo by se říct až skladatelské grafomanii, se dá zařadit po bok Bohuslava Martinů. Jeho první skladbou, koncertně provedenou již na konzervatoři, byly *Čtyři skladby pro housle a klavír* (1954), které premiéroval Ivan Štraus. Charakterem odpovídá hudbě padesátým letům, především svým romantickým pojetím kompozice a „prokofjevovským“ harmoniím, též díky svým častým modulacím a tonálními vybočeními. Ve stylu klasiků první poloviny dvacátého století se bude jeho rukopis dále vyvíjet. Zásadním dílem tohoto prvního proudu je zajisté *Klavírní sonáta č. 1* (1955). Je to celistvá, homogenní skladba a též virtuózní, značící již velice vytříbený styl a spolu s pozdější *1. Symfonií* (1955 – 1956) – jeho absolventskou skladbou, tvoří neoklasicistní hudbu Luboše Fišera. Ne snad že by se skladatel přímo nechal inspirovat Haydnem či Mozartem. Jde především o prostotu melodií a zřetelnou průzračnost celé skladby. I forma stavba je volena přísně – první věta v klasické sonátové formě a závěrečná věta jako rondo. Skladba měla velký úspěch nejen na konzervatoři, ale i dostalo se jí ohlasu u pedagogů AMU. Všemi těmito znaky, stejně tak i jako záměnou stejnojmenné dur/moll tóniny a častými modulace,

¹¹PSZCZOLKA, Jaroslav. *Czech Music quarterly* [online]. 2002, (2), 5 s. [cit. 2020-05-19].

Fišer navazuje na neoklasicistní tvorbu Stravinského, Prokofjeva a Bohuslava Martinů.¹²

Po srovnání těchto skladeb a pozdější avantgardy ve Fišerově hudbě jsou vidět vskutku velké změny v artificiální hudbě Československa.

Fišer roku 1958 nastoupil na Hudební fakultu AMU. Nejprve studoval u Pavla Bořkovce, později opět u Hlobila, který začal na této škole vyučovat. Fišer během studia začal komponovat vokální díla. Vybíral si takové literární předlohy, které měly především pravdivou autentickou výpověď o člověku, jeho prožitcích, duši. Již zde se projevuje Fišerův velký umělecký, intelektuální rozsah a též nutnost přesvědčivého dramatického – citového účinku hudby. Toto snažení charakterizuje jeho další skladba z roku 1958 cyklus pro zpěv s klavírem *Sonety na slova Michelangelova*.¹³ Fišerův zájem o literaturu a poezii spjatou s českým národním uměním charakterizuje i jeho další skladba, napsaná pro ženský sbor, který založil Pavel Kühn (budoucí *Kühnův smíšený sbor*). Jsou to texty, které napsali tři čeští meziváleční básníci František Halas, Josef Hora a Jaroslav Seifert a které se inspirovaly jinými osobnostmi českého umění – Mikolášem Alšem, Boženou Němcovou a Karlem Hynkem Máchou.¹⁴

Luboš Fišer zakončuje svá studia na HAMU velkou formou a opět žánrem symfonie, ale také jednoaktovou operou *Lancelot* (1959 – 1960). V ní velice citlivě zpracoval raně křesťanské téma lásky a vášně, na které napsala libreto ve verších Eva Bezděková¹⁵. Již forma libreta spolu s monologicky vedenými áriemi, podobnými středověkým písním – baladám, doprovázenými cembalem (hned v úvodu), modálně vedená harmonie a sborový zpěv na pozadí, podobný antickému chóru, to vše vytváří až archaický charakter opery. To však neznamena, že by se v tomto stylu nesla celá opera. Skladatel i v závislosti na vystupňovanost a afekt děje pracuje též s bitonalitou, často

¹² SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. Hudební věda. Praha: ČSAV, 1983, **XX**(4).

¹³ Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), největší umělec vrcholné a pozdní renesance vedle Leonarda da Vinci a Raffaela Santi, byl nejen sochař, malíř či architekt, ale celý jeho život provází též básnická tvorba především sonetů. Umění literárního vyjádření se naučil během dětských a mladých let na dvoře florentského šlechtice Lorenza Medici, který kolem sebe soustředil významné spisovatele, filozofy a humanisty (Angelo Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola).

¹⁴ SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, **XX**(4).

¹⁵ Eva Bezděková (1929 – 1992) se v padesátých letech začala profilovat jako překladatelka z anglického, francouzského a italského jazyka. Zároveň začala psát a překládat libreta a působit, jako dramaturg v českých divadlech v Brně, Kladně, Plzni či v Praze.

funkčně nenavazujícími akordy (Martinů rovněž občas takto pracuje s harmonií) či s moderními tónovými sériemi.¹⁶

Luboš Fišer tedy již za studentského období vynikl a byl chápán jako mimořádný skladatel. Další, *III. Klavírní sonátě*¹⁷ (1960) i opeře *Lancelot* se věnovaly články v *Hudebních rozhledech* a stejně tak skladba *Sonáta pro housle a klavír „Ruce“* (1961) měla velký úspěch a v roce 1964 byla vydaná Státním hudebním vydavatelstvím.¹⁸ Takto ji popisuje Otmar Mácha v nekrologu za Luboše Fišera: „(...) vzbudila obrovskou diskuzi na AMU – tato sonáta jako téměř celé Fišerovo dílo žije intenzivním způsobem u nás i na celém světě.“¹⁹ Ať už se jedná o „Ruce“ či *III. Klavírní sonátu*, lze zde vidět posun a vývoj v skladatelově rukopisu od dřívějších skladeb. Fišer opouští neoklasicistní vyjadřování a začíná budovat základ pro svůj osobitý styl, aniž by ale ještě použil svou vlastní modalitu, ke které v průběhu šedesátých let dospěje, poprvé užitá především v „Patnácti listech“.²⁰

Co vlastně znamená u Fišera postupná proměna od novoklasické hudby a stylu hudby padesátých let, zaznamenaná právě v *III. Sonátě pro klavír* a v *Sonátě pro housle*? Částečně se vymaňuje z vlivu svého profesora E. Hlobila; avšak velkou změnu zaznamená kompoziční forma. Například sonátu Fišer již neuchopuje jako skladbu, kdy první věta je komponována v přísné sonátové formě a další věty též podléhají klasickému pojetí. Ale snad až paradoxně skladatel velice přísně zachází s tematickým materiálem, který však zároveň velice různorodě variuje a tak vlastně naplňuje jeden základní prvek sonátové formy – kontrast. Formu totiž člení do jednotlivých oddělených bloků, kdy v každém odlišně pracuje s tématem. Tematické hudební bloky vzájemně velice kontrastují, což má za následek komplikovaný tektonický průběh skladby. Zde tedy vzniká Fišerův charakteristický rukopis. Prof. Smolka jej

¹⁶ SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, **XX**(4).

¹⁷ Při zkoumání celého Fišerova díla je zřejmé, že jednu z hlavních linií uměleckých skladeb tvoří komorní hudba a sólová hudba a v ní pak klavírní sonáta. Po výše zmíněné *III. Sonátě pro klavír* vzniklo během celého skladatelova života dalších pět a staly se páteřním dílem Fišerova díla pro sólový nástroj.

¹⁸ Prof. Smolka uvádí, že podtitul této houslové sonáty měl být původně *Křížová cesta*, avšak Fišer nakonec zvolil jiný v návaznosti na básnickou sbírku *Ruce* Otokara Březiny. Pro zajímavost, profesor Ivan Štraus uvádí, že houslová sonáta se měla původně jmenovat *Crux*, což z politických důvodů nebylo možné, a proto Fišer volil jméno podle sociálně laděné básně O. Březiny.

¹⁹ MÁCHA, Otmar. Za Lubošem Fišerem: 30. 9. 1935 – 23. 6. 1999. *Hudební rozhledy*. 1999, (8), 26.

²⁰ HÁJEK, Jonáš. „...jistý stupeň ztráty vnitřního napětí.“ Nad notovými rukopisy Luboše Fišera. *Hudební věda*. 2011, **48**(2 – 3), 227.

popisuje takto: „*monotematický celek s řadou výrazově jednodolých oddílů, z nichž některé navzájem prudce kontrastují*“.²¹ Z hlediska harmonie se jedná spíše o zahušťování malou sekundou akordů o terciové stavbě, řazení trojzvuků v půltónovém poměru, užívání tritonů, občasné kvartové postupy i zklidňující diatonika, tvořící čistou linii. To vše pak důmyslně, v návaznosti na výše zmíněnou formu, tvoří kontrasty a dělené bloky. „*Přes všechny tyto návaznosti je však nejen forma, ale i jí vyjádřená idea nová: výraz zápasů a svárů v nitru člověka, hledání a nalézání vyrovnanosti a klidu, ale i poznání jejich nestálosti, nutnosti střežit je a znovu o ně usilovat. Tato filozofická hloubka – to je nová kvalita Fišerova umění, jež odtud ukazuje vpřed, k dalším metám a výsledkům*“.²²

²¹SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, XX(4), 308.

²²SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, XX(4), 309.

Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy a modalita

V mezidobí 1962 – 1965 Luboš Fišer veškeré své dosavadní skladatelské postoje, ke kterým došel díky výše zmiňovaným hlavním dílům, upevní. Snaží se nyní stále o novinky, vylepšení nově získaného rukopisu a právě v tomto mezidobí se obrací k inspiraci Novou hudbou. Tato snaha je zřejmá v několika následujících skladbách. Ve skladbě *Symfonická freska* (1963) snad ještě důsledněji využívá svoji charakteristickou monotematicnost, která naplňuje každý oddíl skladby. Téma je stupňovitě rozšiřováno od základní podoby a takto s podporou harmonie gradováno. Tonalita je zde spíše potlačována. Smolka v této skladbě, především v závěru, spatřuje jakýsi náznak směřování ke dvanáctitónovému totálu, tedy k seriální kompozici a velice expresionistickému hudebnímu vyjádření, avšak hned zdůrazňuje, že Fišer nikdy ve své tvorbě dodekafonii jako takovou nevyužívá.²³ I v magisterské práci Jonáše Hájka, která se kompozičnímu stylu Fišera obšírně věnuje, není dodekafonie zmiňována. Shluky pŕltónů, forma velice kontrastní, až konfliktní, to vše pro účinek co největší naléhavosti, niterného sdělení a emocionálním účinku – takto by se dal charakterizovat význam Fišerova hudebního rukopisu. Zde také začínají jeho poměrně časté odkazy v názvech k výtvarnému umění. Ze skladeb, v nichž se nový styl projevuje, je vedle *Symfonické fresky* zásadní *Reliéf* (1964) a *Komorní koncert pro klavír* (1964), psaný pro *Komorní harmonii* Libora Peška. Bylo tedy původně psáno pouze s doprovodem dechových nástrojů a po ukončení činnosti souboru upraveno.

Zásadní dílem, znamenajícím vyústění všeho kompozičního snažení a na dlouhá léta také určujícím skladatelova hudebního rukopisu je *Patnáct listů podle Dürerovy apokalypsy* (1965). Skladba je navržena jako první z triptychu, kdy druhým dílem je *Caprichos* (1966), psané na motivy obrazů *F. Goyi* a závěr pak tvoří *Requiem* (1968). Jako celek má triptych znamenat temné, děsivé, až fantastické obrazy se smířením a katarzí v závěru *Requiem*.²⁴ Fišer opět jako předlohu volí dílo z výtvarného umění, ačkoli on sám v předmluvě k vydání skladby zdůrazňuje, že nejde o příliš úzké spojení a inspiraci námětem: „(...) *Její vliv se do díla promítá pouze jako asociační zdroj.*

²³SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, XX(4).

²⁴ECKSTEIN, Pavel. Rozhovor o starých textech a nové hudbě. *Hudební rozhledy*. 1969, 22(5), 133.

*Projevuje se ve vnitřním ústrojenství skladby, tj. zvukovou přísností, klasickým instrumentářem a určitým řádem odpovídajícím grafické čistotě Dürerova rukopisu.*²⁵ Nutno však také podotknout, že Luboš Fišer nepříliš rád mluvil, v analytickém slova smyslu, o svých skladbách, a i z tohoto důvodu je nejspíš jeho prohlášení o „*Patnácti listech*“ málo určující, resp. skrývající podstatu, jak se vyjádřil jeho přítel a klavírista *František Maxián*.²⁶

Pro představu výtvarného ztvárnění Zjevení sv. Jana a případného uvedení do souvislosti s Fišerovou skladbou je zde uvedeno krátké seznámení s umělcem a jeho dílem. *Albrecht Dürer* (1471 – 1528) byl významným představitelem německé renesance. Tak jako mnoho umělců především italského umění i on se stal vizionářem, který si byl dobře vědom důležitosti nových progresivních principů a způsobů tvorby v umění. *Dürer* žil v docela pohnuté době, kdy byli lidé ohrožováni epidemiemi moru i dalšími nemocemi a ani hospodářský stav zemí nebyl v dobrém stavu. Tato situace zapříčinila na jednu stranu náboženský fanatismus a upevnění moci inkvizice, avšak na druhou stranu katolická církev začala být již ke konci středověku v Německu chápána jako instituce utiskující a hromadící majetek. To vše směřovalo v reformaci *Martina Luthera* (1483 – 1546). Apokalyptické vize z dvanácté knihy Nového zákona byly tedy mezi lidmi velice živé a mnozí je chápali jako budoucí události, které nastanou ještě během jejich života. Proto byly Dürerovy dřevoryty – jedny z prvních umělcových prací vyhotovená na motivy Zjevení sv. Jana – velice aktuální a též úspěšné. Je to dílo přesvědčivé a až úděsně odpovídající předloze z Nového zákona (obr. 1).²⁷

Aniž bychom se příliš upínali na výzkum spojení výtvarného díla Dürera a skladby Fišera, je zajímavý rozbor v magisterské diplomové práci Jaroslava Pszczolky. Ten však nevytváří definitivní analýzu této problematiky a je si vědom rozličnosti výsledků jednotlivých rozborů. Představuje důležitost symboliky čísel VII. a XII. ve Zjevení sv. Jana, která je v Dürerových

²⁵ FIŠER, Luboš. *Patnáct listů podle Dürerovy apokalypsy: skladba pro orchestr (partitura)*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1967. s. 3.

²⁶ PSZCZOLKA, Jaroslav. *Czech Music quarterly* [online]. 2002, (5), 7 s. [cit. 2020-05-19].

²⁷ GOMBRICH, Ernst H. *Příběh umění*. Vydání v češtině druhé (revidované a rozšířené). Praha: Argo, 1997, 344 – 345. ISBN 80-7203-143-0.

jednotlivých dřevorytech též znázorněná. Podle Pszczolky je v zhudebněné podobě apokalypsy nápaditá podobnost.²⁸

Z hudebního hlediska je to poprvé, co Fišer užil kompoziční systém modalit. Jedná se o modus *h – c – cis – f – fis – g*, který poté ještě použil v této podobě v *Caprichos*. Modus se skládá ze tří půltónů a jejich následných tritonových transpozic.²⁹ Později kolem roku 1968 ho ještě rozšiřuje o tón *b* v *Requiem*, závěrečné skladbě triptychu. Rozšířená tónová řada je však občas užita v souvislosti s tonálním okolím a diatonickými postupy, zahrnuta do většího harmonického celku, mnohdy s tonálním náznakem, kdy například v *Requiem* závěrečnou katarzi uvádí do tonální C dur. Dle Hájka jde o Fišerův manýrismus, který však též určuje budoucí zařazení tónu *e* do modu v sedmdesátých letech.³⁰

Též notový zápis se dílem „*Patnácti listů*“ a *Caprichos* mění a po náznacích proporčních vztahů předchozích skladeb, například *Reliéf* (1964) napsaný pro varhany, proporční notaci v ucelenější podobě skladatel užívá.³¹ Avšak nejedná se zcela o důsledné použití, jak píše Endršt, a Fišer se k ní kloní jen v dílech, které to vyžadují. „Z proporční notace Fišer běžně užívá zápis bez taktových čar. Jednotlivé frázování je zajištěno césurami či pomlkami. Vnitřní interpretace jednotlivých frází je naznačena trámci, kde například tóny, které mají tvořit celistvý úsek, jsou spojeny trámci, nezávisle na jejich rytmických hodnotách. Objevují se tedy i půlové hodnoty spojené osminovými trámci. Užití proporční notace není ve skladbách důsledné a je aplikováno pouze v dílech, kde si to vyžaduje hudební průběh.“³² Dále tištěné vydání „*Patnácti listů*“ obsahuje například vteřinový údaj i k částem jednotlivých listů, délka not je vyjádřena tlustou vodorovnou čarou, počínající u notové hlavičky. Vidlice pro crescendo a decrescendo jsou vyplněné do tvaru trojúhelníku.

²⁸PSZCZOLKA, Jaroslav. *Czech Music quarterly* [online]. 2002, (5), 7 s. [cit. 2020-05-19].

²⁹ENDRŠT, Jaroslav. *Luboš Fišer, Závěrečné tvůrčí období*. Praha, 2008. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

³⁰HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010, 35 – 34. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

³¹HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010, 38 s. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

³²ENDRŠT, Jaroslav. *Luboš Fišer, závěrečné tvůrčí období*. Praha, 2010, 9 s. Diplomová práce. Karlova univerzita, filozofická fakulta, ústav hudební vědy.

V úvodu této podkapitoly byla stručně popsána inspirace Novou hudbou. Na základě analýz a zdrojů dosavadní literatury jde především o polské školu a její hlavní představitele *Witolda Lutosławského* (1913 – 1994) a *Krzysztofa Pendereckého* (1933 – 2020). Z Lutosławského (převážně ze *Smuteční hudby* 1958) Fišer přejímá smysl pro klenutou, vystavěnou melodii, z Pendereckého (*Žalozpěv obětem Hirošimy* 1960) pak především témbrový charakter hudby na pozadí tématu a malou řízenou aleatoriku.³³ Přesto lze pozorovat, že všechny techniky Nové hudby užívané (nejen) polskou školou, jsou v tvorbě Luboše Fišera přirozeným vyústěním a ve shodě s předešlou hudbou skladatele, aniž by pouze napodoboval a plagioval zahraniční styly, neboť stejně tak jeho hudba nese znaky, charakteristické rysy, získané v dřívějších skladbách (monotematicčnost, formové členění ve vysoce kontrastních blocích a v každém z nich motivicko-tematická práce s jedním motivem celé skladby, charakter velké dramatičnosti i zcela niterné hudby).

Patnáct listů podle Dürerovy apokalypsy se ihned stala velice úspěšnou skladbou. V roce 1965 získal Fišer třetí cenu na mezinárodní soutěži Pražského jara a v roce 1966 první cenu UNESCO v Paříži. Po premiéře na festivalu Pražského jara, kterou uváděl Symfonický orchestr československého rozhlasu pod taktovkou Václava Neumanna, byla skladba zařazena na program prestižních světových orchestrů – London Symphony Orchestra či BBC Symphony Orchestra.

³³ PSZCZOLKA, Jaroslav. *Czech Music quarterly* [online]. 2002, (5), 7 s. [cit. 2020-05-19].

Sedmdesátá léta – umění koláže, tematika starověku, renesance a osobnostmi vědy

Pro začátek sedmdesátých let byla ještě důležitá skladba pro sólové housle, tympány a zvony *Crux* (1970), zvláště pak také premiéra a uvedení skladby na festivalu Pražského jara. Ačkoli profesor Smolka ve své studii přiřkl premiéru *Gideonu Kremerovi* na výše zmíněném festivalu, o první provedení skladby se zasloužil *Ivan Štraus* (1971). Ten také vzpomíná, že Kremer měl velký zájem na festivalovém koncertě uvést skladbu soudobého československého skladatele, která by zároveň vyjadřovala odmítavý postoj vůči okupaci vojsky Varšavské smlouvy. Štraus mu ihned doporučil Fišerovu skladbu *Crux*, kterou si Kremer velice oblíbil. Následné provedení na Pražském jaru bylo de facto navzdory zákazu. Ten byl směřován přímo na Fišera, neboť z československých funkcionářů si nikdo neodvážil perzekvovat sovětského umělce. I přes „přání“ (nejspíše ministerstva kultury) se tedy uvedení skladby *Crux* konalo a mělo velký úspěch. I veřejnost koncert chápala jako protest proti okupaci.³⁴

Lze tedy usoudit, že Luboš Fišer byl za normalizace (především v sedmdesátých letech) komunistickou nomenklaturou považován za nežádoucího umělce, a byl proto odsunut do šedé zóny. Dalším důvodem této skutečnosti může být jeho roční status rezidenčního skladatele u *American Wind Symphony Orchestra* v Pittsburghu v roce 1971 – 1972.³⁵ Je poměrně zajímavé a též nepřesné, že zahraniční hudební slovníky a publikace (převážně americké) toto životní období Fišera vyhodnocují jako emigraci. Navzdory postoje režimu si však množství československých umělců Fišera velice považovalo pro jeho hudbu plné autenticity a efektnosti.

Luboš Fišer na přelomu šedesátých a sedmdesátých let postupně svůj hudební sloh rozvolňuje – již tolik přísně nepodléhá pravidlům se vzory u polských skladatelů, která si autor stanovil. V proporční notaci, která u „Patnácti listů“ získala definitivní podobu, provázející pozdější skladby například *Caprichos* i *Requiem* a na které též z redakční práce u prvního vydání podíl

³⁴ Osobní vzpomínky Ivana Štrause.

³⁵ Jones, Barrie (ed.): *The Hutchinson Concise Dictionary of Music*. New York: Routledge, 2014.

nese Marek Kopelent, je též znatelná volnějši forma zápisu. Jaroslav Smolka ve své obsáhlé studii píše,³⁶ že Fišer s příchodem sedmdesátých let opouští proporční notaci. Tento pohled se může na první pohled zdát zřejmý, neboť znaky tradičního notového zápisu se zde již objevují. Avšak podle novějších prací a výzkumů muzikologů Hájka, Endršta a Bártové, které popisují Fišerovy kompozice šedesátých let a dalších desetiletí, skladatel netradiční záznamy nadále užívá, byť méně a v ne tolik přísném provedení. Jedná se tedy o pozůstatky proporční notace (plné i nevybarvené trojúhelníky dynamických vidlic, občasná aleatorika, vteřinový údaj), ametrické a tradiční metrické notace.³⁷

Fišer nadále komponuje ve svém modu, který je v sedmdesátých letech rozšířen na osm rovnoprávných tónů *b – h – c – cis – e – f – fis – g*. Zvuková podoba, charakteristická pro kompozice Luboše Fišera, je právě zajištěna stálým užíváním tohoto modu, kdy si skladatel vytváří tradici sama sobě. Tuto modalitu Fišer užívá dále v osmdesátých letech a začleňuje do další harmonie, například v *Sonátě pro sólové violoncello* (1985) k osmi-tónovému modu používá *d* a občas *as*, kdy tímto využívá zvuk nástroje a prázdné struny.³⁸ Svým modem činí charakter veškeré příští hudby velice podobný.

Luboš Fišer v sedmdesátých letech spatřuje jako východisko pro svou novou tvorbu koláž. Koláž nejen ve smyslu konkrétního formového, dobového či žánrového uspořádání v rámci jedné skladby, ale i obecného názoru na vývoj uměleckých směrů a práce umělců. Snaha o silný afekt a „širokou komunikativnost“ hudby činí z Fišera skladatele s romantickým, až archaickým smýšlením. Samozřejmě k tomu inklinují i jím zvolené náměty skladeb. Pakliže se v jeho hudbě objevují či jsou naznačeny citace starší stylovosti, volí jako formu kompozice koláž. „*Dominujícím prvkem našeho myšlení se stala – v širším slova smyslu, samozřejmě – koláž. Tato volnost ve využívání všeho a jakýchkoli prostředků k maximálnímu vyjádření umělecké myšlenky vypadá sice jako chaos, ovšem – a to je důležité – jen zdánlivě. Za ním už možná pulsuje nový shrnující styl doby – nový slohový universalismus naší epochy.*

³⁶ SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od počátků k Requiem. *Hudební věda*. 1983, XX(4), 302.

³⁷ HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010, 54 s. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

³⁸ HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010, 35 s. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

*Třeba touto cestou se znovu vrátíme k pravé podstatě umění.*³⁹ Fišer v tomto rozhovoru mluví konkrétně o „kolážové“ práci umělce, který pracuje na žánrově odlišných dílech a neorientuje se cele jen a pouze na jeden směr, žánr, druh. Pro něj to pak ale znamená nejen práci v oblasti filmové a artificiální hudbě. Je to i kombinace stylů uvnitř jednoho díla.

První skladbou, napsanou technikou koláže ještě na konci šedesátých let, je *Double* pro orchestr (1969). Propojuje zde svou autorskou hudbu, založenou na výše popsaných pravidlech a až populární tvorbu barokního skladatele Johanna Fischera (1646 – 1716).

Luboš Fišer si jako náměty pro své skladby volí opět tematiku, která vytváří archaizující prvek jeho hudby. V roce 1970 využívá starověký text *Nářek nad zkázou města Ur* (název skladby, komponované pro soprán a baryton sólo, tři recitátory, dětský, smíšený a recitační sbor, tympány a zvony, je tentýž), z období kolem roku 2000 př. K., který popisuje dobytí a následné převzetí sumerského města Ur starověkou civilizací Elamem na konci 3. dynastie Uru. Stejně tak skladba *Ave imperátor, morituri te salutant* (1977) je psaná na latinský text (pozdrav císaři gladiátorů). Dále do této skupiny patří skladby *Písně pro slepého krále Jana Lucemburského* pro smíšený sbor (1975) *Istanu* (1980) na chetitský text pro recitátora, altovou flétnu a bicí, *Róže* pro smíšený sbor (1977) a další skladba s texty Michelangela Buonarrotiho, věnované jeho přítelkyni, italské básnířce *Per Victoria Colonna* (1979). Pro zajímavost jsou v tomto období psané skladby, věnované svým názvem významným osobnostem vědních oborů – *Albert Einstein, portrét pro varhany a orchestr* (1979) a *Concerto per Galileo Galilei* pro smyčce (1974).

³⁹KUNA, Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. Praha: Panorama, 1980, XXXIII(9), 418.

Osmdesátá a devadesátá léta – opera *Věčný Faust* a skupina Quattro

V osmdesátých letech Luboš Fišer ještě více tíhne k tradičnímu notovému zápisu. Ačkoli pro jeho dřívější artificiální skladby znamená období po roce 1980 návrat na pódia (spjato s přijetím do Svazu československých skladatelů a koncertních umělců), v aktuální tvorbě je patrná postupná stagnace, projevující se zejména pak v devadesátých letech.

Pro osmdesátá léta je zajisté významná televizní opera *Věčný Faust* (1985). Toto dílo, vyhotovené na objednávku televize a psané opět na libreto Evy Bezděkové, získalo v roce 1986 první cenu na Mezinárodní soutěži televizních oper v Salcburku. Opera v sobě zahrnuje klasický faustovský příběh s existenciální tematikou – získání vědění jako naplnění života za cenu zaprodanosti ďáblu, nevinností lidské duše v podobě postavy *Markétky*. Československá televize zvolila pro operu atraktivní herecké obsazení: Faust (Petr Čepek, zpěv Jindřich Jirák), Mefisto (Josef Somr, zpěv Karel Berman), Markétka (Libuše Šafránková, zpěv Milada Čejková, Marcela Králová)⁴⁰. Pro violoncellovou tvorbu, resp. Sonátu pro violoncello sólo, je tato opera z motivického hlediska důležitá, neboť Fišer část předehry použil jako jeden z motivů ve violoncellové sonátě. Opera se svým skladebným stylem řadí k již rozvolněným skladbám, které tolik netíhnou k avantgardě, ve Fišerově případě zastoupené notací a modalitou a lehce se blíží některé neartificiální hudbě, zastoupené ve filmech.

Modus se ale zároveň ve většinové vážné hudbě stabilizuje do konečné podoby: *b - h - c - cis - e - f - fis - g*. Po zkoumání skladeb osmdesátých a devadesátých let je zřejmá větší tendence k monotematickosti a opakování, a to nejen ve vnitřních strukturách kompozic, ale i přejímáním motivů a témat mezi jednotlivými skladbami. Důvodů může být více: principy opakování i monotematismu jsou základem pro americkou hudbu minimalismu a je velmi pravděpodobné, že na Luboše Fišera měl tento styl ze šedesátých let vliv, díky jeho stipendijnímu pobytu ve Spojených státech. Zároveň je naznačováno, že u Fišera dochází k jisté vyčerpanosti a kompoziční stagnaci, zapříčiněné více

⁴⁰*Věčný Faust* [online]. Praha: Česká televize, 2007 [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/129033-vecny-faust/28534026504/>.

důvody. „Na základě korigované chronologii Fišerovy tvorby troufáme si vyslovit závěr, že Fišer v devadesátých letech již neřekl mnoho podstatného.“⁴¹ Lépe řečeno, vše důležité a zároveň nejhodnotnější Fišer vyprodukoval v šedesátých a sedmdesátých letech.

Důvodem této postupné stagnace byl zřejmě i porevoluční vývoj v české společnosti v devadesátých letech. Luboš Fišer byl po revoluci žádán, aby se ujal různých vedoucích pozic, často spíše byrokratického charakteru, např. ve vydavatelství Panton. Tato činnost však neměla dlouhého trvání, snad i pro Fišerovu povahu.⁴² Dále pak Luboš Fišer pociťoval zklamání nad porevolučním vývojem zvláště v hudební oblasti. Ochota orchestrů uvádět v devadesátých letech soudobou hudbu, kdy mnohdy museli před osmdesátým devátým roce hrát režimem odsouhlasenou, lépe řečeno přímo režimní tvorbu, nebyla valná. Stejně tak i širší veřejnost neprojevovala soudobé hudbě příliš pozornost. Z těchto důvodů Fišer spolu se *Silvií Bodorovou* (1954), *Otmarem Máchou* (1922 – 2006) a *Zdeňkem Lukášem* (1928 – 2007) založil v roce 1996 hudební skladatelskou skupinu Quattro, která chtěla soudobou hudbu veřejnosti více přiblížit, prostřednictvím nepříliš avantgardní, spíše srozumitelné a umírněné hudby.⁴³ K tomuto období se váže i skladba *Dialog*, psaná pro soutěž Pražského jara v roce 1997 pro trubku a varhany. Je právě charakteristická pro ideu, kterou si skladatelé skupiny Quattro vytyčili. Jedná se o koláž skoro až filmově-pohádkově laděné hudby, která doplňuje kompoziční styl, typický svými principy formové výstavby i modálními harmoniemi, doplněnými o harmonii terciového principu, pro Luboše Fišera a jeho artificiální hudbu.

Luboš Fišer poslední léta, která byla bohužel již stížena zdravotními potížemi, trávil převážně na chalupě v Mařenicích, kde komponoval svá poslední díla hlavně vážné hudby. Postupný odchod od veřejnosti se zklamáním a předčasná smrt vytváří smutný konec jedinečné osobnosti české moderní hudby. Luboš Fišer tak zemřel 22. června roku 1999.

⁴¹ HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010, 66 s. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

⁴² Osobní vzpomínky profesora Ivana Štrause.

⁴³ MELVILLE – MASON, Graham. *Obituary: Lubos Fiser*. *Independent* [online]. London: Independent Digital News & Media Limited, 1999, Thursday 2 September 1999 00:02 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-lubos-fiser-1115098.html>.

Bohužel i po smrti Fišera nebylo zpočátku jeho hudební pozůstalosti věnována přílišná péče, což však v posledních letech napravovali výzkumy a studiem převážně badatelé z ústavů hudební vědy, zmíněni v této práci. Jejich přínos pro osobnost Luboše Fišera je vskutku nemalý, neboť nejen že provedli výzkum aspektů převážně jeho tvorby, ale též se zasloužili o kompletizaci, katalogové uspořádání děl Luboše Fišera a též jeho vydávání, (v tomto ohledu pak zvláště Jonáš Hájek). Koncertní uvádění převážně Fišerových komorních a sólových skladeb je, alespoň na HAMU, poměrně frekventované.

Po zkoumání Fišerovy skladatelské práce, studií, věnující se jeho životu a dílu i na základě rozhovorů, které on sám poskytoval, je zřejmé, že slohová jednota a vlastní kontinuita, jíž se vyznačuje Fišerova umělecká tvorba i přes přejímání nových možností a způsobů, docela vybočuje z typického směru Nové hudby. On sám se k udržení rukopisu, konstantního a vlastního pro skladatele, vyjadřoval v *Hudebních rozhledech*. Zmínil zde i jedinečnost dvacátého století a jeho společnosti, viz první odstavec: *„Všechna předešlá staletí měla svůj vyhraněný styl, řád, v němž se jednotliví autoři pohybovali bezpečně; nepřipadalo jim často ani na mysl, aby usilovali z něho vybočit nebo ho nahradit něčím novým, neznámým. V dějinách lidstva je to vlastně ve dvacátém století poprvé, kdy kultura nemá pevný styl či závazný dobový sloh. (...) Dříve existoval silný a neobyčejně vyvinutý vzájemný vztah všech složek životního prostředí, dá-li se tak říct, počínaje slohem nábytku přes výběr obrazů na zdech až k rytmu celého života, což všechno bylo v určité a též definovatelné jednotě. Hudba svým rázem do tohoto rámce přesně zapadala. Lidé této hudbě i slohu rozuměli. (...) První světová válka všechno převrátila naruby. Jestliže se dříve umělec mohl opírat o jistotu slohového uměleckého vědomí, pak dnes je tomu právě naopak.“*⁴⁴ Zde by se dalo upozornit, že například v architektuře je rozmanitost slohů v jedné zástavbě nejen z estetického, ale i funkčního smyslu města jako živého organismu, žádoucí; lpění pouze na starém původním slohu činí čtvrť, město mrtvé. Avšak provázanost všech aspektů společnosti, dávající hluboký celkový smysl a harmonii onoho životního prostředí, vymizela v přílišné relativnosti a volnosti. Konkrétněji pak zrekapituloval Fišerovy myšlenky Milan Kuna: *„Rozpadly se dobové esteticko-názorové normy, které v minulých epochách byly závazné*

⁴⁴KUNA, Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. Praha: Panorama, 1980, XXXIII(9).

*pro všechny umělce. (...) nový universální sloh nebyl v našem století vytvořen.*⁴⁵

Ještě zajímavější je pak pokračování v rozhovoru s M. Kunou. Fišer se zabírá problematikou jakéhosi prvoplánového snažení šokovat, především nikdy se neopakovat a přicházet vždy s něčím novým. Považuje to téměř za dogma doby. Opět je však třeba nahlížet do historie, kdy J. S. Bach (i přes jeho věrnost polyfonii, která byla již za jeho života zastaralá a málo využívaná oproti doprovázené monodii a jeho opakování sama sebe a „sebe-vykrádání“) často šokoval neobvyklými harmoniemi a chromatickými postupy. Či preromantické hnutí Sturm und Drang. Avšak nikdy to nebylo za cenu zbavení se osobitého rukopisu. *„Vždyť svět tvůrce, myslím, je tak úzce vymezený svojí originalitou a neopakovatelnou atmosférou, že by bylo nepochopitelné, dokonce nemyslitelné, aby jej tvůrčí člověk opouštěl a předstíral novost a změnu, neslučitelnou s jeho nezaměnitelnou svébytností.*⁴⁶

Stejně jako jeho současníci avantgardy i on samozřejmě čerpal prvky zahraničních kompozic a stylů. Tato snaha vyvrcholila již zmíněnou skladbou na motivy renesančního německého malíře Albrechta Dürera a v této nové podobě se pak tvorba nese i dál, aniž by Fišer přerušil linii stylovosti. Dále také Fišer vždy pracuje pouze s akustickými nástroji či lidskými hlasy; technické-elektronické prostředky, jimiž se někteří čelní představitelé Nové hudby vyznačují, nevyužívá. Co se týče tónového – harmonického materiálu, komponuje v půltónové soustavě. *„Luboš Fišer tedy zůstává v rámci své generační vrstvy v nejstředovější pozici mezi novátory, ale nejbliž za dělicí čarou, odlišující je od tradicionalistů.*⁴⁷ Touto charakterizací se ovšem netvrdí, že by Fišer pokračoval či psal ve stylu první poloviny dvacátého století. Pouze přísně dodržoval své získané postupy a osobitost.

Hudba Luboše Fišera nenesse téměř žádnou programnost, která by reflektovala pohnuté události komunistické diktatury či by zahrnovala protirežimní programní sdělení a myšlení, tak jako to bylo u jiných významných skladatelů Nové hudby. Je otázka, zdali vůbec Fišer chtěl něco takového popisovat nebo alespoň přiblížit. Jím volené náměty byly především z období středověku,

⁴⁵KUNA, Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. Praha: Panorama, 1980, XXXIII(9).

⁴⁶KUNA, Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. Praha: Panorama, 1980, XXXIII(9).

⁴⁷SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, XX(4), 302.

renesance, často čerpal z literatury mýtu a beletrie, výtvarného umění či se námětem staly oslavy lidského rozumu.^{48 49} Pro něj bylo užítí této historické inspirace, jež se v obecné rovině může opakovat, konfrontací s dobou současnou.

⁴⁸ Per Vittoria Collona – psáno na texty básní Michelangela Buonarrotiho, Hommagea a Edgara Allana Poea – psáno na povídku „Maska červené smrti“, *Písně pro slepého krále Jana Lucemburského, Einstein – portrét pro varhany a orchestr, Nářek nad zkázou města Ur.*

⁴⁹ MELVILLE - MASON, Graham. Obituary: LubosFiser. *Independent* [online]. London: Independent Digital News & Media Limited, 1999, Thursday 2 September 1999 00:02 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-lubos-fiser-1115098.html>

Neartificiální hudba Luboše Fišera – divadlo a film

Na závěr první části diplomové práce je přeci jen nutné ještě podat alespoň kratší zprávu o Fišerově filmové a divadelní skladatelské činnosti, neboť je stejně podstatná jako odkaz ve vážné hudbě.

Luboš Fišer začal s tvorbou neartificiální hudby – spotřební a filmové záhy v padesátých letech, tedy v době studií. Díky doporučení houslisty Ivana Štrause začal psát scénickou hudbu a aranže pro různé ansámby, včetně *Karlínského divadla* a jeho tehdejšího dirigenta *Dalibora Brázdu*, *Divadla na zábradlí* či *Rokoka*. Takto si v praxi vyzkoušel styly populární a užitkové, stejně tak i jazz. Tyto zkušenosti pak Fišer zúročil ve filmové hudbě, neboť ta se stala nedílnou součástí celé jeho tvorby, podobně jako u staršího *Svatopluka Havelky*.⁵⁰

Byl to úspěch Fišerovy opery *Lancelot*, díky němuž ho o spolupráci žádali významní režiséři. Skladatel ve filmové hudbě projevil smysl pro vedení a dokonalé vystavění melodií i smysl pro drama a afekt. Prvním filmem, k němuž Fišer napsal hudbu, byl *Okurkový hrdina* (1963) a právě díky velké kvalitě byl snímek označen za hudební film, ačkoli tomu tak původně být nemělo. Pro stylovou všestrannost a schopnost vytvořit filmu typickou, charakteristickou hudbu, která nebyla jen na pozadí, ale stala se součástí hlavního obsahového sdělení, začal od roku 1963 spolupracovat například s *Karlem Kachyňou*, *Antonínem Moskalykem*, *Petrem Weiglem*, *Jurajem Herzem* či *Oldřichem Lipským*.⁵¹ Spolupodílel se na významných snímcích jak s hlubokým závažným tématem židovství a hrůz druhé světové války – *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (na motivy stejnojmenné novely *Arnošta Lustiga*), dramatech – *Golet v údolí* (na motivy povídek *Ivana Olbrachta*) či *Smrt krásných srnců* (na motivy *Oty Pavla*), na surreálních filmech – *Valerie a týden divů*, tak komediích a parodiích – *Adéla ještě nevečeřela* či *Tajemství hradu v Karpatech*.⁵² Za svou filmovou hudbu byl též v devadesátých letech

⁵⁰ Osobní vzpomínky profesora Ivana Štrause.

⁵¹ Luboš Fišer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Lubo%C5%A1_Fi%C5%A1er.

⁵² MELVILLE – MASON, Graham. Obituary: LubosFiser. *Independent* [online]. London: Independent Digital News& Media Limited, 1999, Thursday 2 September 1999 00:02 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-lubos-fiser-1115098.html>.

oceněn – v roce 1995 obdržel Českého lva za hudbu k filmu *Golet v údolí* a roku 1996 za film *Král Ubu*.⁵³

⁵³ENDRŠT, Jaroslav. *Luboš Fišer, Závěrečné tvůrčí období*. Praha, 2008. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

Violoncellová tvorba Luboše Fišera

Jak bylo řečeno v úvodu, v této práci jsou podrobně zkoumány tři violoncellové sonáty Fišera, resp. *Sonáta pro violoncello a klavír* (1975), *Sonáta pro dvě violoncella a klavír* (1980) a *Sonáta pro violoncello sólo* (1985). Je však nutno alespoň okrajově zmínit frekventovanost tohoto nástroje ve spojitosti s dalšími skladbami, ve kterých má violoncello zásadní úlohu. Luboš Fišer ještě v době studií v roce 1954 na Pražské konzervatoři napsal *Sedm skladeb pro violoncello a klavír*. I jednovětá skladba *Amoroso* z roku 1971 je psaná pro cello, dnes ji však známe především ve verzi s houslemi. V hudební pozůstalosti Luboše Fišera mají důležitou roli již výše zmíněné dvě vokálně instrumentální skladby – *Ave imperator* a *Per Vittoria Colonna*, ve kterých má violoncello, vedle sboru, sólovou úlohu. Tři sonáty Luboše Fišera však patří k zásadnímu repertoáru české moderní violoncellové tvorby sólového charakteru. Proto je jim věnován následující rozbor.

Situace v sedmdesátých letech nebyla pro Fišera, co se týče jeho vážné – artificiální hudby, příliš příznivá. Uvedení skladby *Crux* na Pražském jaru bylo spíše jedinečné, ale samozřejmě též obdivuhodné, již ve spojení s interpretem Gidonem Kremerem. Patřil ke skladatelům, které komunistický režim, již z podstaty jejich hudby, neschvaloval. I z tohoto důvodu nebyl Fišer nejprve přijat do režimního Svazu československých skladatelů.

Sonáta pro violoncello a klavír (1975)

Premiéra první Sonáty byla provedena v zahraničí, a to ve vídeňském Musikverein v roce 1976 (na violoncello hrál Marek Jerie a na klavír Markus Schneider). Důvodem premiéry v zahraničí bylo Fišerovo nepřijetí do Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. I přes situaci Luboše Fišera se československá premiéra konala v roce 1978 v podání Josefa Chuchra a Jana Panenky a dle kritik byla velice úspěšná.⁵⁴

Sonáta je psaná v modalitě, kterou Fišer v sedmdesátých letech vytvořil, respektive rozšířil na osm rovnoprávných tónů: *b – h – c – cis (des) – e – f – fis (ges) – g*. Je proto zajímavé, že tón *e* je v sonátě zcela vynechán a modus skladby se skládá pouze ze sedmi tónů. Z následného rozboru vyplývá, že číslo 7 a též 5 je v této skladbě, ze stavebního hlediska, důležité (7 tónů modu a 5 půltónů mezi nimi). V obrazové příloze jsou pro přehlednost použity čísla, přiřazená k jednotlivým tónům modu: *b (1) – h – (2) – c (3) – cis, des (4) – f (5) – fis, ges (6) – g (7)*. Ve smyslu nové seriální hudby, vycházející z dodekafonie, mají enharmonické tóny stejné funkční číslo. Co se týče zápisu, Fišer si ponechává již pouze některé znaky své předchozí proporční notace a převážně se jedná o notaci ametrickou, s výjimkou jednoho taktu s předpisem 4/4 (o problému tohoto taktu se pojednává v rozboru níže). Pro frázování užívá typické cézury. Formálně staví skladbu klasicky do bloků, které jsou odděleny dvojčarou a jednotlivě očíslovány. V rámci bloků je jasně zřetelná formální stavba a motivicko-tematická práce. Pro dynamické předpisy *crescenda* a *diminuenda* Fišer stále volí vyplněné vidlice do trojúhelníků nebo užívá dynamiku vypsanou.

Pro přehlednost je analýza členěna do bloků stejně, jako v notovém záznamu.

1. blok

Violoncello sólo. Frázování je tvořeno cézurami, které je dále užíváno při motivicko-tematické práci v jednotlivých blocích. Již zde skladatel vyznačil počty osminových částí s pěti členy (obr. 2) Úvodní dva cézurami oddělené díly jsou nejprve dvakrát opakovány, poté je motiv rozvinut, což je klasická

⁵⁴ FIŠER, Luboš: Sonáty pro violoncello, Bärenreiter Praha, 2019. ISMN 979-0-2601-0878-3.

motivická práce Fišera. Druhý motiv celé úvodu (lyricky vedený v legátu až do gradace), z hlediska celé sonáty velice důležitý, je zde uveden v quasi polyfonním zápisu.

2. blok

V tomto oddílu je užit tempový předpis metronomu jedné vteřiny, což je z hlediska jinak ametrického zápisu velmi určující údaj pro samotný blok. Je psán pro sólový klavír, kdy Fišer volí charakter secco akordy šestnáctin s osminovou a půl pauzou. Gradace je zde vedena od začátku *pp* do konce bloku *ff*. Gradace je tvořena zároveň odstupňováním počtu stejných akordů uvnitř jednotlivých sekvencí bloku: 5 – 5 – 3 – 2 – 3 – 5 (číslo je počet akordů v sekvenci, nikoli označení tónu v modu), kdy pomyslné urychlení („vzednutí“) gradace je umístěno do krácení a vynechání počtu pěti tónů v bloku. Fišer střídá akordy v pravé ruce z tónů modu *c – g – cis* a *fis – cis – g*, tedy kvartové a kvintové vztahy tónů; levá ruka hraje stejný akord *c – g – cis*, tedy čistá kvinta a triton v jednom akordu (obr. 3).

3. blok

Je psán pro violoncello sólo. V tomto dramatickém exponovaném bloku, v dynamice *ff* a tempu *vivace*, Fišer pracuje s půltónovými, septimovými, kvintovými a kvartovými vztahy uvnitř „triolových“ skupin. Kaskádová výstavba bloku je i zde patrna, kdy jednotlivé schody jsou rozlišeny pomocí vyšší polohy transpozice každého schodu. Posouvá tedy vždy jeden skladebný model, opakuje jej v jiné transpozici. Počet schodů je 5 a každý tvoří 7 skupin „triol“ (obr. 4).

4. blok

Ten navazuje plynule na předešlý formový díl, kdy je patrné pokračování frázování čísla 7, nyní v podobě sedmi čtvrtkových not v pěti skupinách, které jsou opět jinak transponovány. Každá čtvrtková nota je psána s trilkem. Zde je již doprovod klavíru v pěti „triolových“ skupinách, kdy jsou užívány malé nóny a malé sekundy (obr. 5). Doprovod pěti triol je opakován tak dlouho, dokud cello nezahraje předeepsaný part. Oba nástroje jsou na sebe rytmicky i tempově nezávislé, nemají přesné určení souhry a tvoří se tak malá aleatorika.

Poslední dvě skupiny čtvrtových not ve violoncellu jsou psány do secco trojzvuků s počtem pěti, tempo klavíru je rychlejší než u violoncella, pro dodržení zápisu trojnásobku dob (obr. 6).

5. blok

je psán violoncello sólo a má funkci quasi mezivěty. Jedná se o pět šestnáctinových skupin, kdy každá vyčerpá všechny tóny modu. V závěrečném crescendo se přidává klavír s motivem z druhého bloku v podobě secco akordů se stejnou tónovou náplní kvinty a kvarty. Jak výběr tónů i předpis čtvrtky jedné vteřiny Andante je převzat z druhého bloku. Tempový předpis je však určen pouze pro klavír, violoncello opakuje neustále pět šestnáctin, dokud klavír nezahraje všech sedm akordů.

6. – 8. blok

Jde o vrchol pomyslné expozice. Užití tohoto termínu je spíše orientační, avšak v celkové stavbě lze vyzorovat tři hlavní formové díly. Ten první právě uzavírá šestý blok, respektive šestý až osmý. Celá plocha je psána v dynamice *ff* a veškeré tóny ve violoncellu spolu s akordy v klavíru jsou v rytmickém unisonu. Skladatel třikrát opakuje pětitónový motiv. Takt, označený číslem 7 je jediným v celé sonátě, který má předepsané metrum 4/4. Bohužel, v tomto nejnovějším vydání je to chybný předpis, neboť takt je pětidobý. Tento takt se pak opakuje ještě jednou těsně před reprízou, aniž by bylo metrum užito. Důležitost a náznak definitivního vrcholu je určen i změnou, kdy v sestupném směru v závěru dílu volí nikoli půltón, ale velkou sekundu. V čísle osm je violoncello nad pedálovým akordem klavíru, složeným z tritonů, septim a kvart. Violoncello hraje druhé téma z úvodního sólového bloku v kvart-kvintovém dvojhlasu.

9. blok

Zde začíná velký prostřední díl v klavíru sólo, založený na citaci druhého tématu, které je nyní psané ve dvojhlase. Tvoří velký kontrast předchozímu dílu, díky dynamice *pp* a *p*. Frázování je tvořeno cézurami, kdy každá fráze má pět dob; to je opakováno dvakrát a potřetí zbývá jen fragment – „závěti“. Toto rozvíjení tématu je pro Fišera, obecně v jeho tvorbě, typické (obr. 7).

10. blok

Nad basovým krácejícím postupem v oktávách hraje pravá ruka trojzvukové akordy, ve kterých jsou vztahy mezi tóny kvintové a kvartové – krajní tóny dvou akordů se vždy prohodí (obr. 8), part violoncella tvoří vždy tři půlové dvojjzvuky malé nóny a velké septimy. Celý charakter bloku s označením Grave je klidný, nejen z důvodu tempa – všechny tři linie jsou metricky totožné, tvořeny ze čtvrtkových a půlových dob, aniž by vznikaly synkopické či jiné útvary nebo byly naprosto metricky na sobě nezávislé. Celý blok je poměrně dlouhý s gradací *p* – *ff*.

11. blok

Hraje violoncello sólo. Je to velice expresivní díl psaný v Allegru, kdy osminy jsou v celcích po sedmi. Jedná se vlastně o variování bloku č. 3. se stejným tónovým materiálem i jeho stejným řazením.

12. – 13. blok

Má dvojí předpis tempa i dynamiky: violoncello – Andante, *ff*; klavír – Presto, *mf*. Violoncello hraje pizzicato čtyřzvuky, kdy prostřední tóny neustále drží zmenšenou oktávu *g* – *ges*, vrchní hlas motivicky pracuje s druhým tématem. Spodní hlas zůstává na velkém C. Klavír má „toccatový“ házený charakter (obr. 9). Motivicky je zde stejná tónová náplň. Dvanáctý blok je poslední velkou gradací a též poslední takto vypjatá část. Je završena opět taktem stejným jako v čísle 7.

14. – 15. blok

Jedná se o pomyslnou reprízu úvodního bloku č. 1, nyní s doprovodem klavíru, který drží dlouhé pedálové dvojjzvuky v nízkých polohách velké a kontra oktávy (obr. 10). Dynamika je psána opačně, tedy od *ff* do *pp*. Poslední patnáctá část je oblast vedlejšího tématu, nyní psaná v transpozici o čistou kvintu níž v *p* a *pp*. Poslední tři fráze jsou téměř z celého modu krom posledního *g*. Poslední fráze jsou již téměř statické celé noty *b* a *c*, postupně mizící v závěru celé skladby v klavírních korunách na akordech tonální C dur (obr. 11).

Sonáta pro dvě violoncella a klavír (1980)

Po pěti letech Luboš Fišer představuje svou novou skladbu tohoto zaměření, psanou tentokrát v efektním obsazení dvou violoncell a klavíru. Je věnována Josefu Chuchrovi a jeho synu Janovi, kteří ji též, spolu s klavíristou Josefem Hálou, provedli na premiéře v roce 1982 u příležitosti koncertu – Týden nové tvorby v Rudolfinu. Koncert byl pořádán Svazem českých skladatelů a koncertních umělců, což dává napovědět, že Luboš Fišer byl napodruhé do tohoto uskupení přijat a to roku 1979.

Notovým zápisem se tato skladba od předešlé v mnohém neliší, ačkoli jisté změny se vyzorovat dají. Dynamika *crescenda* a *decrescenda* je již značena prázdnými vidlicemi. Zachovává frázování pomocí *cézur*. Nově (z hlediska violoncellové tvorby) se zde objevuje vynechávání hlaviček not při opakovaném tónu. Partitura není plně ametrická, místy se objevuje metrický předpis 3/4. Objevují se též častější tempové předpisy. Přeznívané tóny v klavíru jsou značeny symbolem *legáta*. Jednotlivé formové bloky (opět jsou v partituře značené čísly) jsou mezi sebou více provázané, navazující, proto je v této analýze užíván přesnější termín formového dílu. Ze stejného důvodu se mnohdy analýza týká více dílů současně. Modus v této sonátě je uveden v kompletní podobě osmi tónů: *b (1) – h (2) – c (3) – cis, des (4) – e (5) – f (6) – fis, ges (7) – g (8)*.

1. – 4. díl

Sonátu uvozuje krátká klavírní předehra *Vivace ff*, jejíž charakteristickým rysem je přidávání hodnot v každé frázi a jejich následné ubírání. Tato kompoziční technika, příznačná i pro jiné Fišerovy skladby, je v sonátě často užívána. Motiv předehry je „toccatový“ házený, vytvářený během sestupného půltónového pohybu, se kterým se v sonátě dále pracuje, jak z hlediska rytmiky a tempového charakteru, tak i pro tónový materiál a jeho práci s ním. Motiv, užitý v předehře, je vlastně část kompletního, který poprvé zazní hned v čísle 2 *Sostenuto* ve violoncellech, resp. v prvním violoncellu, druhé hraje neustále tón *b* a tím vznikají ve dvojhlasu malé sekundy, čisté kvarty a tritony – charakteristické intervaly pro tuto sonátu (obr. 12).

Číslo 3 je opět mezihra – „mezivěta“, rytmicky i tempově stejná předehře, jen už s citací kompletního motivu, bez frázování *cézurami* a přidávání hodnot.

V čísle 4 *Andante* naopak violoncella hraje čtyřhlasně motiv, vyňatý z kompletního motivu (je tónově podobný, jako klavírní předehra), kdy druhé violoncello je transponováno o malou sekundu pod prvním. I zde jsou vyznačené fráze cézurami, kdy každá je zakončena skupinou secco repetovaných malých nón v unisonu, s pokaždé přidanou novou notou (obr. 13).

5. – 7. díl

Číslo 5 přináší nový ústřední motiv sestupné kvintoly v druhém violoncellu. Nad tímto útvarem, opakujícím se osmkrát, hraje první violoncello přesně periodickou osmitaktovou melodií, kdy vnitřní rytmické uspořádání v taktech je v předvětí i závětí stejné. Zde Fišer poprvé užije metrického předpisu $\frac{3}{4}$ taktu (obr. 14).

Hned v sólovém čísle 6 první violoncello cituje první motiv sonáty repetovanými tóny, kdy charakterem napodobuje klavírní házenou techniku v úvodu. Druhé violoncello přidávanou kompoziční technikou hraje doprovodné trojzvuky. Přidává hodnoty tam, kde v prvním violoncellu naopak ubírá. Číslo 7 je přesná citace periodické melodie s kvintovým motivickým doprovodem a akordy v klavíru.

8. – 12. díl

Zde začíná druhý velký díl sonáty. Po předešlém, který je od začátku celý psán ve velmi silné dynamice *ff* a *f*, nastává propad do *sub. p.* Fišer opět předepisuje metrum $\frac{3}{4}$, avšak po čtyřech taktech ho mění čtyřdobý. Téma, psané v sólovém klavíru, je tedy nyní neperiodické. I v takto tradičním zápisu, s klasickým značením pomlky, Fišer pracuje s přidáváním a ubíráním hodnot (obr. 15). Díly 8 – 12 tvoří více roztříštěnou plochu, neboť jsou z hlediska celé sonáty poměrně krátké. Téma zazní jednou v rámci dílu, dále jej však skladatel nerozvíjí. V čísle 11 je zajímavá krátká melodie druhého violoncella, kdy Fišer užívá netradičně větší intervalové skoky, aniž by byly součástí nějaké kaskádové, sekvencovité či stupnicové stavby motivu, a připomínají stavebnou techniku dodekafonie; Fišer v tomto místě nenapíše nový tón, aniž by před tím nevyužil všech osm svého modu a aniž by je v rámci osmitónového motivu opakoval (obr. 16). Protože Fišer ve své tvorbě nepoužíval dodekafonii a pozdější multiseriální styl se svými pevnými

zákonitostmi, je toto zjištění překvapující. První violoncello do této melodie v *p legato* vkládá velice kontrastní, dynamicky vypjatý druhý motiv sonáty, s kompoziční technikou přidávaného tónu. Číslo 12 je vlastně mezivěta, tematicky příbuzná číslu 8, avšak v trojzvucích v obou rukách a v dynamice *ff*.

13. – 16. díl

Číslem třináct začíná třetí velký díl sonáty, neboť má funkci quasi reprízy. Fišer užívá techniku kombinování – například již nerozděluje hudbu klavírní přede hry a následný motiv violoncell, ale komponuje je současně (obr. 17). Stejně tak v čísle 14 kombinuje přeznívané šestnáctinové útvary v klavíru z čísla 2 s dramatickým dílem violoncell číslo 4. Díl číslo 16 zase kombinuje dva ústřední motivy sonáty. Druhé violoncello cituje přesně druhý motiv z původního čísla 5, první violoncello hraje první motiv čísla 2, upravený do rytmu kvintoly. Pod nimi ještě klavír hraje motiv druhého velkého dílu číslo 8, samozřejmě již stylizovaný.

17. – 18. díl

Díl číslo 17 je nejdelší z celé sonáty, též nejvypjatější a velmi efektní. Fišer tento účinek získává použitím techniky těsen, pomocí kterých rozděluje citace hlavního motivu mezi obě violoncella. Je to zdánlivě nekonečný proud šestnáctinového rytmizování, do kterého metricky nezávisle hraje klavír akordy. Motiv je zde též různě variován a dále motivicky rozpracován (obr. 19).

Poslední díl číslo 18 je coda, ve které Fišer přesně cituje první motiv violoncell z čísla 2 a část klavírní přede hry sonáty – stoupající pohyb tónů *c – ges – ces* a půltónový protipohyb repetovaných akordů. Celá sonáta končí charakteristicky opět tonálními akordy v C dur.

Sonáta pro violoncello sólo (1985)

Sonátu pro sólové violoncello napsal Luboš Fišer pro Marka Jerieho, který ji též revidoval. Revize je tak součástí nejnovějšího vydání tří sonát z roku 2019 u vydavatelství Bärenreiter Praha, ze kterého veškeré analýzy této práce vycházejí. Skladba měla premiéru v roce 1987, kdy ji v Rudolfinu Marek Jerie uvedl na Týdnu nové tvorby.

Autoři nejrůznějších pramenů, použitých v této studii života a díla, se shodují, že Fišer postupem času osmdesátých a devadesátých let opouští od netradičních notací a (přes zachování tónového modu) moderních kompozičních stylů a jeho rukopis se stává „tak trochu klasickým“. Při analýze poslední sonáty je na první pohled tento odklon znát – objevují se zde dvojzvuky a akordy, založené na terciovém principu, častější volba metrické notace, i změna modu, kterou Jonáš Hájek zdůvodňuje nástrojovou idiomatikou, což je zřejmě nejpravděpodobnější vysvětlení⁵⁵. Avšak při podrobnějším zkoumání autorova rukopisu této Sonáty je vhodnější říct, že Fišer do jisté míry zachovává svůj typický skladebný styl (ve smyslu charakteristického výběru tónů, témbu, frázování – vystavění formy a kontrastní práce) v rámci tradičnějšího stylu a celkové klasické podoby zápisu.

Užitý modus skladby: *b (1) – h (2) – c (3) – des, cis (4) – e (5) – f (6) – ges, fis (7) – g (8)*⁵⁶.

Podstatné znaky Sonáty již byly popsány výše; snad je vhodné k nim ještě připojit, že autor nadále píše prázdná značení dynamických vidlic, u repetovaných tónů a dvojzvuků nevypisuje hlavičky not, krom první. Stejně tak i notace je kombinací metrickou a ametrickou, přičemž metrické je zde věnován větší prostor nežli u předchozích violoncellových kompozic. Metrické úseky jsou buď delší, nebo naopak autor volí střídání metra po jednotaktových úsecích. Motivicko-tematická provázanost jednotlivých dílů je mnohem větší (i jejich délka), čímž je vytvářen dojem soudržnosti a velkého celku. I z tohoto důvodu je analýza psána v jednom souvislém textu, členěném pouze do odstavců, bez číselného ohraničení formovými díly.

⁵⁵ FIŠER Luboš: Sonáty pro violoncello, Bärenreiter Praha, 2019. ISMN 979-0-2601-0878-3

⁵⁶ Protože jsou v této sonátě častěji užity opačné enharmonické ekvivalenty tónů cis a fis, než tomu bylo u předchozích skladeb, jsou tyto tóny psané v módu na druhém místě a jejich ekvivalenty na prvním. Čísla, přiřazená k jednotlivým tónům jsou uvedena pro případnou orientaci v analýze.

Skladba začíná velice niterně v slabé dynamice *p*, kdy hned prvními tóny jsou dvě velké tercie *des – f*. Tón *des* je v úvodním tématu vlastně drženým pedálovým hlasem s občasným přerušením, nad kterým se klene hlavní melodie. Tuto melodii tvoří soustava stoupajících a klesajících půltónů a dvou čistých kvart, které dohromady vytváří dva téměř totožné hudební oblouky, oddělené cézurou (obr. 20).

V čísle 2 jsou oktávové vztahy tónu *c* a k nim glissandem přidaná malá nóna *des*. Charakterově se jedná o poněkud dramatičtější pasáž, neboť po již naléhavých dlouhých tónech s tenuty, korunou a glissandem přichází agresivní prvek rychlé sextoly. Ačkoli se jedná pouze o šest tónů na půltónech a jednu čistou kvintu na konci, z hlediska Sonáty je to důležitý motivický prvek, tvořící základ pro další části skladby. Tento úsek je opakován třikrát, kdy naposledy je sextola uvedena jako první, a tím celý díl 2 končí tritonovým glissandem *c – fis*. Z hlediska dynamického vývoje je tento díl poněkud nejasný. Na jeho začátku dle zápisu autora platí dynamika *p*, ta je dána hned v úvodu Sonáty, Fišer zároveň až do čísla 3 jinou dynamiku nepíše, krom kratších vidlic *crescend* pod dlouhými tóny s korunou. Protože po nich není psáno žádné subito *p*, jde zřejmě o jednu velkou gradaci až do čísla 3 (obr. 21).

Následující část, psaná v 4/4 metru, tematicky vychází z úvodu. Vedle typických dvojjvků a akordů o kvart – kvintové stavbě však zaznívá jasná tonální C dur a obecně terciové dvojjvky. Významná plocha je v čísle 4, která je totiž doslovnou citací ústředního motivu opery *Věčný Faust* (obr. 22).

Díl *Moderato*, začínající číslem 6 je psán v metru 12/8 a vychází právě z motivu výše zmiňované sextoly. Tvoří velký dynamický kontrast k předešlé části, jenž je uvedena ve *ff molto appassionato*. Dvoutaktový motiv, který pětkrát zazní celý nebo alespoň jeho jednotaktová část – vždy v jiné transpozici, zakončuje buď velká tercie nebo triton. Postupně tak vygraduje do „*Con brio, energico*“, kde (již ve *f*) autor pracuje se „sextolovým“ rytmem motivu, který např. dělí na kvartolu a dlouhý tón s *crescendem* (obr. 23).

Vivace v čísle 10 je nejdelší formový díl Sonáty, tvořen virtuózními pasážemi. Jedná se nejprve o transponování harmonického modelu, který opět imituje motiv sextoly. Tóny motivu jsou vždy první a čtvrtý z kvartoly, prostřední tóny tvoří doprovodnou výplň malé septimy (obr. 24). Transpozice jsou opět v rozpětí tritonu a č. kvarty. V celém úseku *Vivace* jde o imitování jednoho a

téhož motivu. V čísle 12 je tak motiv tvořen čtvrtými hodnotami, pokaždé s trilkem, je možno i vibrátem o větší frekvenci. Po každých šesti tónech je též akord čistých kvint prázdných strun – charakter akordu arpeggio, který přeznívá, je důvodem využití tónu *d*, ač není součástí Fišerova modu.

V čísle 13 je motiv součástí sextoly, která má charakter virtuózního arpeggio. Číslo 14 je již vzestup k vrcholu Sonáty. Ačkoli je celá plocha psána ve *ff*, množství dvojjzvuků, předešlých využitých intervalů a tónový posun do vyšších poloh vytváří mohutnou gradaci do vrcholu. Ten nastává v čísle 15, kdy Fišer kombinuje motiv z čísla 1 a „Faustovský“ motiv čísla 4 spolu s předešlou „dvojjzvukovou“ technikou *Vivace*. Celý úsek se pohybuje kolem tonálního centra C dur, do kterého vždy každá fráze spěje (obr 25).

Velký dynamický propad do *sub. pp legato* je v čísle 17. Jedná se vlastně o začátek quasi reprízy Sonáty, kdy je uvedeno první téma skladby v čisté jednohlasé linii. Čísla 18 a 19 jsou reminiscence na předchozí úseky skladby (obr. 26); 19 *Risoluto* je připomínkou na oktávové postupy a glissando malé nóny, nyní též kvarty a septimy na začátku skladby (obr. 27). Poslední úsek čísla 20 v dynamice *p* je důslednou citací počátečního tématu, které zde postupně vymizí s neustále zkracovaným tématem do tonální C Dur – decima *c – e* v *pianissimu* (obr. 28).

Sonáta pro sólové violoncello je ze všech tří skladeb nejvíce monotematická a z formálního hlediska budí dojem spíše fantazie. Je samozřejmě bezpředmětné hovořit o klasické sonátové formě u všech violoncellových sonát, avšak význam velkých formových děl, z hlediska kontrastního principu sonátové formy, je u předešlých analyzovaných skladeb zřejmý.

Závěr

Na kompletním díle Luboše Fišera můžeme spatřovat opravdu velký vývoj hudby od konce padesátých let až po devadesátá léta umění porevoluční doby. Je jisté a vlastně logické, že i Fišer, tak zásadový skladatel ve svém hudebním vyjadřování, byl součástí tohoto vývoje. Patřil ke skladatelům, kteří si byli vědomi důležitosti československé předválečné hudby první poloviny dvacátého století, jejího folklorního a neoklasicistního stylu, na který on sám ve svých začátcích navázal, podobně jako třeba Jan Klusák. Dále pak tito skladatelé velice důkladně promýšleli význam nových hodnot západní moderní hudby, hudby Druhé polské školy a též i jejich zařazení do vlastní tvorby, tak aby to nebylo povrchní „být pouze a jen moderní“ bez hlubšího hudebního až filozoficko-estetického pojetí. Je otázkou, do jaké míry se pak smýšlení o současné vážné hudbě v devadesátých letech projevilo v tvorbě Luboše Fišera. Jisté je, že skupina Quattro se snažila soudobou hudbu přiblížit širší veřejnosti a konkrétně Fišer některé dílčí znaky avantgardy (notace, přísnost modality) rozvolňuje do tradičnějšího způsobu hudebního vyjadřování. Přesto i nadále zachovává svůj typický zvukový charakter, rozpoznatelný „pouhým“ sluchem. Znaky minimalistické hudby jsou svým monotematismem pak v pozdějších skladbách snad ještě více rozpoznatelné, též v Sonátě pro sólové violoncello, stejně tak užívání hudebních námětů a témat dřívějších děl.

Luboš Fišer tak zanechal vsutku velký odkaz, dnes již téměř zkompletovaný a důležitý jak pro orchestrální hudbu, tak pro komorní a sólovou. Filmová, neartifická tvorba je pak možností, díky které je dnes Luboš Fišer jako skladatel vážné hudby objevován širší veřejností, pro kterou vždy chtěl komponovat.

Seznam literatury a pramenů

ECKSTEIN, Pavel. Rozhovor o starých textech a nové hudbě. *Hudební rozhledy*. 1969, **22**(5).

ENDRŠT, Jaroslav. *Luboš Fišer, Závěrečné tvůrčí období*. Praha, 2008. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

FIŠER, Luboš. *Patnáct listů podle Dürerovy apokalypsy: skladba pro orchestr* (partitura). Praha: Státní hudební vydavatelství, 1967.

FIŠER Luboš: *Sonáty pro violoncello*, Bärenreiter Praha, 2019. ISMN 979-0-2601-0878-3

GOMBRICH, Ernst H. *Příběh umění*. Druhé vydání (revidované a rozšířené). Praha: Argo, 1997.

HÁJEK, Jonáš. *Pozůstalost Luboše Fišera*. Praha, 2010. Diplomová práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

KŘÍŽ, Jaromír. S Burghauserem o komponování a Nové hudbě. *Hudební rozhledy*. Praha, 1969, **XXII**(14).

KUNA, Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. Praha: Panorama, 1980, **XXXIII**(9), 418.

MÁCHA, Otmar. Za Lubošem Fišerem: 30. 9. 1935 – 23. 6. 1999. *Hudební rozhledy*. 1999, (8).

NEČASKÝ, Jan. *Tvorba Jana Klusáka a Marka Kopelenta: Projev avantgardy v české hudbě v letech 1970 – 1979*. malostranské náměstí 258/13, 118 00 Praha 1, 2017. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, hudební fakulta.

NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Jiří Trávniček a Jiří Holý (eds.). Brno: Host, 2006.

PSZCZOLKA, Jaroslav. *Czech Music quarterly* [online]. 2002, (2). [cit. 2020-05-19].

SMOLKA, Jaroslav. Skladatel Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem. *Hudební věda*. Praha: ČSAV, 1983, **XX**(4).

SMOLKA, Jaroslav. Stínová česká hudba 1968 – 1989. *Hudební věda*. 1991, **XXVIII**(2).

Literatura dostupná online

JONES, Barrie (ed.): *The Hutchinson Concise Dictionary of Music*. New York: Routledge, 2014.

FIŠER, Luboš. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Lubo%C5%A1_Fi%C5%A1er

MELVILLE – MASON, Graham. Obituary: Lubos Fiser. *Independent* [online]. London: Independent Digital News & Media Limited, 1999, Thursday 2 September 1999 00:02 [cit. 2020-05-06]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-lubos-fiser-1115098.html>.

Věčný Faust [online]. Praha: Česká televize, 2007 [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/129033-vecny-faust/28534026504/>.

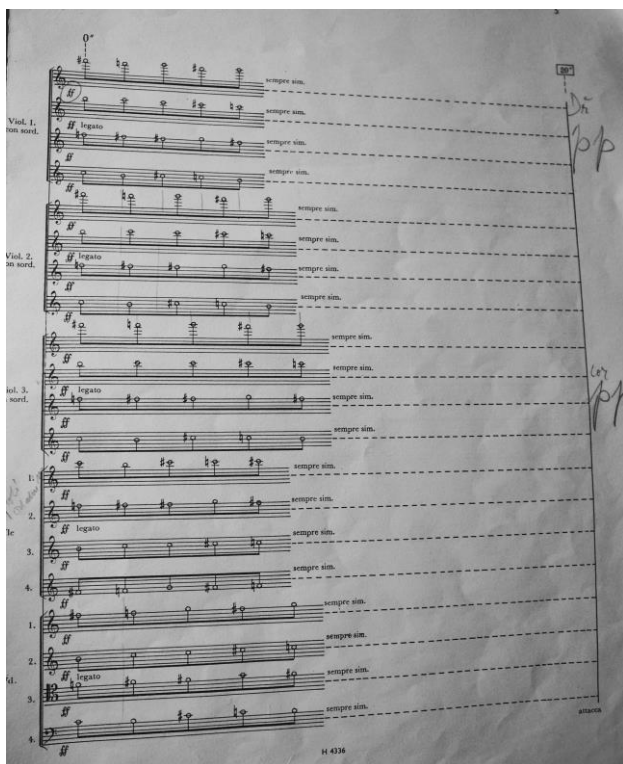
WOLLMAN, Frank. Co je socialistický realismus a socialistická literatura [online]. S. 229 – 230, [cit. 23. 6. 2020]. Dostupné z <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/wollman.pdf>.

Osobní vzpomínky profesora Ivana Štrause

Přílohy



A. Dürer: Apokalypsa (detail)



Obr. 1 – L. Fišer: Patnáct listů podle Dürerovy apokalypsy

Sonáta pro violoncello a klavír

1 Sostenuto

Violoncello *f legato*

Vc.

Vc.

The first movement is marked '1 Sostenuto'. It features three staves: Violoncello, Vc. (Violoncello), and Vc. (Violoncello). The Violoncello part is marked *f legato*. The Vc. parts include handwritten fingering numbers (1-4) and some annotations like '2, 3, 3, 2, 2, 1, 2' and '7, 7, 6, 7, 6'. The key signature has one sharp (F#).

Obr. 2

2 Andante $\text{♩} = 60$

Pfte. *pp secco* *poco a poco cresc. sin al ff*

Pfte. [*ff*]

The second movement is marked '2 Andante' with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features two staves for Piano (Pfte.). The first staff is marked *pp secco* and the second staff is marked [*ff*]. The dynamic marking *poco a poco cresc. sin al ff* spans across both staves. The key signature has one sharp (F#).

Obr. 3

3 Vivace

Vc. *ff*

Vc.

The third movement is marked '3 Vivace'. It features two staves for Violoncello (Vc.). The first staff is marked *ff*. The key signature has one sharp (F#).

obr. 4

4 Animato

Vc. *[ff]*

Vivace

Pte. *p*

senza Ped.

sempre da capo

poco a

obr. 5

Vc.

Pfte.

obr. 6

9 Adagio

Pfte. *pp legato*

ritard.

obr. 7

10 Grave

Vc. *p*

Pfte. *p*

con Ped.

obr. 8

Andante

12 *pizz.*

Vc. *ff*

Pfte. *mf*

[con Ped.]

Presto

obr. 9

14 Sostenuto

Vc. *ff legato*

Pfte. *sff*

8^{va}

obr. 10

15 Adagio

Vc. *p*

Molto adagio

Vc.

Pfte. *pp* lunga corona

8^{va}

obr. 11

Sonáta pro dvě violoncella a klavír

1 **Vivace** *ff*

Pianoforte

2 **Sostenuto** $\text{♩} = 52$ *ff*

Vc. I

Vc. II

Pfte.

Detailed description: This musical score block contains the first 32 measures of the sonata. It is divided into two sections. The first section, marked '1 Vivace', features a piano accompaniment with a dense, rhythmic texture of chords and eighth notes, while the violoncello parts play a simple harmonic accompaniment. The second section, marked '2 Sostenuto', begins at measure 33. The piano accompaniment continues with a similar texture, but the violoncello parts take on a more active role with eighth-note patterns. The tempo is indicated as 52 quarter notes per minute.

Obr. 12

4 **Andante** $\text{♩} = 69$

Vc. I

Vc. II

Detailed description: This block shows measures 33 to 48 of the score. The tempo is marked '4 Andante' at 69 quarter notes per minute. Both Violoncello I and Violoncello II parts play a complex, rhythmic pattern of eighth notes, often with slurs and accents. The dynamics are marked 'ff'.

obr. 13

5 **Largo** $\text{♩} = 60$

Vc. I

Vc. II

Pfte.

Detailed description: This block contains measures 49 to 64. The tempo is marked '5 Largo' at 60 quarter notes per minute. The Violoncello I part plays a simple, slow-moving line, while the Violoncello II part plays a more rhythmic eighth-note pattern. The piano accompaniment consists of slow-moving chords. Dynamics are marked 'ff' for the cellos and 'f' for the piano.

obr. 14

8 **Moderato** ♩ = 92

Pfte. *sub. p*

obr. 15

11 **Lento** ♩ = 60
con sord.

Vc. I *ff*

Vc. II *p legato*
6 7 8 2 4 5 2 1

Vc. I *ff*

Vc. II *p*

obr. 16

13 **Grave**
senza sord.

Vc. I *più f marcato*

Vc. II *senza sord.*
più f marcato

Vivace

Pfte. *poco f*

crescendo

obr. 17

16 Pesante

Vc. I
Vc. II
Pfte.

obr. 18

17 Presto

Vc. I
Vc. II
Pfte.

Molto sostenuto
p

obr. 19

Sonáta pro violoncello sólo

Adagio

p

obr. 20

2 Risoluto $\text{♩} = \text{cca } 58$

ff legato

3 Andante, molto appassionato $\text{♩} = 84$

ff legato

obr. 21

Musical score for obr. 22, bass clef. It features several chords and fingerings: V, III, IV, and fingerings (1), (2), (3), (1), (2), (1).

obr. 22

Musical score for obr. 23, bass clef. It begins with the instruction "Con brio, energico" and includes a box number 8. The score contains eighth notes and fingerings (1=1), (2), (1=1), (2).

obr. 23

Musical score for obr. 24, bass clef. It begins with the instruction "Vivace" and a tempo marking "♩ = eca 132". The score includes a box number 10, sixteenth notes, and fingerings (1), (2), (3), (1).

obr. 24

Musical score for obr. 25, bass clef. It features two sections: "Andante" with a tempo marking "♩ = 92" and "Vivace". The score includes box numbers 15 and 16, eighth notes, and fingerings (1), (2), (3), (4), (1), (4), (3), (2).

obr. 25

Musical score for obr. 26, bass clef. It begins with the instruction "Molto sostenuto, mesto" and includes a box number 18. The score contains eighth notes, fingerings (1), (2), (3), (2), (1), (2), (1), and dynamic markings *mf*, *p*, *pp*, and *rit.*

obr. 26

19 **Risoluto** *sub. ff* *riten.* *con sord.*

20 **Molto adagio** *p legato*

Obr. 27

20 **Molto adagio** *p legato*

pp

rit. *lunga*

obr. 28