AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Cembalo

DIPLOMOVÁ PRÁCE

České soudobé cembalové skladby na soutěži PJ a jejich interpretace

BcA. Marie Krupková

Vedoucí práce: prof. Giedré Lukšaité-Mrázková

Oponent práce: MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.

Datum obhajoby: 15. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Harpsichord

MASTER´S THESIS

Contemporary Czech harpsichord pieces at the Prague Spring Competition and their interpretation

BcA. Marie Krupková

Thesis Advisor: prof. Giedré Lukšaité-Mrázková

Thesis Opponent: MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.

Date of thesis defense: 15. 6. 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

České soudobé cembalové skladby na soutěži PJ a jejich interpretace

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Tato diplomová práce se věnuje českým soudobým cembalovým skladbám, které vznikly na objednávku pro soutěž Pražského jara. V první kapitole je nejprve přiblížena historie samotné soutěže a vedle toho i vývoj cembala u nás. Jsou zde představeny osobnosti, které se zasloužily o začátky cembala a staré hudby u nás, včetně Zuzany Růžičkové a jejích zásluh v této oblasti. V podkapitole je přehled jednotlivých ročníků cembalové soutěže, laureátů a držitelů speciálních cen.

O rozdílech mezi moderním pedálovým cembalem a kopií historického nástroje pojednává druhá kapitola, která úzce souvisí s interpretací. Kromě toho přibližuje, jaké nástroje byly u nás k dispozici a jaká je situace dnes.

Třetí a nejdůležitější kapitola se věnuje samotným skladbám, které vznikly pro soutěž Pražského jara. Jsou seřazeny chronologicky podle jednotlivých ročníků soutěže. Každému rozboru předchází krátký medailonek o autorovi a jeho tvorbě. Samotné rozbory jsou doplněny o interpretační poznámky.

Klíčová slova: cembalo, česká soudobá hudba, soutěž Pražské jaro

Abstract

This thesis deals with contemporary Czech harpsichord pieces which were written as an order for the Prague Spring Competition. In the first chapter, there is a history of the Competition itself and also the development of harpsichord in the Czech countries. The author introduces personalities who can be considered as promoters of the harpsichord and early music interpretation in the Czech Republic. The thesis also introduces the personality of Zuzana Růžičková and discusses her contributions in this field. Next, in the subchapter you can find a summary of particular years, laureates and holders of special awards of the Competition.

The second chapter describes the differences between a modern pedal harpsichord instrument and a copy of a historical instrument. This chapter is connected with the harpsichord music interpretation. Apart from that, it deals with harpsichord instrument availability in the Czech Republic nowadays.

The third and the most important chapter of the thesis is dedicated to the pieces composed for the Prague Spring Competition themselves. The pieces are ordered chronologically according to individual Competition years. Each analysis is preceded by a short portrait of an author and a summary of his work. Next, interpretation notes are attached to the analysis.

Keywords: harpsichord, contemporary Czech music, Prague Spring Competition

Obsah

Úvod 10
1 Historie cembalové soutěže 11
1.1 Přehled jednotlivých ročníků 14
2 Význam nástroje v interpretaci 17
3 Rozbor a interpretační problémy 20
3.1 VIKTOR KALABIS (1923 – 2006) 20
3.2 JIŘÍ TEML (*1935) 34
3.3 JIŘÍ GEMROT (*1957) 45
3.4 VÁCLAV RIEDLBAUCH (1947 - 2017) 51
3.5 PETR WAJSAR (* 1978) 56
Závěr 62
Seznam pramenů a literatury 63
Přílohy 64

Seznam příloh

Příloha č.1: Viktor Kalabis: Preludium, Árie a Tokáta pro cembalo (Příbehy Sisyfovy) (s. 64)

Příloha č.2: Jiří Teml: Diptych (s. 85)

Příloha č.3: Jiří Gemrot: Hry pro cembalo (s. 104)

Příloha č.4: Václav Riedlbauch: Dva tance pro cembalo (s. 115)

Příloha č.5: Petr Wajsar: Harpsycho pro cembalo (s. 133)

Seznam obrázků

Obrázek 1 23
Obrázek 2 23
Obrázek 3 23
Obrázek 4 24
Obrázek 5 24
Obrázek 6 25
Obrázek 7 25
Obrázek 8 25
Obrázek 9 26
Obrázek 10 26
Obrázek 11 27
Obrázek 12 27
Obrázek 13 28
Obrázek 14 28
Obrázek 15 29
Obrázek 16 29
Obrázek 17 30
Obrázek 18 30
Obrázek 19 31
Obrázek 20 31
Obrázek 21 31
Obrázek 22 32
Obrázek 23 36
Obrázek 24 37
Obrázek 25 39
Obrázek 26 39
Obrázek 27 39
Obrázek 28 40
Obrázek 29 40
Obrázek 30 40
Obrázek 31 41
Obrázek 32 41
Obrázek 33 42
Obrázek 34 43
Obrázek 35 46
Obrázek 36 47

Obrázek 37 47
Obrázek 38 47
Obrázek 39 48
Obrázek 40 48
Obrázek 41 52
Obrázek 42 52
Obrázek 43 53
Obrázek 44 57
Obrázek 45 57
Obrázek 46 58
Obrázek 47 58
Obrázek 48 59
Obrázek 49 59

Úvod

Česká hudba byla vždy důležitou součástí hudebního festivalu Pražské jaro. Ačkoliv je to festival mezinárodní, nikdy nechyběla prezentace českých autorů, umělců a hudebních těles. Česká filharmonie se vždy snažila propagovat českou hudbu, ať už z klasicko-romantického repertoáru či soudobou tvorbu. Od počátku festivalu uvedla v každé sezóně nějakou novinku a mnoho skladeb bylo na festivalu premiérováno. I soutěž Pražského jara měla od začátku cíl propagovat českou hudbu, proto byla vždy součástí povinného repertoáru. Od roku 1994 byla dokonce zavedena tradice, že je pro soutěž objednána povinná soutěžní skladba u renomovaných českých skladatelů.

Ve své práci se věnuji českým soudobým skladbám, které byly napsány pro soutěž Pražského jara v oboru cembalo. Téma jsem si vybrala, protože jsem se sama posledního ročníku soutěže zúčastnila a vzhledem k tomu, že kolem povinné soudobé skladby vznikaly velké diskuse ohledně interpretace, začala jsem se o toto téma více zajímat. Zjistila jsem, že k soudobým českým cembalovým skladbám neexistuje téměř žádná literatura kromě disertační práce Moniky Knoblochové a diplomové práce Roberta Mimry. Myslím, že toto téma by si určitě zasloužilo více pozornosti, protože je velice zajímavé propojení tak starého historického nástroje se soudobou hudbou.

Nevěnuji se zde pouze samotným skladbám a jejich autorům. Důležité jsou totiž i historické a politické souvislosti, protože ne vždy byla stará hudba u nás volně dostupná a samozřejmá, jako je tomu dnes. Proto přibližuji historii soutěže Pražského jara a stručný vývoj staré hudby u nás od období první republiky. Vedle toho je důležité zmínit i to, jaké typy cembal byly u nás k dispozici, protože to úzce souvisí s interpretací a kompozičním stylem autorů, kteří pro cembalo psali.

Těžištěm práce je třetí kapitola, která se zabývá analýzou jednotlivých skladeb. Rozebírám je ze svého pohledu interpreta a doplňuji je o interpretační poznámky jak své, tak u některých skladeb i o autorovy. Pro lepší názornost uvádím i řadu konkrétních příkladů a v příloze jsou potom všechny skladby celé.

Na závěr bych zde chtěla poděkovat prof. Giedré Lukšaité-Mrázkové za odbornou pomoc a rady při vzniku této práce a také panu Michalu Venclovi, který mi poskytl cenné informace z archivu soutěže Pražského jara.

1 Historie cembalové soutěže

Inspirace pro vznik hudebního festivalu sahá až do 60. let 19. století, kdy se téměř každoročně konaly v Čechách festivaly pěveckých spolků. Oblíbené byly v té době autorské festivaly a této myšlenky se ujal i lipský operní ředitel Angelo Neumann, který pořádal v Německu Mozartův, Gluckův a Wagnerův cyklus. Když se v srpnu 1885 stal ředitelem pražské německé scény, myšlenku autorských cyklů přinesl s sebou a v roce 1899 stanovil pro uspořádání cyklu pevný termín v květnu. Od roku 1900 nesl cyklus název Májové hry (Mai-Festspiele) a konal se pravidelně až do roku 1913, kdy ho přerušilo vypuknutí první světové války.

Kromě toho ale vznikaly i cykly věnující se české hudbě, v roce 1895 se např. konaly hudební slavnosti v rámci Národopisné výstavy českoslovanské, kdy bylo od května do října na pražském výstavišti provedeno 132 skladeb od 42 českých autorů. V dubnu roku 1904 se konal první Český hudební festival, na němž se podílela Česká filharmonie. Po válce se v Praze konaly festivaly Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu a v květnu 1939 proběhl z podnětu Václava Talicha cyklus Pražský hudební máj.

V roce 1946 slavila Česká filharmonie 50 let existence a tehdejší šéfdirigent Rafael Kubelík přišel s myšlenkou uspořádání hudebního festivalu k této příležitosti. Mezinárodní festival klasické hudby Pražské jaro vznikl pod záštitou tehdejšího československého prezidenta dr. Edvarda Beneše a jeho první ročník se konal v květnu 1946.

Festival je dodnes skvělou příležitostí pro účast špičkových interpretů, dirigentských osobností i hudebních těles, se kterými se může české publikum seznámit. V neposlední řadě je ale přínosem festivalu i propagace české hudby a podpora soudobých českých skladatelů. Pražské jaro je u nás festivalem klasické hudby s nejdelší tradicí.

S nápadem realizace soutěže pro instrumentalisty v rámci festivalu přišel v roce 1946 Rafael Kubelík se členy České filharmonie, podmínky soutěže vypsali hned pro následující rok. V květnu 1947 se tedy konala první houslová soutěž o cenu Jana Kubelíka a čestné předsednictví zde převzal Jan Masaryk. Soutěž byla již od počátku pro mladé umělce a měla sloužit jako jakýsi odrazový můstek k další kariéře. Byla střídavě věnována různým nástrojům (housle, klavír, violoncello, flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, varhany, trubka, trombón, cembalo), pěvcům a smyčcovým kvartetům. Dvakrát se dokonce konala i dirigentská soutěž

a v roce 1965 skladatelská, která byla rozdělena na tři kategorie – skladba pro smyčcové kvarteto, pro sbor a pro orchestr.

Od roku 1994 se k soutěžním oborům přidalo cembalo a ve stejném roce byla zahájena i tradice, že Pražské jaro objednává u českých skladatelů nové skladby, které jsou součástí povinného soutěžního repertoáru. Noty jsou účastníkům zaslány jen pár měsíců před soutěží a premiéra těchto skladeb probíhá v den konání semifinále, tedy ve druhém kole. Délka skladby by měla být 7-10 minut.

To, že se cembalo stalo jedním z oborů soutěže Pražského jara, je zásluha zejména prof. Zuzany Růžičkové. Důvodů, proč se tento obor podařilo prosadit až téměř po 50 letech od prvního ročníku soutěže, je několik. Jedním z nich je, že cembalo u nás nejprve nemělo takovou tradici a nevyučovalo se. V období první republiky, kdy stoupl rozvoj českého hudebního života a navazovaly se kontakty se zahraničím, začaly vznikat první soubory a edice zaměřené na starou hudbu. Jedním z nich je soubor Pro Arte Antiqua, který ve 20. letech tvořilo duo V.P. Mlejnek a V. Král, v roce 1928 se k nim přidal cembalista Frank Pollak. Od roku 1933 byl soubor kvintetem viol, se kterým spolupracovali cembalisté Oldřich Kredba a Ladislav Vachulka.

Jméno Oldřicha Kredby je spojeno s cembalovými začátky Zuzany Růžičkové. Když byla ve 2. ročníku na AMU (1949-50), kde studovala klavír, měla možnost nepovinného cembala právě u Kredby. Toho využila a byla cembalem okouzlena zejména v Bachových skladbách. 8. 11. 1949 měla dokonce svůj první cembalový recitál, avšak i nadále se věnovala klavíru. V roce 1956 se rozhodla, že se bude věnovat pouze cembalu a v tom samém roce byla oceněna na mezinárodní soutěži v Mnichově. Dostala stipendium na tříměsíční stáž v Paříži, kde pobývala u cembalistky Margueritte Roesgen-Champion. Měla příležitost zde koncertovat a zúčastnit se interpretačních kurzů, na kterých se seznámila s francouzskou barokní hudbou pro cembalo.

Zájem interpretů a posluchačů o starou hudbu po 2. světové válce rostl, bohužel byl rozvoj tohoto hnutí velmi omezen vládou totalitního režimu až do roku 1989. A tak zatímco na západě byla hlavní centra staré hudby v rozmachu, česká hudební scéna byla od tohoto dění odstřihnuta. Na stejný problém naráželo i uvedení cembala do koncertní a pedagogické praxe. Od roku 1952 sice na AMU učil cembalo Oldřich Kredba, ale po jeho odchodu byl tento obor zrušen. V 60. letech se podařilo cembalo prosadit alespoň jako obligátní nástroj vedle varhan a

klavíru. Od roku 1967 zde vyučovala cembalo a interpretační praxi barokního umění Zuzana Růžičková a o dva roky později spolu s prof. Jiřím Reinbergerem uspořádala na AMU mezinárodní interpretační kurzy s názvem Barokní hudba v barokní Praze.

Když se však v roce 1972 otevřelo cembalo jako hlavní obor na VŠMU v Bratislavě, neváhala a přijala nabídku, aby zde vyučovala. Na AMU bylo mezitím v období 60. - 80. let možné studovat cembalo v rámci postgraduálního studia, od roku 1981 v doktorandském studiu a až teprve v roce 1984 se Růžičkové konečně podařilo prosadit cembalo jako hlavní obor i na AMU.

Než se cembalo dostalo mezi soutěžní obory Pražského jara, existovala cembalová soutěž v rámci festivalu Beethovenův Hradec v Hradci nad Moravicí. Nultý ročník soutěže proběhl v roce 1961, ale cembalo mezi soutěžní obory proniklo až v roce 1975 z iniciativy Ministerstva kultury. Poprvé tedy cembalová soutěž proběhla v roce 1979 s označením Interpretační soutěž Ministerstva kultury a předsedou poroty byl Vratislav Bělský. Soutěž se poté konala ještě dvakrát v letech 1983 a 1987, předsedkyní poroty obou ročníků byla Zuzana Růžičková.

Až deset let poté, co se u nás cembalo začalo vyučovat jako samostatný hlavní obor na AMU, se konečně dostalo i mezi soutěžní obory soutěže Pražského jara. Jistě to bylo i díky politickým změnám, kdy cembalo a celkově stará hudba již nebyly omezovány. Kromě toho ale také několik let trvalo, než byli vychováni cembalisté, kteří by obstáli ve vysoké konkurenci soutěže Pražského jara.

1.1 Přehled jednotlivých ročníků

Tato kapitola slouží jako stručný přehled jednotlivých ročníků cembalové soutěže. Obsahuje seznam laureátů, držitelů čestných uznání a zvláštních ocenění včetně ceny za nejlepší provedení povinné skladby. U každého ročníku je uvedena i povinná skladba a její autor. Podrobněji se se skladateli a soutěžními skladbami seznámíme ve třetí kapitole.

Rok 1994 – soutěžní obory: violoncello, cembalo a varhany

Povinná skladba: Viktor Kalabis - Preludio, aria e toccata „I casi di Sisyphos"

Laureáti: I. Jory Vinikour, Francie

II. Yves Rechsteiner, Švýcarsko

III. Asami Hirosawa, Japonsko

Čestné uznání: Dirk Börner, Francie

Kristian Nyquist, USA

Vojtěch Spurný, Česká republika

Giampietro Roseto, Itálie

Cena Nadace Pražského jara pro nejúspěšnějšího laureáta: Jory Vinikour

Cena Českého hudebního fondu za nejlepší interpretaci českého soudobého díla: Yves Rechsteiner

Cena Nadace Bohuslava Martinů: Yves Rechsteiner

Cena hlavního města Prahy pro nejúspěšnějšího kandidáta z Československa: Vojtěch Spurný

Rok 1999 – soutěžní obory: varhany a cembalo

Povinná skladba: Jiří Teml - Diptych

Laureáti: I. Neudělena

II. András Szepes, Maďarsko

III. Monika Knoblochová, Česká republika

III. Tien Yang, Taiwan

Čestné uznání: Zsolt Balog, Maďarsko

Mathieu Dupouy, Francie

Silvia Marquez Chulilla, Španělsko

Cena Nadace Pražského jara pro nejúspěšnějšího laureáta: András Szepes

Cena Nadace Český hudební fond za nejlepší interpretaci českého soudobého díla: Mathieu Dupouy

Zvláštní cena nakladatelství Bärenreiter: Silvia Marquez Chulilla

Cena Nadace Bohuslava Martinů za nejlepší provedení Koncertu pro cembalo a malý orchestr: András Szepes

Monika Knoblochová

Cena Nadace Musica noster amor nejmladšímu finalistovi celé soutěže: Mathieu Dupouy

Rok 2005 - soutěžní obory: cembalo a smyčcový kvartet

Povinná skladba: Jiří Gemrot - Hry pro cembalo

Laureáti: I. Morwaread Farbood, USA

II. neudělena

III. Irina Zahharenkova, Estonsko

Čestné uznání: Marta Němcová Marta, Česká republika

Cena Nadace Český hudební fond za nejlepší interpretaci českého soudobého díla: Irina Zahharenkova

Cena Nadace Bohuslava Martinů za nejlepší provedení Koncertu pro cembalo a malý orchestr: Morwaread Farbood

Rok 2012 – soutěžní obory: cembalo a violoncello

Povinná skladba: Václav Riedlbauch - Dva tance pro cembalo

Laureáti: I. Alexandra Nepomnyashchaya , Rusko

II. Jean Rondeau, Francie

III. Ksenia Semenova, Rusko

Čestné uznání: Sofya Gandilyan, Rusko

Petra Žďárská, Česká republika

Cena Nadace Český hudební fond za nejlepší provedení skladby napsané pro MHS Pražské jaro: Alexandra Nepomnyashchaya

Jean Rondeau

Cena Nadace Bohuslava Martinů za nejlepší provedení Koncertu pro cembalo a malý orchestr: Alexandra Nepomnyashchaya

Cena Nadace Gideona Kleina pro nejúspěšnějšího českého účastníka celé soutěže: Petra Žďárská

Rok 2017 – soutěžní obory: housle a cembalo

Povinná skladba: Petr Wajsar - Harpsycho

Laureáti: I. Anastasia Antonova, Rusko

II. Andrew Rosenblum, USA

III. Anna Kiskachi, Rusko

Čestné uznání: Bogdanovskiy Nikolay, Rusko

Krzysztof Garstka, Polsko

Cena Nadace Český hudební fond za nejlepší provedení skladby napsané pro MHS Pražské jaro: Andrew Rosenblum

Cena Nadace Bohuslava Martinů za nejlepší provedení Koncertu pro cembalo a malý orchestr: Anna Kiskachi

2 Význam nástroje v interpretaci

Je důležité zmínit, že cembalové skladby, které vznikly pro soutěž Pražského jara, lze interpretovat jak na moderní cembalo, tak i na historickou kopii. Nástroje se velmi liší jak konstrukčně, tak i zvukově a v této kapitole si uvedeme hlavní rozdíly mezi těmito nástroji. Porovnávat budeme velká dvoumanuálová cembala. Dále je v této kapitole nastíněna historie cembala u nás – jak probíhala výuka a jaké nástroje byly k dispozici.

Moderní cembalo má mnohem mohutnější a těžší konstrukci, která je blízká spíše klavíru. Jeho resonanční skříň je silnější než u historického cembala a je z kombinace dřeva a laminátu. Vlivem konstrukce má moderní nástroj velmi slabý tón, a proto dokonce některé firmy (např. Neupert a Wittmayer) začaly používat zesilovače zvuku. Sloupky moderního cembala mohou být z umělé hmoty, nebo z kovu (např. hliník), plektra se nejdříve vyráběla z tvrdé kůže, později byla i z delrinu. Moderní nástroj má širší klávesy jako klavír. Mají i hlubší ponor a celkově je úhoz těžší. Rozdíl, který velmi pocítíme při srovnání těchto dvou nástrojů je, že u moderního cembala není tak zřetelný moment trsnutí a zvuk je méně konkrétní. Práce s tónem je mnohem omezenější, a aby nebyl zvuk příliš suchý, musíme často používat více legata, než bychom použili u historického nástroje, což může hodně ovlivnit interpretaci. Zásadní rozdíl je v registraci, moderní nástroje mají 5-7 pedálů, které hráč ovládá nohami. Nejčastěji má k dispozici dva osmistopé, čtyřstopý, šestnáctistopý a loutnový rejstřík. Nesmí chybět ani spojka, která propojuje oba manuály.

Historické cembalo je oproti modernímu lehčí, stěny ozvučné skříně jsou tenčí a pouze ze dřeva. Sloupky jsou dřevěné a jejich plektra se v minulosti vyráběla z ptačích brků. I dnes se taková plektra vyrábějí, ale běžně se vyrábí i z delrinu. Tento materiál je svou pružností blízký plektrům z brků, avšak je méně náročný na údržbu. Klávesy historického cembala jsou užší, proto se i některé skladby na tento nástroj hrají lépe a jsou pro ruku pohodlnější, než na moderním cembale. Jak již bylo zmíněno, u historického nástroje máme větší možnosti práce s tónem, protože hráč mnohem citlivěji zachytí moment trsnutí plektra o strunu. Tón je daleko konkrétnější a silnější. Rejstříky se ovládají ručně pomocí táhel a pák. Nejčastěji jsou k dispozici dva osmistopé, čtyřstopý, někdy i loutnový rejstřík a spojka.

U nás byly ve 20. - 80. letech 20. století dostupné pouze moderní nástroje. Cembala byla dovážena, protože v Čechách se tyto nástroje nevyráběly a ačkoliv byla snaha vyvolat výrobu u firmy Petrof, sériová výroba ale nikdy nebyla spuštěna. První moderní cembalo u nás bylo francouzské značky Gaveau, které zakoupila Pražská konzervatoř. Později byla dovážena cembala značek Ammer a Lindholm. Existovaly i kvalitnější nástroje německé firmy Neupert, ale v té době bylo nemožné je koupit.

Během 80. let se u nás začaly objevovat první kopie historických cembal. Díky Pavlu Klikarovi, vedoucímu souboru Musica Antiqua, se do Čech dostala stavebnice kopie historického cembala italského typu, které sestavil František Vyhnálek s Jiřím Vykoukalem v Hovorčovicích u Prahy. Později podle vzoru tohoto nástroje postavili několik dalších. Poté se Jiří Vykoukal dále věnoval italským nástrojům a Jiří Vyhnálek se zajímal o další typy cembal. Zkušenosti získal u Ammera v NDR a v 80. letech postavil první cembalo typu Eisenach. Dodnes již Vyhnálek postavil přes 100 nástrojů typu vlámského, francouzského, franko-vlámského, či typu Eisenach. Kromě Vyhnálka u nás cembala vyrábí cembalová dílna Jan Bečička & Stanislav Hüttl v Bystřeci či Vít Bébar v Nosislavi.

Po roce 1989, kdy u nás byla situace pro cembalo a starou hudbu příznivá, se začala postupně moderní cembala vyměňovat za kopie historických nástrojů. Nepochybně tomu přispěl i fakt, že cembalo existovalo na AMU jako samostatný obor. V roce 1990 AMU zakoupila dvoumanuálový nástroj německého typu firmy Sassmann a přivezen byl v následujícím roce. V roce 1993 potom byly zakoupeny dva dvoumanuálové nástroje – cembalo francouzského typu druhé poloviny 18.stol od firmy Kennedy a moderní pedálové cembalo značky Gobel. Kopie byly postupně pořizovány i do dalších hudebních institucí (např. některé konzervatoře a vysoké školy).

Ačkoliv dnešní historicky poučená interpretační praxe už od moderního cembala ustoupila, je i přesto moderní nástroj úzce spojený s osobností Zuzany Růžičkové, která se v souvislosti s cembalem zasloužila o spoustu důležitých milníků (např. otevření cembalové třídy, prosazení cembala na soutěži) a svými koncerty seznamovala veřejnost s tímto nástrojem. Pro Zuzanu Růžičkovou byla velmi důležitá právě široká škála rejstříků moderního cembala, kterou přirovnávala k instrumentaci. Přestože později vystupovala i na kopie historických nástrojů, moderní cembala jí byla vždy bližší. Její zásluhou v Československu vznikala spousta cembalových skladeb, které uváděla na

koncertech vždy na moderním nástroji. Proto tedy česká tradice vychází spíše z moderního nástroje, kde je možné díky pedálům nerušeně měnit širokou škálu rejstříků. Více se tomuto tématu budu věnovat v následující kapitole.

3 Rozbor a interpretační problémy

Obsahem kapitoly jsou rozbory jednotlivých soutěžních skladeb. Analýze vždy předchází krátká charakteristika autora, která nemá sloužit jako podrobný životopis, ale spíše jako náhled do autorovy tvorby, jeho stylu a případně jeho inspiračních zdrojů. Každý rozbor bude zahrnovat i poznámky a návrhy k interpretaci. Skladby jsou seřazeny chronologicky podle jednotlivých ročníků soutěže Pražského jara. Co se týče číslování, vycházím vždy z toho, které používá autor v notách.

Skladby, které vznikly na objednávku soutěže Pražského jara, byly několikanásobně premiérovány ve druhém kole soutěže, kde ji předvedlo 10-12 kandidátů. Skladba měla mít 7-10 minut a vždy byla udělena zvláštní cena za nejlepší interpretaci této povinné soudobé skladby.

Je důležité zmínit, že právě časový limit má nesmírný vliv na interpretaci. Je velký rozdíl, pokud se interpret snaží skladbu zahrát v určitém čase a tomu přizpůsobí i samotnou interpretaci, nebo když bere předepsanou duratu pouze jako přibližný údaj, který nemusí úplně přesně dodržet a tím pádem může interpretaci více přizpůsobit své osobní představě.

3.1 VIKTOR KALABIS (1923 – 2006)

Autorem první skladby, která vznikla na objednávku Pražského jara, byl Viktor Kalabis. Od malička se věnoval hře na klavír, později se naučil hrát na saxofon a byl i členem jazzového orchestru. Během válečných let měl náročné podmínky pro studium, ale přesto si zachoval zájem o hudbu a usiloval o dráhu skladatele a dirigenta. Od roku 1943 studoval u Pavla Dědečka a Jaroslava Řídkého. Po válce se plně věnoval studiu skladby na Pražské konzervatoři u Emila Hlobila, poté studoval na AMU kompozici u Jaroslava Řídkého a hudební teorii u Karla Janečka. Kromě toho ještě vystudoval hudební vědu spolu s estetikou, filozofií a psychologií na filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

V roce 1951 se seznámil se Zuzanou Růžičkovou, ke které v té době chodil na hodiny obligátního klavíru na AMU. Vznikl mezi nimi vztah a na konci roku 1952 měli svatbu.

V roce 1952 krátce vyučoval na AMU hru z partitur, ale brzy byl z politických důvodů propuštěn. Od roku 1953 působil jako redaktor a režisér hudební redakce pro děti a mládež a u této funkce zůstal 19 let. V roce 1972 opustil rozhlas, aby se výhradně věnoval komponování a dirigování. Mnoho skladeb psal na objednávku interpretů nebo pro mezinárodní soutěže. V roce 1991 se stal předsedou správní rady Nadace Bohuslava Martinů a později inicioval vznik Institutu Bohuslava Martinů.

První čtyři skladby pro cembalo vznikly v 60. a 70. letech a všechny napsal pro svoji ženu Zuzanu Růžičkovou. Byly zamýšleny pro moderní pedálové cembalo a z něj také vycházela i registrace. Tu psal buď už během komponování, nebo dodatečně ve spolupráci s Růžičkovou.

Další dvě cembalové skladby napsal v 90. letech. V té době už počítal s interpretací i na kopie historických nástrojů a v notách již téměř nezapisoval registraci. Přesto ale spíše preferoval moderní cembalo pro jeho zvukové možnosti. „Jednou z kompozičních metod byla tzv. „transplantace", kterou Kalabis nazýval svěření realizace své orchestrální představy pouze jednomu nástroji (cembalu) a obzvlášť v těchto případech pak postrádal moderní nástroj, který má daleko větší možnosti orchestrace než kopie historického nástroje."[1]

Skladby pro cembalo:

Šest dvouhlasých kánonických invencí, op. 20 (1962)

Sonáta pro housle a cembalo, op. 28 (1967)

Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr, op. 42 (1977)

Akvarely pro cembalo, op. 53 (1979)

Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo, op. 73 (1991)

Preludio, Aria e Toccata „I casi di Sisypho" pro cembalo sólo, op. 75 (1992)

Dialogy pro violoncello a cembalo, op. 77 (1994)

[1] Monika Knoblochová. *Soudobá česká hudba pro cembalo.* Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Interpretace a teorie interpretace, 2011, s. 34.

PRELUDIO, ARIA E TOCCATA „I CASI DI SISYPHO" (PŘÍBĚHY SISYFOVY) (1992)

Jak již můžeme vyvodit z názvu, skladba má tři části. Autor sice neuvádí, pro který typ cembala je určena, ale byla napsána v době, kdy již počítá s interpretací na kopii historického nástroje. Kromě toho i Zuzana Růžičková, která tuto skladbu nahrála, v bookletu k nahrávce uvádí, že je určena pro kopii historického nástroje.[2] Proto v celé skladbě není vypsaná ani registrace, pouze I a II manuál.

Nástroj: historická kopie, případně moderní nástroj

Registrace: 8',8'

Rozsah: kontra A – D3

Durata: cca 10 min. (všechny věty)

Notové vydání: Panton Praha, 1993, P2822

Kompozice je inspirována příběhem z řecké mytologie o králi Sisyfovi, který měl za trest tlačit obrovský kámen na kopec a na druhé straně ho svalit dolů. To se mu ale nikdy nepovedlo, protože mu kámen vždy těsně před vrcholem vyklouzl a tudíž musel Sisyfos začínat stále znovu a znovu. Podle tohoto příběhu vzniklo i rčení „sisyfovská práce", které znamená marnou snahu a bezvýchodnou činnost.

Ve všech větách dochází k tempovým změnám, které jsou většinou označeny metronomickým údajem. V úvodu ještě autor vysvětluje značku šipky, která v notách znamená mírné zrychlení.

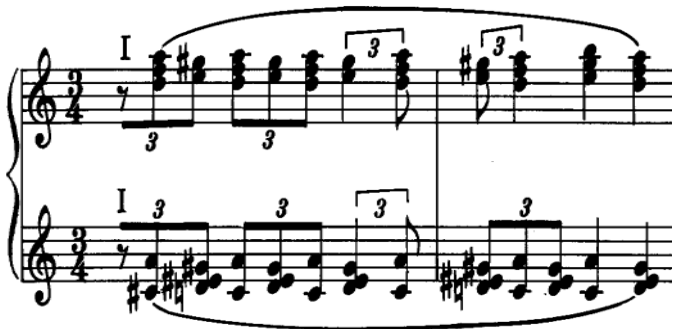
= pocchissimo animato

Preludio

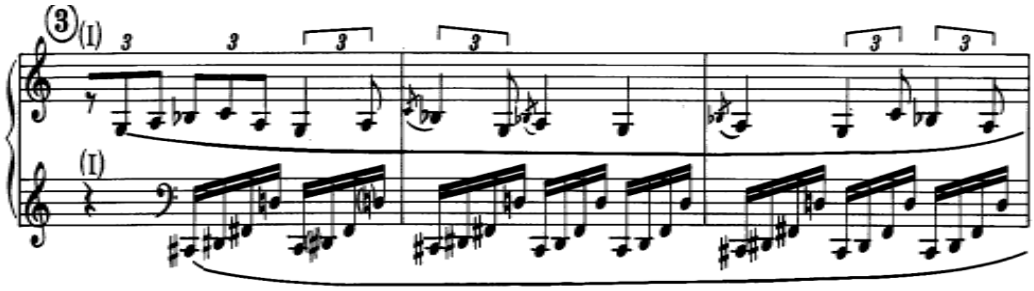
První věta, začíná charakteristickým motivem triol v akordech *(Obr. 1)*. Objevuje se ve skladbě ještě víckrát a je celkem výrazný, proto ho můžeme označit za jakýsi hlavní motiv. Je poměrně ve vysoké poloze (obě ruce v houslovém klíči) a má hrdý, energický charakter. Hned v čísle 1 nastupuje odpověď na tento motiv *(Obr. 2)*. Vyznačuje se spíše melodičtější pravou v triolách a naproti tomu se v levé opakuje čtyřtónový model v šestnáctinách a ruce zde jdou rytmicky proti

[2] *Zuzana Růžičková: Kalabis, Martinů, Rychlík, Mieg, Bartók* [CD]. Praha: Ing. Tomáš Janeček – Nibiru, 1998, s. 7.

sobě (3:4). S těmito dvěma motivy se pracuje až do čísla 5, přičemž v číslech 3 a 4 je zpracována odpověď nejprve v nízké poloze, potom naopak ve vysoké.

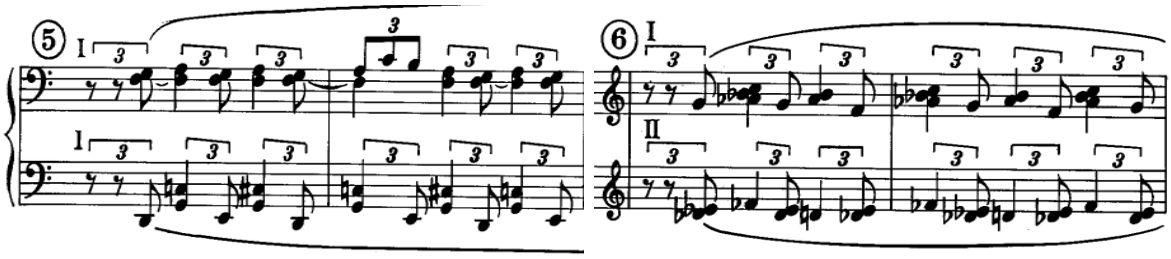


Obrázek 1



Obrázek 2

V číslech 5 a 6 začíná nový motiv *(Obr. 3)*, ale i nadále pokračuje v triolovém rytmu. Nejprve můžeme vypozorovat melodii ve vrchním hlase pravé ruky, v čísle 6 pokračuje stejně jako levá opakováním jednoho modelu. Číslo 5 nejprve začíná v nízké poloze a číslo 6 je naopak ve vysoké.

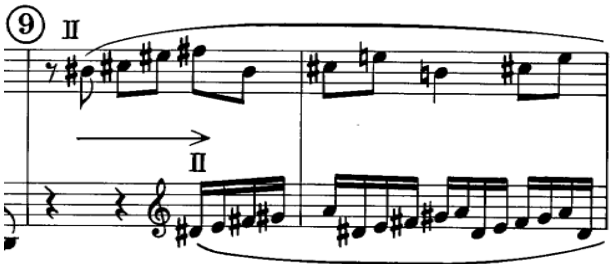


Obrázek 3

Poté se v čísle 7 vrací hlavní motiv v pravé ruce, tentokrát ho levá doprovází opakujícím se motivem v triolovém rytmu. Oproti začátku je zde úsek hlavního motivu prodloužen na šest taktů z původních dvou.

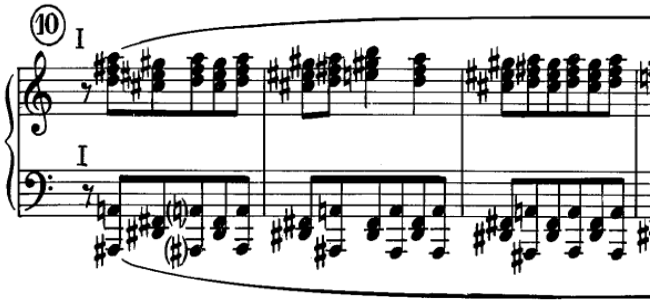
V čísle 8 jsou výrazné opakované skoky v levé ruce, pravá má opět spíše melodičtější charakter. Je to téměř jediné místo, kde se objevují větší intervalové skoky.

Poprvé v čísle 9 mizí triolový rytmus *(Obr. 4)*, obě ruce jsou spíše ve vyšší poloze. V pravé ruce je melodie složená ze šesti tónů, jejichž pořadí se nepravidelně mění a v levé ruce je doprovodný motiv v šestnáctinových hodnotách složený z pěti tónů, čímž se neustále posouvá těžká doba.



Obrázek 4

V čísle 10 se vrací hlavní motiv, tentokrát v jiném rytmu *(Obr. 5)*. Tím, že zde nejsou trioly, vyznívá motiv těžkopádněji než v předešlých částech.



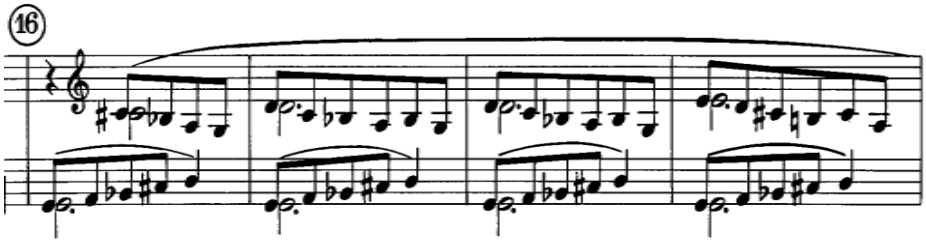
Obrázek 5

Následující číslo 11 charakterem jakoby navazuje na číslo 9. Zní opět spíše lehčeji, je ve vyšší poloze a ačkoliv zde není napsaná dynamika, z polohy a sazby přirozeně vyplývá, že je v pianu. Opět zde můžeme vypozorovat, že je v každé ruce opakující se motiv složený z určitého počtu tónů, v pravé se ještě mění rytmus, naproti tomu v levé je nepřerušovaný tok osmin.

Číslo 12 je opět zatěžkanější, v pravé ruce ve vrchním hlase můžeme sledovat melodii, po pár taktech melodie pokračuje v akordech. Levá má doprovodný charakter s opakujícím se motivem. Ve stejném duchu pokračuje i číslo 13, kde v pravé pokračuje melodie v akordech v jiné poloze a změní se doprovodný motiv v levé. Následuje opět část v pianu, tento úsek můžeme považovat za pokračování částí 9 a 11.

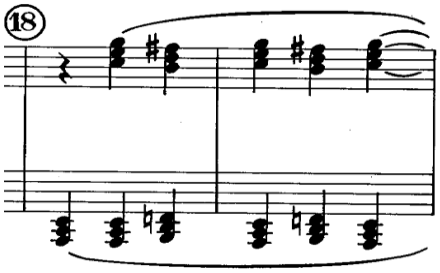
V čísle 15 je označena změna tempa. Následuje delší úsek 15-17, kde je v levé stále stejný motiv, v každém čísle se jen změní jeho poloha a na rozdíl od čísla 15, kde začíná od druhé doby, v ostatních dvou číslech začíná od první doby.

V pravé ruce je v každém čísle jiný motiv. Na první pohled se zdá, že se jednotlivé motivy v rámci úseku opakují, ale na rozdíl od levé přece jen v pravé dochází k drobným změnám v motivu (*Obr. 6).*



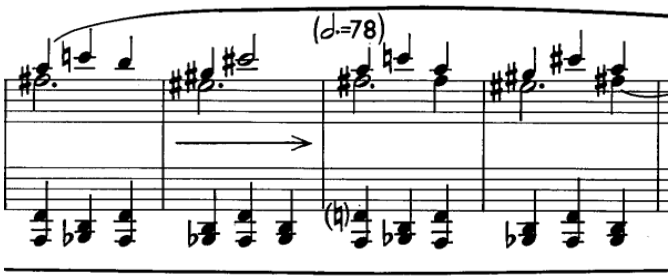
Obrázek 6

Naposledy se vrací hlavní motiv v čísle 18, tentokrát ve čtvrťových hodnotách *(Obr. 7)*.



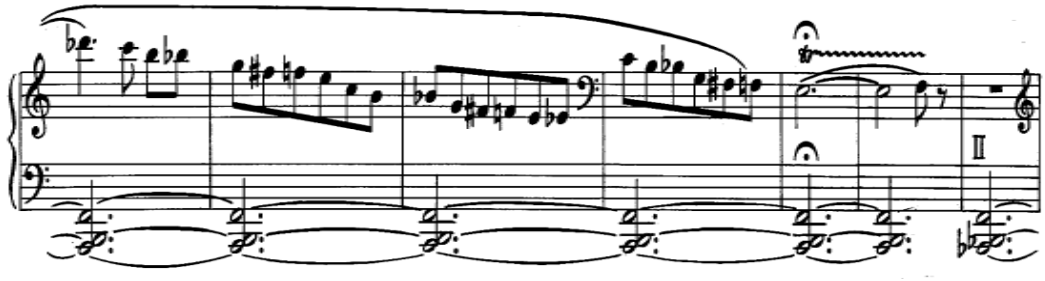
Obrázek 7

Hlavní motiv plynule navazuje na delší gradaci, v jejímž průběhu dochází i k postupnému zrychlení tempa, které autor označil nejprve šipkou a poté změnou metronomického údaje *(Obr. 8)*. Kromě zrychlování se ještě pravá ruka postupně dostává do vysoké polohy.



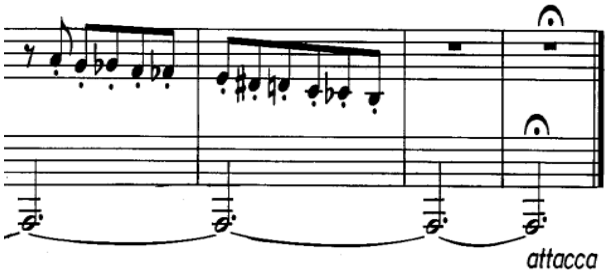
Obrázek 8

Gradace vrcholí v čísle 20 a zde je zřejmě vyobrazeno, jak Sisyfovi padá kámen z kopce – levá drží prodlevový akord a pravá ruka se ze třetí oktávy propadá až do malé oktávy *(Obr. 9)*.



Obrázek 9

V čísle 21 je ten samý motiv, pouze posunutý o půltón výš a celá věta končí sestupnou chromatikou, která jakoby vyjadřovala úplný dopad kamene (*Obr. 10)*.



Obrázek 10

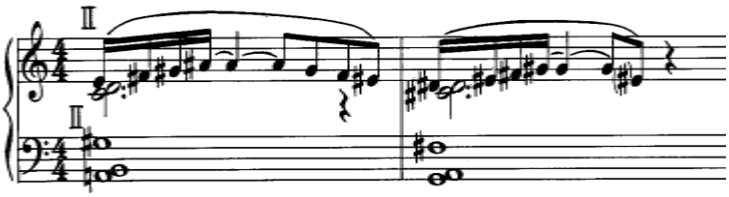
Tato věta se vyznačuje téměř nepřerušovaným tokem rychlých hodnot, což by vzhledem k názvu mohlo vyjadřovat Sisyfovu úpornou snahu dostat se nahoru. Autor zde pracuje s krátkými úseky, které se často mění, přesto ale tvoří jeden celek. Dále často potkáváme krátké opakující se modely, někdy použije lichý počet tónů a vzniká tak určitá nepravidelnost: *„Velmi typické pro toto období je posouvání či opakování modelu vytvořeného figuracemi nebo zahuštěnými akordickými plochami, v pásmech levé a pravé ruky, často zcela nezávisle na sobě. Tato pásmovost vytváří bitonální plochy. Přímo za charakteristický rys by se dalo označit posunutí začátku těchto modelů z těžké na lehkou dobu (zpravidla o osminovou pauzu), vytvářející zajímavou polyrytmičnost se sólovým hlasem, které jsou někdy obtížné na souhru.“*[3] Často se tento model objevuje v levé ruce jako doprovodný motiv, zatímco nad ní je v pravé melodická linka.

[3] Monika Knoblochová. *Soudobá česká hudba pro cembalo.* Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Interpretace a teorie interpretace, 2011. s. 35

Autor v jednotlivých úsecích pracuje s malým počtem tónů, melodie se na více místech skládá pouze ze tří tónů (např. hlavní motiv). I rozsah melodie není široký, neobsahuje žádné velké skoky. Větší intervaly se objevují pouze v doprovodných motivech (např. rozklady, skoky v dvojhmatech v čísle 8). V této větě značí číslo začátek nového motivu nebo označuje nějakou změnu. Zajímavé je, že každé číslo začíná vždy pomlkou. Můžeme si všimnout i častého střídání forte a piano úseků. Není zde sice přímo vyznačena dynamika, ale přirozeně to vyplývá z polohy a sazby – forte úseky jsou v akordické sazbě a spíše nižší nebo střední poloze, piano části většinou ve dvouhlasé sazbě, převažují zde spíše drobnější hodnoty a jsou ve vysoké poloze, případně podpořeny druhým manuálem.

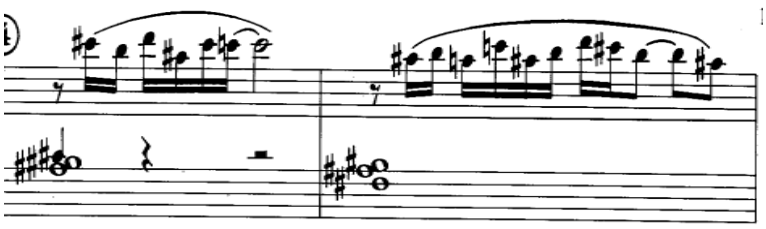
Aria

Aria nastupuje attacca po Preludiu jako jakési zklidnění, které vyjadřuje Sisyfovo bolestné naříkání nad věčným údělem člověka. [4] Je to pomalá věta, kde interpret může předvést zpěvnou hru a je hodně zaměřena na tónovou barevnost nástroje. Začíná motivem, který se v začátku ještě několikrát zopakuje v různých transpozicích *(Obr.11)*. Levá ve většině této věty slouží jako harmonický podklad, kdy nejčastěji drží dlouhý akord.



Obrázek 11

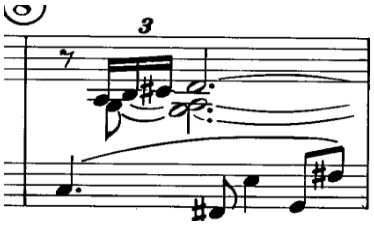
Pravá ruka často obsahuje melodii a to buď samotnou *(Obr.12)*, nebo je tvořena současně melodickým i harmonickým prvkem, jako je tomu např. hned v úvodním motivu (*Obr 11.)*.



Obrázek 12

[4] Monika Knoblochová. *Soudobá česká hudba pro cembalo.* Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Interpretace a teorie interpretace, 2011. s. 44.

Pouze v závěru v číslech 7-8 si ruce vymění role a melodie je zde v levé ruce, v čísle 8 se v pravé objevuje náznak úvodního motivu *(Obr.13)*.



Obrázek 13

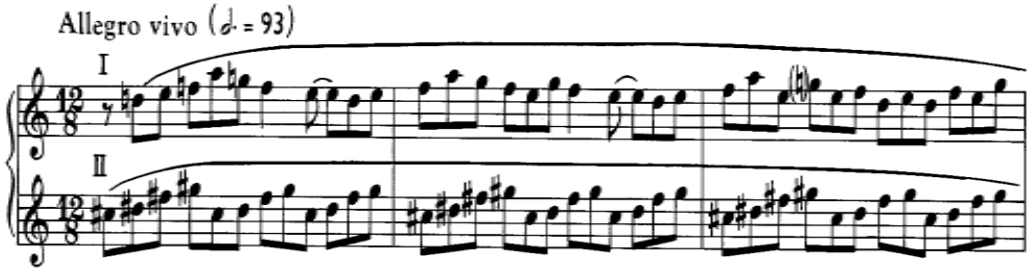
Téměř celá věta má spíše fantasijní charakter, pouze číslo 2 působí jako aktivnější a napjatější, ale hned číslo 3 se znovu vrací ke klidu. Ruce jsou často blízko sebe ve stejné poloze.

Toccata

Cyklus uzavírá virtuózní toccata ve 12/8 taktu. U této věty je pro větší přehlednost lepší hned v úvodu zmínit, že se skládá ze dvou kontrastních prvků, které se různě střídají a kombinují. Prvním prvkem jsou rychlé běhy v obou rukách, často v osminových hodnotách, v levé ruce je to většinou opakující se model, v pravé melodie. Tyto úseky jsou v dvouhlasé sazbě a mají velmi virtuózní charakter.

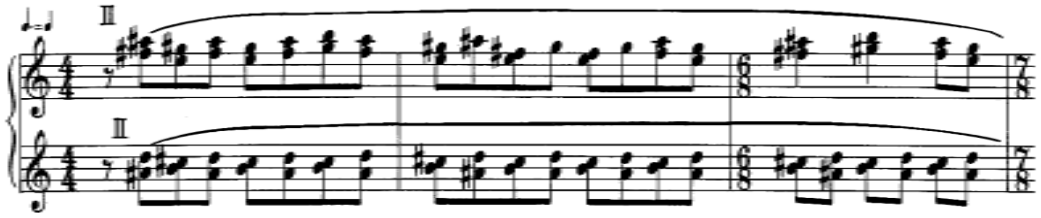
Druhým prvkem jsou motivy v husté sazbě, tedy buď v obou rukách akordy, nebo alespoň dvojhmaty. Oproti prvnímu prvku tyto úseky zní o něco více těžce.

Věta začíná v dvouhlasé sazbě, v obou rukách jsou drobné hodnoty - v pravé je melodie, která podobně jako v první větě, má úzký rozsah a je složena z pěti tónů *(Obr.14)*. Doprovází ji levá ruka opakovaným motivem složeným ze čtyř tónů, zatímco v taktu máme dělení po třech. Díky tomu dochází k posouvání těžké doby v levé a ruce jdou proti sobě. Motiv i melodie se poté různě transponují, ale neustále se pohybují spíše ve vyšší poloze. V tomto duchu pokračuje celá první část až do čísla 1.



Obrázek 14

Poté se najednou obě ruce přesouvají naopak do nízké polohy, levá drží dlouhé prodlevové akordy, nad kterými má pravá opakované motivy. Následně nastupují obě ruce v dvojhmatech ve 4/4 taktu *(Obr.15)*. Tento úsek může připomínat hlavní motiv z Preludia, takže se může jednat o malou reminiscenci. Dochází zde k rychlému střídaní taktů (4/4. 6/8, 7/8, 5/8), až se dostáváme do čísla 2, kde přichází nový motiv – rozklady střídavě v obou rukách.

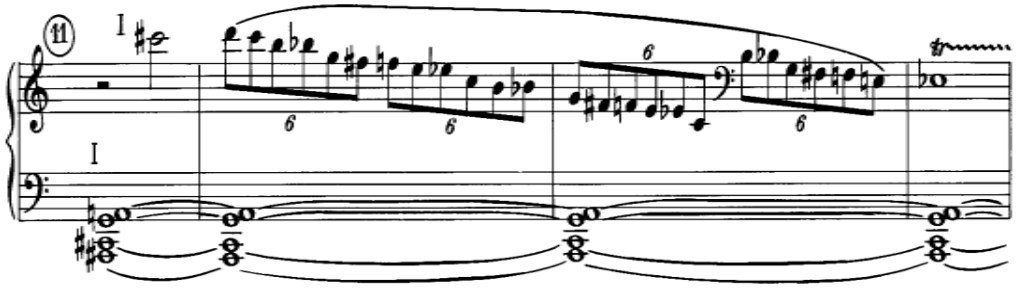


Obrázek 15

V číslech 3 a 4 se vrací akordická sazba, ale vystřídá se nejprve vysoká a poté nízká poloha. Dochází zde opět ke změně taktu, nejprve 7/8, v čísle 4 pak 6/8. V čísle 5 se vrací dvojhlas ve 12/8 taktu, brzy se však mění na 6/4 takt a poprvé se kombinují zmiňované dva prvky – v levé se opakuje model v osminách, v pravé jsou akordy.

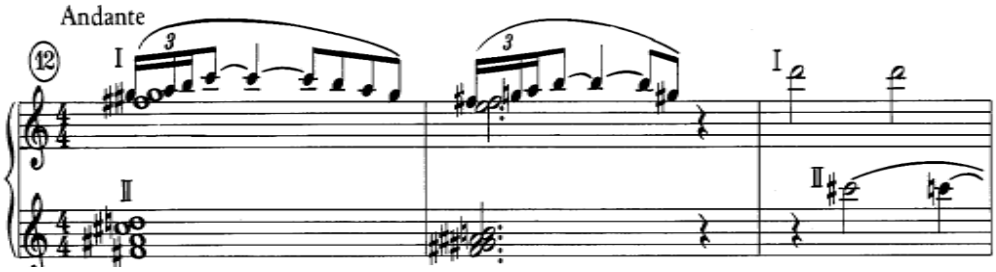
V čísle 6 se znovu vrací rozklady v nízké poloze a číslo 7 jakoby opět navazuje na číslo 5 s akordy v pravé ruce a opakujícím se modelem v levé, obě ruce jsou znovu ve vysoké poloze. Po šesti taktech se obě ruce přesouvají do nízké polohy a mění se i sazba levé ruky z osminových běhů na dvojhmaty. Až do čísla 11 pokračuje střídání a kombinování základních dvou prvků.

V čísle 11 najednou přichází reminiscence první věty, konkrétně závěrečný motiv pádu kamene *(Obr.16)*.



Obrázek 16

A hned poté je vložena i vzpomínka na druhou větu *(Obr.17)*.

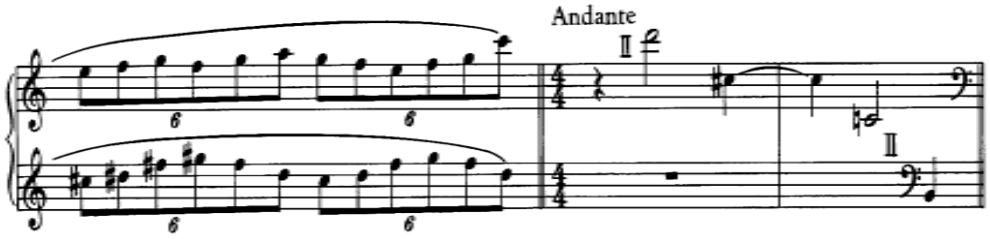


Obrázek 17

V čísle 14 se znovu vrací virtuózní osminy a s nimi i původní charakter skladby. V čísle 15 se změní sazba pravé ruky na dvojhmaty. Číslo 16 potom přichází s novým prvkem tečkovaného rytmu, který se v této větě ještě neobjevil.

Poté do čísla 21 opět v podstatě pracuje se střídáním dvou prvků, tedy podobně, jako tomu bylo v číslech 7-10.

Najednou se v čísle 21 znovu vrací motiv pádu z první věty a v čísle 22 opět krátká vzpomínka na druhou větu. Po ní nastupuje virtuózní motiv, ale tentokrát pouze na tři takty a je náhle přerušen motivem ze druhé věty *(Obr.18)*. To je poslední malé zklidnění před závěrečnou virtuózní codou.



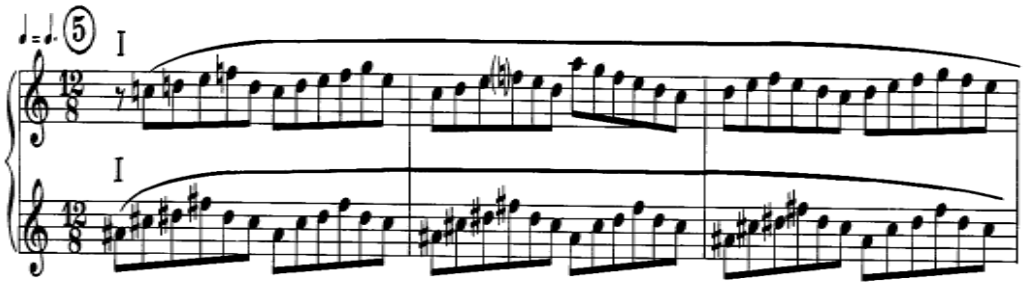
Obrázek 18

Toccata je technicky velmi náročná, zejména na souhru rychlých běhů v obou rukách. Podobně jako v první větě i zde se střídají piano a forte úseky podpořené sazbou, opět se mění různé polohy nástroje. Rychlé běhy, kromě Cody, jsou téměř vždy v horních oktávách, zatímco u akordické sazby tuto pravidelnost nepozorujeme a jsou využity všechny polohy. Celá věta by měla vyobrazovat jakýsi vzdor, protože znázorňuje rozzuřeného Sisyfa, jak od sebe odhodí kámen a odmítá se dále snažit.[5]

Jak již bylo zmíněno, v této větě autor hodně pracuje se dvěma prvky – virtuózní běhy a akordy. Uvedeme si zvlášť pár příkladů, jak je střídá a kombinuje.

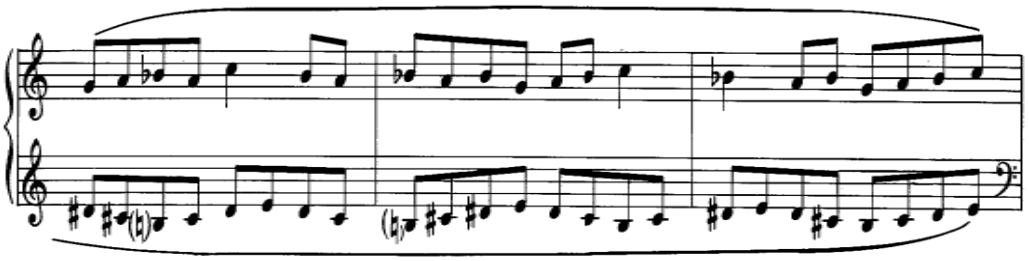
[5] *Zuzana Růžičková: Kalabis, Martinů, Rychlík, Mieg, Bartók* [CD]. Praha: Ing. Tomáš Janeček – Nibiru, 1998, s. 6.

V prvním příkladu jsou běhy v obou rukách, v levé se dokola opakuje stejný model, pravá se pohybuje v úzkém okruhu tónů, ale neopakuje stejný model, tudíž má spíše funkci melodie *(Obr.19)*.



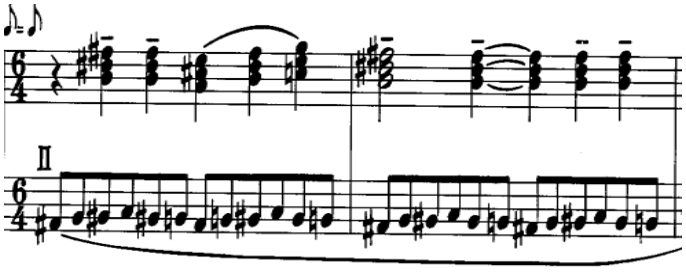
Obrázek 19

Někdy jsou v obou rukách běhy, ale v pravé ruce je tok osmin přerušen vložením čtvrťové noty, čímž je podpořen její melodičtější charakter *(Obr.20)*.



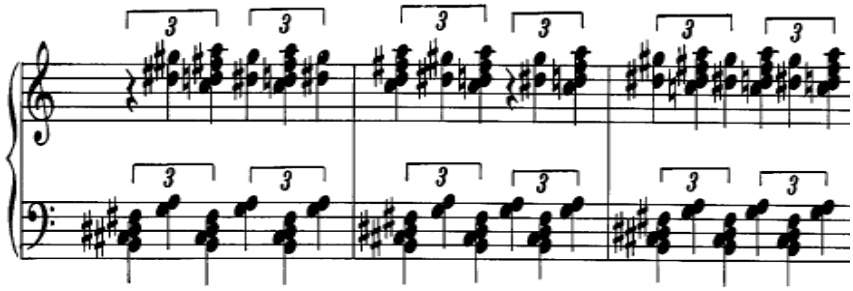
Obrázek 20

Zde v levé vidíme rychlé běhy, opět v podobě opakujícího se modelu, v pravé ruce jsou naproti tomu akordy *(Obr.21)*. Obě ruce jsou ve vyšší poloze (levá v houslovém klíči).



Obrázek 21

Jako poslední uvádím příklad, kde jsou již obě ruce v akordické sazbě *(Obr.22)*. Zde vidíme, že každá ruka je ve své poloze a nejsou blízko u sebe, jako je tomu v případě rychlých běhů v obou rukách.



Obrázek 22

Ke kompozičnímu stylu této skladby píše prof. Růžičková: *„Tady už skladatel pracuje plným štětcem. Jde o jednu z autorových oblíbených „transplantací" – jak to sám nazývá – cembalo už není pouhým klávesovým nástrojem, zastupuje orchestr. Skladba by se podle autora mohla instrumentovat. Je to opět zcela nový pohled na cembalo – pokud se nerozpomeneme na Bacha, který je také vnímal jako nástroj schopný orchestrálního tutti."*[6]

Velice cenné jsou pro hráče následující poznámky k interpretaci ze semináře, který se uskutečnil 12. 3. 2003 na HAMU a vedl jej sám Viktor Kalabis se Zuzanou Růžičkovou:

„I. věta – *triolové pasáže pravé ruky nastupující od 3. taktu je třeba hrát výrazně zpěvně a melodicky; od čísla 8 je během následující stránky potřeba dost zrychlit – toto zrychlování se prakticky děje průběžně až do konce věty (naznačeno šipkami); osminy v pravé ruce čtyři takty před koncem je vhodné zatěžkat – symbolizují padající kámen*

II. věta *– skupinky šestnáctek v úvodních čtyřech taktech je třeba hrát výrazově, nikoliv přesně rytmicky; tempo čísla 4 se řídí rychlostí doznívání akordů v levé ruce; v čísle 7 je vhodné pro větší výraznost intervalů v levé ruce hrát pravou ruku na druhém manuálu*

III. věta *- původní tempo = 93 skladatel označil za přehnané a zredukoval ho na 76; mezi jednotlivými, metricky odlišnými částmi, je třeba docílit rytmicky*

[6] *Zuzana Růžičková: Kalabis, Martinů, Rychlík, Mieg, Bartók* [CD]. Praha: Ing. Tomáš Janeček – Nibiru, 1998, s. 6.

plynulých přechodů; tři takty před číslem 12 se opět objevuje hudební motiv padajícího kamene, způsobující nářek v čísle 12; od čísla 16 popadá Sisyfa hrozný vztek; v čísle 20 je potřeba vyzdvihnout chromatiku; závěrečné číslo 23 by mělo být provedeno maximálně rychle"[7]

[7] Monika Knoblochová. *Soudobá česká hudba pro cembalo.* Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Interpretace a teorie interpretace, 2011, s. 44.

3.2 JIŘÍ TEML (*1935)

Dalším skladatelem, který se ve své tvorbě mimo jiné věnuje cembalu a napsal druhou povinnou soutěžní skladbu, je Jiří Teml - hudební skladatel, dramaturg hudebního vysílání, autor rozhlasových pořadů a hudební publicista. V mládí se zajímal o jazz a taneční hudbu, v 60. letech např. zaranžoval pár skladeb pro jazzový soubor Karla Krautgartnera a psal drobnější populární díla. Své jazzové kompozice uplatňoval i v rozhlase, kde se také seznámil se skladatelem a dramaturgem symfonické tvorby Jiřím Jarochem. Díky němu Teml poznal to nejkvalitnější z domácí i zahraniční tvorby, Jaroch také posuzoval jeho díla a pomohl mu s nasměrováním kompozičního stylu. Na konci 60. let se Teml začal systematicky věnovat komponování vážné hudby. Po celou dobu ho provází vztah k varhanám, na které sám hrál, a varhany tak využil ve své tvorbě i jako sólový nástroj, napsal tři varhanní koncerty s doprovodem orchestru, či kombinace varhan s jinými nástroji, nebo zpěvem a to jak sólovým, tak i sborovým. Inspiroval se autory jako např. I. Stravinskij, S. Prokofjev, P. Hindemith, B. Bartók, L. Janáček, B. Martinů či M. Kabeláč.

Od konce 70. let studoval nové kompoziční techniky, zejména tzv. Polské školy. V té době se v jeho tvorbě objevuje zajímavá barevnost, kontrasty jednotlivých instrumentálních sekcí, originální artikulace a postupně se upevňuje jeho osobitý styl. V kompozicích používá i tónové řady a snaží se své hudbě dodat i český přízvuk pomocí charakteristické melodiky a rytmiky. Kromě toho zkouší experimentovat s méně obvyklými nástroji a tak vznikly skladby pro cembalo, cimbál či dudy.

Vliv na jeho kompozici mělo i působení na plzeňské stanici Československého rozhlasu, kde byl dramaturgem a vedoucím hudební redakce v letech 1976-80. Tato pozice totiž vyžadovala znalost a poslechovou zkušenost široké škály repertoáru včetně soudobé hudby. Od roku 1980 dodnes působí jako hudební dramaturg v Českém rozhlase v Praze a intenzivně se věnuje českému folkloru ve spolupráci s lidovým souborem plzeňského rozhlasu, pro který zpracovává instrumentální i vokální úpravy lidových písní a tanců.

Teml věnuje celkem vyvážený zájem tvorbě různých obsazení a žánrů. Cembalo se v jeho díle objevuje poměrně často, ať už jako sólový nástroj, nebo v kombinaci s dalšími nástroji. Své první cembalové skladby psal pro cembalistku Jitku Navrátilovou.

Skladby pro cembalo:

Intráda pro cembalo a žestě (60. léta 20. stol.)

Etuda pro cembalo a smyčce (60. léta 20. stol.)

Commedia dell' arte (1987)

Meditace a rozkoše (1990) – pro cembalo a violu (housle)

Shakespearovské motivy (1990) – pro flétnu, housle, violoncello, cembalo

Diptych (1998)

Divadlo svět (2002) – pro recitátora a cembalo

Concertino per organo (ossia clavicembalo) e quintetto a fiatto (2003)

Pět tanců pro cembalo (2004) – nejprve jako Tři tance, v roce 2008 přidal další dva

Krumlovské maškary (2006) – pro (zobcovou) flétnu a cembalo

Moudrého Katóna mravné poučování (2007) – cyklus písní pro mezzosoprán a cembalo

Concerto per clavicembalo ed orchestra da camera (2008)

Hudba k loutkovému divadlu na motivy Fausta (2018)

DIPTYCH (1998)

Tato skladba je autorovou čtvrtou skladbou pro cembalo (nepočítáme-li jeho prvotiny ze 60. let). Skládá se ze dvou částí – Fantasie a Toccata. Jak sám autor v úvodním slově píše: *„Prvá část Diptychu má charakter fantazijní a řeším v ní problematiku výrazu a specifiku cembalové nástrojové techniky. Druhá část je rychlá věta toccatová, prověřující nástrojovou virtuozitu interpreta.*"[8]. Dále uvádí důležitou poznámku, že registrace vychází z moderního dvoumanuálového nástroje, avšak připouští variantu, že by se hrála na historickou kopii s tím, že se musí registrace upravit.

[8] Jiří Teml. *Diptych pro cembalo.* Praha: Triga, 1999, s. 20.

Nástroj: moderní pedálové cembalo nebo historická kopie (s upravenou registrací)

Registrace: 8‘,8‘,4‘,16‘

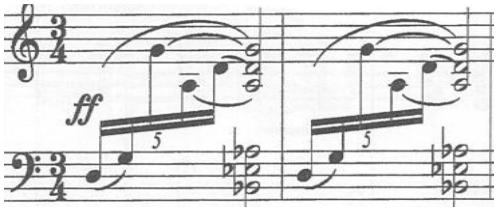
Rozsah: kontra A – F3, autor přidává i varianty pro nástroj s menším rozsahem

Durata: Fantasie 5’50, Toccata 3‘40

Notové vydání: Triga Praha, 1999, TR 0008

Fantasie

První věta je postavená na poměrně rychlém střídání kontrastních úseků. Celkem často se mění i tempo, což je někdy označeno buď pouze tempovým označením, nebo i metronomickým údajem. Věta začíná v *Allegrettu* úvodem s charakteristickou kvintolou ústící do akordu *(Obr.23)*. Tento motiv se s různými změnami ve skladbě později objevuje nejčastěji.



Obrázek 23

V čísle 1 přichází tremolová část v tempu *Animato*, kde jsou tremola v podstatě trylky, které se po celou dobu nepravidelně střídají v obou rukách. Tempo tohoto úseku je nepatrně pomalejší, než úvod.

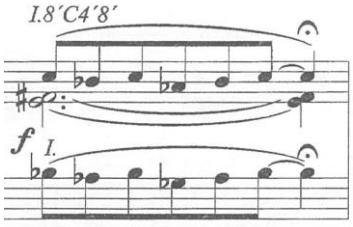
Poté následuje část, kde se vrací úvodní kvintolový motiv a s ním i původní tempo, avšak tempové označení se mění oproti úvodnímu *Alegretto* na *Animato*, což nás může navést k tomu, že motiv by neměl zaznít úplně stejně, jako poprvé.

Číslo 3 je klidná melodická část. Při tisku bylo omylem vynecháno její označení *Moderato*. V pravé ruce je melodie, která začíná ve druhé oktávě a postupně se během této části dostává až do malé oktávy. Levá ruka má se svými opakovanými čtvrťovými notami spíše doprovodný charakter a udržuje pravidelný puls. Plynule se dostáváme do 4, což je díl, který i díky označení *Molto rubato* můžeme pojmout jako krátkou volnější kadenci, která na chvíli přeruší pravidelný puls skladby.

Poté se opět vrací melodická část s označením *Moderato*, jakoby pokračování čísla 3, avšak pouze na krátkou chvíli, protože po sedmi taktech je opět přerušena krátkou vsuvkou, která je tentokrát spíše dramatická a nese v sobě více napětí. Je označena *Poco drammatico e piú mosso*.

Číslo 7 z mého pohledu vychází opět z melodické části, protože to připomíná svou stavbou - pravá ruka nese melodii, levá doprovodný motiv, který tentokrát netvoří čtvrťové, ale osminové noty, přesněji tedy opakovaný motiv z osmi tónů. Ačkoliv tempo i označení *Moderato* zůstává stejně jako u předešlých zpěvných částí, osminové noty v levé ruce vytváří dojem, že je tato část tentokrát živější.

V šestém taktu tohoto úseku můžeme najít určitou podobnost s kadencí v čísle 4 *(Obr.24)* a od tohoto momentu začíná postupná gradace, která je podpořena změnami taktu a vzniká tak dojem zrychlení, ačkoliv tempo zůstává stejné.



Obrázek 24

Tato část graduje do čísla 8, což je krátká rychlá část s označením *Vivace* a je to spíše krátký spojovací oddíl, který vygraduje do 9. Zde můžeme poznat úvodní motiv v pozměněné podobě, tentokrát v akordické sazbě a místo kvintol jsou trioly. Část je označena *Molto rubato* a změna je určitě i v charakteru tohoto motivu, protože do této chvíle byl vždy spíše klidnější, avšak tady je vrcholem gradace a proto je velice vypjatý.

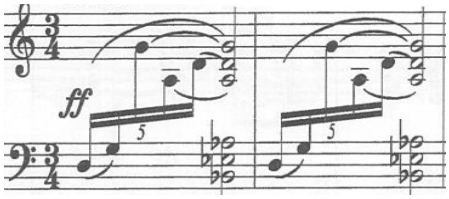
Následuje krátká kadence v čísle 10 přímo označena jako *Quasi cadenza* a po ní v čísle 11 melodická část. Ačkoliv tempo je *Allegro assai*, je tentokrát tato část zatěžkanější, pravá začíná v nízké poloze malé oktávy a postupně se během této části „vyšplhá" do druhé oktávy. Spolu s tím zde vzniká opět dojem zrychlování díky změnám taktu a tomu, že melodie je nejdříve převážně ve čtvrťových hodnotách a po chvíli už pouze v osminových. Tato dlouhá gradace je náhle opět přerušena úvodním motivem v čísle 12 v tempu *Animato*, který začíná klidně, ale potom jakoby pokračuje v gradaci předešlé části a ke konci se znovu uklidní.

V čísle 13 se vrací tremolová část, která se objevila na úplném začátku v čísle 1, tentokrát má však tempové označení *Allegretto*. Ta plynule přechází do melodické části v čísle 14 označené *Moderato*, která je tentokrát opět klidnější, i když v sobě nese pozůstatky předešlého vypětí. Číslo 15 nejprve vypadá jako kadence, která se již objevila víckrát, má i označení *Poco rubato*, ale pokračuje opět v duchu melodické části. V čísle 16 si dokonce poprvé ruce vymění role a melodii přebírá levá ruka. V průběhu částí 14-16 si opět můžeme všimnout již dříve použitého efektu, že melodie začíná ve vysoké poloze třetí oktávy a postupně se dostává do kontra oktávy. Celá skladba se uzavírá stejným motivem, kterým začínala a tento závěrečný úsek je označen *Molto rubato*.

Struktura skladby:

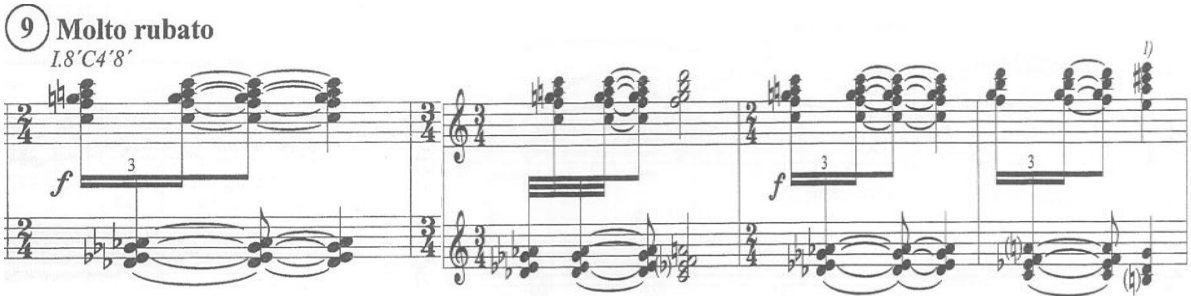
0	Úvod
1	Tremola
2	Úvod
3	Melodická
4	Spojovací díl
5	Melodická
6	Spojovací díl
7	Melodická + náznak kadence
8	Spojovací díl
9	Úvod
10	Kadence
11	Melodická
12	Úvod
13	Tremola
14	Melodická
15	Kadence/melodická
16	Melodická
17	Úvod

Lze říct, že skladba je složená ze tří různých motivů, které se různě střídají, mění a často jsou přerušeny krátkou spojkou nebo úsekem ve stylu malé kadence. První motiv je ten s charakteristickými kvintolami, kterým celá skladba začíná i končí. Již podle zápisu vidíme, že je pokaždé trochu jiný, odráží se na něm celkový vývoj skladby a my bychom to měli podpořit i svou interpretací. Když se tato část objeví poprvé, měla by zaznít spíše klidně, bez zbytečného spěchu, stejně tak i podruhé si ještě udržuje klid, avšak můžeme zaznamenat rozdíl v tempovém označení – poprvé *Allegretto*, podruhé *Animato (Obr.25)*.



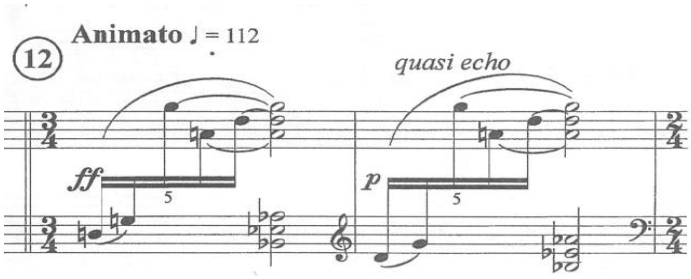
Obrázek 25

Když se objevuje znovu v pozměněné podobě v čísle 9, je už vrcholem dlouhé gradace, proto je tentokrát motiv vypjatý a toto napětí si musí udržet do chvíle, než bude opět přerušen kadencí *(Obr.26)*.



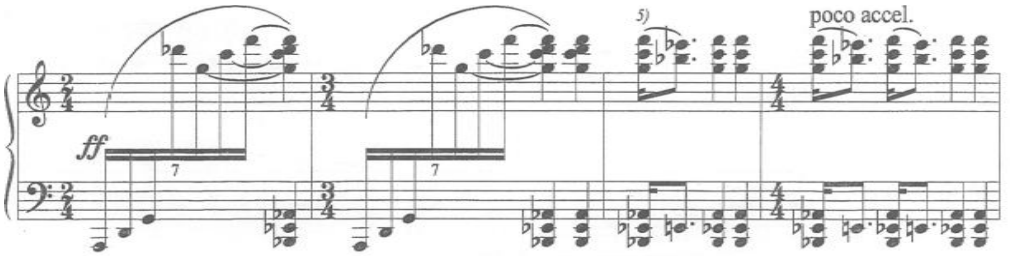
Obrázek 26

Poté se znovu objevuje v čísle 12 a toto místo možná můžeme považovat i za vrchol celé věty, protože potom už se skladba postupně pouze zklidňuje a nejsou zde žádné další vypjaté momenty *(Obr.27)*.



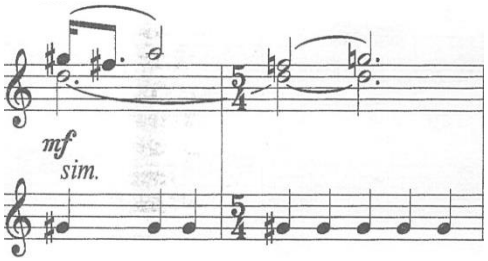
Obrázek 27

Naposledy se tato část objevuje v závěru, kdy by měla zaznít klidně a označení *Molto rubato* nám dovoluje i určitou tempovou volnost *(Obr.28)*.



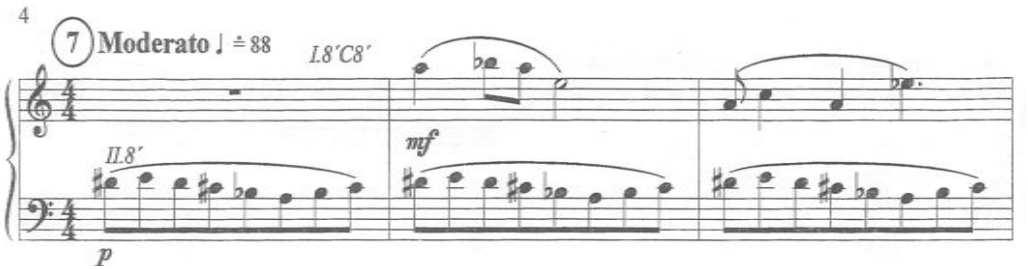
Obrázek 28

Druhým charakteristickým motivem je tzv. melodická část, pro kterou je typická melodie v pravé ruce (jedinou výjimkou je číslo 16, kde je melodie v levé), zatímco levá má funkci harmonického podkladu, či obsahuje doprovodný motiv (např. opakované čtvrťové noty, opakující se několikatónový motiv). Někdy je tato část jakoby přerušena krátkou vsuvkou a poté zase pokračuje ve své původní náladě (např. čísla 3-4 nebo 14-16). Stejně jako na předešlé části, i zde můžeme sledovat celkový vývoj skladby, nejprve tato část vyznívá spíše klidně až pasivně (*Obr.29)*.



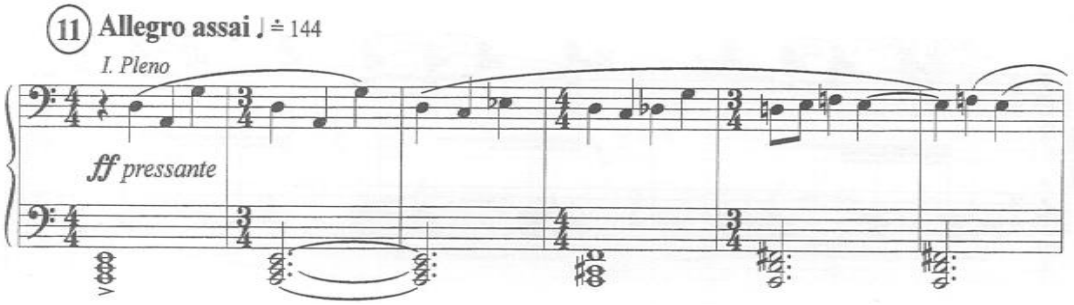
Obrázek 29

V čísle 7 ale vidíme změnu, v levé jsou osminové noty a ačkoliv se tempo oproti předešlým melodickým částem nemění, pocitově je tato část nervóznější *(Obr.30)*.



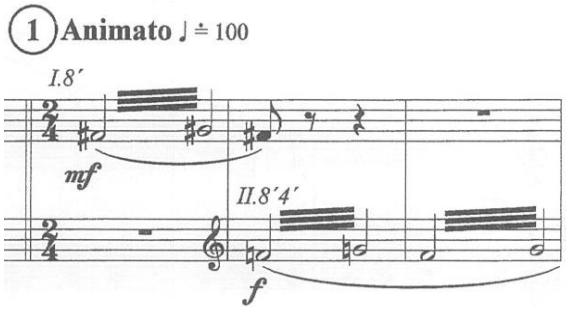
Obrázek 30

Nejvypjatější vyznění má v čísle 11, kde se jedná o poměrně dlouhou gradaci, která vede do úplného vrcholu celé skladby *(Obr.31)*. Poté se melodická část v číslech 14 a 16 postupně zklidňuje.



Obrázek 31

Třetí motiv se objevuj pouze dvakrát, ale je poměrně výrazný, jeho charakteristickým znakem jsou tremola *(Obr.32)*. Na rozdíl od předešlých dvou částí se tato nemění, objevuje se v klidnějších momentech, tedy na začátku a na konci.



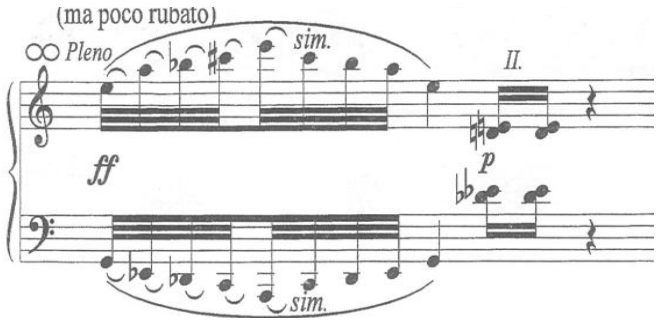
Obrázek 32

Tato věta se zaměřuje zejména na výrazovou stránku interpretace, což píše i sám autor. Je zde spousta míst, kde interpret může předvést umění zpěvné hry kontrastující s virtuózními prvky. Dále je tu prostor ukázat práci s dynamikou a to jak díky registraci, tak i pomocí různých způsobů úhozu. Protože se skladba skládá z různorodých a poměrně krátkých úseků, je důležité ji interpretačně překlenout jako jeden celek, aby se nerozdrobila na malé části. Interpret by si měl vytvořit určitý plán a konkrétní představu celkového vývoje skladby a v rámci celku se potom věnovat jednotlivým detailům. Podle zápisu se osobně přikláním k následující verzi vývoje skladby – začíná klidně až pasivně, první narušení tohoto klidu přijde s krátkou kadencí (číslo 4) a od té chvíle skladba začíná postupně gradovat, nabírat napětí, nejprve vyústí do prvního většího vrcholu (číslo 9), ale pokračuje v gradaci do úplného vrcholu skladby (číslo 12) a

poté přichází postupné uklidnění. Můžeme si tedy představit vlnu, která pomalu stoupá k vrcholu a poté opět klesá.

Toccata

Druhá věta začíná úvodem, který může připomínat klasický toccatový začátek ve volném stylu. Autor sám předepisuje *Allegro vivace (ma poco rubato)* a neuvádí taktové označení, což je další vodítko k tomu, že by tento úvod neměl být rytmický, ale spíše volný. Všimneme si, že jsou zde pasáže pod obloučkem a potom dvojhmaty či akordy v šestnáctinových hodnotách *(Obr.33)*. Můžeme to pojmout jako dva kontrastní prvky, z nichž první bude volnější, rozevlátější a druhý bude naopak rytmicky přesný a zahraný krátce.



Obrázek 33

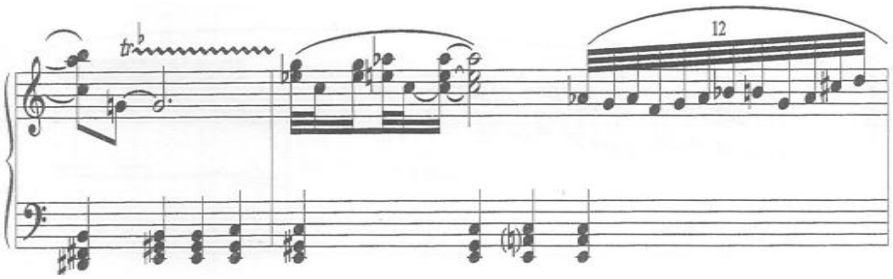
Oproti první větě zde nedochází k tolika tempovým změnám, metronomický údaj je uveden pouze na začátku a v průběhu věty se případně objevují různá označení některých částí.

V čísle 1 začíná rychlá část s označením *Molto ritmico*, která ve stejném duchu pokračuje i v čísle 2, pouze se mění doprovodný motiv v levé ruce a melodie v pravé je plynulejší, protože ji nepřerušují pomlky, jako v předešlé části. Opět si můžeme povšimnout, že pravá se během těchto dvou částí šplhá z první do třetí oktávy.

Číslo 3 je najednou zatěžkanější a zvučnější, v levé se opakuje stále stejný motiv, v pravé je nepravidelný rytmus se synkopami, které vytváří více důrazů. Sazba je zde zahuštěna dvojhmaty a zvuk podpořen plnou registrací.

Následující část je opět odlehčenější, velice podobná číslům 1-2. Obě ruce jsou v drobnějších hodnotách, tentokrát v triolách, v levé se opakuje krátký motiv a pravá ruka má funkci melodie. Stejně jako předtím začíná v první oktávě a postupně se dostává nahoru do druhé oktávy.

V čísle 5, kam se dostáváme plynulým přechodem, začíná část *Maestoso, ma molto ritmico*, která je opět zatěžkaná, ještě více, než v čísle 3. Je to zejména díky akordům ve čtvrťových hodnotách v levé ruce, které díky stoupající chromatice způsobují narůstající napětí. Pravá je naproti tomu spíše ve volnějším stylu, působí až trochu jako kadence, ale stále v rámci neměnného tempa, které neústupně drží levá ruka *(Obr.34)*.



Obrázek 34

Poté v čísle 6 přichází část, kterou můžeme považovat za jakési uklidnění a uvolnění napětí. Je ve slabé dynamice a opět ve volnějším stylu kadence, čemuž napovídá označení *Poco rubato*. Zároveň je to poslední klidná část této skladby před závěrečným vyvrcholením.

Číslo 7 je rychlá virtuózní část, která intenzivně směřuje dopředu a tempo by se zde vůbec nemělo měnit. Stavbou se podobá předešlým rychlým částem – pravá nese melodii, v levé je doprovodný opakovaný motiv. Další část s označením *Solenne* je charakteristická tremoly v pravé ruce, pod nimiž jsou v levé akordy v 3-4hlasé sazbě v synkopovém rytmu. Poté následuje kadence, která se prolíná čísly 9-10, je přímo označená jako *Quasi cadenza*. Interpret zde má určitou volnost, jak tuto kadenci vystaví, avšak vzhledem k tomu, že už se blížíme do úplného závěru a vrcholu skladby, není vhodné kadenci příliš roztahovat, aby nespadlo napětí. Naopak je lepší kadenci vygradovat tak, aby přirozeně vyústila do čísla 11, kde je vrchol.

V čísle 11 můžeme poznat motiv, kterým tato věta začínala, tentokrát by měla zaznít v mnohem větší intenzitě a bez tempového kolísání, naopak se směrem až do posledního taktu.

Struktura skladby:

0	Úvod
1	Virtuózní část
2	Virtuózní (pokračování se změnami)
3	Zatěžkaná část
4	Virtuózní
5	Maestoso
6	Volná část
7	Virtuozní
8	Tremolová
9 – 10	Kadence
11	Coda

Tato věta je velice efektní a energické zakončení celé kompozice, které prověřuje zejména virtuozitu interpreta. Oproti Fantasii je dle mého názoru průběh skladby postaven tak, že od začátku směřujeme k vrcholu, který je na úplném konci a ačkoliv najdeme pár zklidňujících míst, skladba stále směřuje dopředu.

Autor v celé skladbě využívá všechny polohy nástroje od těch nejhlubších po nejvyšší. Ruce se po klaviatuře pohybují různě, někdy každá ve své poloze, jindy jsou v těsné blízkosti a pohybují se stejným směrem, např. již zmiňovaný efekt vypjatých míst, kdy obě ruce začínají v hluboké poloze a postupně se dostávají do vysoké oktávy. Z kompozičního stylu je zřejmé, že cembalo je autorovi blízký nástroj.

3.3 JIŘÍ GEMROT (*1957)

Třetím autorem povinné soudobé skladby je Jiří Gemrot. Studoval klavír u Emy Doležalové a skladbu u Jana Zdeňka Bartoše na Pražské konzervatoři, ve studiu skladby pokračoval na AMU u Jiřího Pauera a studijně pobýval i v italské Sieně. Krátce působil jako klavírista v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého a v roce 1982 se stal hudebním režisérem Československého rozhlasu v Praze, na této pozici zůstal do roku 1986. Poté byl redaktorem v hudebním vydavatelství Panton a od roku 1990 je vedoucím hudebních režisérů v Českém rozhlase. Účastní se nahrávání mnoha CD tuzemských i zahraničních nahrávacích společností jako režisér. Působí také jako pedagog, na Pražské konzervatoři vyučuje skladbu a instrumentaci a na HAMU hudební režii.

Jeho tvorba vychází z neoklasicismu, mezi jeho skladatelské vzory patří např. S. Prokofjev, B. Britten nebo B. Martinů. Převažují hlavně komorní díla, avšak nechybí ani orchestrální či vokální skladby. Cembalo patří mezi jeho oblíbené nástroje a napsal pro něj poměrně dost skladeb ať už z vlastní vůle, nebo na objednávku konkrétních interpretů. Přestože většina těchto skladeb vznikla v době, kdy již byla běžná interpretace na kopie historických nástrojů, neznamená to, že by zavrhnul moderní nástroje. *„Gemrot neschvaluje všeobecný ústup od moderních cembal – už i z důvodu množství repertoáru, který pro tento typ nástroje v průběhu 20. století vznikl. Současnou převahu zájmu o kopie historických nástrojů považuje Gemrot za určitý limit, omezující skladatele v pestrosti registrací i v některých technických parametrech např. rozsahu nástroje. Na druhou stranu u těchto nástrojů oceňuje jejich zvukové kvality. Rozhodující ve volbě typu cembala je pro Gemrota zvolená forma komponované skladby a její obsah.“*[9]

Skladby pro cembalo:

Sólo pro cembalo (1988)

Letní suita pro housle a cembalo (nebo klavír) (2002)

Hry pro cembalo (2003) – pro Pražské jaro

Triptych pro cembalo (2007) – pokračování Her (Pastorale, Duplex)

[9] Monika Knoblochová. *Soudobá česká hudba pro cembalo.* Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Interpretace a teorie interpretace, 2011. s. 92.

Sonatina pro flétnu a cembalo (2007)

Sonáta pro cembalo (2007)

Claveciñuela pro dvě cembala a kastaněty (2015)

HRY PRO CEMBALO (2003)

Tato skladba je jednovětá a v úvodním slovu k interpretaci se dočteme, že byla psána jak pro moderní pedálové cembalo, tak i pro historickou kopii a jsou zde zapsány i dvě verze registrace – normálním písmem pro moderní cembalo a tučnou kurzívou pro kopii. Přestože je tato registrace napsána samotným autorem, může sloužit jako pouhý návrh či vodítko a interpret má v tomto směru určitou volnost. Autor později toto dílo rozšířil o další dvě části – Pastorale a Duplex a tuto rozšířenou verzi najdeme pod názvem Triptych pro cembalo.

Nástroj: moderní pedálové cembalo i historická kopie (dvě verze registrace)

Registrace: dvě verze – moderní (normálním písmem):8‘,8‘,4‘,16‘,L

historická kopie (kurzívou): 8‘,8‘,4‘,L

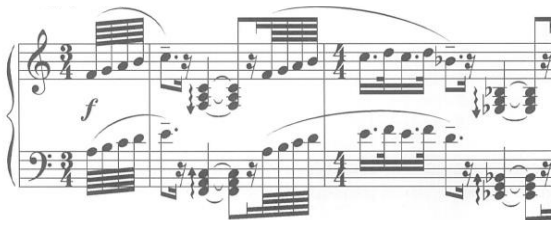
Rozsah: kontra As – e3

Durata: 7 min.

Notové vydání: Editio Bärenreiter Praha 2005, H 7896

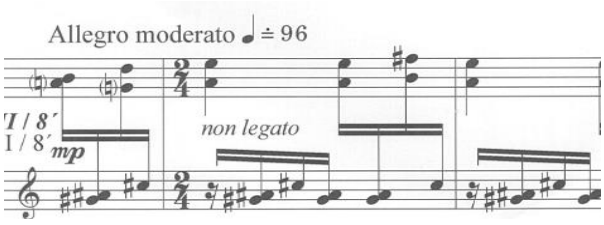
Ve skladbě najdeme několik odlišných částí, každá má nějaké typické prvky a náladu. Objevují se zde i tempové změny, metronomické údaje jsou uvedeny pouze u prvních dvou částí.

Hned v prvních osmi taktech máme úvodní motiv, který je charakteristický tečkovaným rytmem a arpeggii v obou rukách *(Obr.35)*. Tento úvod by měl znít majestátně, o čemž vypovídá i označení *Andante maestoso* a registrace 8‘+8‘+4‘, která dodává části plnější zvuk.



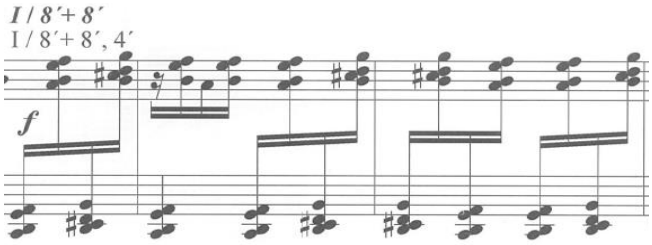
Obrázek 35

V polovině osmého taktu začíná část A, kterou si můžeme nazvat jako „hravá", protože to vystihuje její charakter *(Obr.36)*. Je zde zapsána i tempová změna s označením *Allegro moderato*. Charakteristické jsou střídavé dvojhmaty v obou rukách, zároveň je zde skrytá melodie, kterou je třeba zvýraznit a vést. Nejprve ji najdeme v pravé ruce, od 23. taktu tuto melodii přebírá levá ruka.



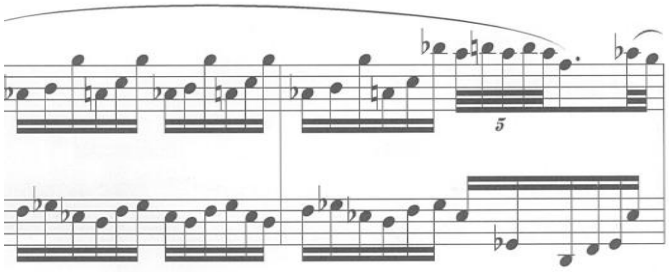
Obrázek 36

V polovině 34. taktu je zapsána dynamika forte, což je opět podpořeno nejen registrací, ale i sazbou – tentokrát se zde místo dvojhmatů objevují střídavé čtyřhlasé akordy a takto zahuštěná sazba dopomáhá tomu, aby byl zvuk plnější *(Obr.37)*.



Obrázek 37

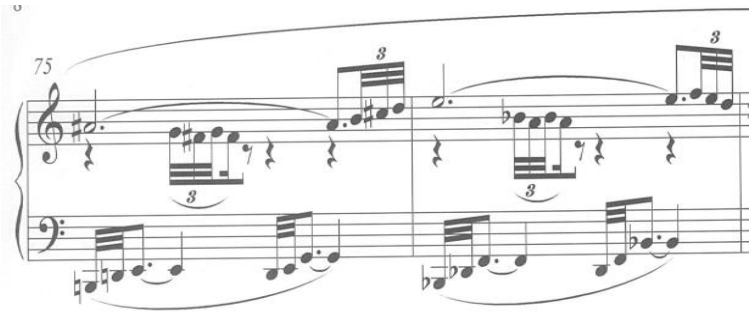
V 44. taktu plynule přecházíme do části B *(Obr.38)*. Oproti předešlé hravé je tato jemnější a zpěvnější díky legatu a loutnovému rejstříku, který je zde autorem předepsán. V této části nejdeme v obou rukách krátké opakující se motivy, v pravé ruce jsou opakované motivy v různých místech přerušeny kvintolami, tyto kvintoly jsou v podstatě vypsané krátké trylky.



Obrázek 38

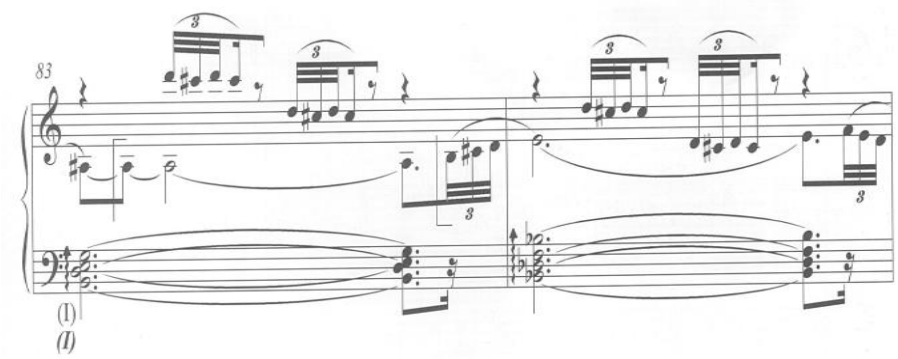
V taktech 56-66 se vrací hravá část, již podle počtu taktů ale vidíme, že je zkrácená, takže může jít jen o krátkou reminiscenci. Od poloviny 66. až do 72. taktu je krátká spojka, která může připomínat úvod, a ta plynule přechází do části C.

Třetí část můžeme považovat za zklidnění, protože zde ustává plynulý tok šestnáctinových hodnot, přesto je zde ale zachováno určité napětí. Zklidnění by se mělo projevit hlavně v náladě, tempo by mělo zůstat stejné, což je uvedeno v taktu 71 označením *piú tranquillo ma tenere il tempo originale.* V pravé ruce je charakteristická triola v dvaatřicetinových hodnotách (buď jako zdvih k dlouhé notě, nebo jako vypsaný krátký trylek), tento motiv se prolíná celou částí *(Obr.39)*.



Obrázek 39

V levé ruce se do taktu 82 opakuje jeden rytmický motiv, poté je zaměněn dlouhými akordy, takže má od tohoto momentu levá funkci harmonického podkladu a pravá ruka si může dopřát trochu volnosti zejména od taktu 92, což je podpořeno i autorovým označením *Poco rubato (Obr.40)*. Celkově si v této části můžeme povšimnout, že se obě ruce postupně dostávají do vyšších poloh, což zvyšuje napětí celého úseku.



Obrázek 40

V taktu 108 je plynulý přechod do části, která zejména levou rukou připomíná dřívější část B, v pravé ruce jsou tentokrát dlouhé trylky, ale podobně jako předtím jsou přerušovány kvintolovými motivy. Část má označení *tempo ordinario.* V taktech 116 až do poloviny 122 je krátká vsuvka, která zřejmě vychází z hravého motivu, který můžeme poznat v levé ruce. Od poloviny 122. taktu opět navazuje část B, dynamicky o stupeň výše, což podporují v pravé ruce tremola v akordech, tato tremola potom v taktu 129 přebírá levá ruka. Tentokrát část nevyznívá tak jemně, jako poprvé, ale spíše jako příliv nové energie a gradace, je to způsobeno i změnou registrace (poprvé 8"+loutna, zde 8'+8").

Ve 132. taktu se plynule dostáváme do části A, avšak taktové označení zůstává beze změny, tudíž je tentokrát v 6/8 taktu (původně v 2/4 taktu) a to této části dodává taneční charakter. I zde můžeme sledovat melodii nejprve v pravé ruce do taktu 139, poté melodii přebírá levá ruka.

V taktech 152 – 158 je krátká vzpomínka na úvod skladby s tou změnou, že akordy v arpegiích jdou naopak o sebe, tzn. pravá do vyšších oktáv, levá do hlubších. Tempové označení této části je *Tempo I (Andante maestoso)*. V taktech 159 – 167 se ještě naposledy objevuje část B se změnami a označením *Tempo II., ma piú pesante*. Od taktu 168 do konce je závěrečná Coda v tempu *Presto* a na poslední tři takty se vrací *Tempo II*.

Struktura skladby:	t. 1 - 8	Úvod
	8 – 43	A („hravá")
	44 – 55	B („melodická")
	56 – 66	A'
	66 – 72	spojka (náznak úvodu)
	73 – 107	C („klidná")
	108 – 131	B'
	132 – 151	A"
	152 – 158	Úvod (se změnami)
	159 – 167	B"
	168 – 174	Coda

Tato skladba je krátká, ale na svoji délku velmi pestrá a efektní, interpret má možnost předvést jak svou techniku, tak i zpěvnou hru. Skladba působí dojmem, že pro autora cembalo není cizí nástroj a zná jeho barevné a dynamické možnosti. V celé skladbě je poměrně dost zapsané dynamiky, která koresponduje s registrací i zápisem (např. pokud je forte, autor zahustí sazbu). Autor využívá téměř celý rozsah klaviatury a ruce se pohybují až na pár míst nezávisle každá ve své poloze.

3.4 VÁCLAV RIEDLBAUCH (1947 - 2017)

Václav Riedlbauch, který napsal čtvrtou povinnou soudobou skladbu pro soutěž Pražského jara, byl hudební skladatel, pedagog a manažer. Na Pražské konzervatoři studoval akordeon a skladbu, ve studiu kompozice pokračoval na AMU u Václava Dobiáše a absolvoval studijní pobyt v italské Sieně a polské Toruni. Vyučoval hru na akordeon na Pražské konzervatoři a současně působil na katedře skladby na AMU, v letech 1990-2004 jako vedoucí katedry skladby a v letech 1996-2000 byl vedoucím Uměleckého provozu HAMU. Byl velice aktivní v manažerské sféře, specializoval se na hudební a divadelní management, kulturní politiku, mezinárodní kulturní spolupráci a kulturní diplomacii. Byl např. uměleckým šéfem Opery Národního divadla, ředitelem skupiny programu Paláce kultury, generálním ředitelem České filharmonie, v letech 2009-2010 byl ministrem kultury České repliky.

Jeho tvorba počátkem 70. let zahrnuje zejména skladby velkých forem, má na svém kontě 12 orchestrálních a koncertantních skladeb. V této době obdivoval zejména L. Janáčka, P. Hindemitha a impresionismus. Později se věnoval spíše komorní tvorbě a psal skladby pro sólové nástroje. Komponoval řadu skladeb pro flétnu v různých sestavách, mnoho z nich vzniklo z podnětu jeho bratra Jana, který většinu těchto skladeb interpretoval. Dále jeho dílo tvoří skladby pro varhany, akordeon, klavír, komorní skladby, vokální a také skladby pro děti.

Skladba Dva tance, kterou napsal pro Pražské jaro, je jeho jedinou cembalovou skladbou.

DVA TANCE (2011)

Skladba má dvě části – Danse macabre (Malý) a Velký „Totentantz", avšak na soutěži byla povinná pouze první z nich a to z toho důvodu, že druhý tanec svojí délkou překračuje časový limit, který byl pro povinnou skladbu určen.

Nástroj: moderní pedálové cembalo, na soutěži se ale hrálo na kopii

Registrace: 8',8',4',16',L (navrhla Monika Knoblochová)

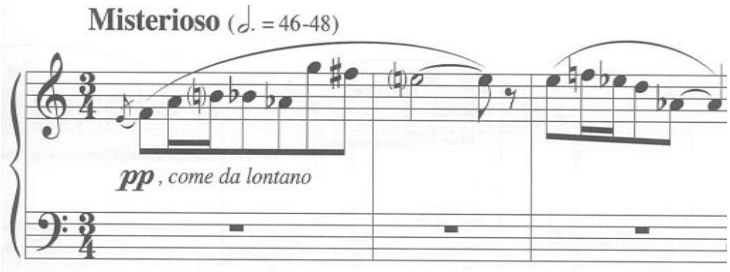
Rozsah: velké C – E3

Durata: 20 min., Danse macabre cca 7 min.

Notové vydání: Triga Praha 2012, TR 0122

Námětem skladby jsou tance smrti, což bylo literární nebo výtvarné pozdně středověké znázornění toho, jak Smrt v podobě kostlivce nebo umrlce tančí s živými z různých sociálních vrstev a odvádí je ze života. Tento výjev má připomenout fakt, že nikdo, nehledě na své postavení, neunikne smrti.

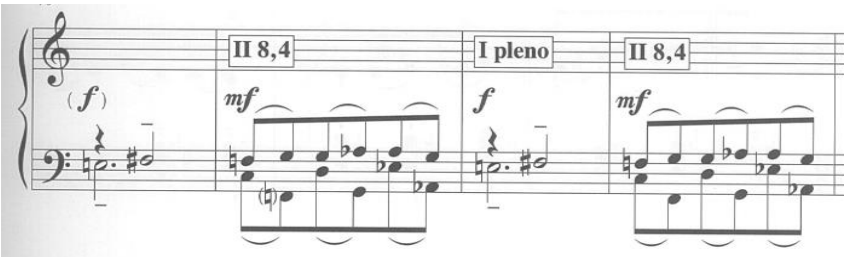
Skladba začíná krátkým úvodem, kde se hned v prvním taktu objevuje hlavní motiv celé skladby *(Obr.41)*. Je zde označení pp, *come da lontato* (=jako z dálky) a není uvedena žádná registrace, ale pro podpoření tohoto efektu by se dalo uvažovat o použití loutnového rejstříku pro prvních deset taktů úvodu. Skladba je nadepsána označením *Misterioso* doplněným metronomickým údajem. V celé skladbě potom kromě závěru nenajdeme žádné tempové změny.



Obrázek 41

V taktu 11 začíná část A, která je postavena na hlavním motivu. Ten se objevuje s menšími obměnami nejprve střídavě v levé a pravé ruce, v taktu 53 je poprvé motiv v obou rukách současně. Dynamicky tato část začíná v pianu na druhém manuálu v jednoduché dvouhlasé sazbě. Dynamika postupně narůstá, to je lehce podpořeno zahuštěním sazby, ale zejména registrací – začínáme na druhém manuálu, poté se přesouváme na první, v mezzoforte už je použita spojka a když se dostáváme do nejsilnější dynamiky této části, je použita nejprve spojka se čtyřstopým rejstříkem, poté se přidává i šestnáctistopý rejstřík.

Taktem 70 začíná část B. Hned na jejím začátku se objevují dva prvky, které jsou pro ni charakteristické – dva dlouhé tóny a osminy vázané po dvou*(Obr.42).*



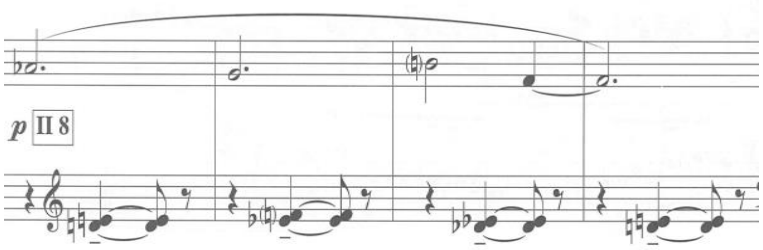
Obrázek 42

V této části převažuje druhý prvek, tzn. osminy vázané po dvou. Po celou dobu je v pravé ruce a je doplněn krátkými akordy v levé ruce. Ke konci části (takt 96) se vrací dlouhé tóny tentokrát v akordech a celý úsek se zklidňuje před návratem hlavního motivu.

V taktu 100 nastupuje část A‘, začíná hlavním motivem a tentokrát v silné dynamice, ale hned v taktu 103 máme subito piano. Celá část je o něco rozsáhlejší, než A, ale dynamicky a sazbou je postavená velmi podobně. Stejně tak část B‘, která nastupuje v taktu 157, je sice o něco delší, ale stavbou velice podobná části B.

Hlavní motiv znovu nastupuje v taktu 187, kde zároveň začíná část A“. Tentokrát začíná motiv v nízké poloze velké oktávy a gradace zde není tak velká, jako v předešlých dvou případech, celkově tedy tato část vyzní o něco klidněji.

I část B“, která začíná taktem 224, je tentokrát klidná a to zejména proto, že zde převažuje prvek dlouhých tónů, osminy se zde objevují pouze zřídka, dynamika je spíše slabší a nepřesahuje mf *(Obr.43)*.



Obrázek 43

V taktu 270 se naposledy vrací část A“‘ s hlavním motivem, nastupuje hned ve forte a jde spíše už jen o krátkou připomínku tohoto motivu před koncem. Poté je v taktech 287-291 část B“‘ jako krátká připomínka prvku dlouhých tónů. Tato krátká část je označena *Meno mosso*. Celá skladba končí Codou, která začíná taktem 292 a má označení *Risoluto (allegro).*

Struktura skladby:	t. 1 – 10	Úvod
	11 – 69	A
	70 – 99	B
	100 – 156	A‘
	157 – 186	B‘
	187 – 223	A“
	224 – 269	B“
	270 – 286	A“‘
	287 – 291	B“‘
	292 – 304	Coda

Tato skladba je v podstatě postavena na střídání dvou kontrastních částí a nutno říci, že ne zrovna moc nápaditě a může to být interpretační oříšek, aby skladba vyzněla zajímavě. Skladba není virtuózní, proto má interpret prostor, aby se zaměřil na výrazovou stránku.

V částech A může interpret narazit na problém, jak interpretovat hlavní motiv vzhledem k tomu, jak často se objevuje. Jistě do určité míry může být vodítkem dynamika a registrace. Kromě toho můžeme např. odlišovat, zda je motiv v nízké či vysoké poloze a tomu přizpůsobit i jeho interpretaci. Dále je zde potřeba dbát na to, aby po zvukové stránce tato část nezněla příliš suše. Hlavní motiv je totiž většinou doprovázen krátkými notami, proto je třeba vybrat místa pod legatem, kde pomocí úhozu budeme usilovat o plnější zvuk a tím můžeme zvukovou stránku do určité míry vyvážit.

Jak již bylo zmíněno, část B se skládá ze dvou prvků. První, tedy dlouhé tóny, je prvkem klidným, kde se můžeme věnovat barvě a zvuku. Naopak druhý prvek složený z osmin je aktivní a u něj se spíše zaměříme na vedení fráze a pohybu vpřed. Úskalím tohoto prvku je to, že jsou osminy vázané po dvou a pod každou dvojicí je v levé ruce krátký akord, proto se může stát, že se motiv rozdrobí na jednotlivé doby. Musíme proto stále myslet na pomyslný oblouk, který překlene celou frázi.

Ze všech soutěžních skladeb mně osobně tato připadá jako nejméně nápaditá. Ze stylu kompozice vzniká dojem, že autor cembalo a jeho zvukové možnosti nezná příliš důvěrně a potvrzuje to i fakt, že je tato skladba jeho jedinou kompozicí pro cembalo. Ve skladbě je např. příliš krátkých not, které na cembale ve velkém množství nezní dobře. Dále místy poněkud chybí podpoření dynamiky zápisem a dynamika je postavena hlavně na registraci. Skladba se většinu času pohybuje spíše ve střední a nízké poloze nástroje a ruce se nejčastěji pohybují společně ve stejné nebo blízké poloze.

3.5 PETR WAJSAR (* 1978)

Zatím poslední cembalová soutěž proběhla v roce 2017 a povinnou skladbu napsal Petr Wajsar. Kromě toho, že je skladatel, je i aranžér, zpěvák, klavírista, kytarista, baskytarista a textař. Studoval skladbu a aranžování moderní populární hudby na Pražské konzervatoři u Angela Michajlova, Milana Svobody a Michala Pavlíčka. V kompozici dále pokračoval na konzervatoři Jaroslava Ježka u Stanislava Jelínka a na AMU u Václava Riedlbaucha.

Jeho dílo tvoří klasická, jazzová, populární, filmová a scénická hudba. Spolupracuje s mnoha předními českými soubory a je vyhledávaným aranžérem. Působí v šestihlasé vokální skupině Skety, pro kterou píše většinu aranžmá i autorských skladeb. Kromě toho občas koncertuje se svým projektem elektronické hudby Develooper, který je popsán jako výsledek *„snahy o syntézu technik umožňujících generovat hudbu přímo během performance bez předchozí úpravy materiálu. Kromě hudební složky často využívá videa synchronizovaná s hudbou, a vzhledem ke způsobu tvorby je repertoár velmi variabilní.“*[10]. Z přehledu autorova díla můžeme vyčíst, že jeho tvorbu tvoří široká škála stylů, zahrnuje i elektronickou hudbu (např. Bellvoices pro dívčí sbor a elektronickou stopu nebo Signály pro vokální kvarteto, dechové kvinteto, bicí a elektronickou stopu) a používá neotřelé instrumentální kombinace.

Skladba Harpsycho, kterou složil pro soutěž Pražského jara, je zatím jeho jedinou cembalovou skladbou.

HARPSYCHO (2017)

Sám autor k této skladbě napsal pár slov k interpretovi: *„Bij. Řež. Lámej. Neměj úctu k zápisu a všechno, co vidíš v notách, prociť napřed svým nejnižším pudem a potom teprve zahraj. Házej noty pod stůl a upravuj si špatně hratelné pasáže. Hudba je především tvar. Sochej. Bojuj. Přeháněj. Rychlé části hraj co nejrychleji, dravé co nejdravěji. Znovu a opět bojuj. Nadávej na autora. Proklínej hudbu. Braň se. Nástroj nerozbij, ale skoro. Úplně se zblázni. S posledním úderem se zase rychle vrať do role seriózního instrumentalisty.“*[11]. Neuvádí přímo, pro jaký typ nástroje je skladba psána, avšak podle registrace je možné ji hrát jak na moderní cembalo, tak i na historickou kopii, která disponuje dvěma manuály, čtyřstopým a loutnovým rejstříkem.

[10] Petr Wajsar [online]. [cit.12.2.2021]. Dostupné z: http://www.wajsar.cz/data/cesky-hudebni-skladatel.htm
[11] Petr Wajsar. *Harpsycho pro cembalo.* Praha: Český rozhlas, 2017.

Nástroj: neurčeno, vhodné pro historickou kopii i moderní pedálové cembalo

Registrace: 8‘,8‘,4‘,L

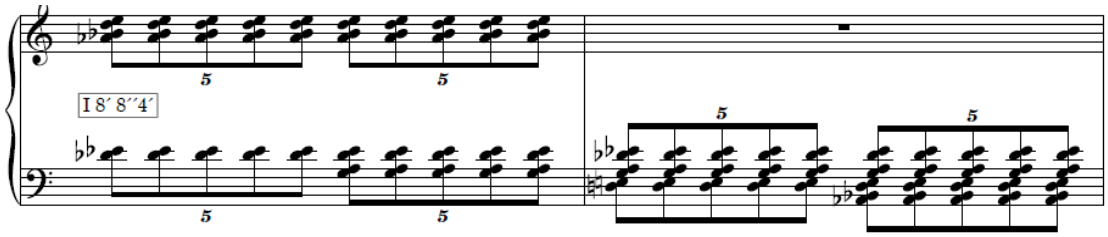
Rozsah: velké F – E3

Durata: 7 min

Notové vydání: Český rozhlas 2017, R 369

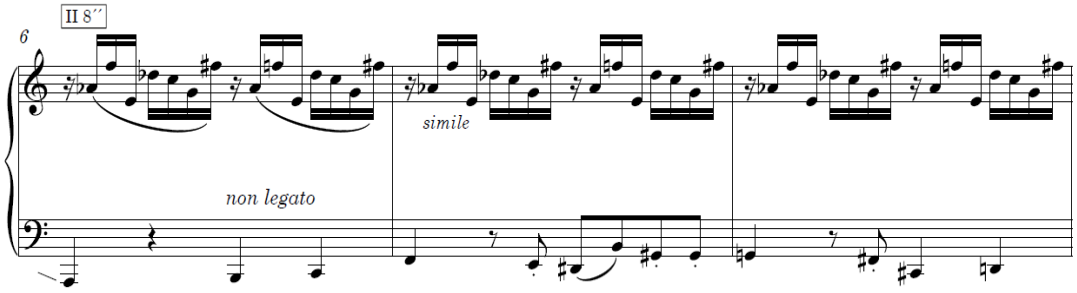
V zápisu nejsou uvedeny žádné tempové změny, z hlediska formy můžeme skladbu rozdělit na tři větší díly – první díl, nazývejme ho A, je nejdelší a v průběhu skladby se objevuje víckrát, avšak s různými obměnami. Dále zde máme první kontrastní část, můžeme ji nazývat jako B, nebo také perkusivní část. Třetí část C je rytmické sólo.

Nyní si jednotlivé díly rozebereme podrobněji. První díl si můžeme rozdělit na tři části – první trvá do taktu 46, druhá je v taktech 47 – 65 a třetí 66 - 85. Prvních pět taktů můžeme považovat za krátký úvod s jehož motivem se ve skladbě ještě znovu setkáváme jako s krátkou spojkou mezi jednotlivými díly *(Obr.44)*.



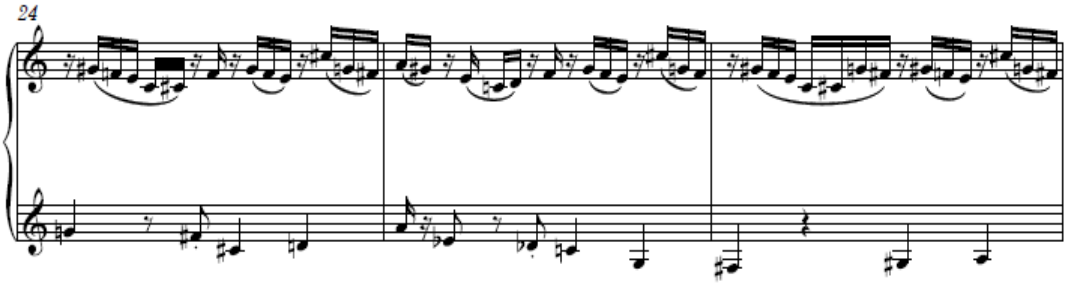
Obrázek 44

Od pátého taktu se v levé objevuje melodie, v podstatě hlavní téma – v celé skladbě se s ní setkáváme vícekrát a je to jediné melodické téma. Naproti tomu je v pravé ruce opakující se motiv o sedmi tónech *(Obr.45)*. Od 14. taktu pokračuje část v podobném duchu s novým hudebním materiálem.



Obrázek 45

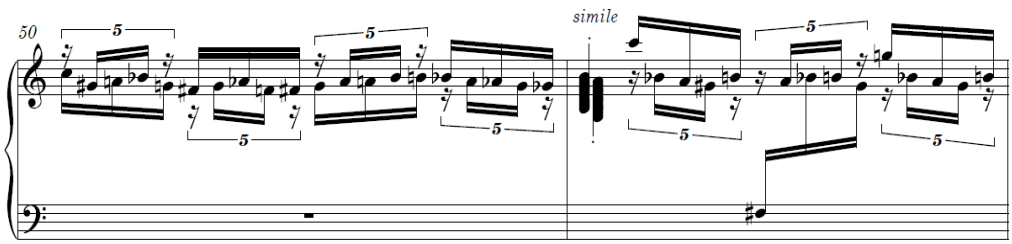
V taktu 22 se v levé ruce vrací hlavní téma o oktávu výš a oproti začátku je v pravé ruce nový motiv. Tentokrát se tento motiv neopakuje stále stejně, ale střídavě vynechává různé tóny, čímž vzniká rytmické rozdrobení a nepravidelnost *(Obr.46)*.



Obrázek 46

Od 30. taktu si ruce vyměňují role – pravá je spíše melodická, v levé je rytmicky rozdrobený opakující se motiv. V této části je z mého pohledu důležité se zaměřit na melodickou linku, protože tím se tato část výrazně liší od ostatních. Naproti tomu je důležité, aby druhá ruka byla velmi přesná a rytmická, měla by vytvářet jakýsi motor skladby.

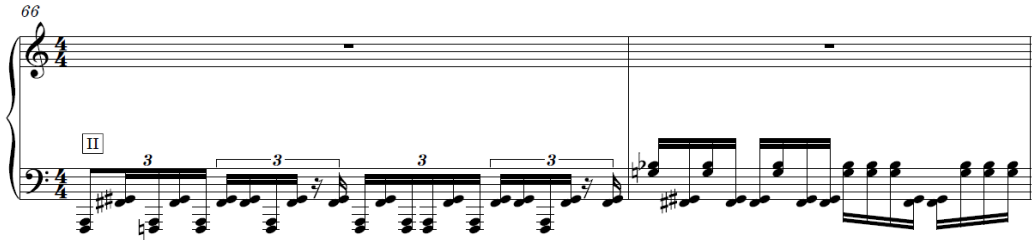
V taktech 38 – 46 se objevují sextoly, stejně jako v úvodu, tento úsek můžeme považovat za spojovací oddíl, který kvintolami graduje do druhé části. Ta začíná v taktu 46, vyznačuje se střídáním klastrů a opakujících se kvintolových či sextolových motivů *(Obr.47)*. Budeme-li vycházet z tempa, které předepsal autor, je tato část velice virtuózní, dle mého názoru dokonce až na hranici hratelnosti. Nejdůležitější však je, aby tato část působila co nejplynuleji a jediným zastavením jsou klastry, proto je třeba, aby si každý interpret našel svůj vlastní způsob, jak tohoto efektu docílit. Není zde hlavní, aby byla každá nota srozumitelná a pečlivě vyhraná, ale aby to byl plynulý tok rychlých not.



Obrázek 47

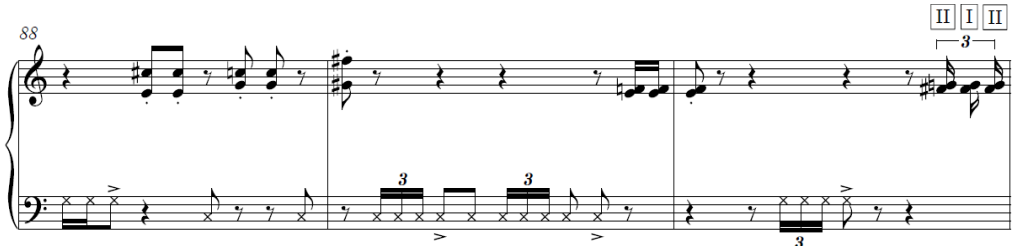
Třetí díl, který začíná taktem 66, se vyznačuje střídáním rytmických a melodických úseků. Příklad rytmického úseku je hned v taktech 66-67, připomíná

jakýsi perkusivní styl – hraní na dva bubínky různých výšek *(Obr.48)*. Naproti tomu melodické úseky se objevují např. v podobě rozložených akordů. Abychom docílili většího kontrastu, můžeme si v těchto melodických částech dopřát lehkou tempovou rozvolněnost a v rytmických částech se vrátíme k přesnému rytmu a pevnému tempu. Na konci tohoto dílu jsou v taktech 83-85 v obou rukách akordy a autorovou poznámkou *„Rytmický zápis je pouze přibližný, hraj ad lib. jak naznačeno"*[12]*.* Po těchto třech taktech následuje takt ticha. Můžeme tedy tyto akordy interpretovat jako postupnou gradaci, která vyústí v ticho, nebo je pojmeme jako plynulý nevzrušený tok akordů bez gradace, který je náhle přerušen tichem.



Obrázek 48

V taktu 87 začíná první kontrastní díl, můžeme ho také nazvat perkusivní díl, protože zde interpret nehraje pouze na klávesy, ale i na tělo nástroje *(Obr.49)*. Autor k tomu píše poznámku: *„Najdi na těle nástroje vhodné místo pro perkusivní zvuk (vyšší a nižší)"*[13]. Je dobré najít opravdu dva odlišné zvuky, aby tato část více vyzněla a je důležité dodržovat zapsané akcenty. Protože se střídá ťukání s hraním, je v tomto díle použit loutnový rejstřík, aby ťukání nezaniklo. Zde taky může vzniknout otázka ohledně tempa. Autor sice neuvádí změnu tempa, ale zůstaneme-li v původním extrémně rychlém tempu, tento díl by nemusel dostatečně vyznít a perkusivní složka, která je zajímavá a přichází jako něco nového, by jednoduše zanikla. Nemusíme zde zvolit příliš pomalé tempo, ale alespoň takové, aby se posluchač stíhal orientovat.



Obrázek 49

[12] Petr Wajsar. *Harpsycho pro cembalo.* Praha: Český rozhlas, 2017, s. 9.
[13] Tamtéž.

Tento díl trvá do taktu 110 a hned na něj navazuje jakási repríza prvního dílu A, ale již s různými změnami. Levá ruka nejprve pokračuje ve vyťukávání rytmu, ve kterém poznáváme hlavní téma ze začátku a v pravé se opět objevuje opakující se motiv s rytmickými obměnami. V této repríze se zopakují všechny tři části, jako na začátku, avšak se změnami rytmu, hudebního materiálu, nebo jsou některé úseky zkráceny.

Druhý kontrastní díl přichází v taktu 164, který není vypsaný, je zde pouze zapsaná dynamika *FF – decrescendo – p* a takt pauzy s korunou. Autor připojuje poznámku *„Zběsilé rytmické sólo na tělo nástroje, co nejrychlejší střídání rytmů a míst úderu, mělo by působit ze začátku téměř jako kdyby hráč zešílel. Na konci však uklidnit. Cca 30 sekund."*[14]. To je zajímavá a neobvyklá vsuvka, která jistě může být ozvláštňujícím a osvěžujícím prvkem pro posluchače. Nicméně si troufám tvrdit, že to není pro každého interpreta, zejména pro toho s introvertní povahou, protože toto sólo není o interpretaci na cembalo, ale jde spíše i jakési „divadlo", které je součástí skladby. Zároveň ale se skladbou stále souvisí a není to jen výmysl, jehož účelem by bylo pouze ozvláštnění skladby. Již v předešlých dílech se často objevují rytmické motivy, vyťukávání rytmu na nástroj, či notový zápis připomínající perkusivní hudbu a toto je možná jakýsi vrchol všech těchto předešlých prvků.

Po sóle následuje jakási druhá repríza prvního dílu, ale již velmi zkrácená s vyústěním do závěru. Na konci jsou opět vypsány klastry, tentokrát by se podle autorovy poznámky měly hrát oběma předloktími a celá skladba končí vyťukáváním na tělo nástroje.

Struktura skladby:	t. 1 – 85	A	1 – 46	a
			47 – 65	b
			66 – 85	c
	87 – 110	B (perkusivní část)		
	111 – 163	A‘	111 – 126	a‘
			127 – 145	b‘
			146 – 163	c‘
	164 – 165	C (rytmické sólo)		
	166 – 216	A"		

[14] Petr Wajsar. *Harpsycho pro cembalo.* Praha: Český rozhlas, 2017, s. 16.

Tato skladba je nepochybně velmi zajímavá, expresivní a také velmi náročná. Celkově je zaměřena hlavně na výraz, není zde příliš prostor na předvedení cembalového umění, ale interpret může předvést svou technickou stránku a cit pro rytmus. Před soutěží kolem této skladby vznikla diskuse, zejména kvůli zmiňovanému sólu a závěrečným klastrům oběma předloktími. Vzhledem k tomu, že skladbu mělo předvést na historickou kopii asi 10 kandidátů, vznikaly obavy, jak k interpretaci těchto prvků jednotliví hráči přistoupí a aby nedošlo k poškození nástroje. Proběhlo i setkání a diskuse některých soutěžních kandidátů s autorem skladby, který k tomuto problému přistoupil velmi vstřícně a s pochopením, proto dodal ještě následující poznámky, z nichž některé měly pomoci tomu, aby byla ochráněna mechanika nástroje:

„- 32-tinové hodnoty v taktech 62 – 65 a opakující se modely hrát pod obloučkem (legato)

- *Kadence v taktu 164 se pro účely soutěže vypouští. Po taktu 163 následuje rovnou takt s generální korunou.*
- *Takt 166: v levé ruce chybí označení rejstříku I 8´*
- *Takt 184: v levé ruce neplatí označení rejstříku I*
- *Clustery*
  - *Citlivá příprava clusterů před úhozem*
  - *Clustery v taktech 210 a 214 ne lokty ale širokou dlaní*
  - *Obecně zachovávat citlivý přístup k nástroji. Skladba má sice vyznít velmi expresivně, ale při zachování vědomí o křehkosti a citlivosti nástroje. Veškeré nebezpečně vypadající údery proto hrát s přípravou!*
- *Doporučení: údery v perkusivních částech hraj na bočnice nástroje"*[15]

V závěru nutno říci, že soutěžící se v interpretaci této skladby chovali k nástrojům s citem a velmi slušně.

[15] Korespondenční sdělení ze dne 13. 4. 2017.

Závěr

Tato práce mi přinesla mnoho zajímavých informací ať už o historii cembala u nás, nebo o skladbách, které pro cembalo vznikly. Všechny soutěžní skladby, které jsem rozebírala, byly zajímavé a nejvíce mě zaujalo to, jak jsou různorodé a je na nich znát, že má každý autor nejen svůj specifický styl, ale i různý vztah k cembalu. U některých autorů je velice znát, že cembalo znají důvěrněji, nepíší pro něj poprvé a tomu přizpůsobují i kompoziční styl. Velmi přínosné jsou interpretační poznámky samotných autorů k některým skladbám, díky kterým se můžeme co nejvíce přiblížit autorově představě o interpretaci.

Téměř u všech autorů je ale znát, že počítají s cembalem, které má bohatou škálu rejstříků, tedy s moderním cembalem. Možná proto, že ještě historický nástroj nepoznali tolik do hloubky a neprozkoumali blíže jeho jemné zvukové a úhozové nuance, které historická kopie poskytuje. Na druhou stranu ale všechny rozebírané skladby je možné hrát jak na moderní, tak i na historické cembalo.

Je velice pozitivní, že cembalo a stará hudba jsou u nás čím dál oblíbenější a žádanější a to jak mezi interprety, tak i posluchači. To potvrzuje i fakt, že se cembalo u nás nyní vyučuje nejen na vysokých uměleckých školách, ale i na několika konzervatořích a dokonce i na některých ZUŠ. Určitě by bylo skvělé, kdyby vznikalo i více soudobých cembalových skladeb. Soutěž Pražského jara je pro vznik (nejen) cembalových skladeb rozhodně skvělou příležitostí a díky tomu, že je to soutěž mezinárodní, se tak česká soudobá hudba dostává i do světa.

Seznam pramenů a literatury

HANOUSEK, Petr. HYPŠ, Jakub. *Beethovenův Hradec. Hudební medailon zámku Hradec nad Moravicí.* Opava, 2014. ISBN: 978-80-86887-22-7

KNOBLOCHOVÁ, Monika. *Soudobá česká hudba pro cembalo.* Disertační práce, HAMU Praha, 2011.

MATZNER, Antonín a kol. *Šedesát Pražských jar.* Praha: Togga, 2006. ISBN 80-903735-0-X

NĚMCOVÁ, Marta. *Historie cembala v Čechách ve 20. století.* Bakalářská práce, HAMU Praha, 2006.

PILKA, Jiří. *Viktor Kalabis. Portrét skladatele.* Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0702-4

TMĚJOVÁ, Hana. *Zuzana Růžičková. Život s cembalem.* Diplomová práce, JAMU Brno, 2015.

Internetové zdroje:

Mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro. [online]. Dostupné z: www.soutez.festival.cz

Nadační fond Viktora Kalabise a Zuzany Růžičkové. [online]. Dostupné z: www.kalabisruzickova.cz

Petr Wajsar. [online]. Dostupné z: www.wajsar.cz

Český hudební slovník osob a institucí. [online]. Dostupné z: www.ceskyhudebnislovnik.cz

Notové prameny:

GEMROT, Jiří. *Hry pro cembalo.* Praha: Editio Bärenreiter, 2005.

KALABIS, Viktor. *Preludium, Árie a Tokáta pro cembalo (Příběhy Sisyfovy).* Praha: Panton, 1993.

RIEDLBAUCH, Václav. *Dva tance pro cembalo.* Praha: Triga, 2012.

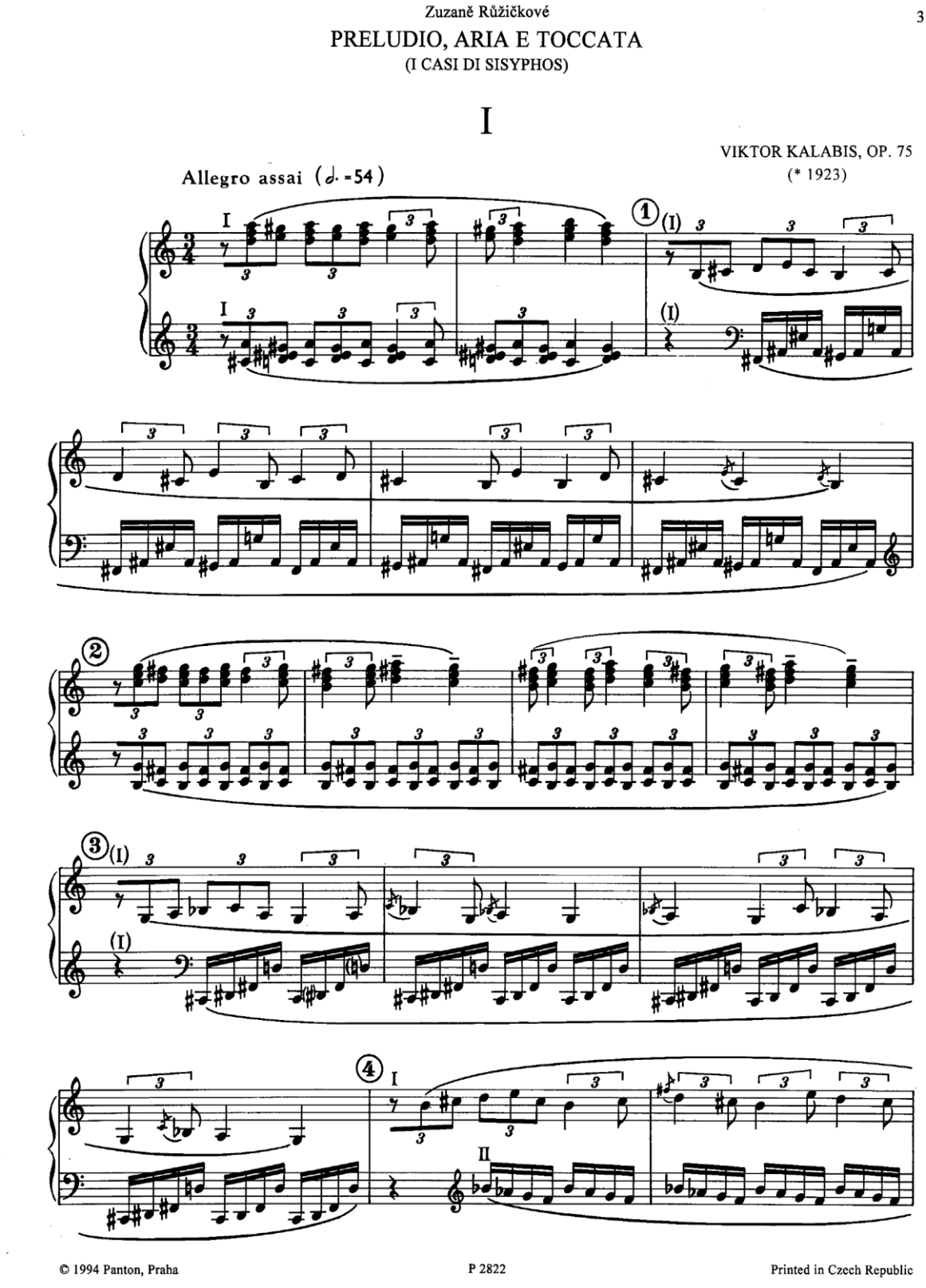
TEML, Jiří. *Diptych.* Praha: Triga, 1999.

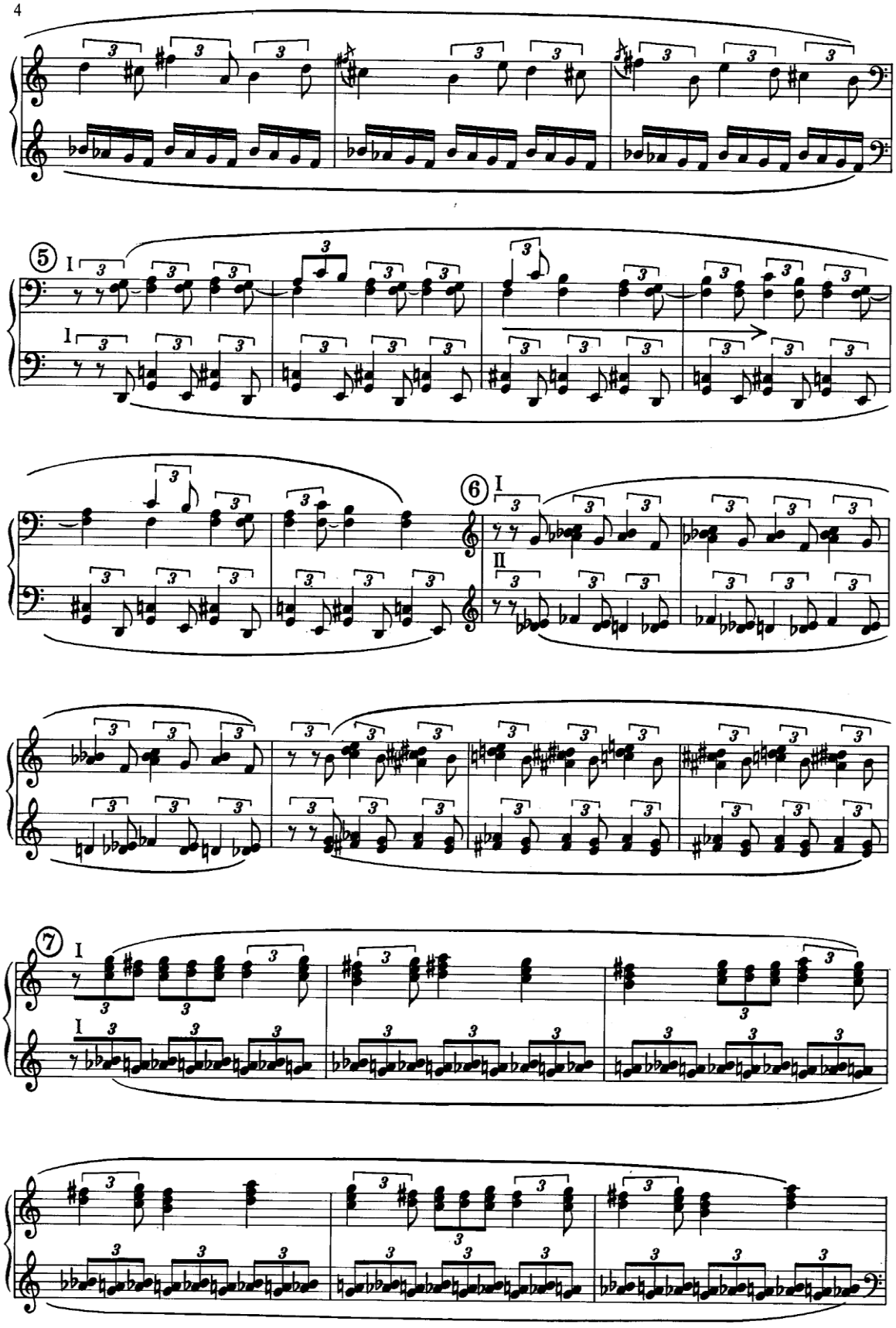
WAJSAR, Petr. *Harpsycho pro cembalo.* Praha: Český rozhlas, 2017.

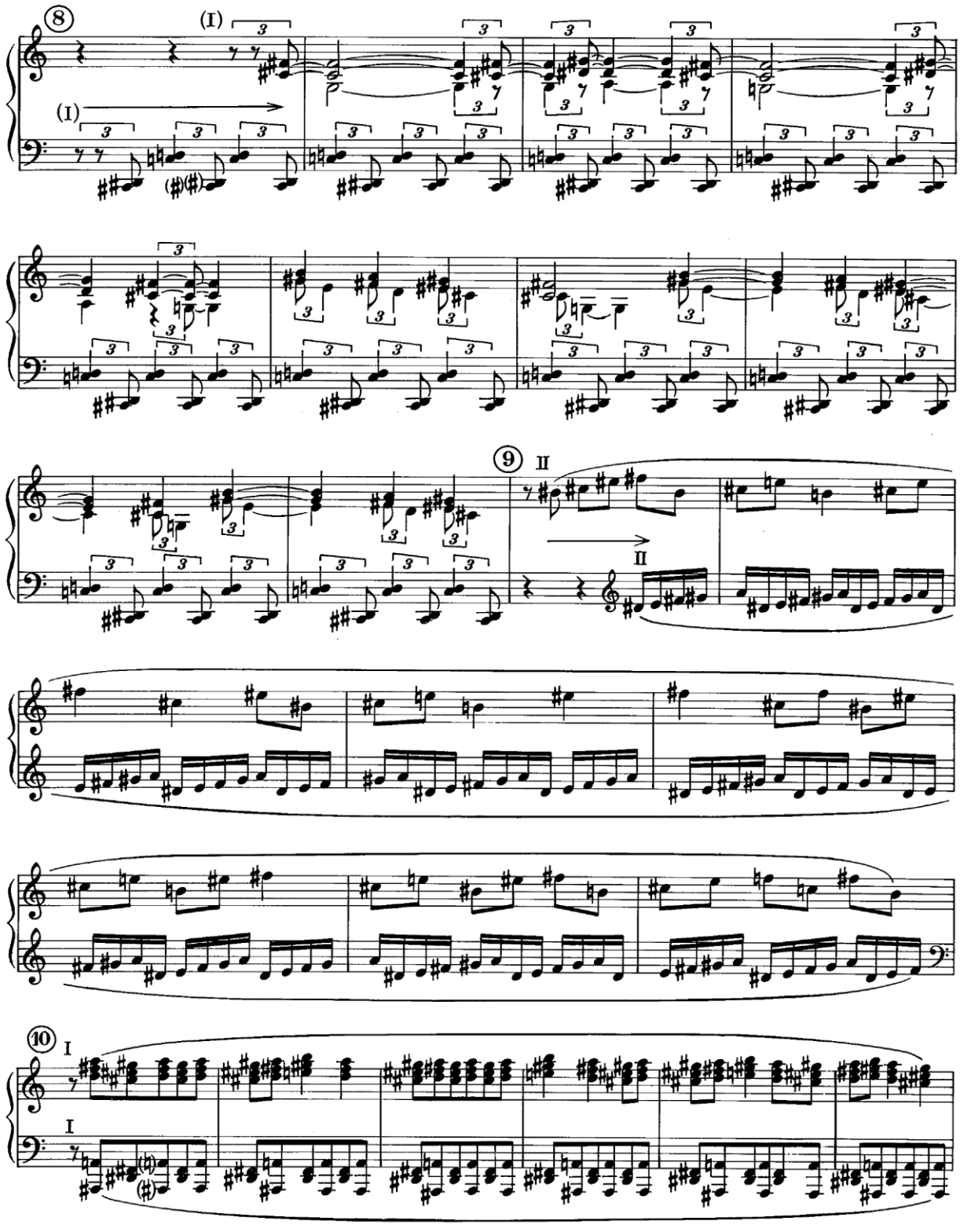
Archiv Pražského jara

Přílohy

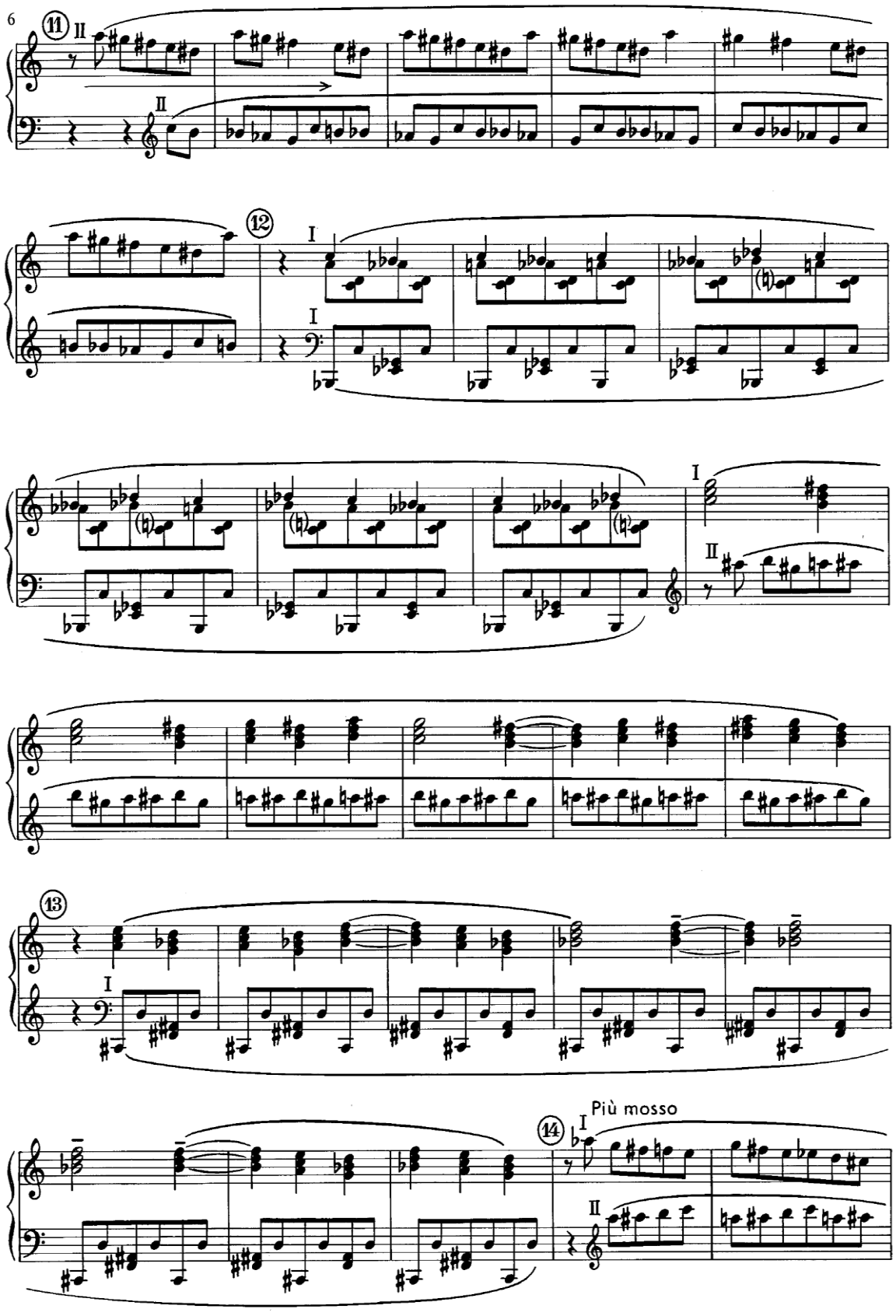
Příloha 1: Viktor Kalabis: Preludio, Aria e Toccata (I Casi di Sisyphos)



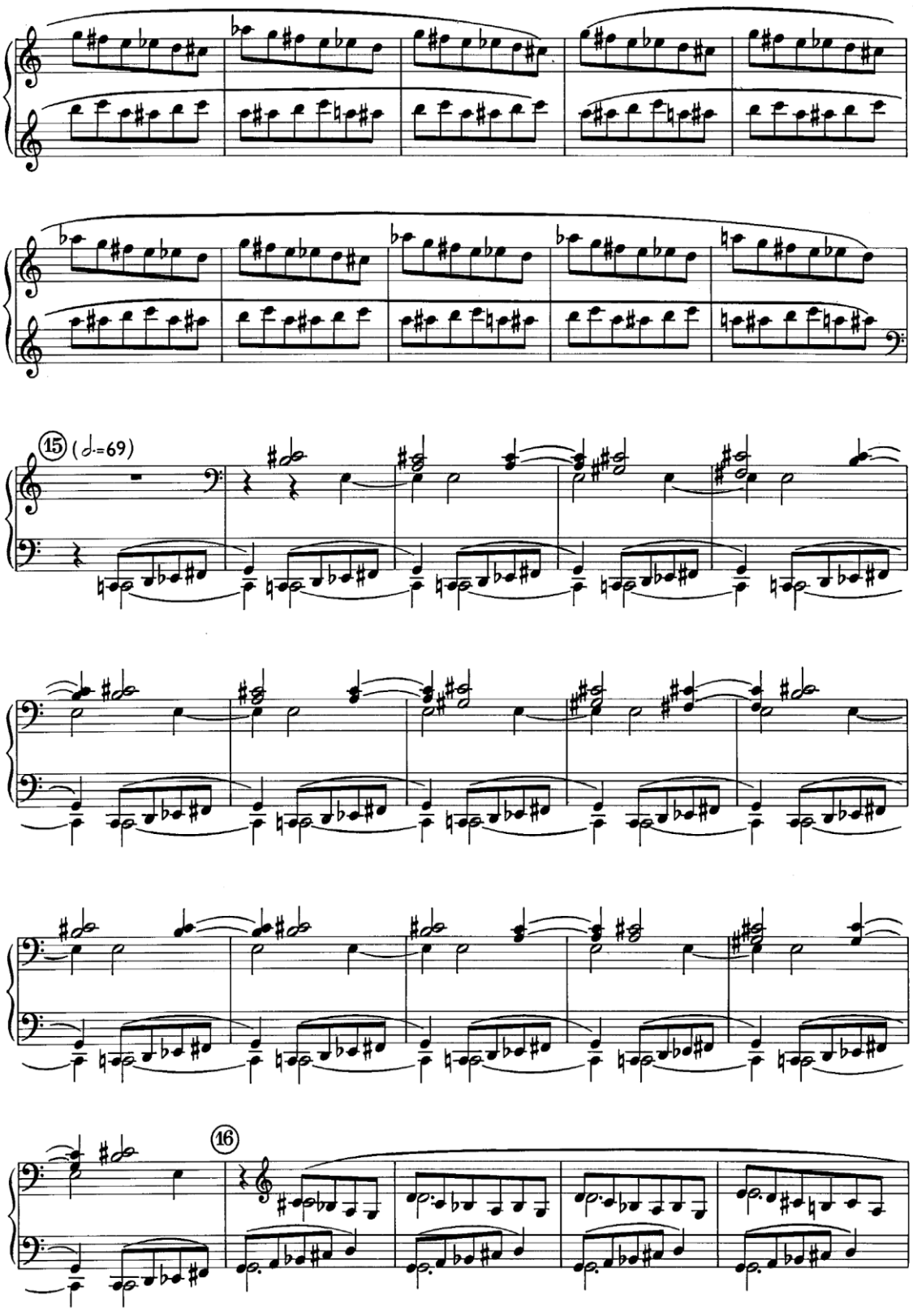


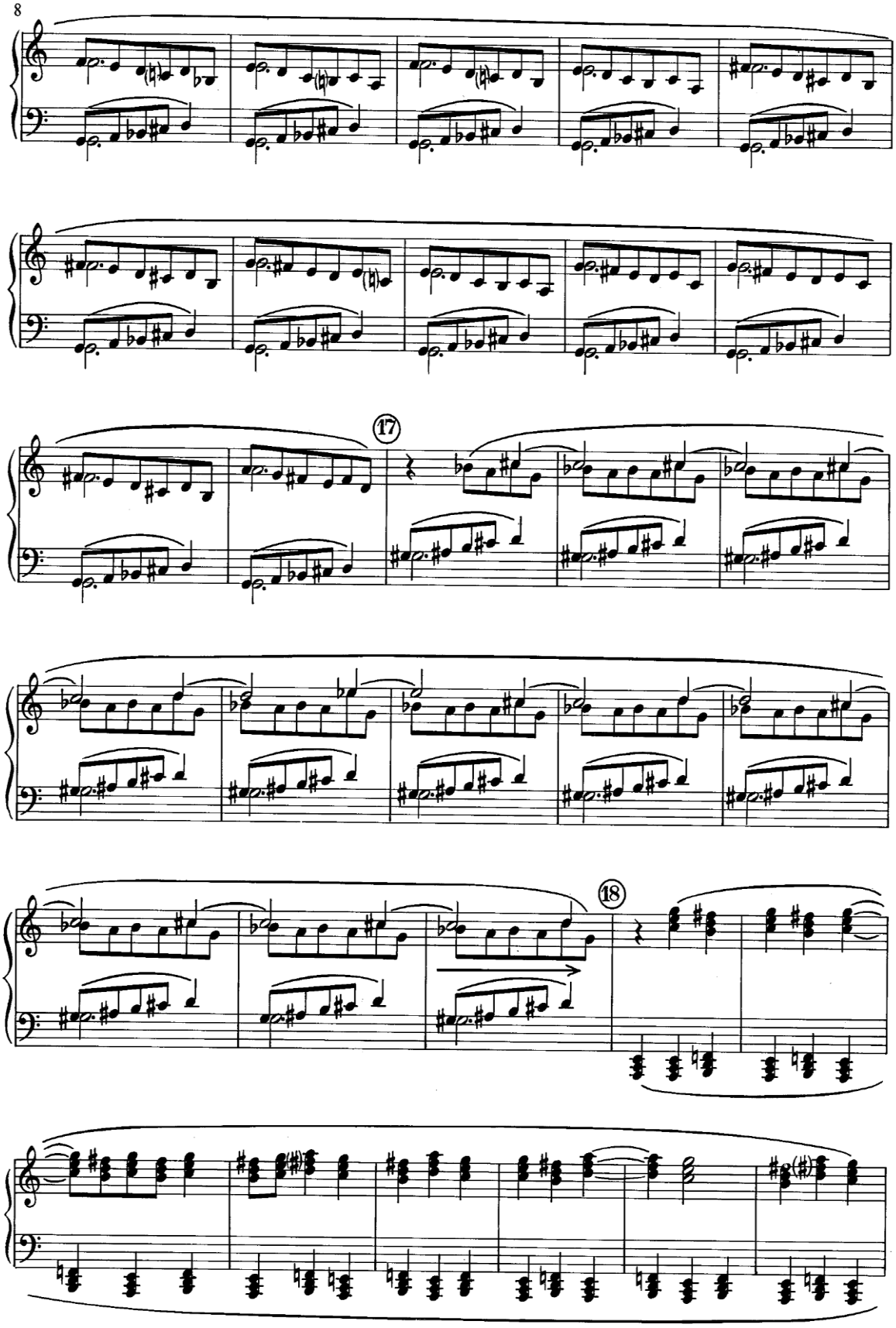


P 2822

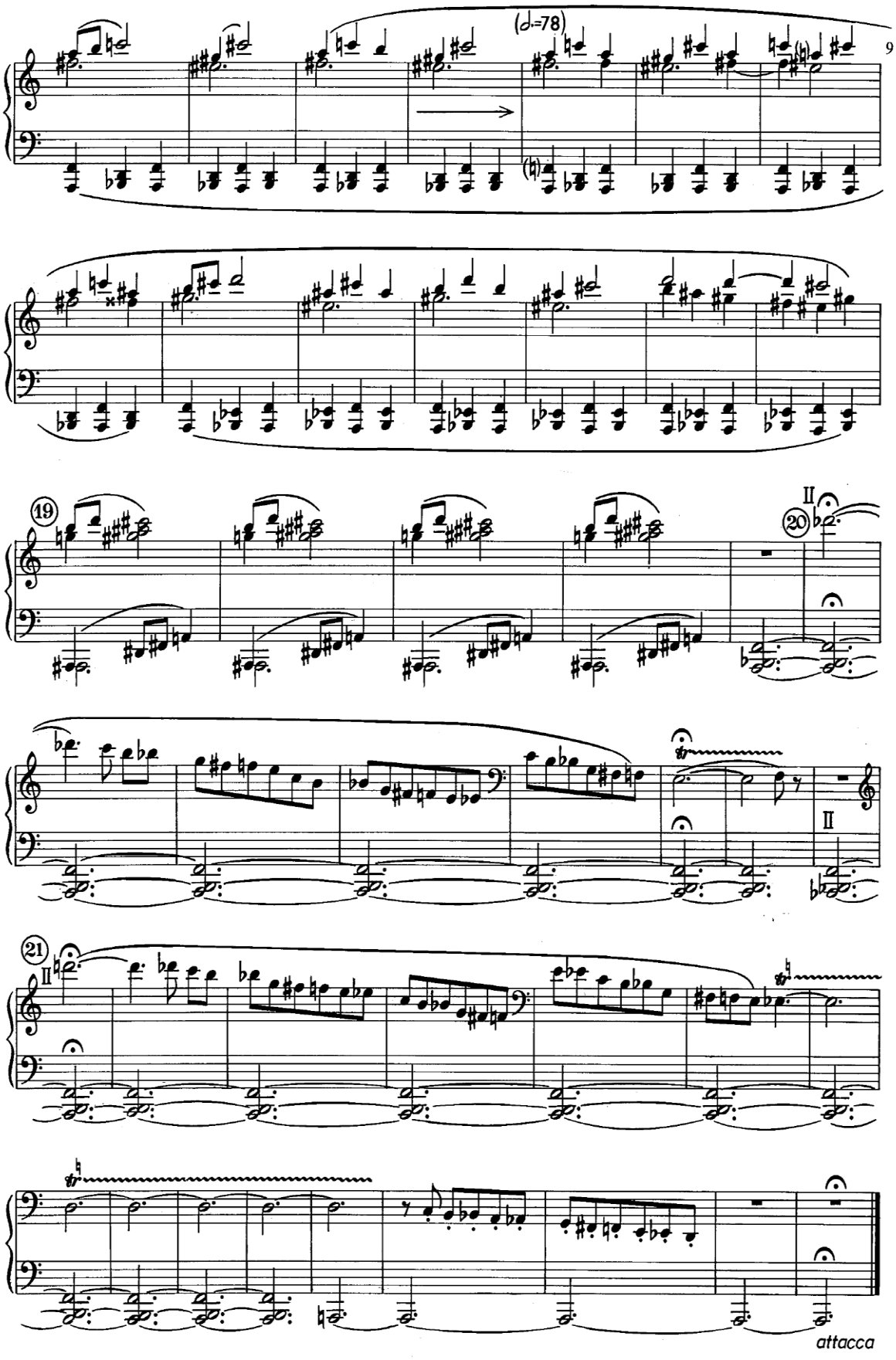


P 2822


15
(♩.=69)
16

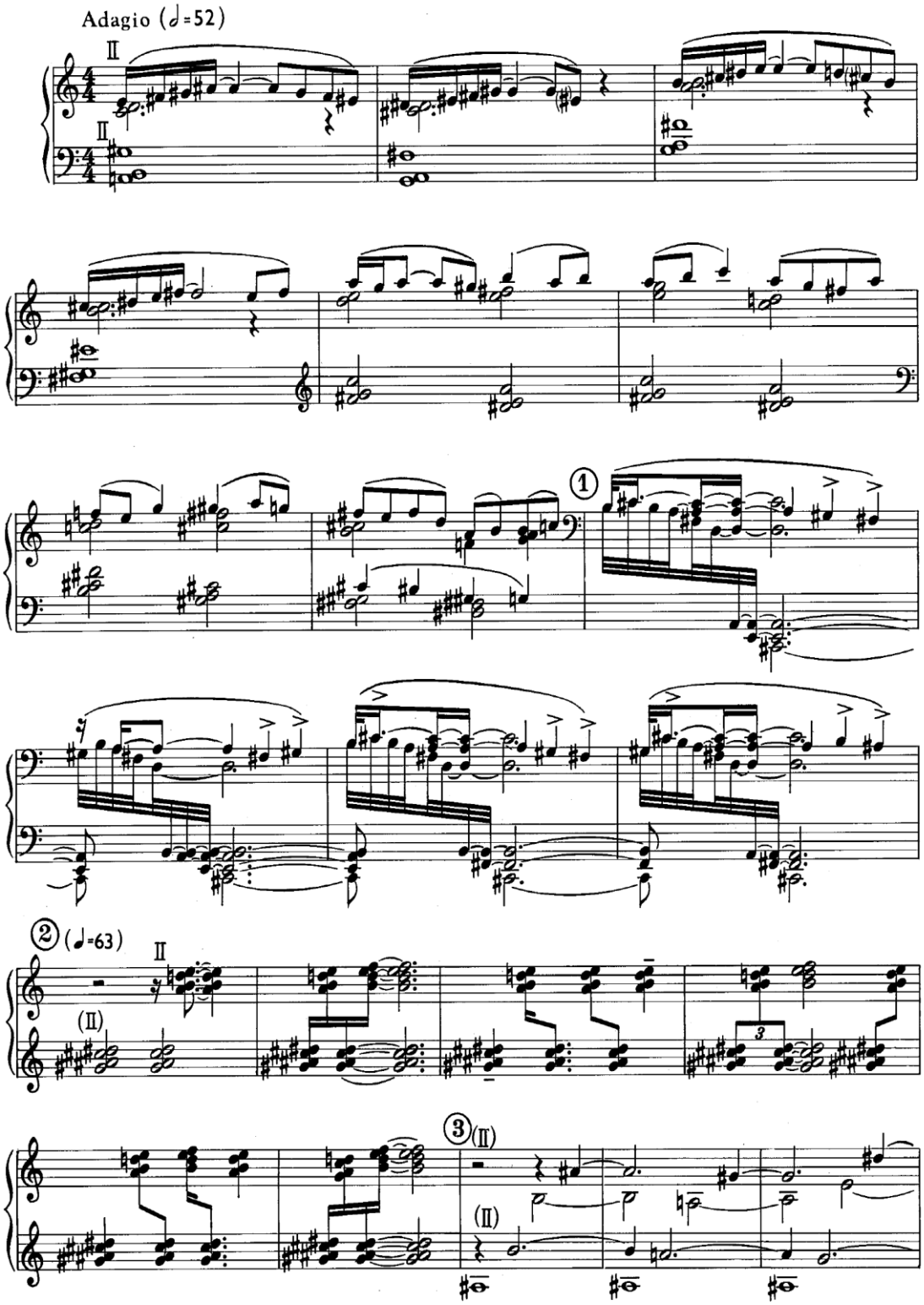


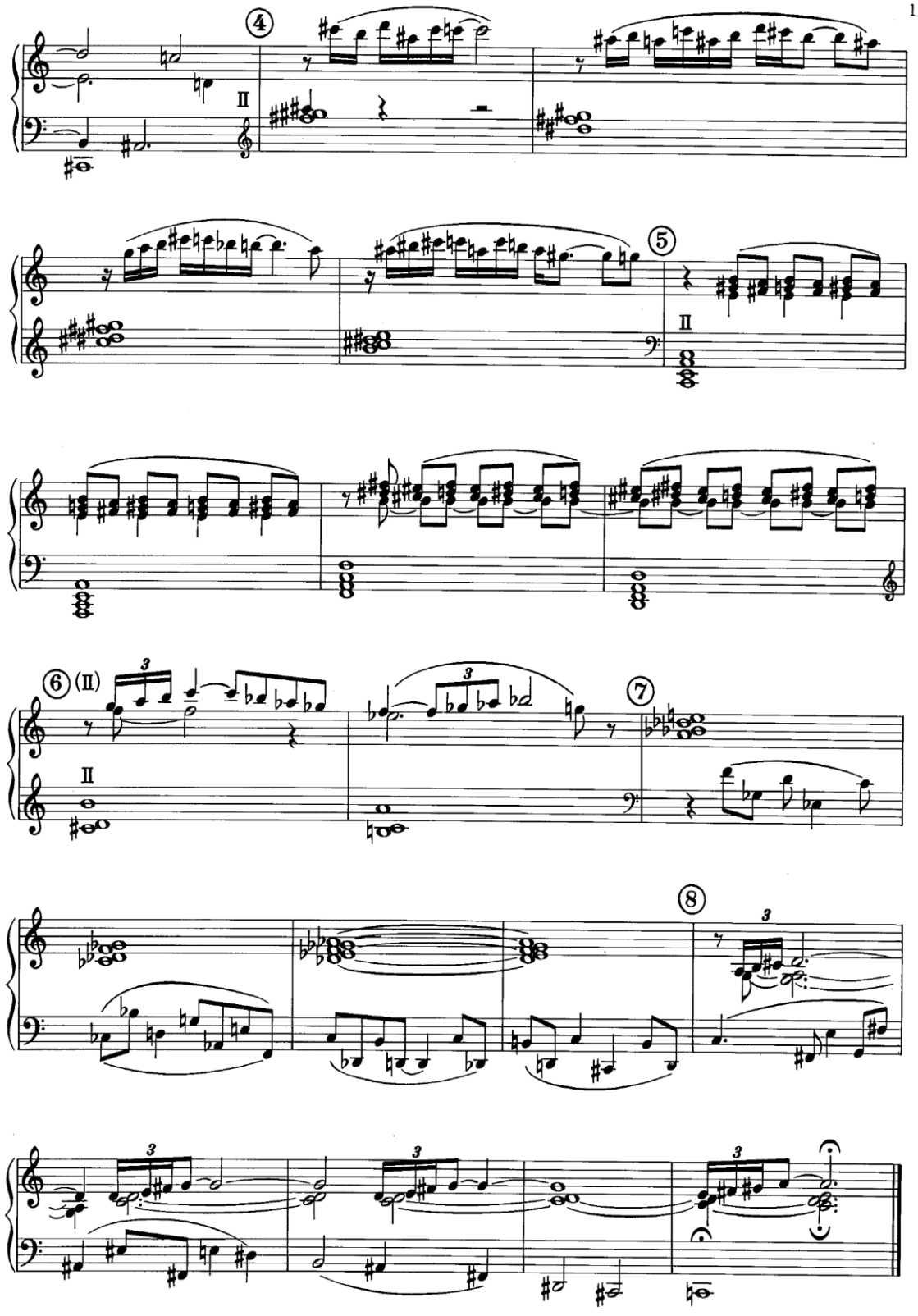
P 2822



P 2822

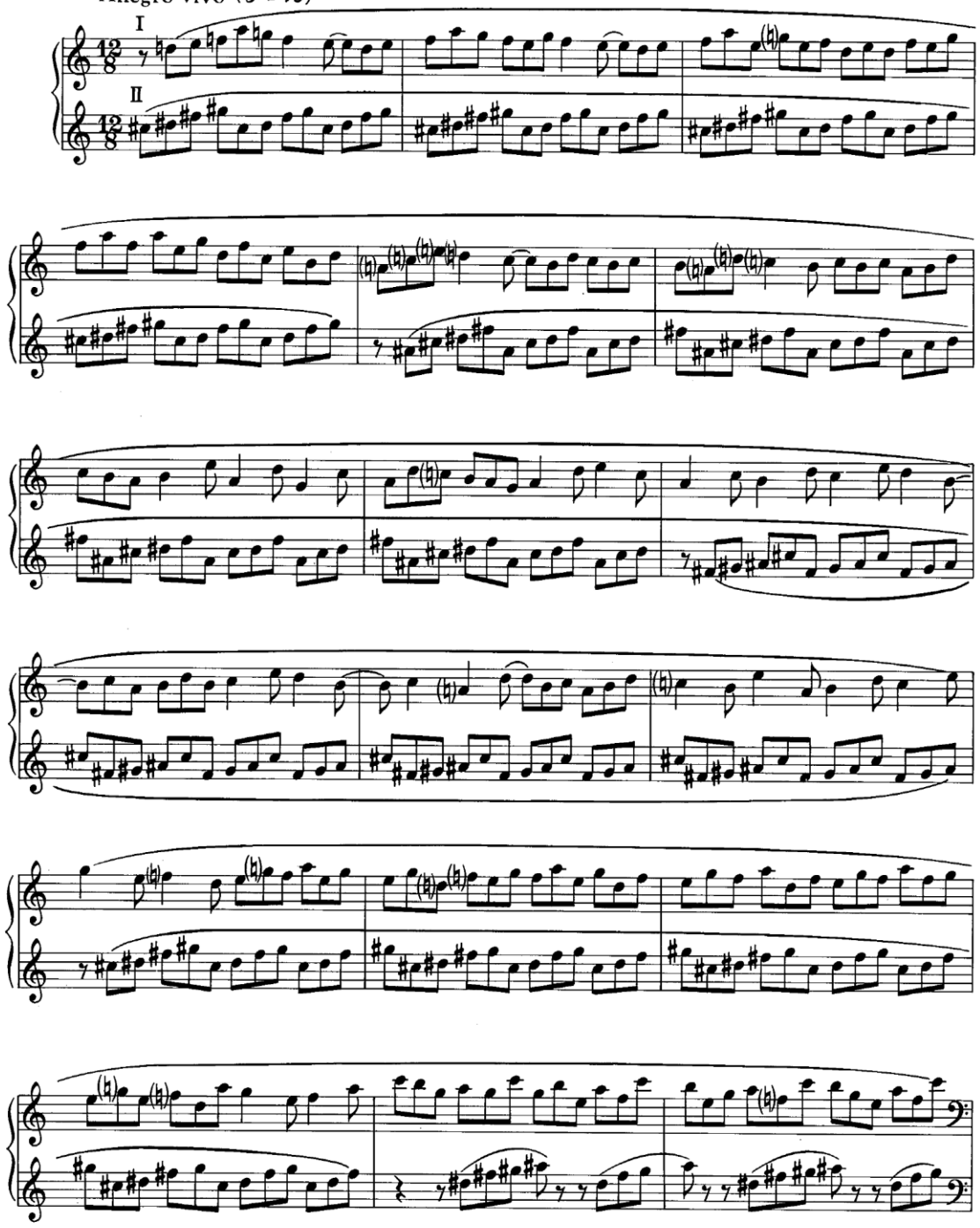
II

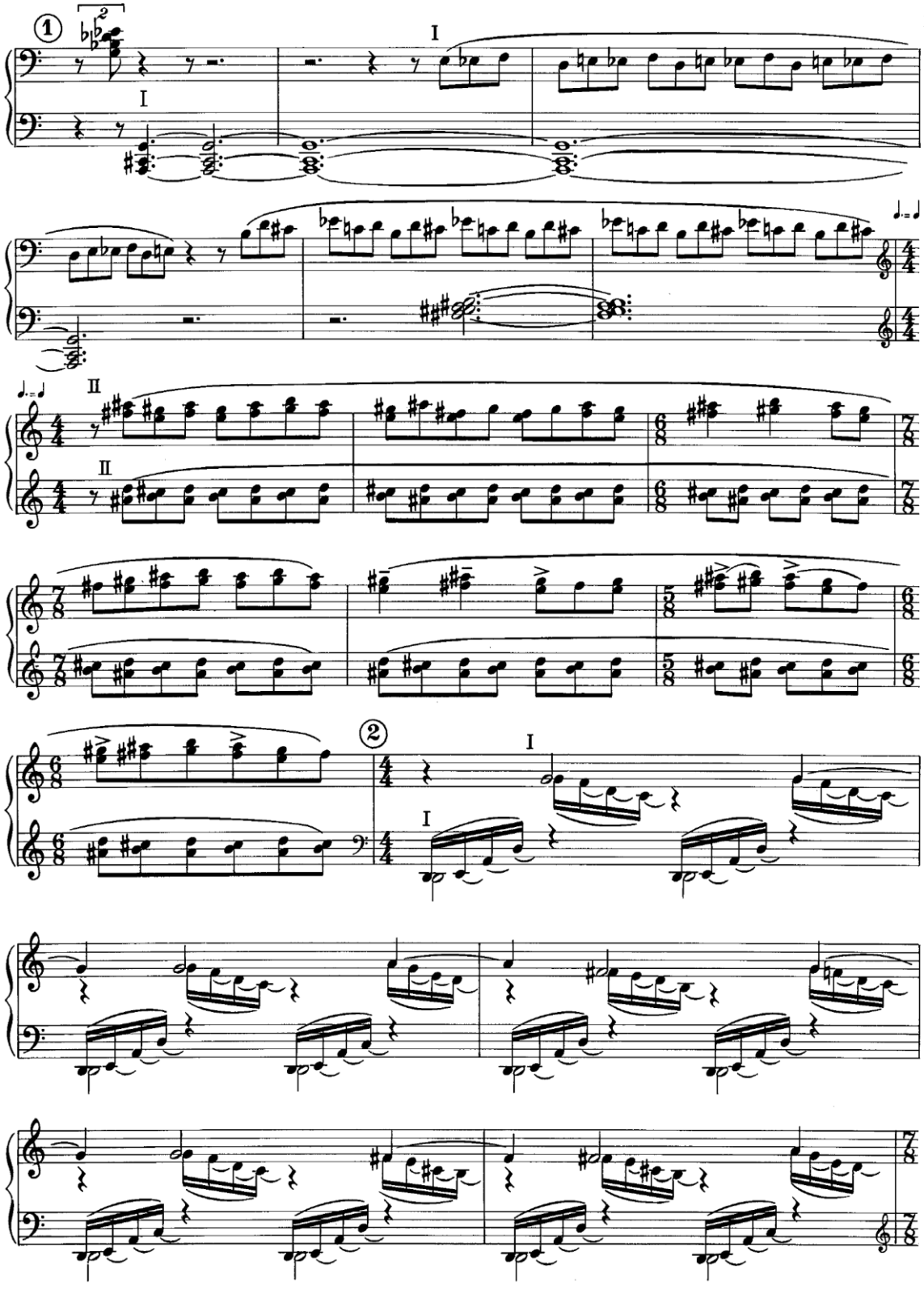


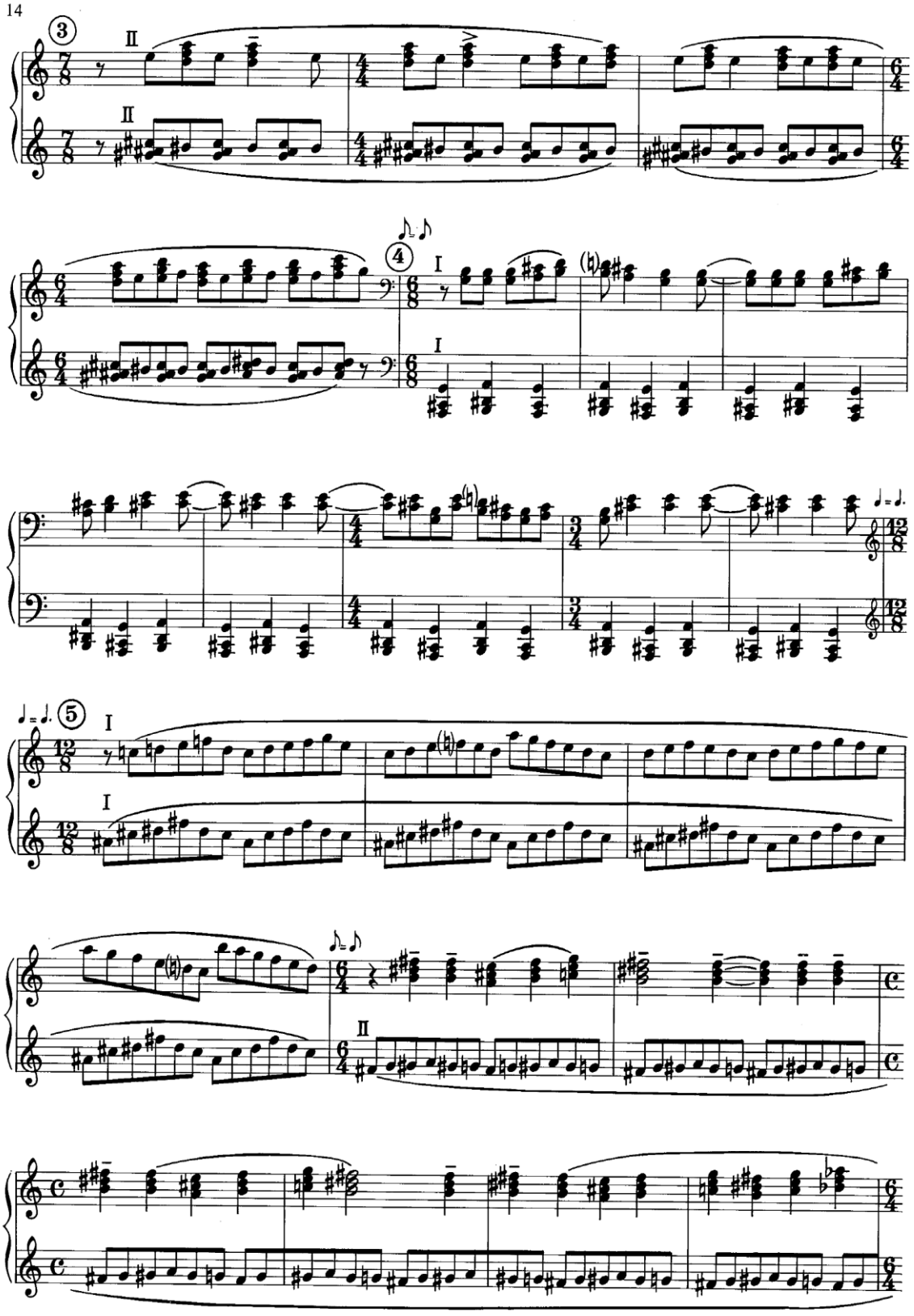

④
II
⑤
II
⑥ (II)
II
⑦
⑧

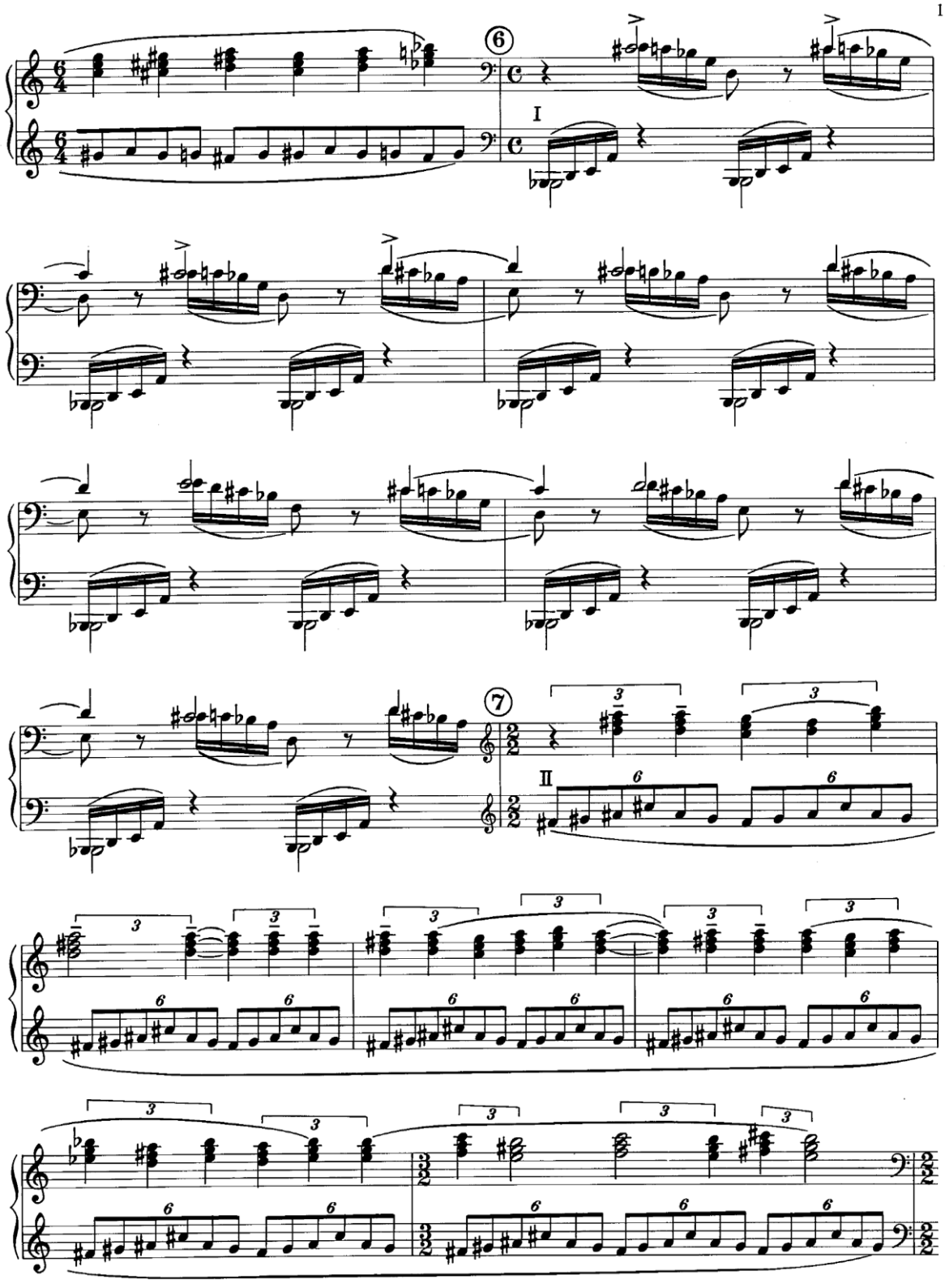
III

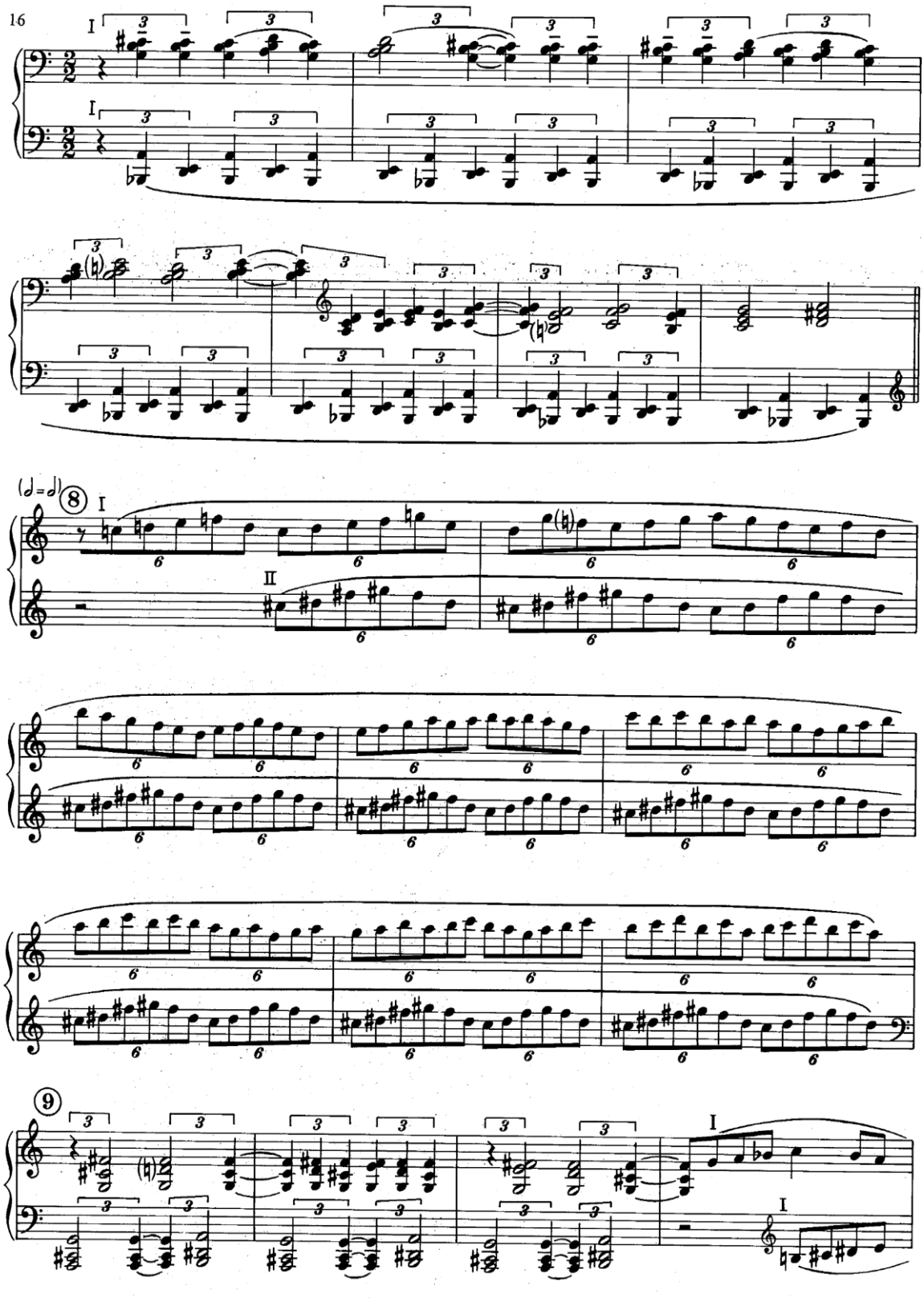
Allegro vivo (♩. = 93)



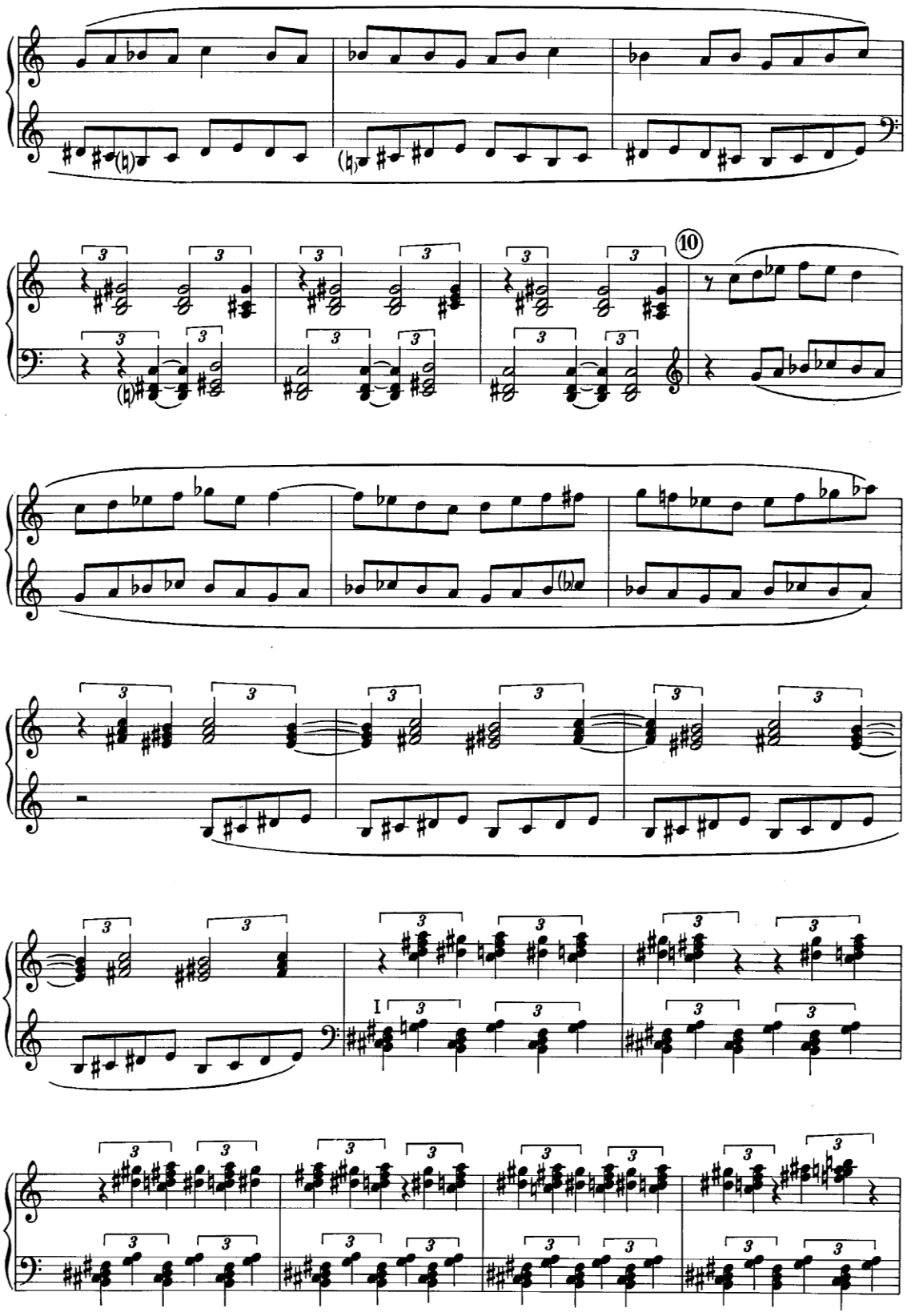


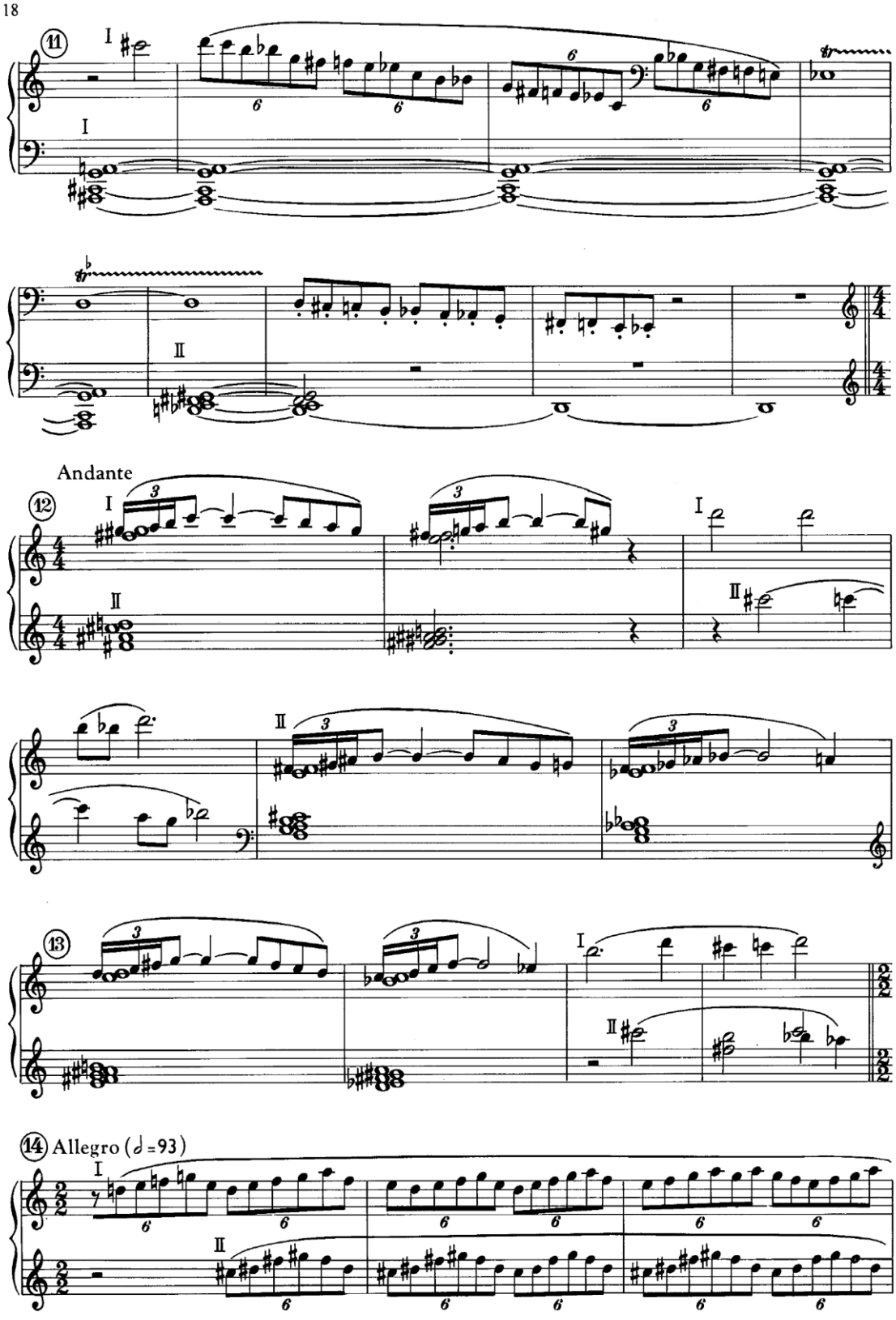


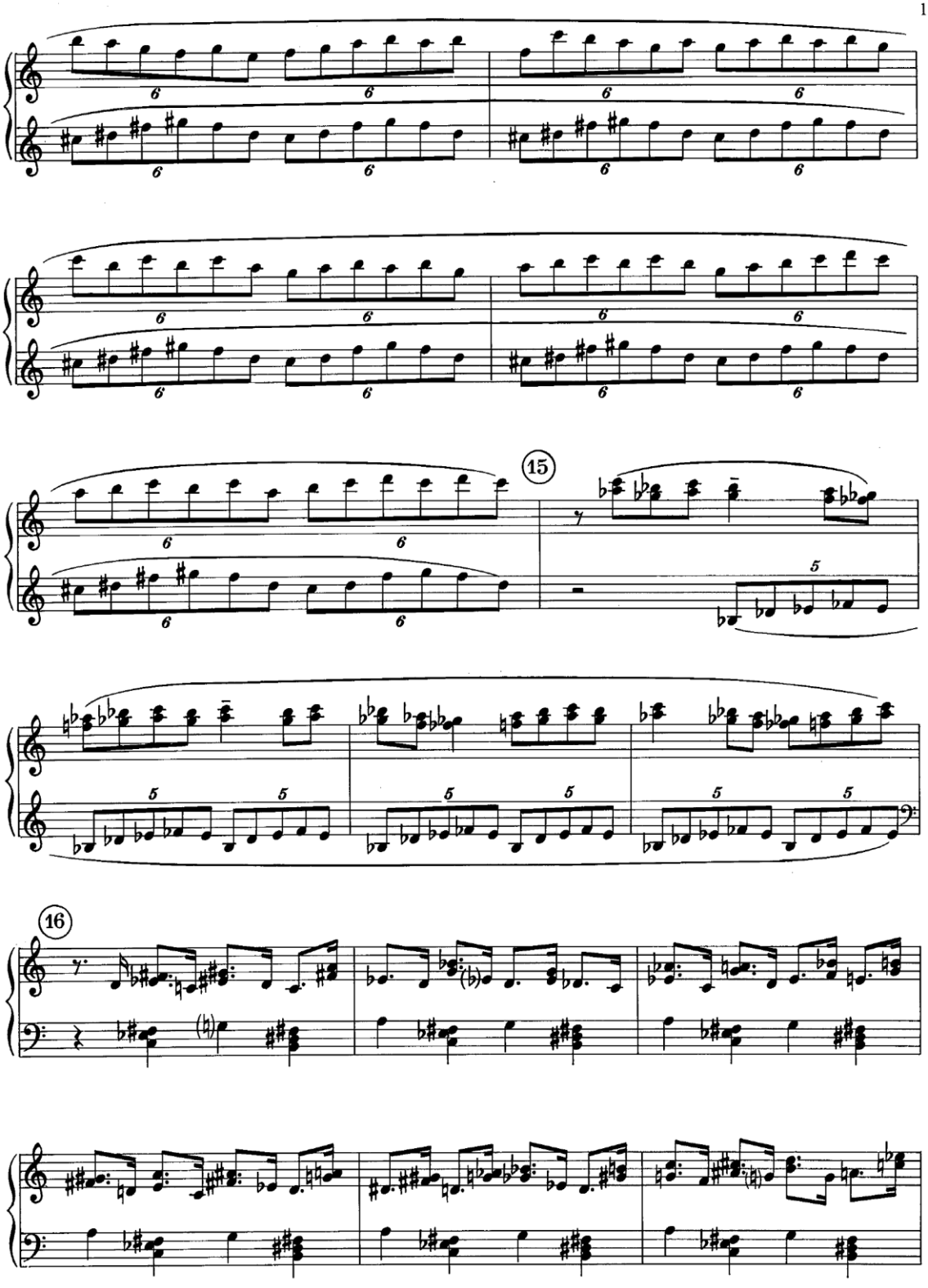

6
I
7
II

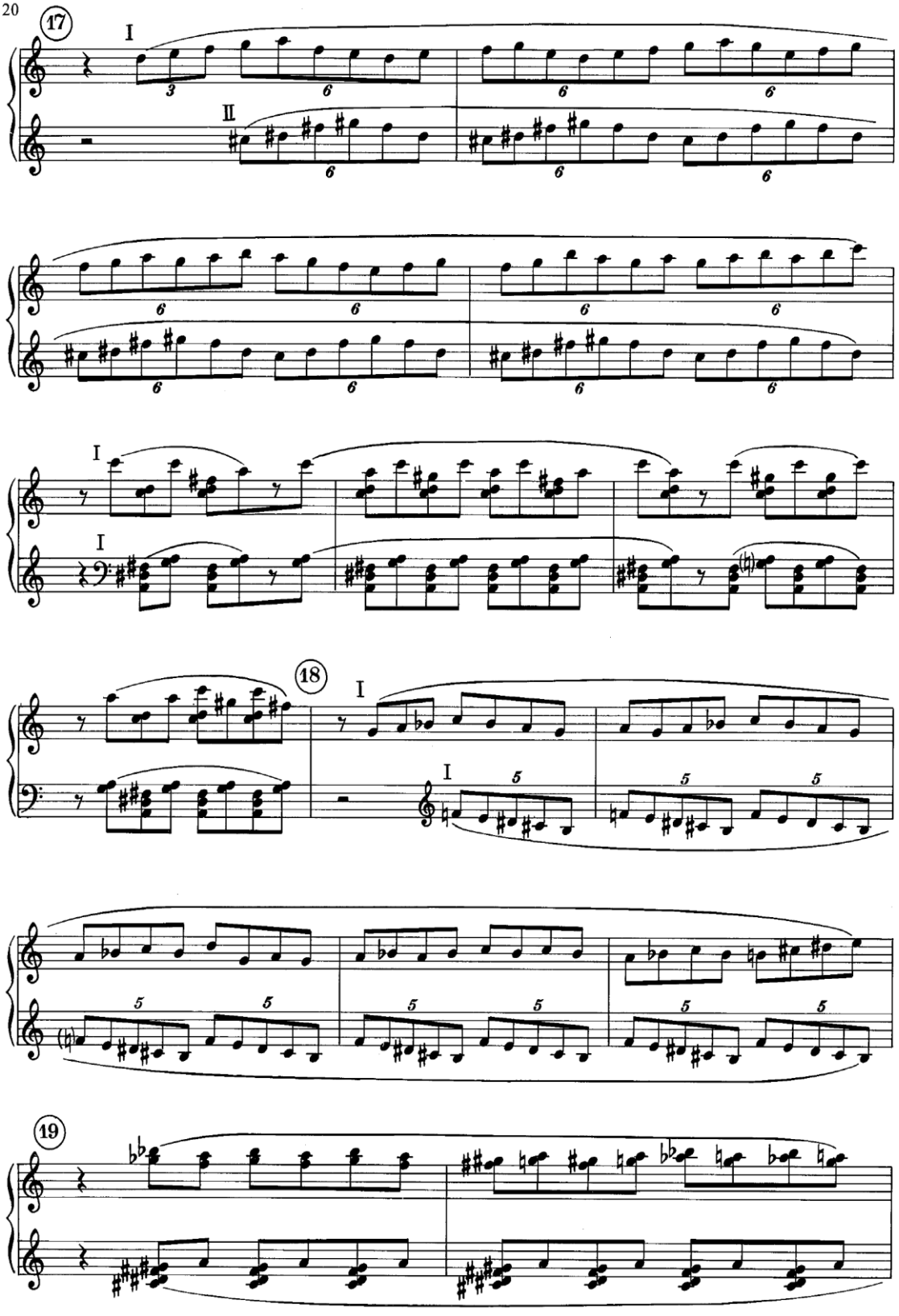


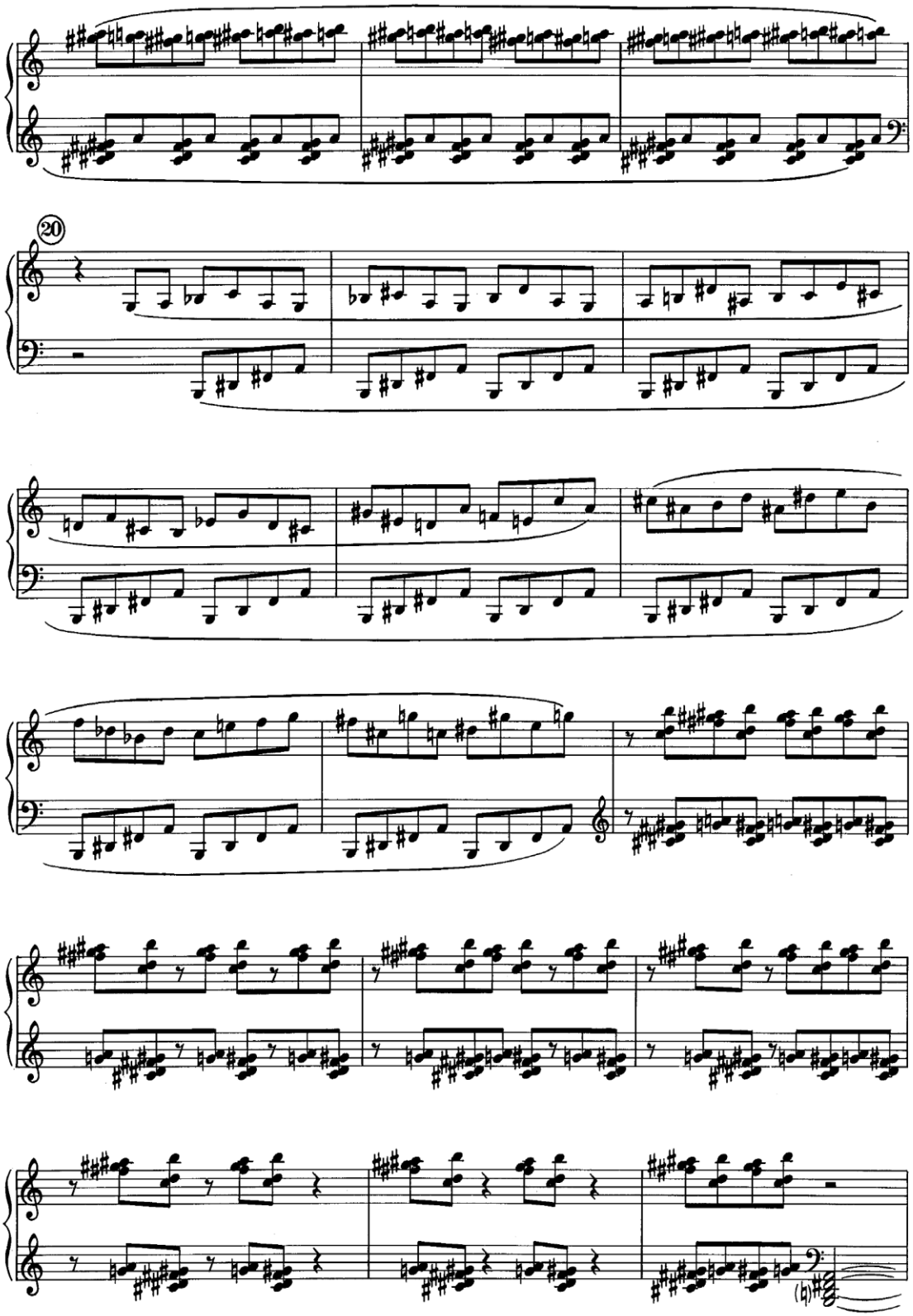
P 2822

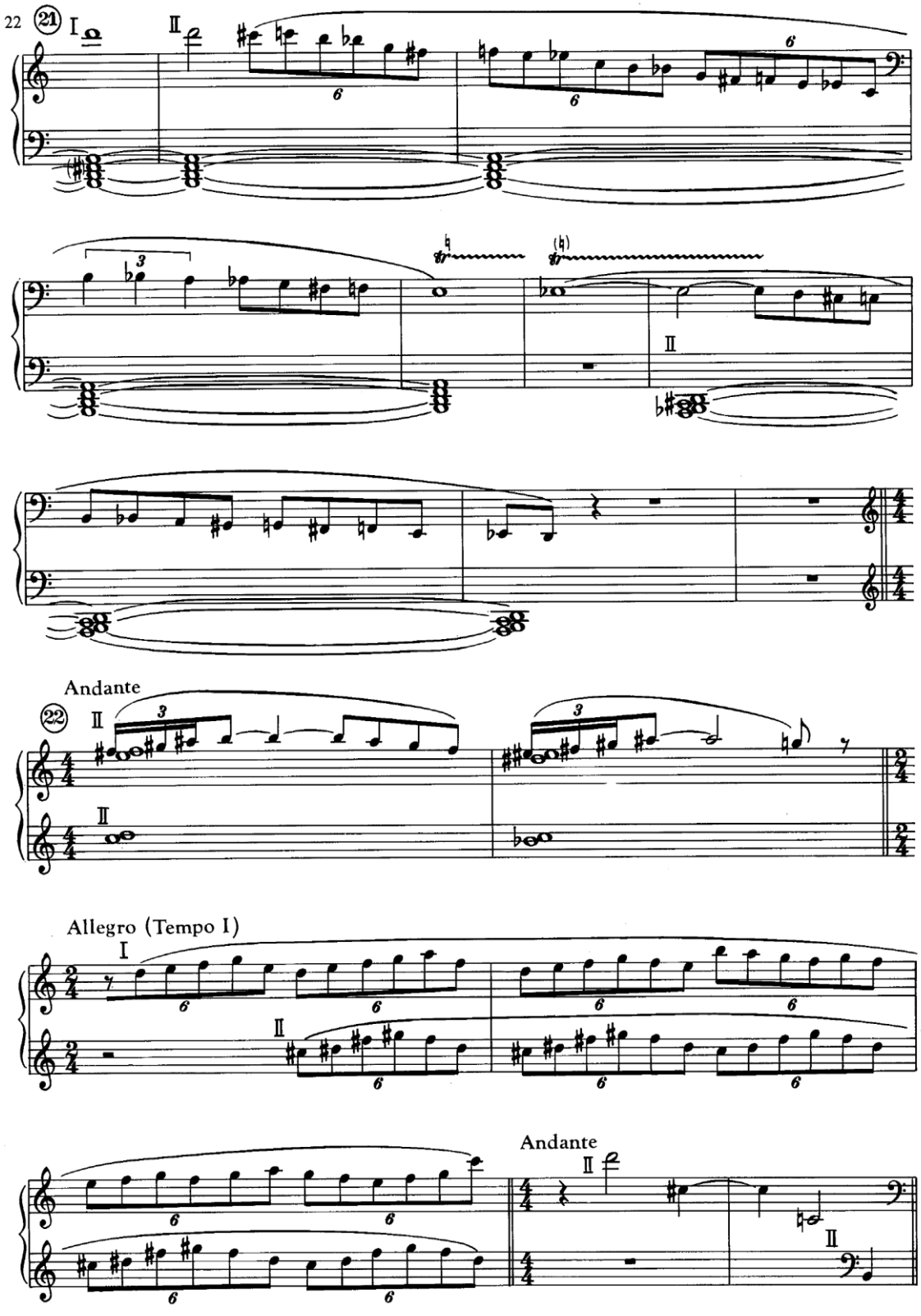

10
I


11
I
I
II
Andante
12
I
II
I
II
13
I
II
14 Allegro (♩=93)
I
II

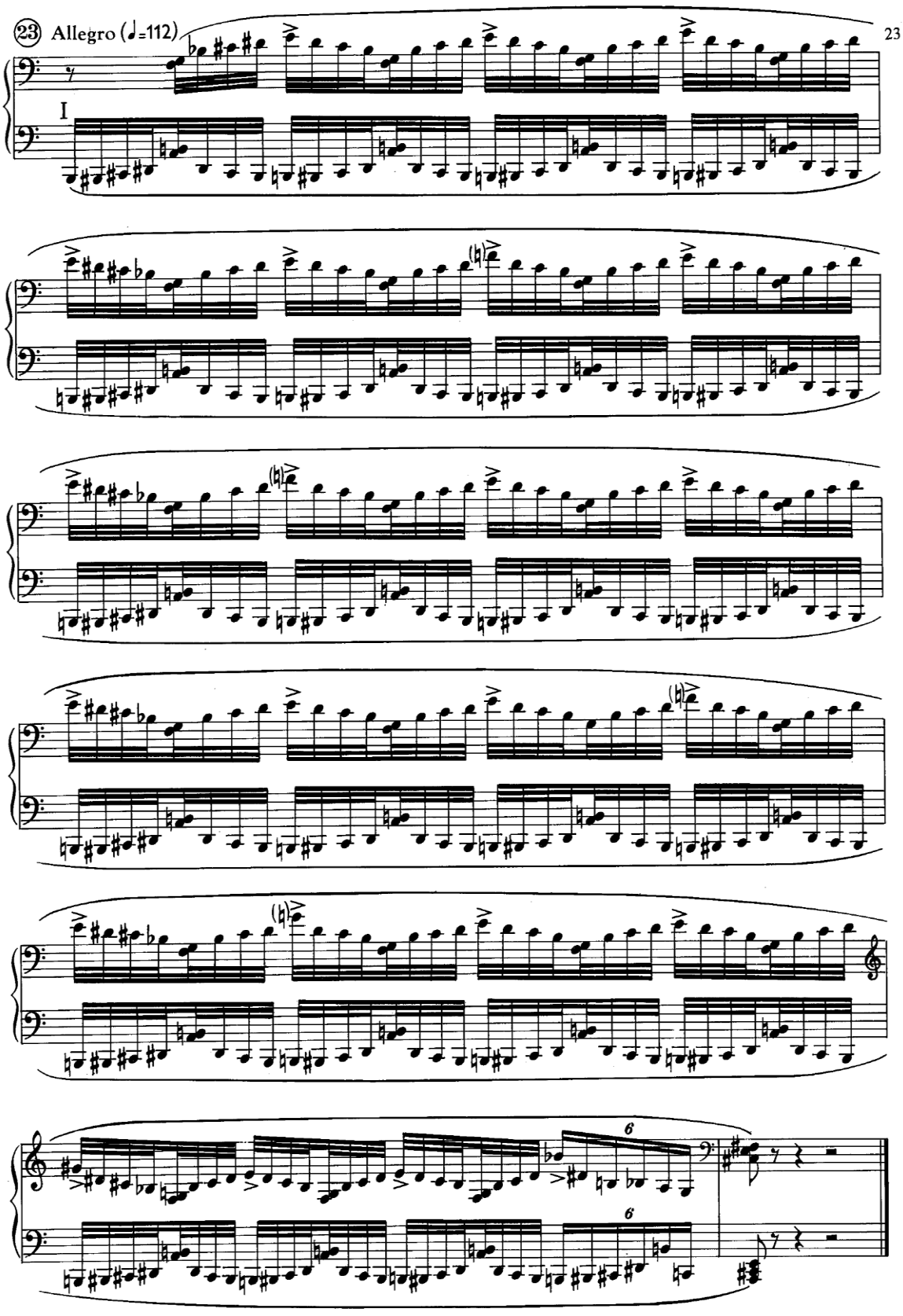

15
16


17
18
19


20



P 2822



P 2822

Příloha 2: Jiří Teml: Diptych pro cembalo

Diptych

pro cembalo

I.
(Fantasia)

Jiří Teml
(* 1935)

Allegretto ♩ ≐ 104

I. Pleno

ff

1 Animato ♩ ≐ 100

I.8′

mf

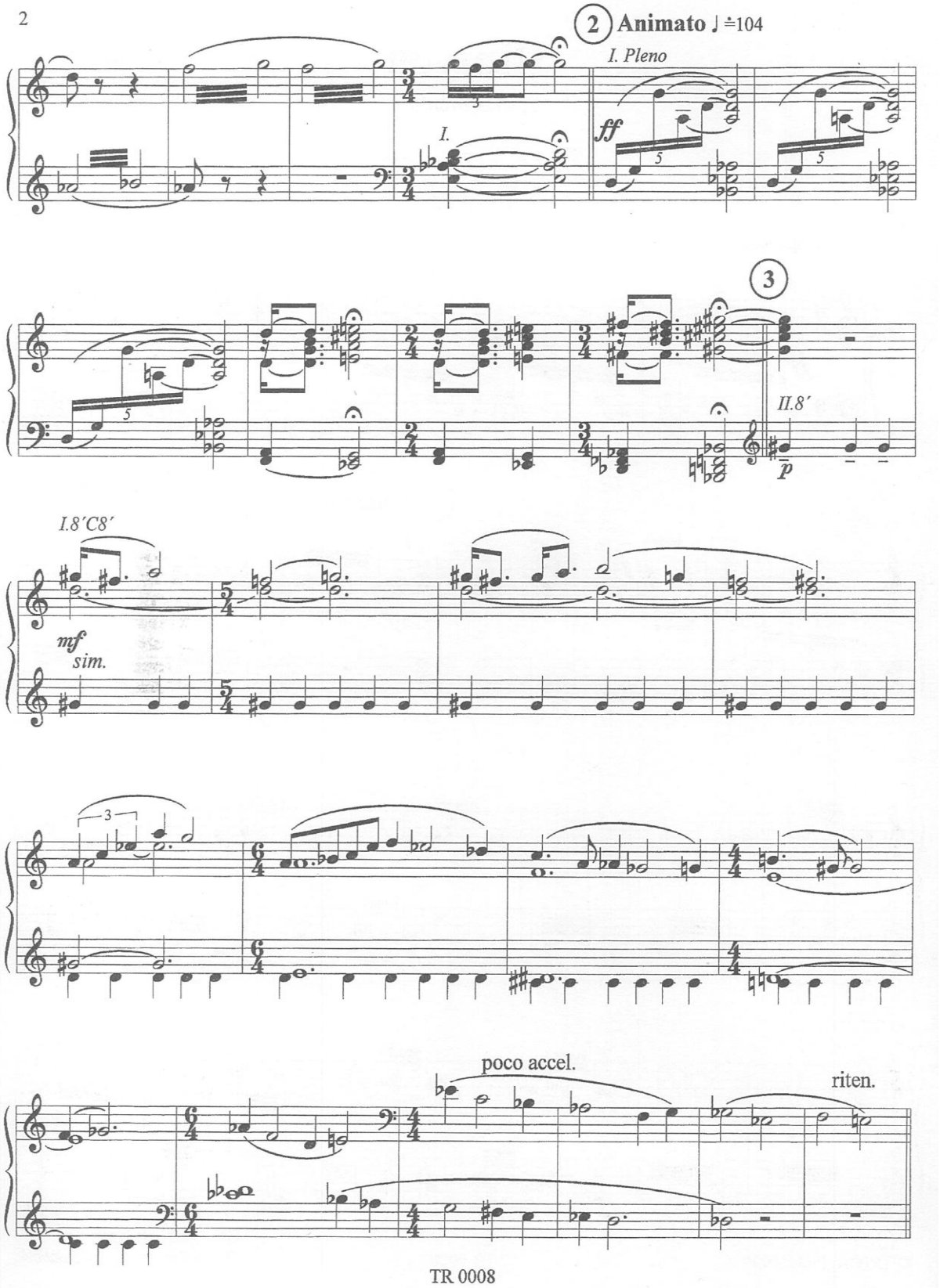
II.8′4′

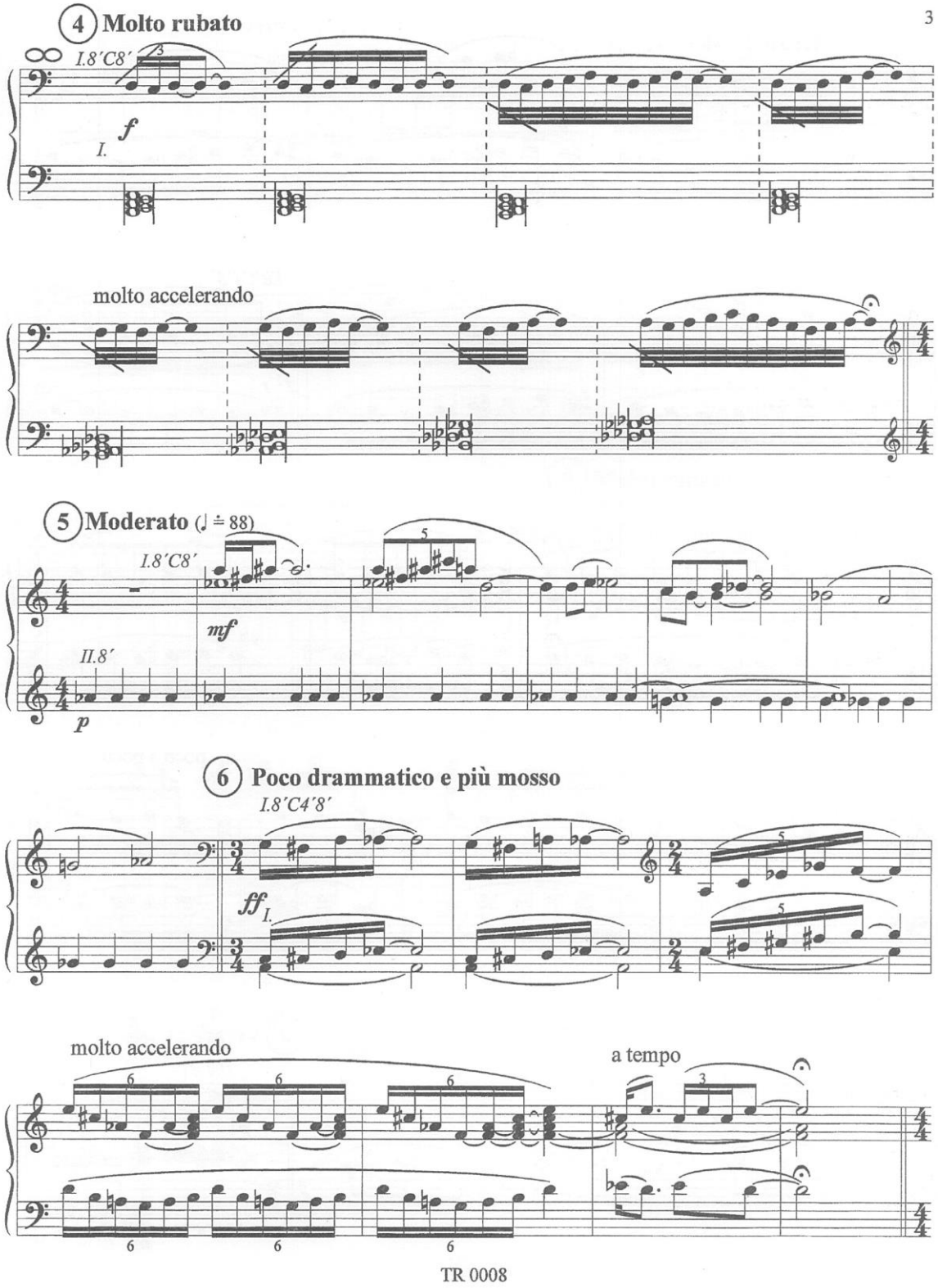
f

© TRIGA, Praha 1999

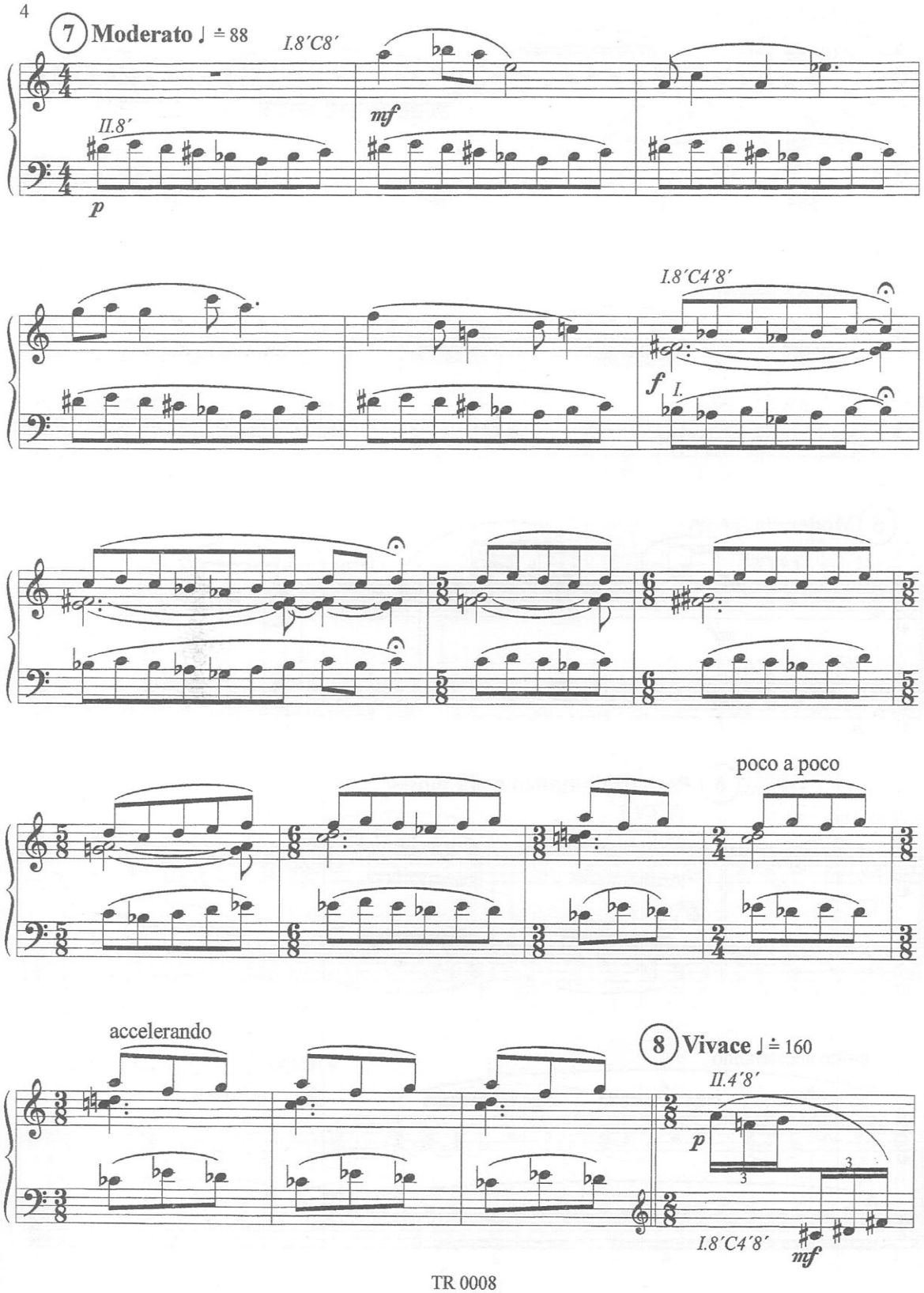
TR 0008

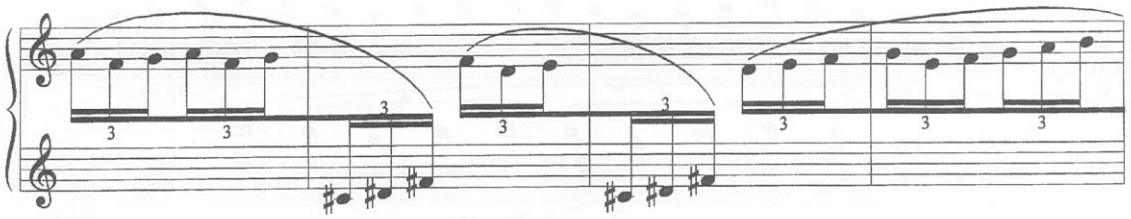
All rights reserved
Printed in the Czech Republic

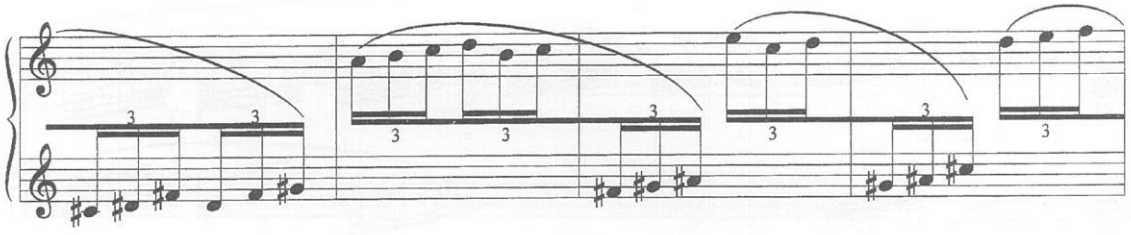

2 Animato ♩ ≐104
I. Pleno
I.
ff
3
II.8′
p
I.8′C8′
mf
sim.
poco accel.
riten.


4 Molto rubato
I.8′C8′
f
I.
molto accelerando
5 Moderato (♩ = 88)
I.8′C8′
mf
II.8′
p
6 Poco drammatico e più mosso
I.8′C4′8′
ff
I.
molto accelerando
a tempo

TR 0008

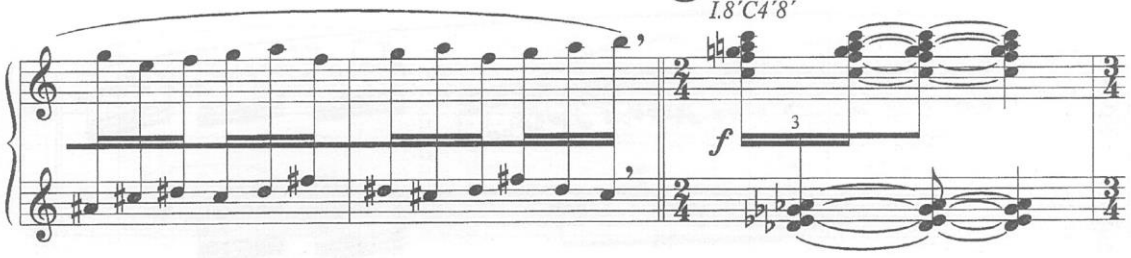

7 Moderato ♩ = 88
I.8′C8′
II.8′
mf
p
I.8′C4′8′
f
I.
poco a poco
accelerando
8 Vivace ♩ = 160
II.4′8′
p
3
3
I.8′C4′8′
mf

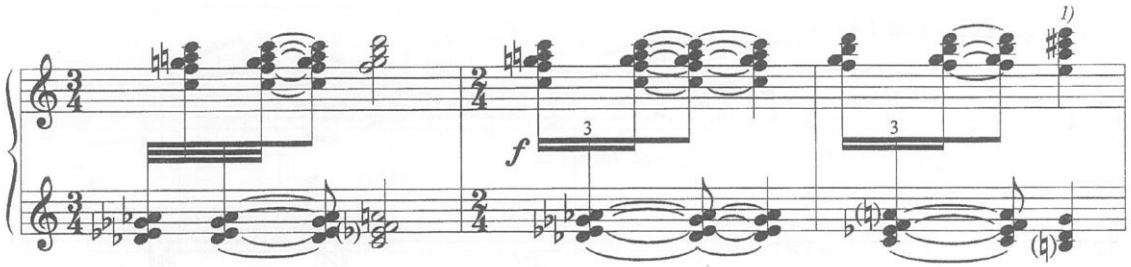


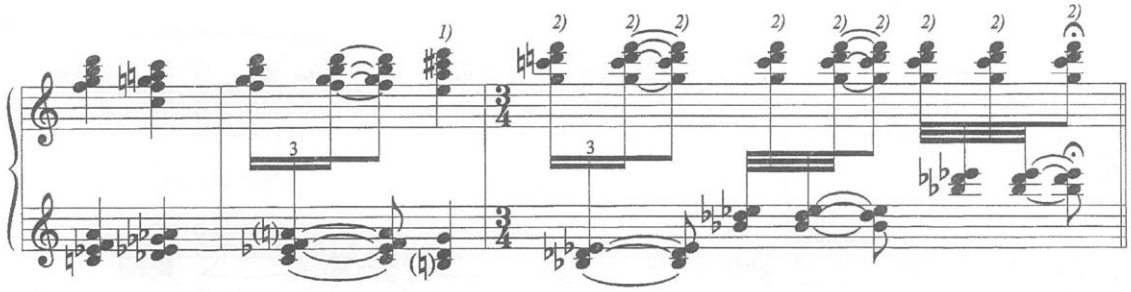


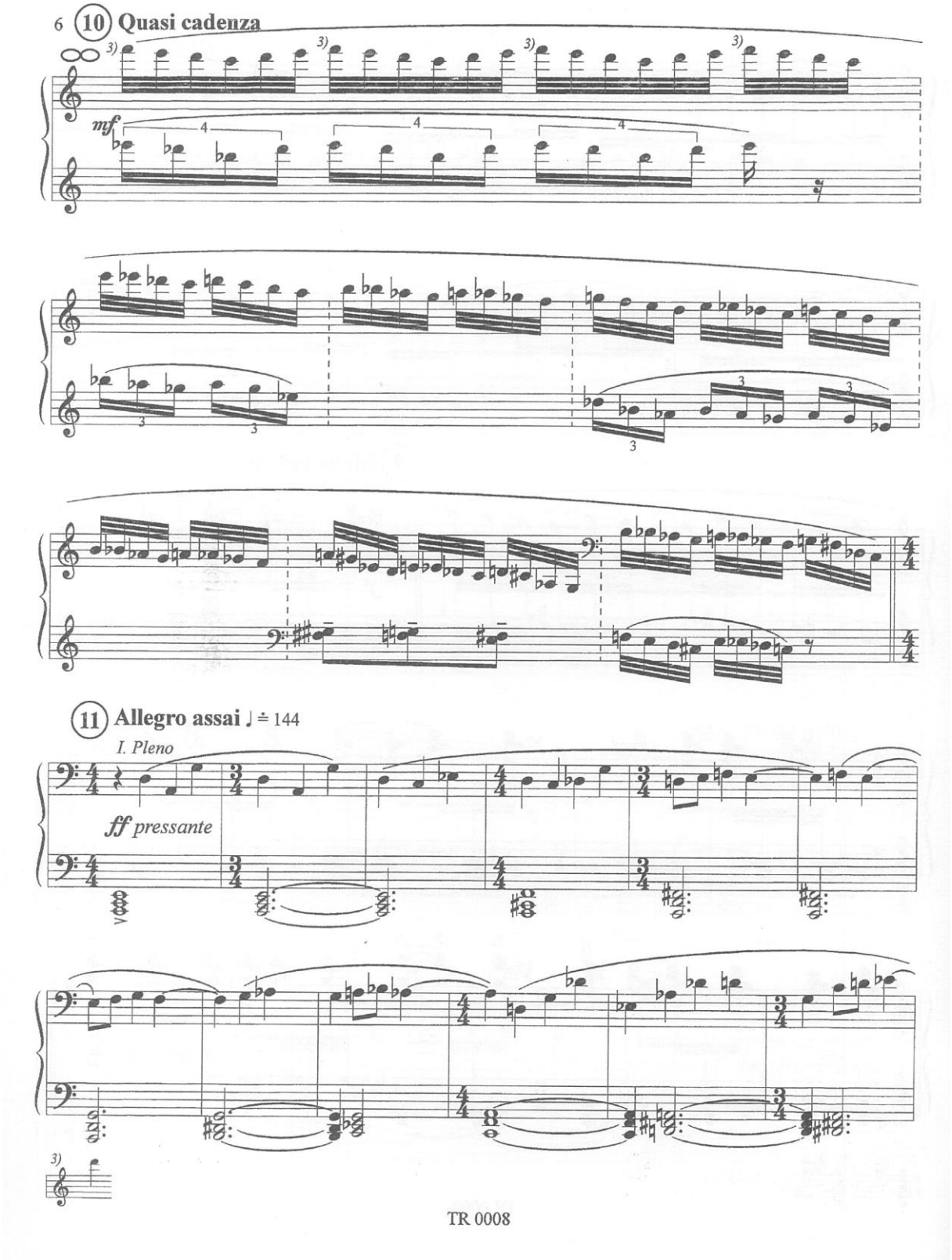
9 Molto rubato

I.8′C4′8′

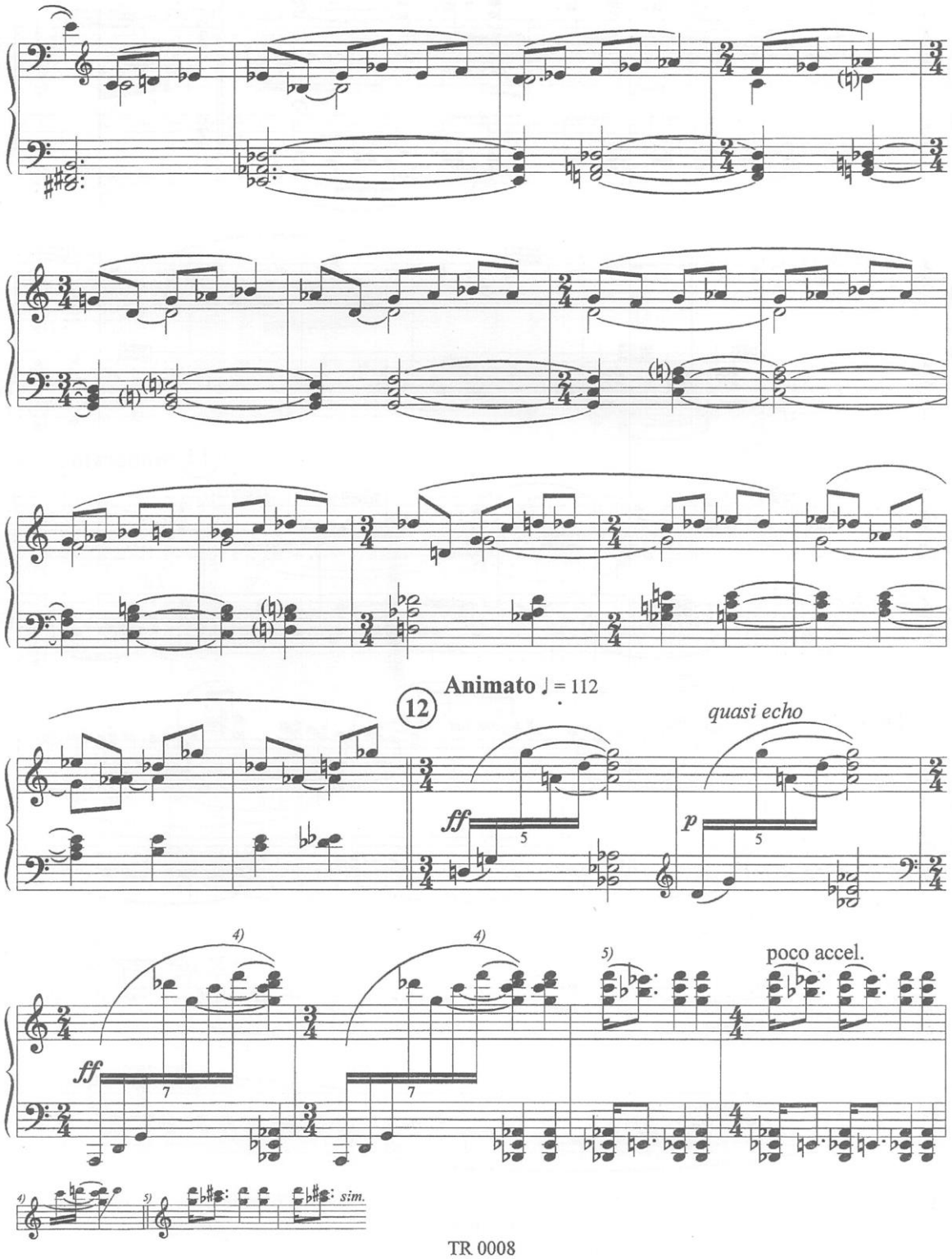




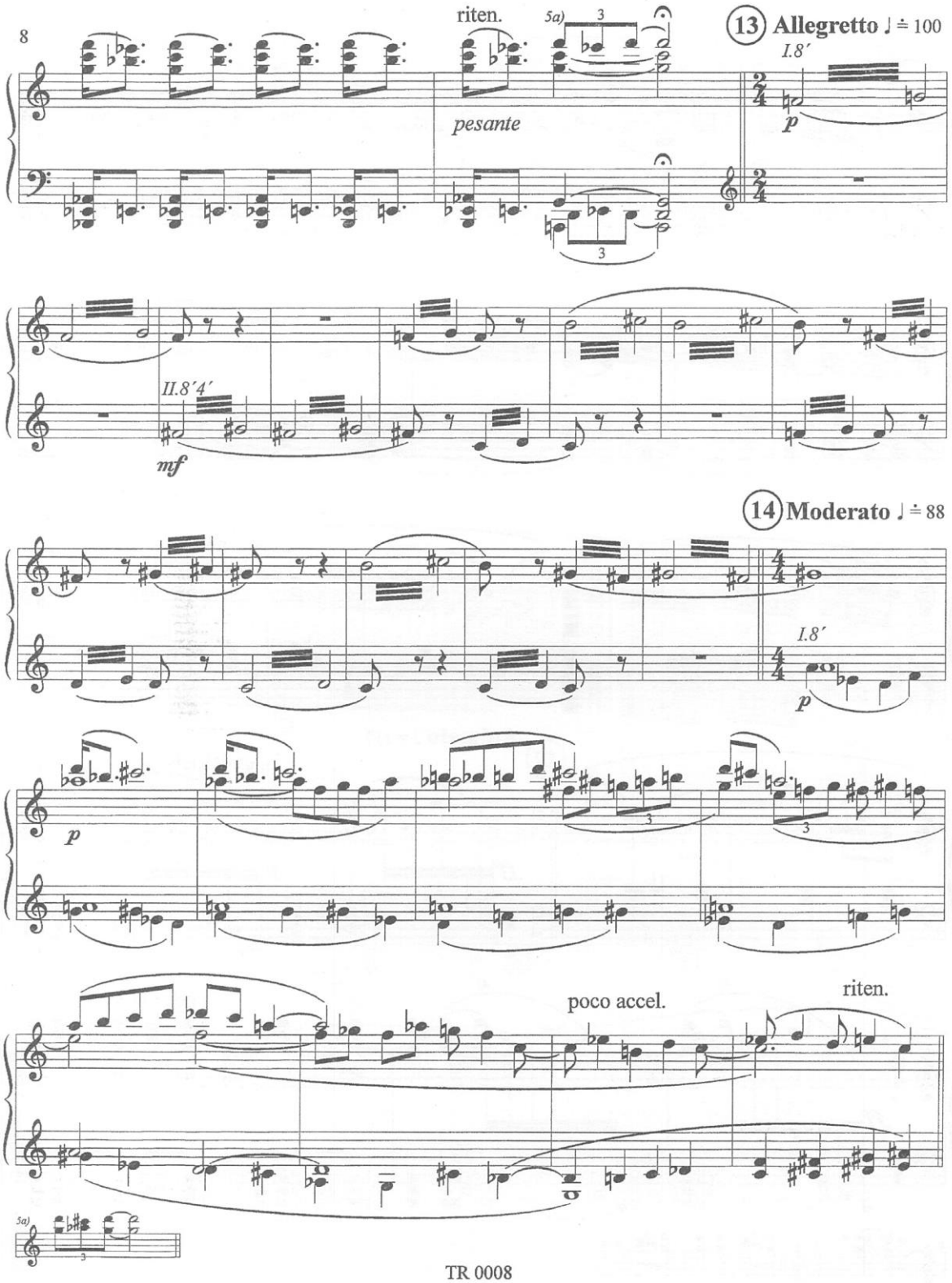



6
10 Quasi cadenza
mf
11 Allegro assai ♩ = 144
I. Pleno
ff pressante

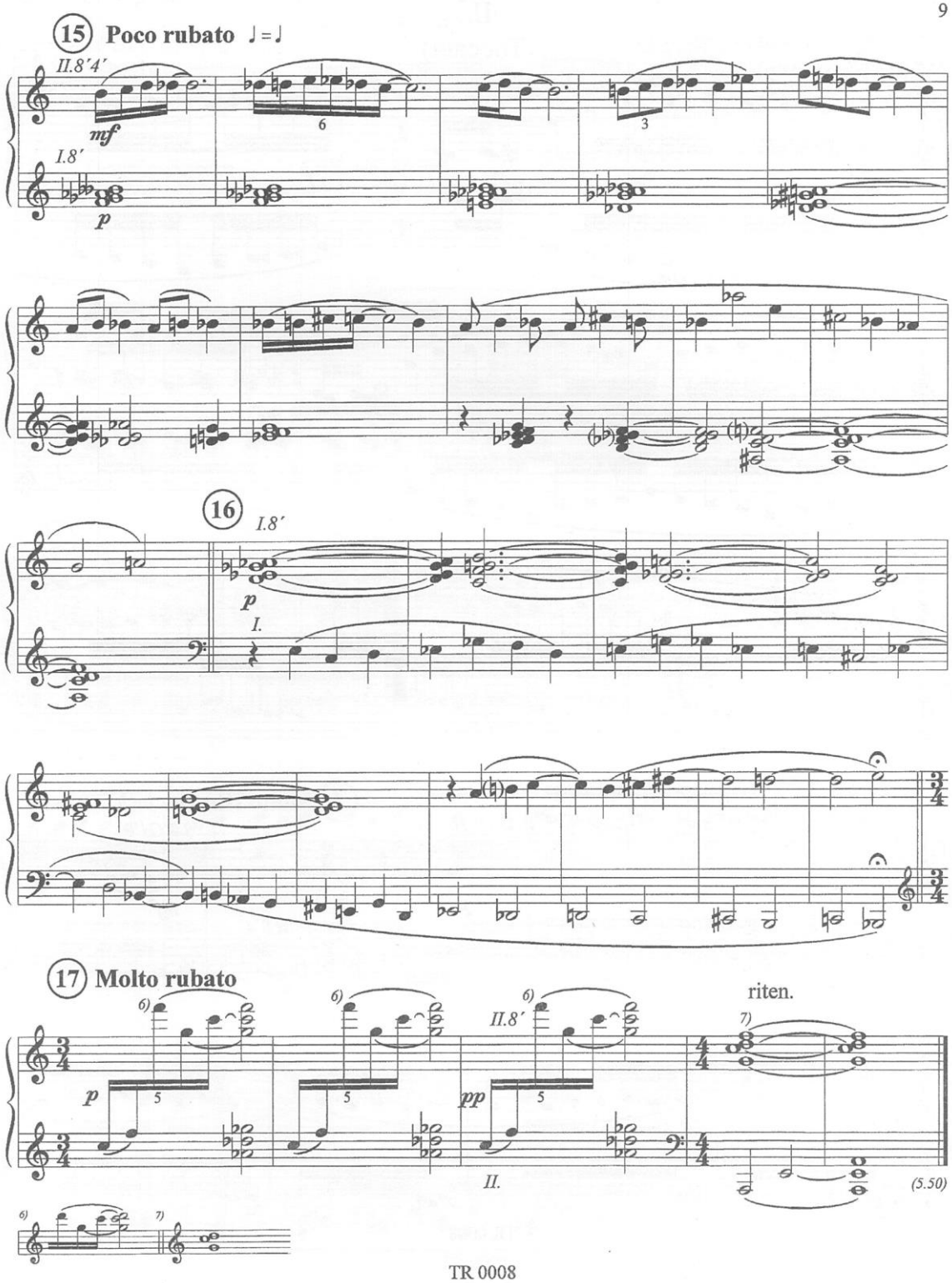
TR 0008



TR 0008

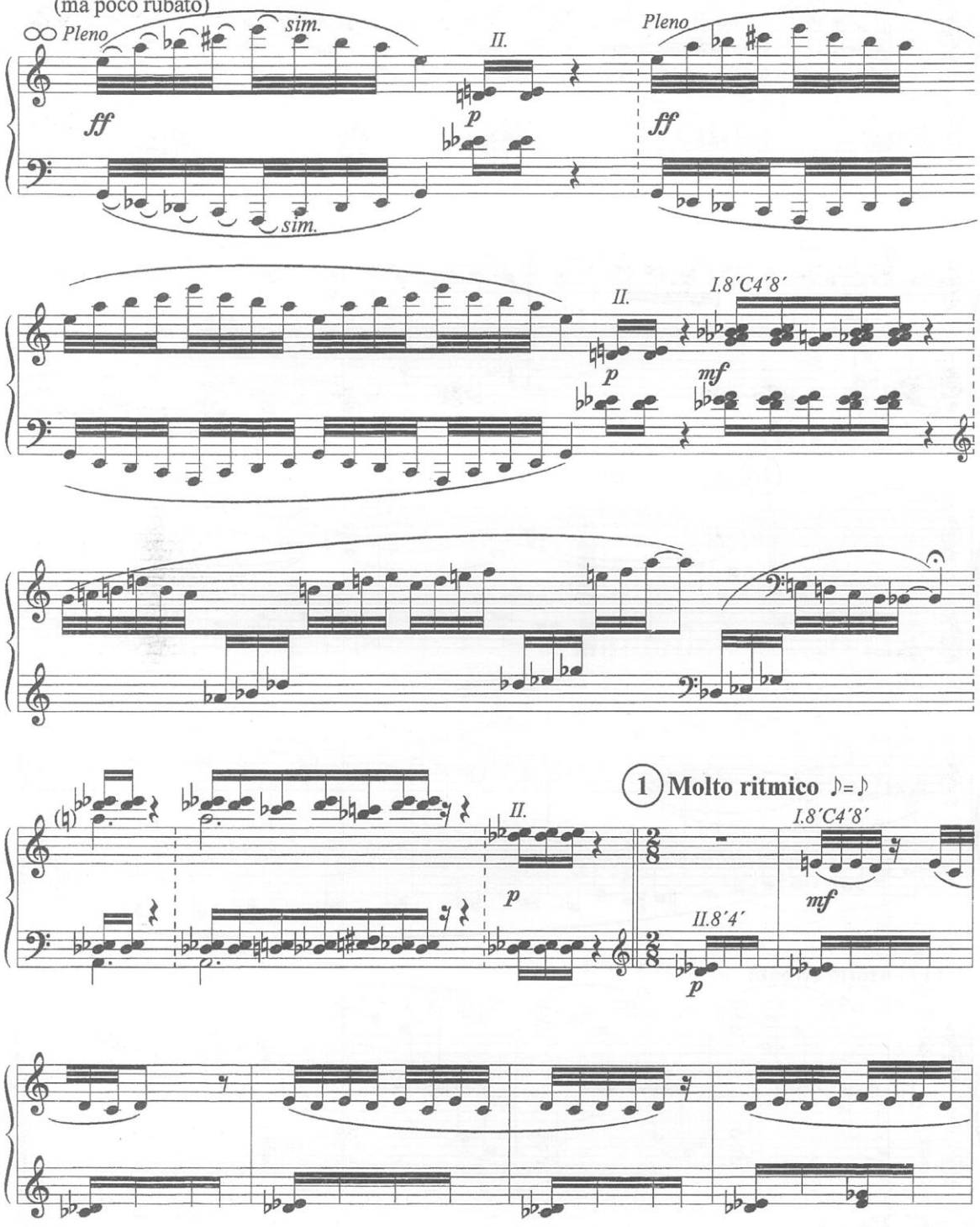

8
riten.
5a)
3
13 Allegretto ♩ = 100
I.8′
pesante
p
II.8′4′
mf
14 Moderato ♩ = 88
I.8′
p
p
poco accel.
riten.
5a)
3

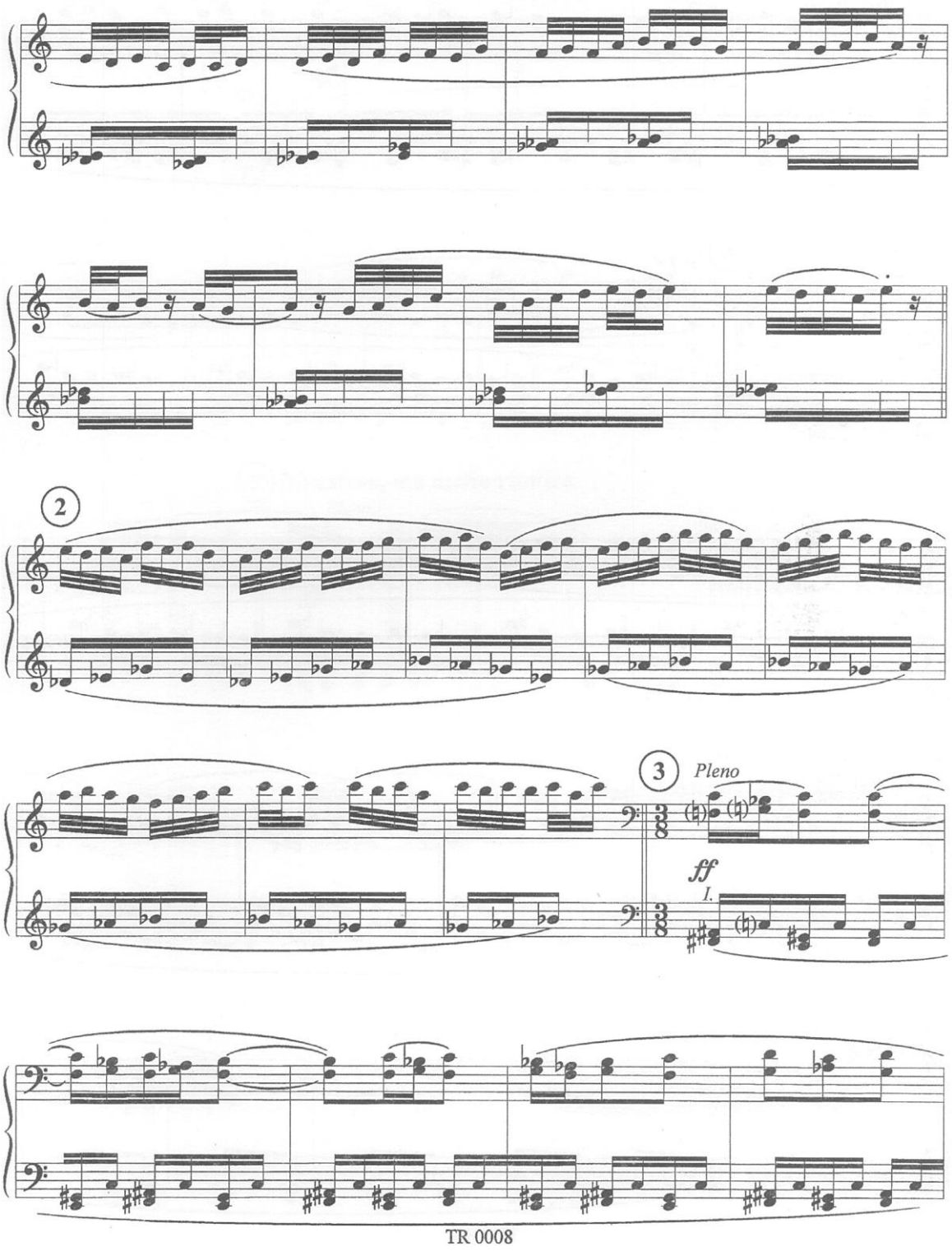
TR 0008


15 Poco rubato ♩=♩
II.8′4′
mf
I.8′
p
16
I.8′
p
I.
17 Molto rubato
6)
p
5
II.8′
pp
II.
riten.
7)
(5.50)

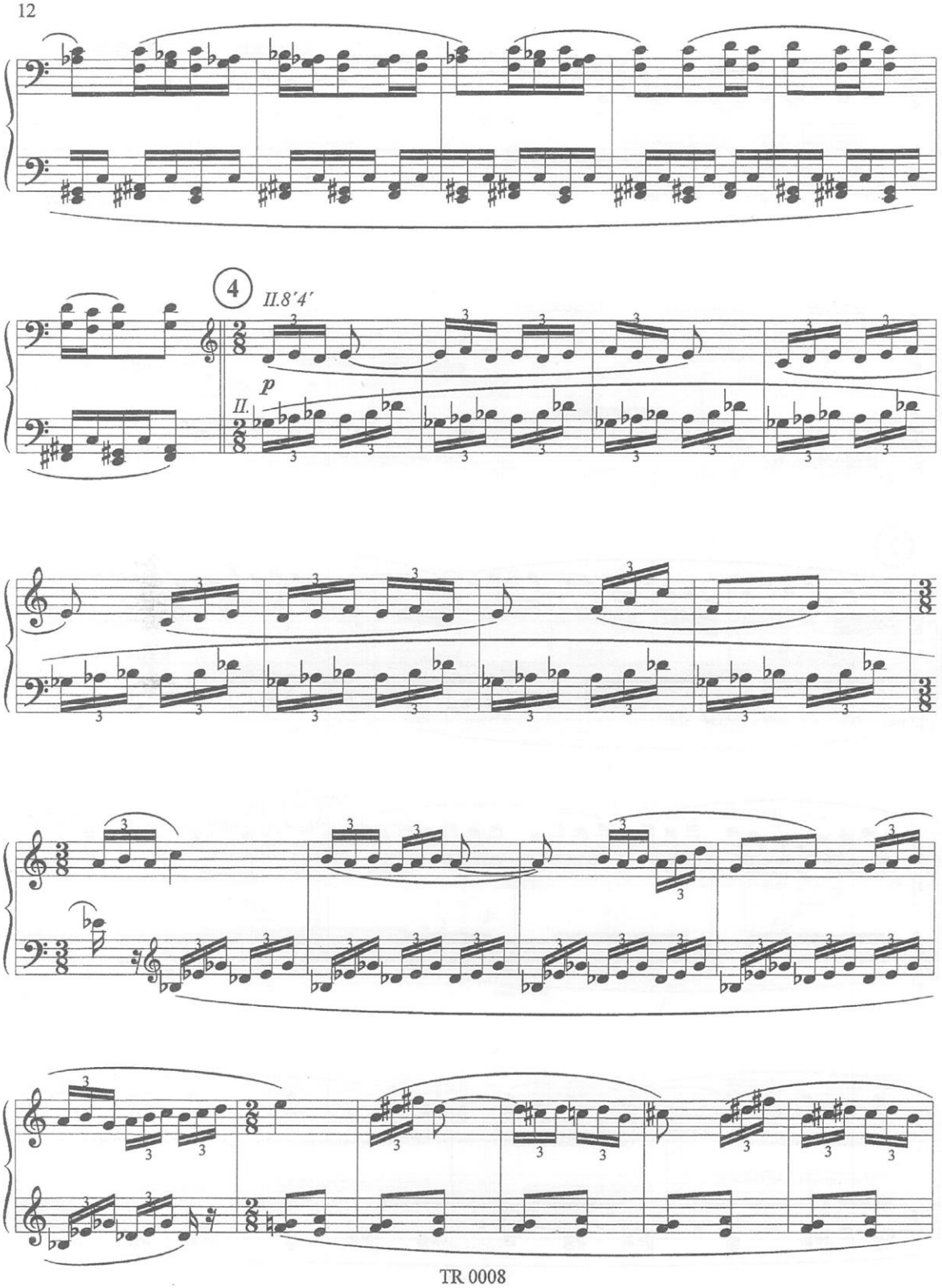
II.
(Toccata)

Allegro vivace ♩ ≐ 152 - 160
(ma poco rubato)

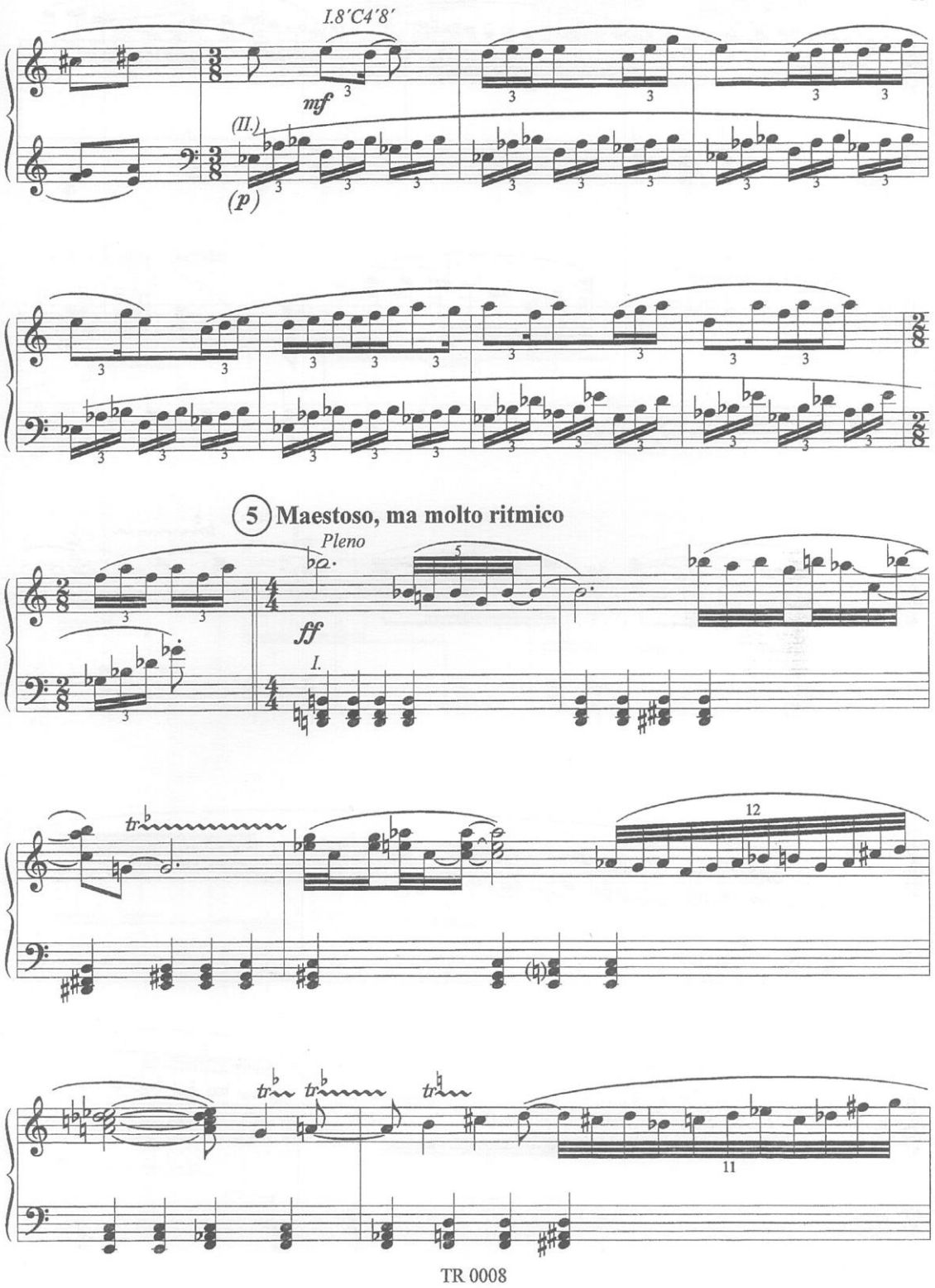


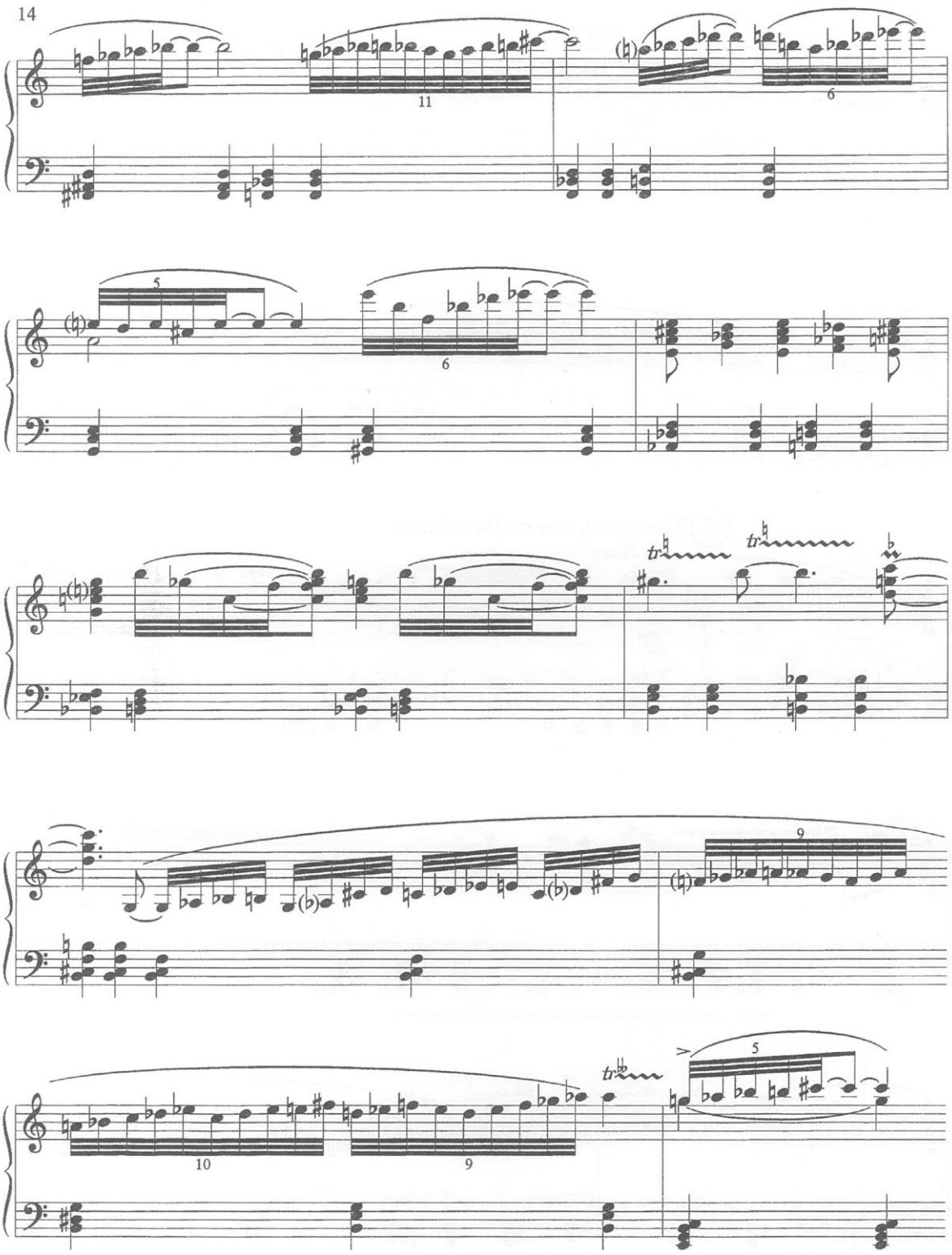


TR 0008

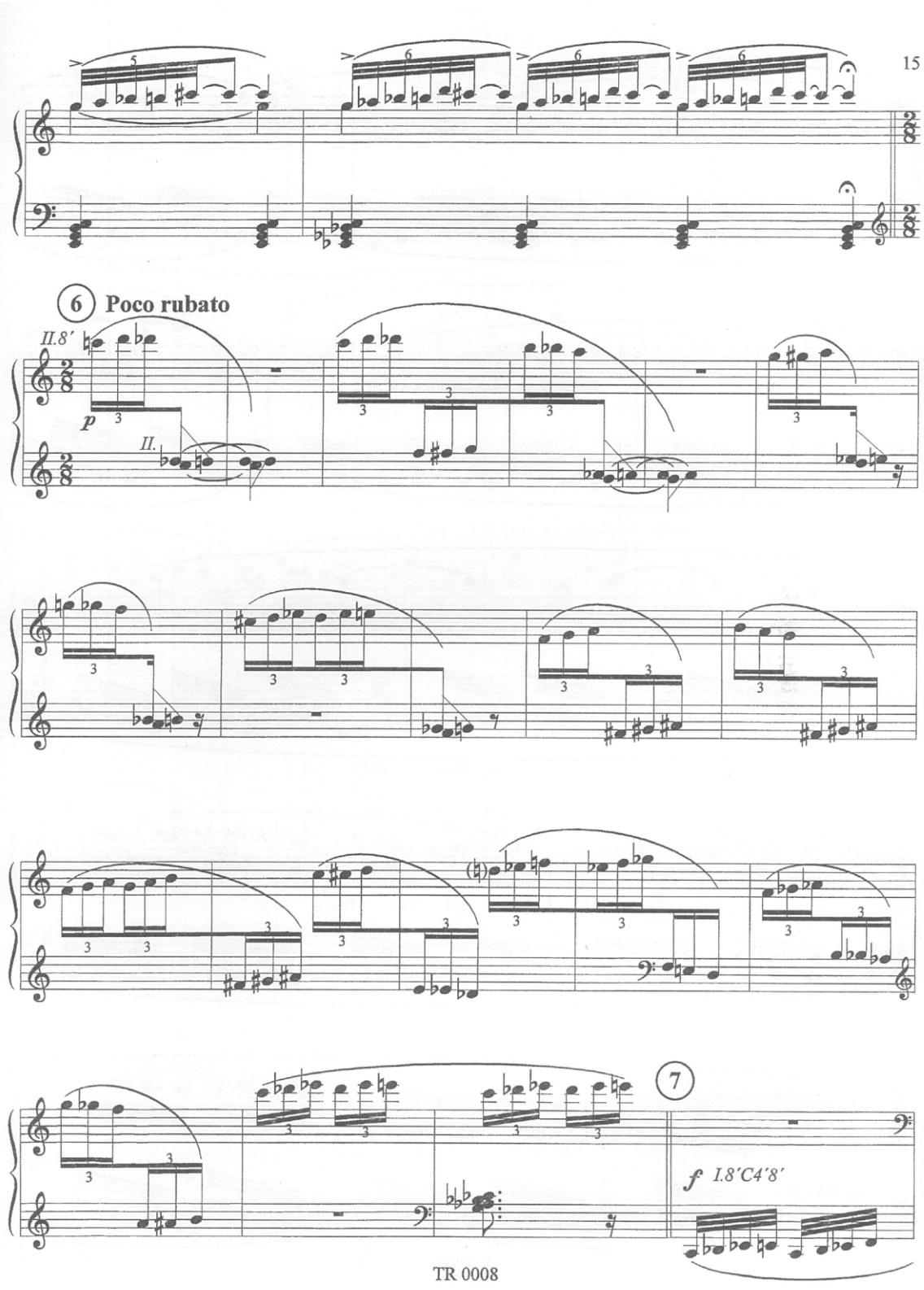


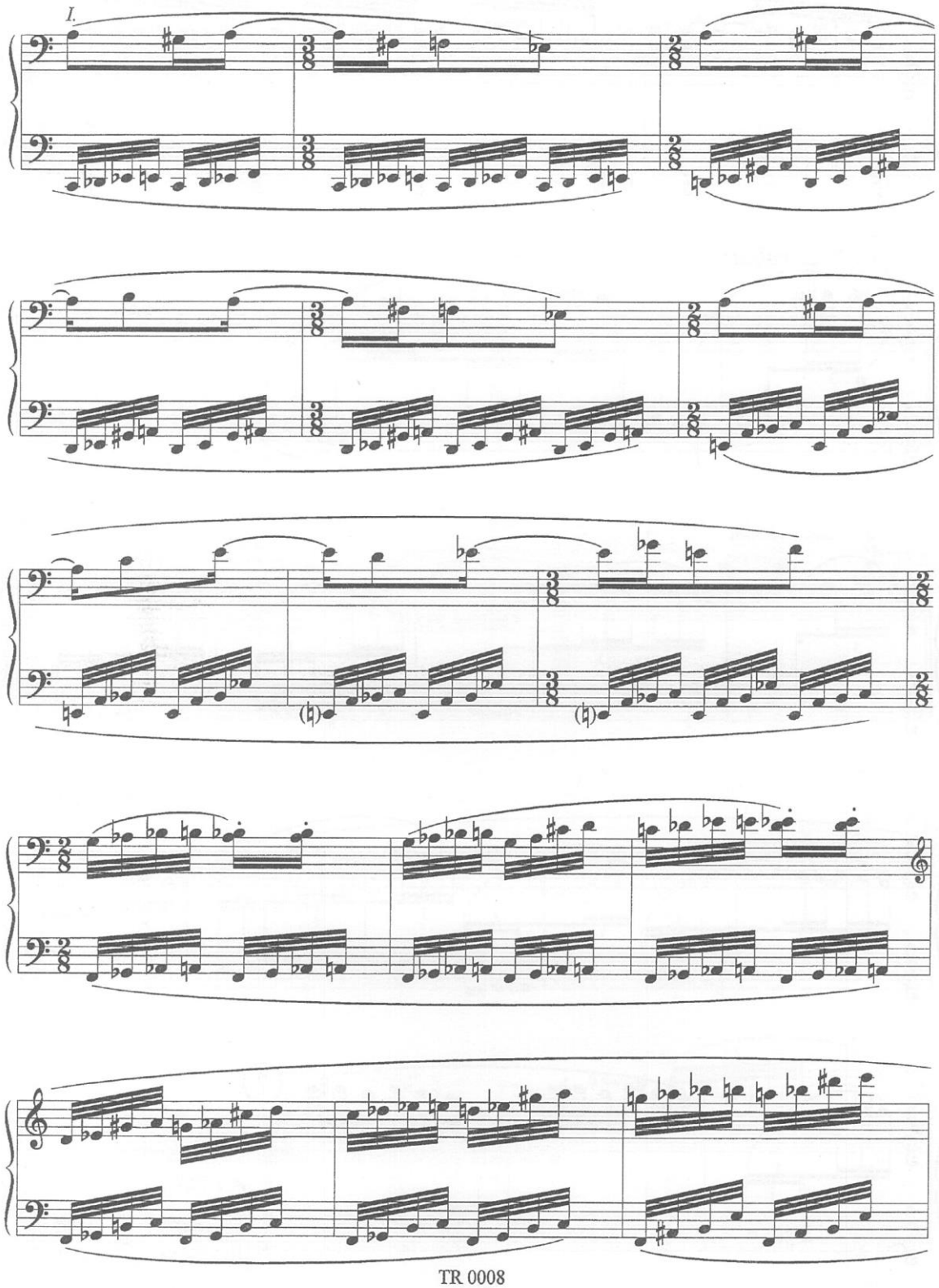
TR 0008


I.8′C4′8′
mf
(II.)
(p)
5 Maestoso, ma molto ritmico
Pleno
ff
I.
tr
12
11

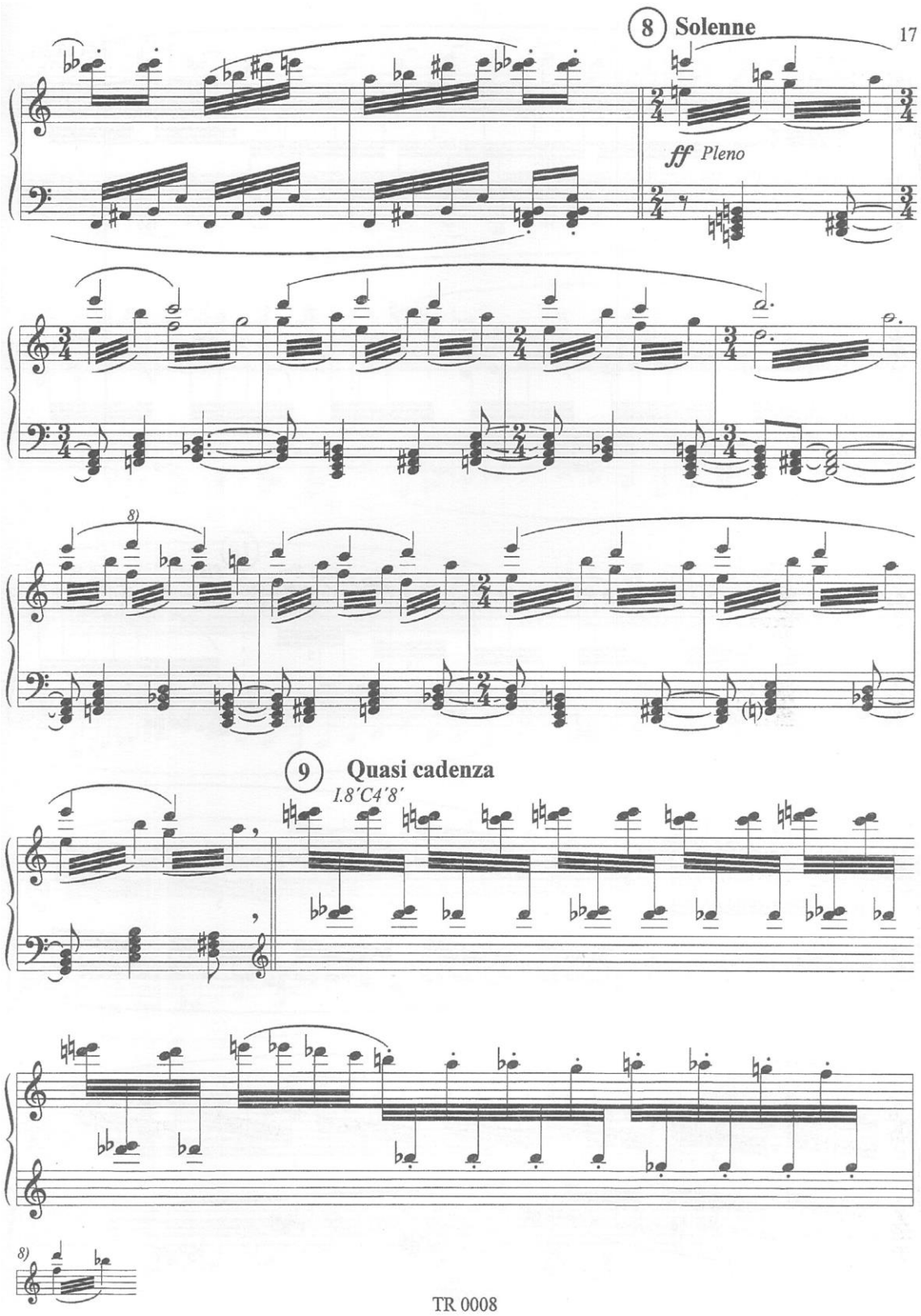


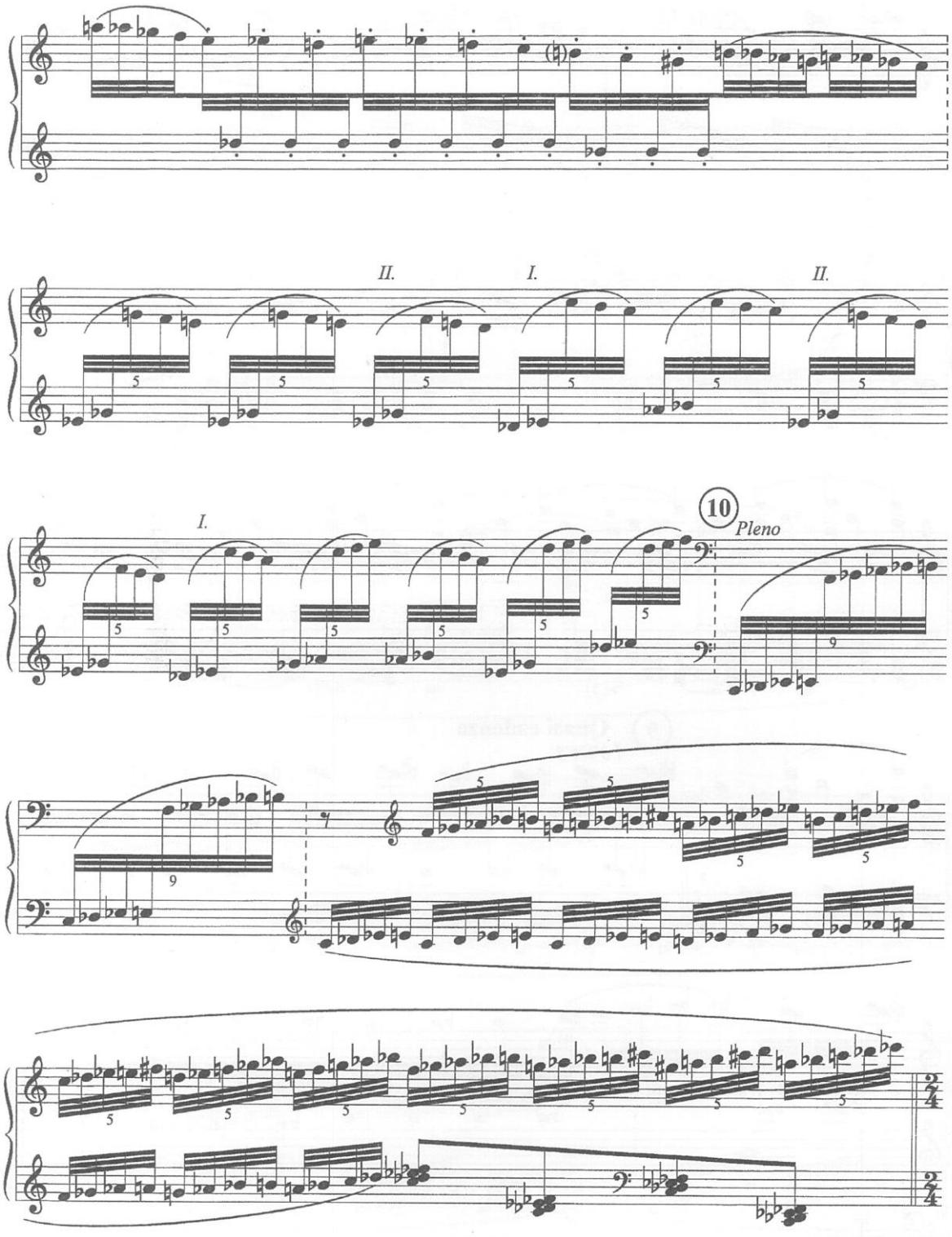
TR 0008


6 Poco rubato
II.8′
p
II.
7
f I.8′C4′8′

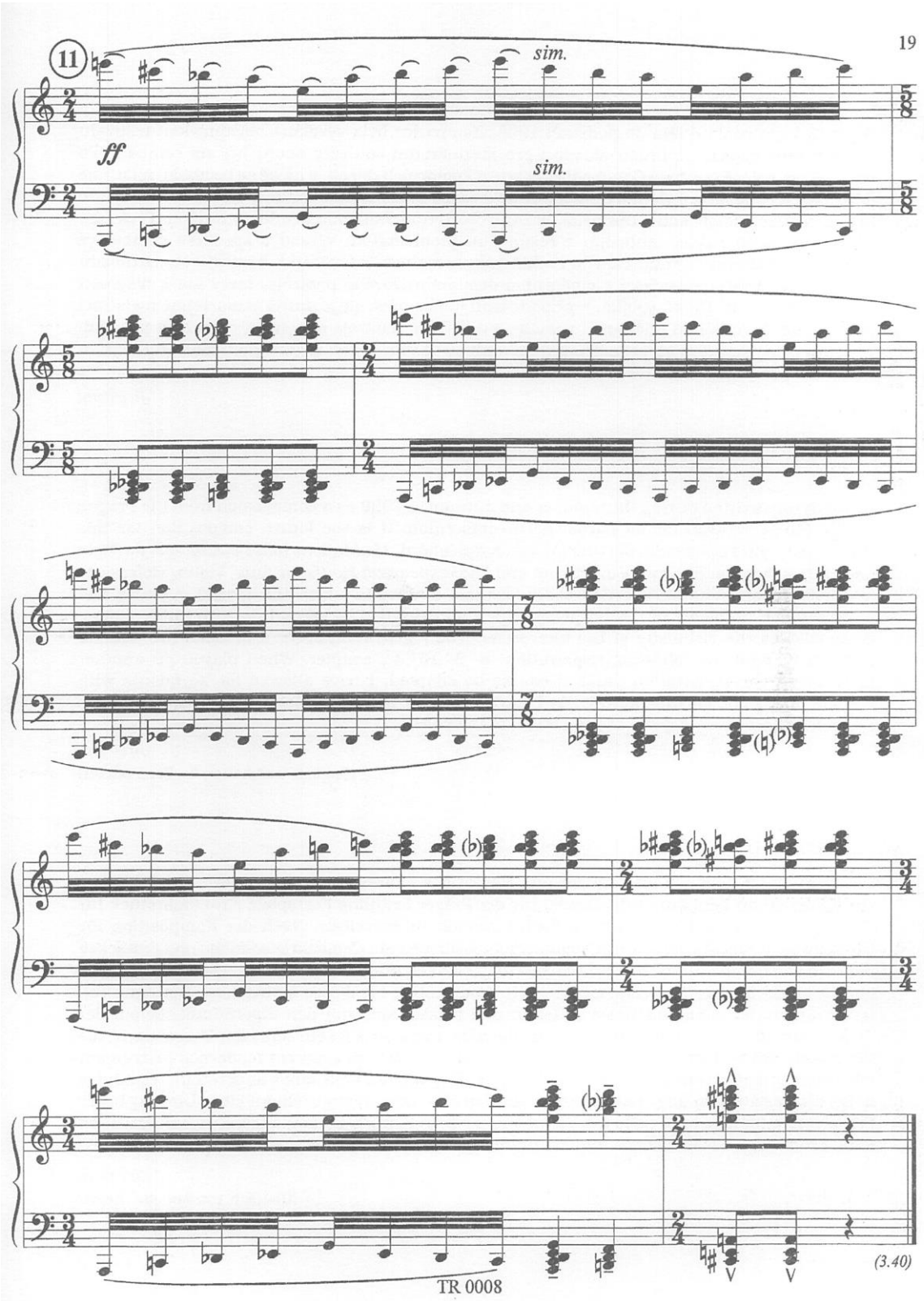


TR 0008

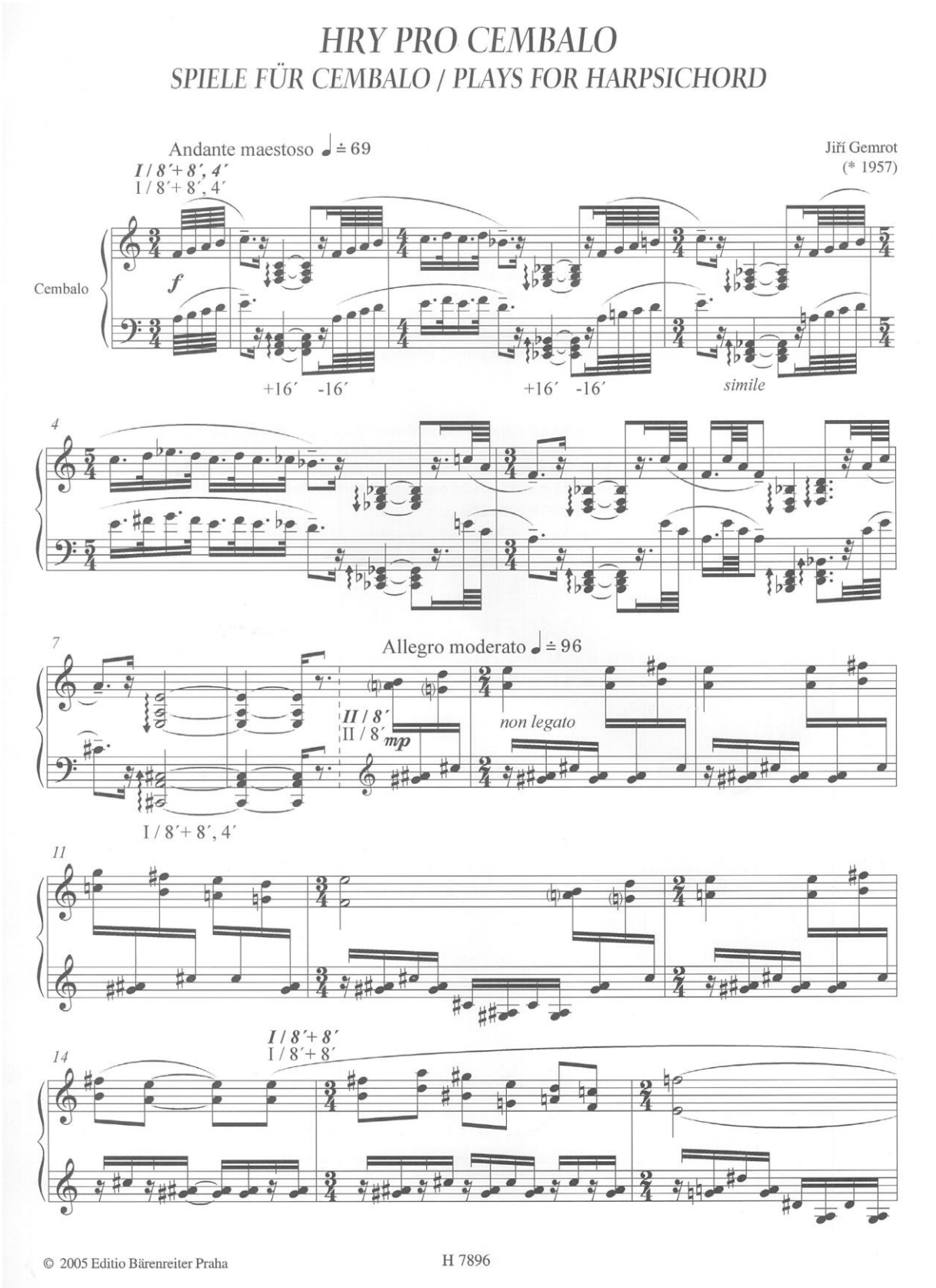

8 Solenne
ff Pleno
8)
9 Quasi cadenza
I.8'C4'8'
8)

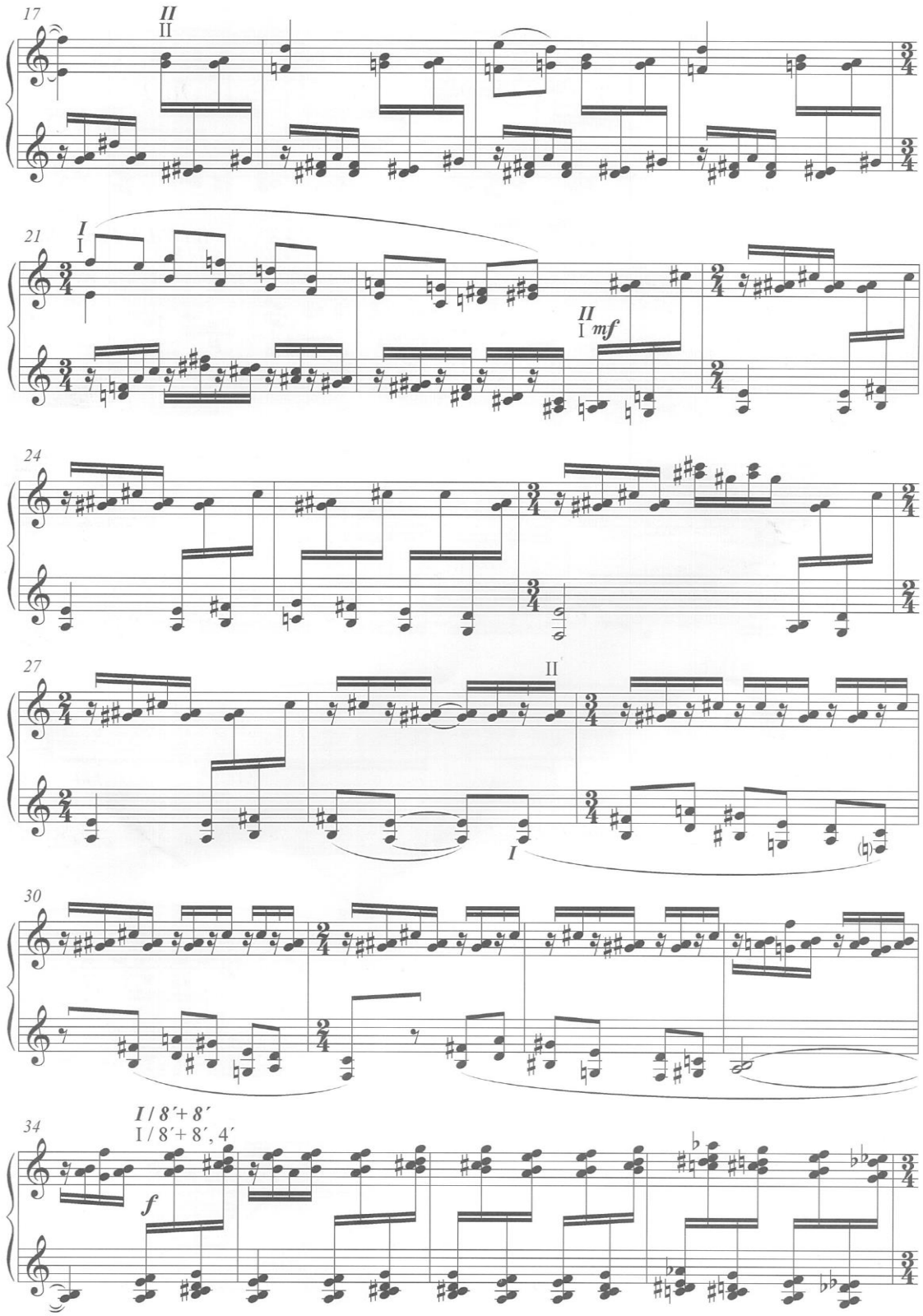


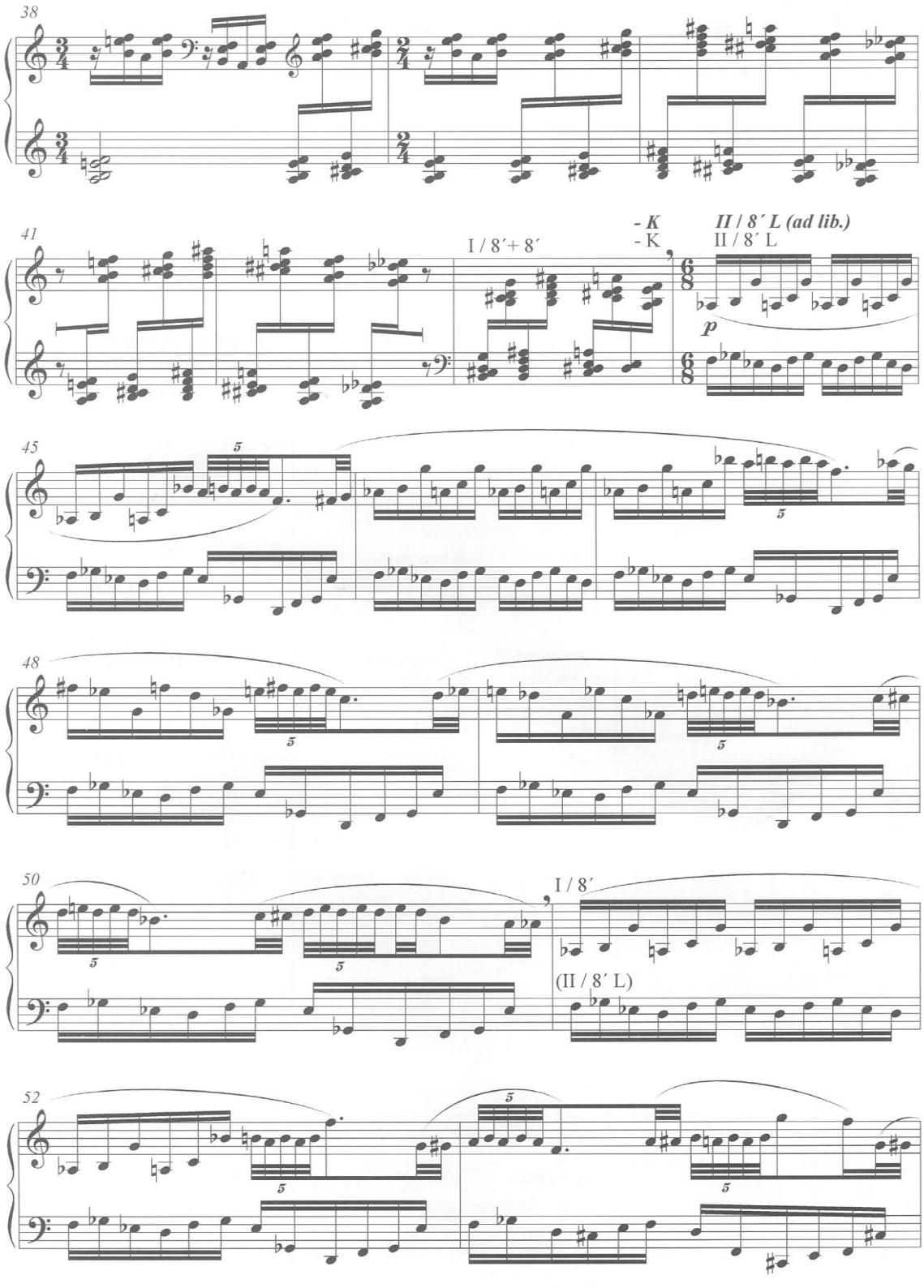
TR 0008

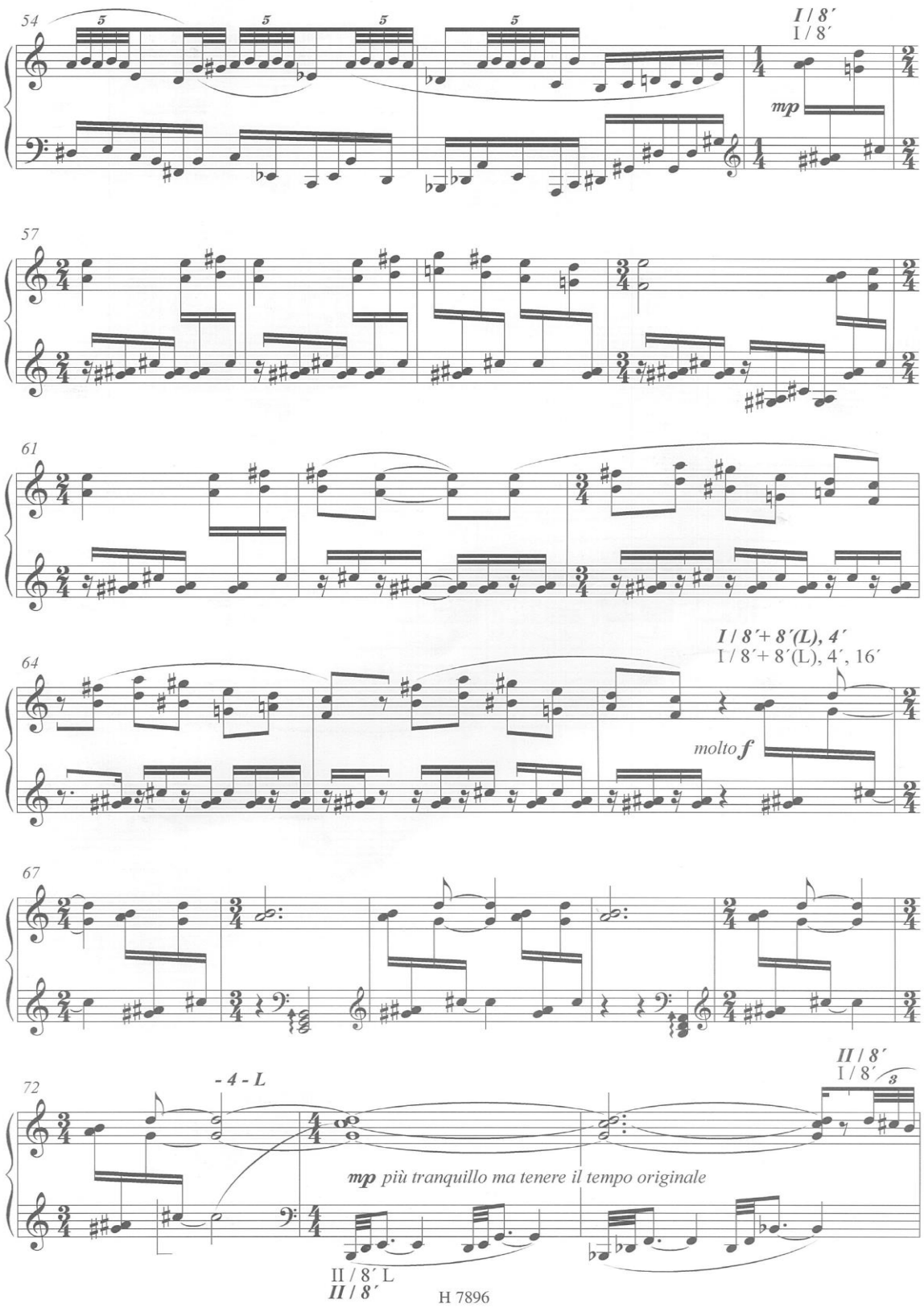

11
sim.
ff
sim.
TR 0008
(3.40)

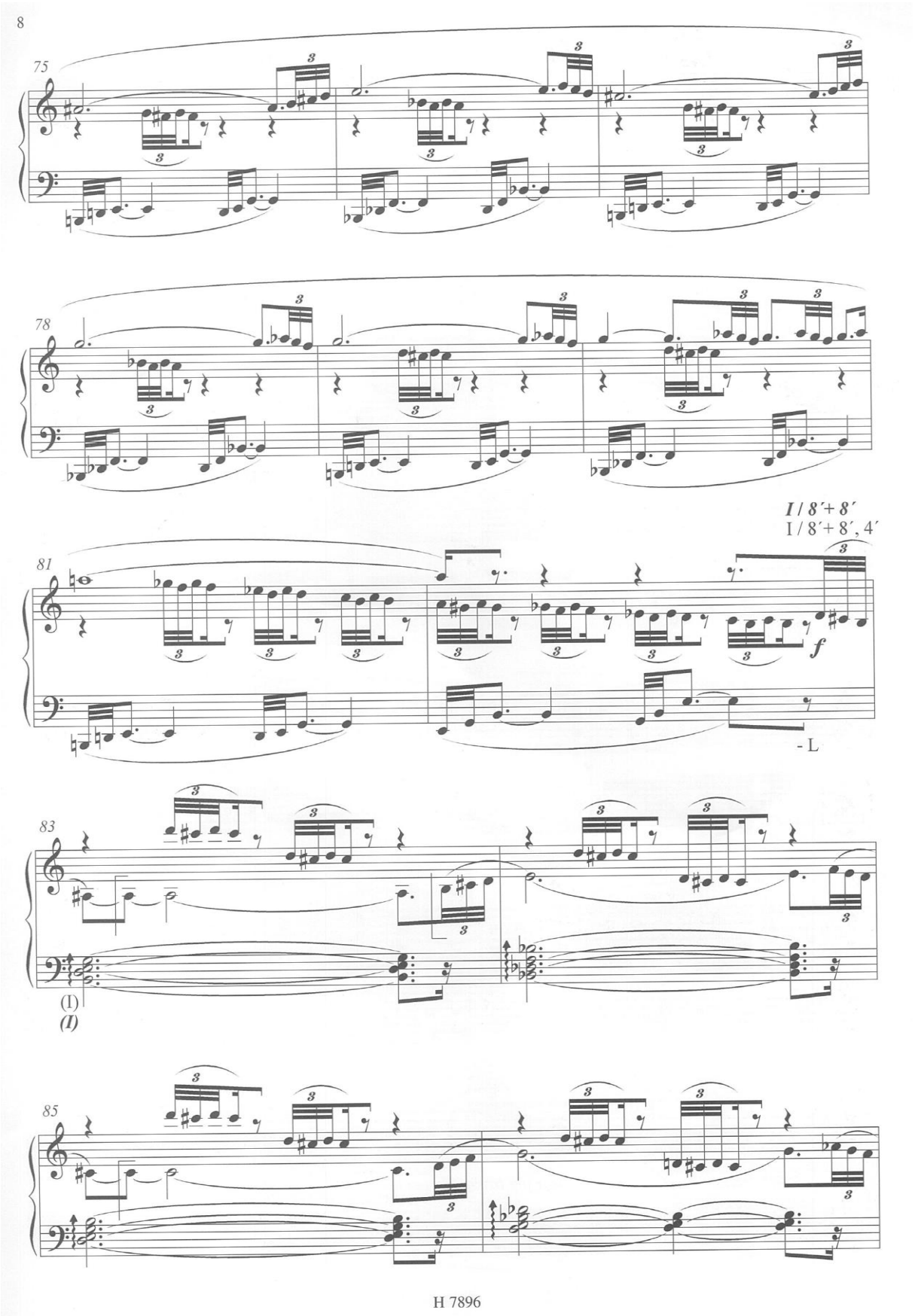
Příloha 3: Jiří Gemrot: Hry pro cembalo

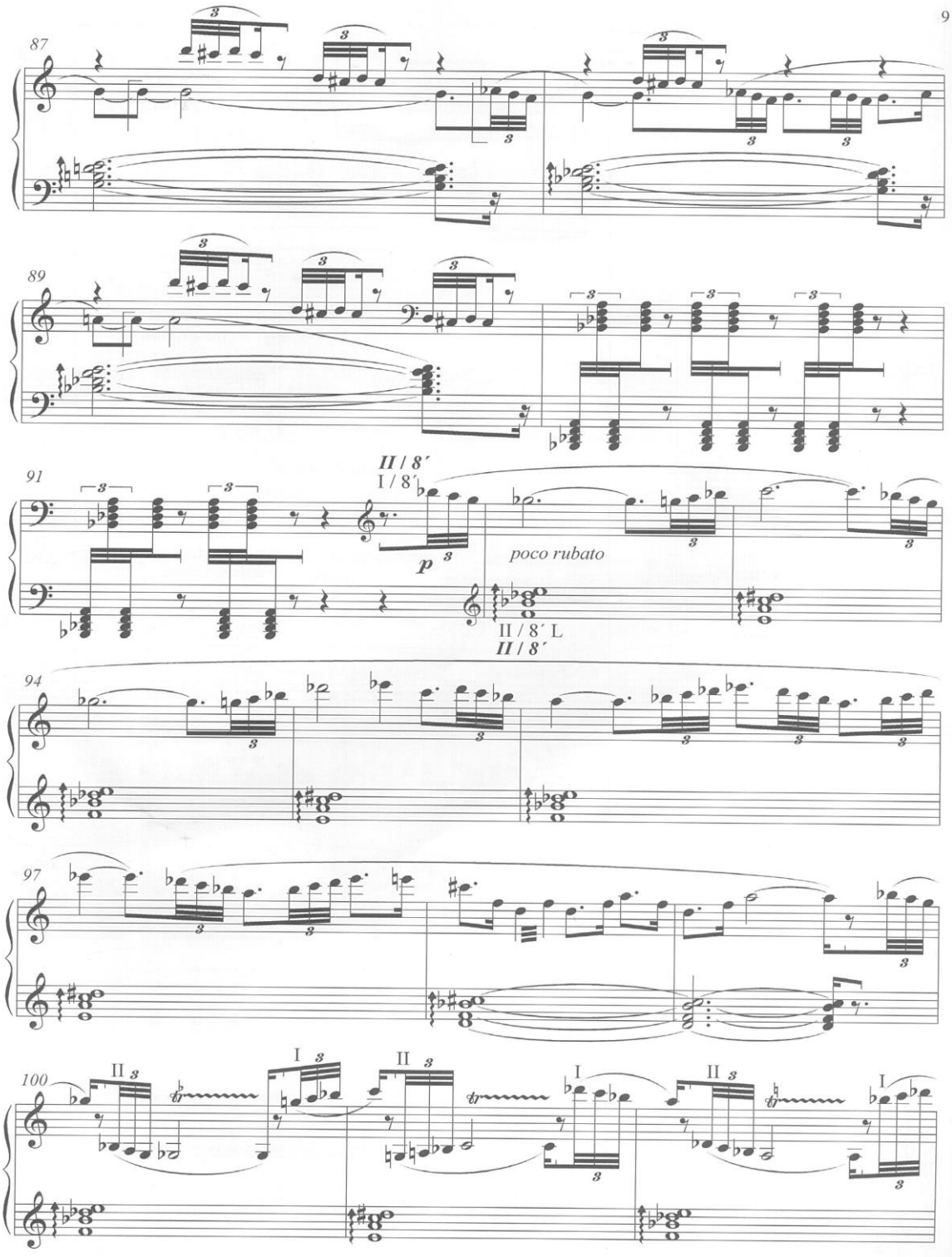


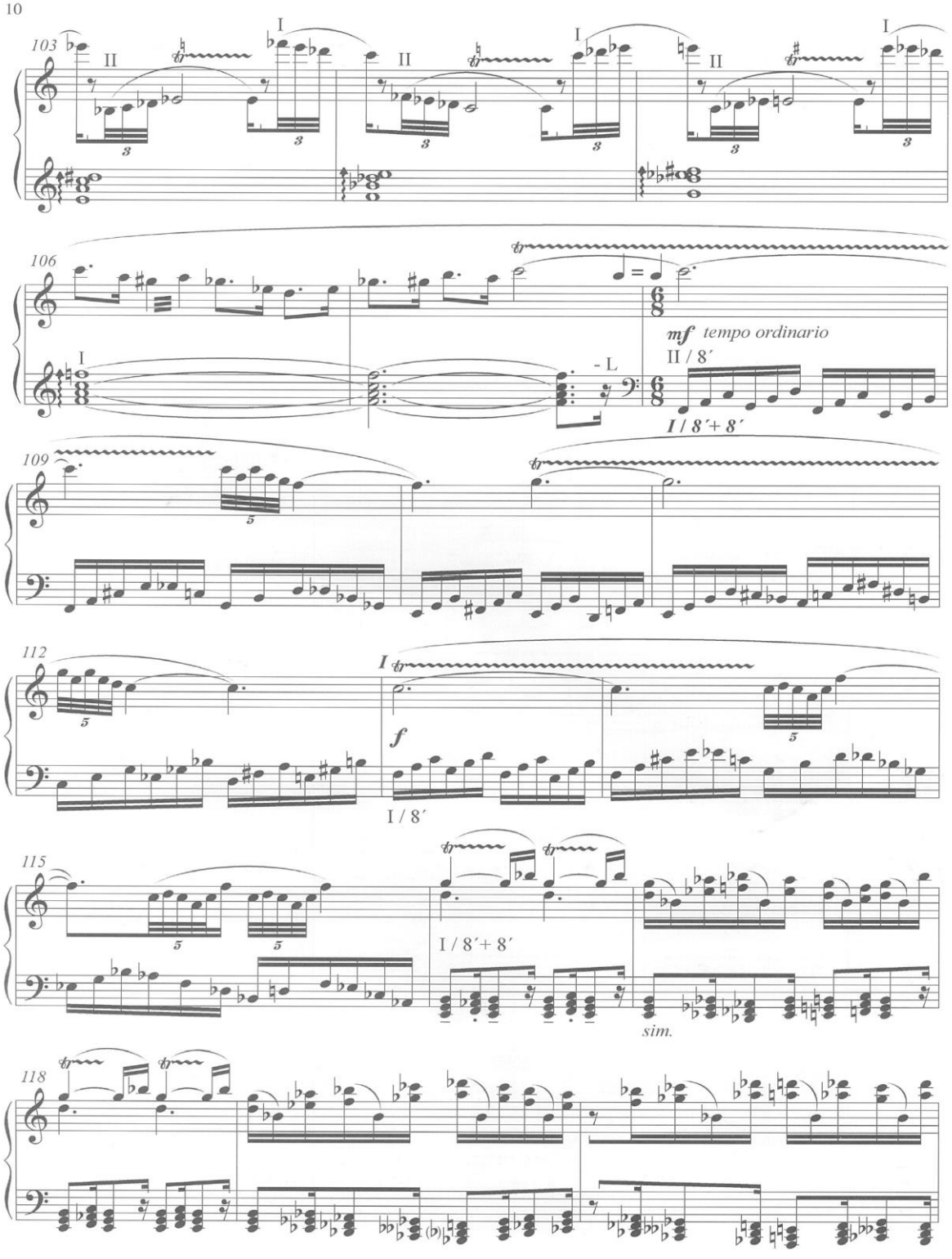

17
II
II
21
I
I
II
I mf
24
27
II
I
30
34
I / 8′+ 8′
I / 8′+ 8′, 4′
f

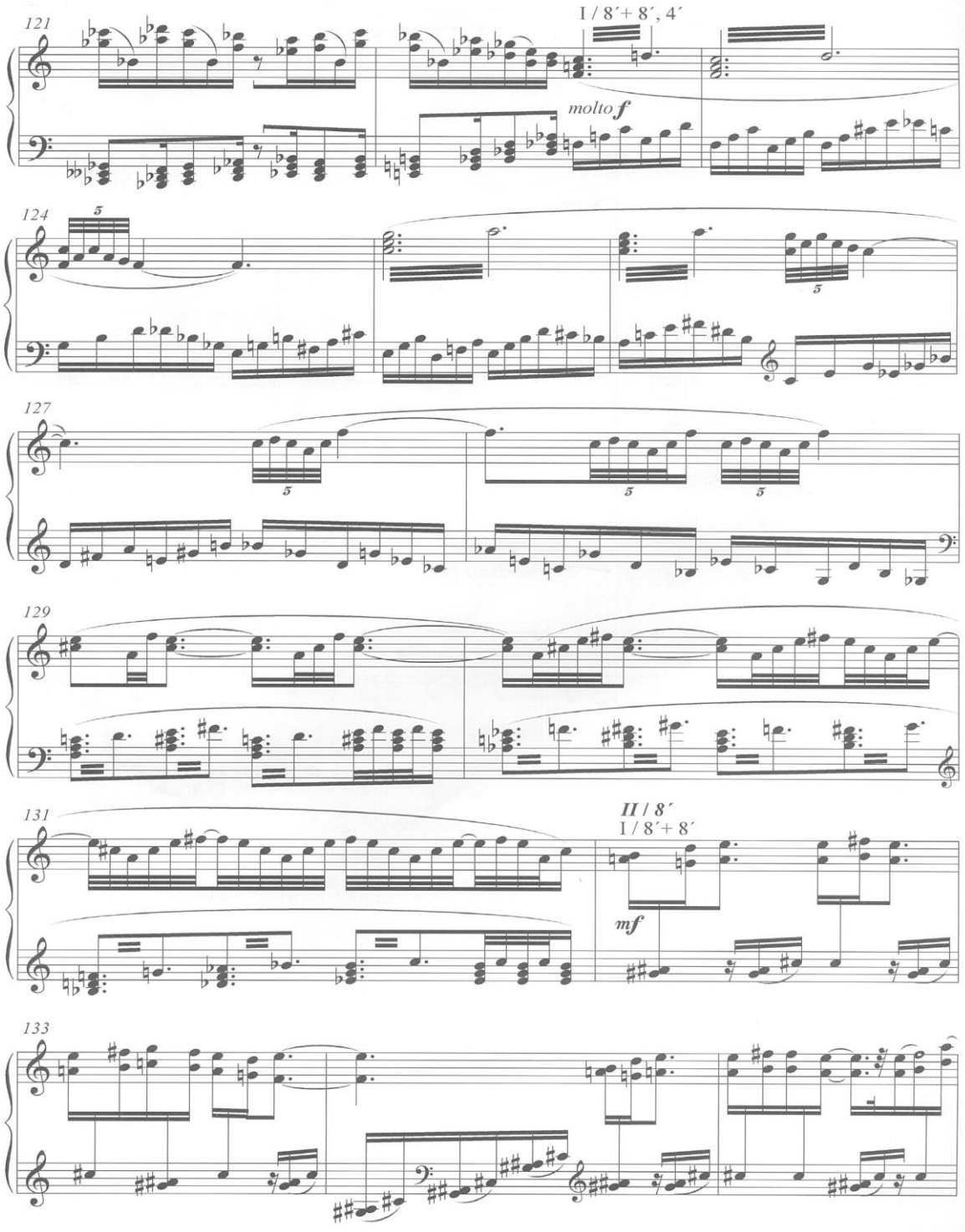

38
41
I / 8′+ 8′
- K
- K
II / 8′ L (ad lib.)
II / 8′ L
p
45
48
50
I / 8′
(II / 8′ L)
52

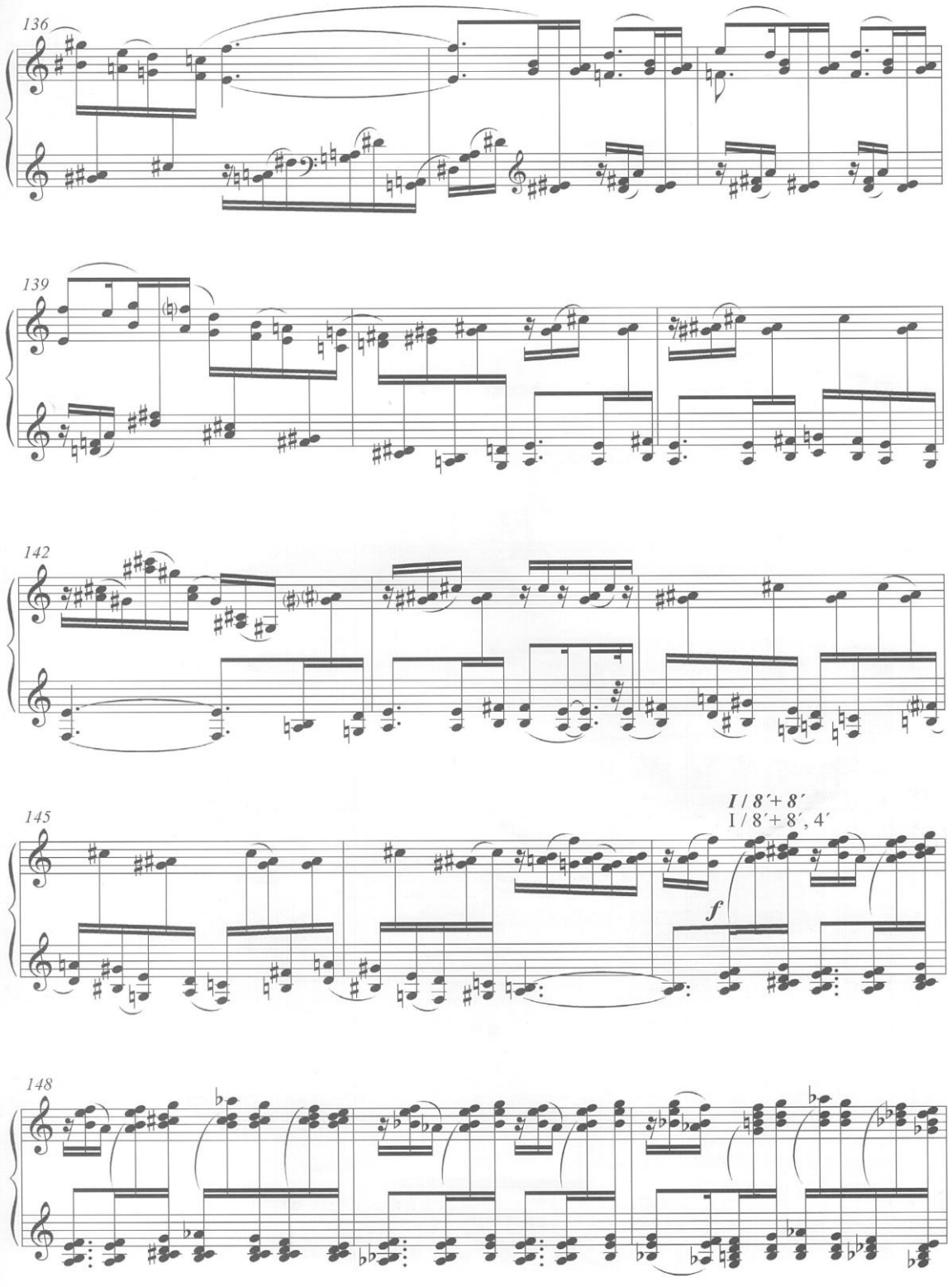

54
I / 8′
I / 8′
mp
57
61
64
I / 8′+ 8′(L), 4′
I / 8′+ 8′(L), 4′, 16′
molto f
67
72
II / 8′
I / 8′
3
- 4 - L
mp più tranquillo ma tenere il tempo originale
II / 8′ L
II / 8′

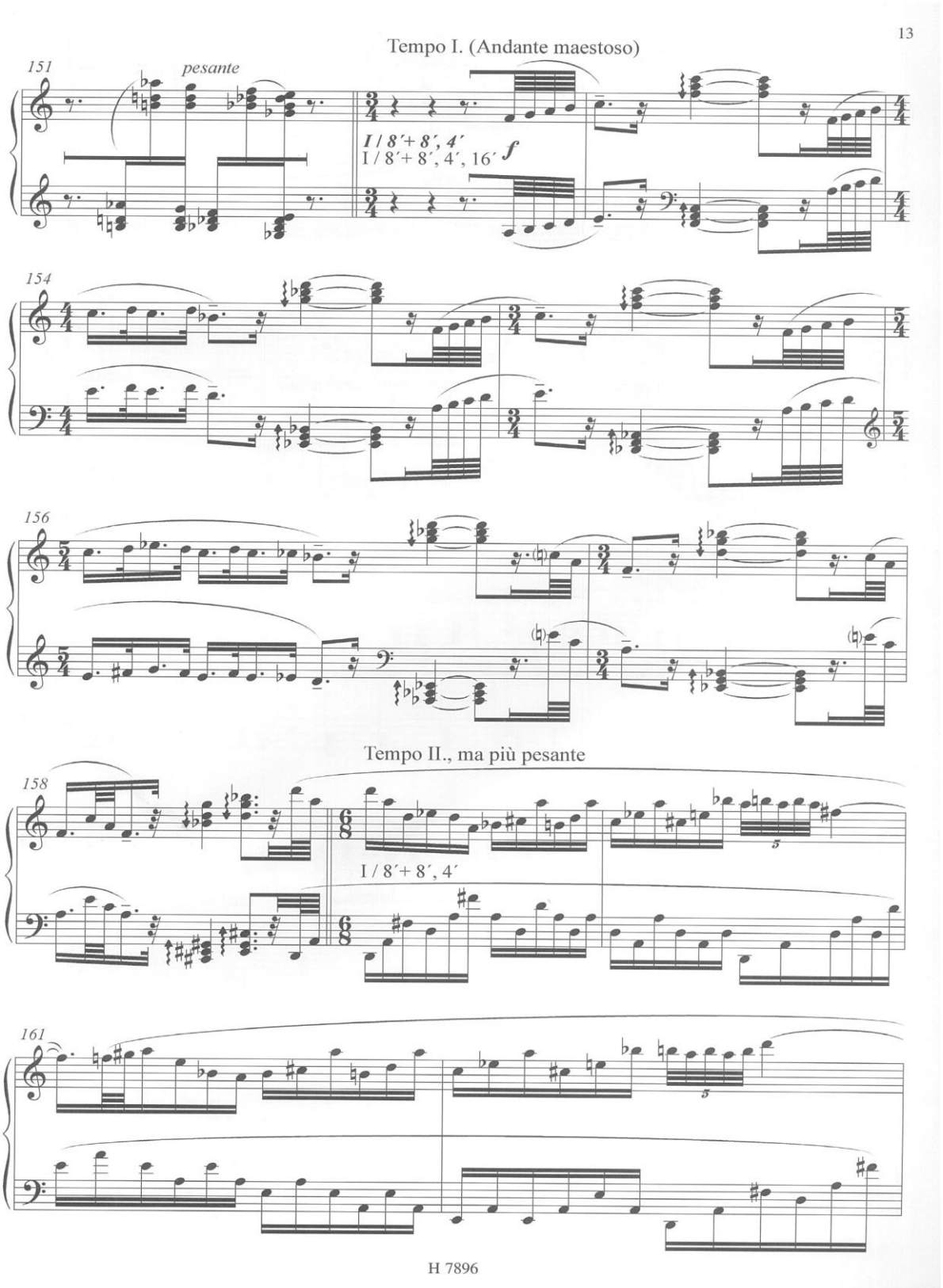

75
78
I / 8′+ 8′
I / 8′+ 8′, 4′
81
f
- L
83
(I)
(I)
85

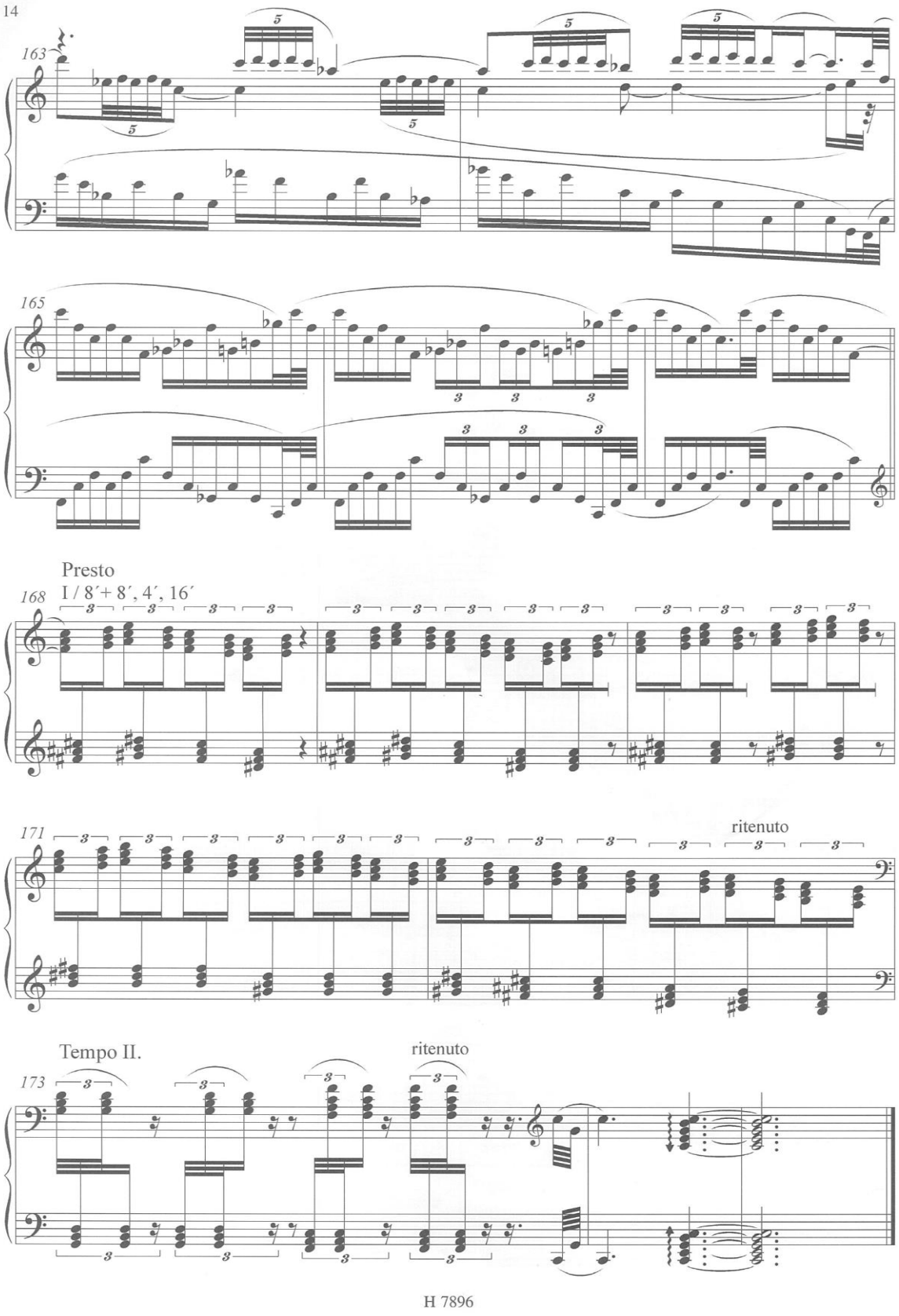

87
89
91
II / 8´
I / 8´
p
poco rubato
II / 8´ L
II / 8´
94
97
100
II
I
II
I
II
I


103
II
I
106
mf tempo ordinario
II / 8′
I / 8′+ 8′
- L
109
112
f
I / 8′
115
I / 8′+ 8′
sim.
118

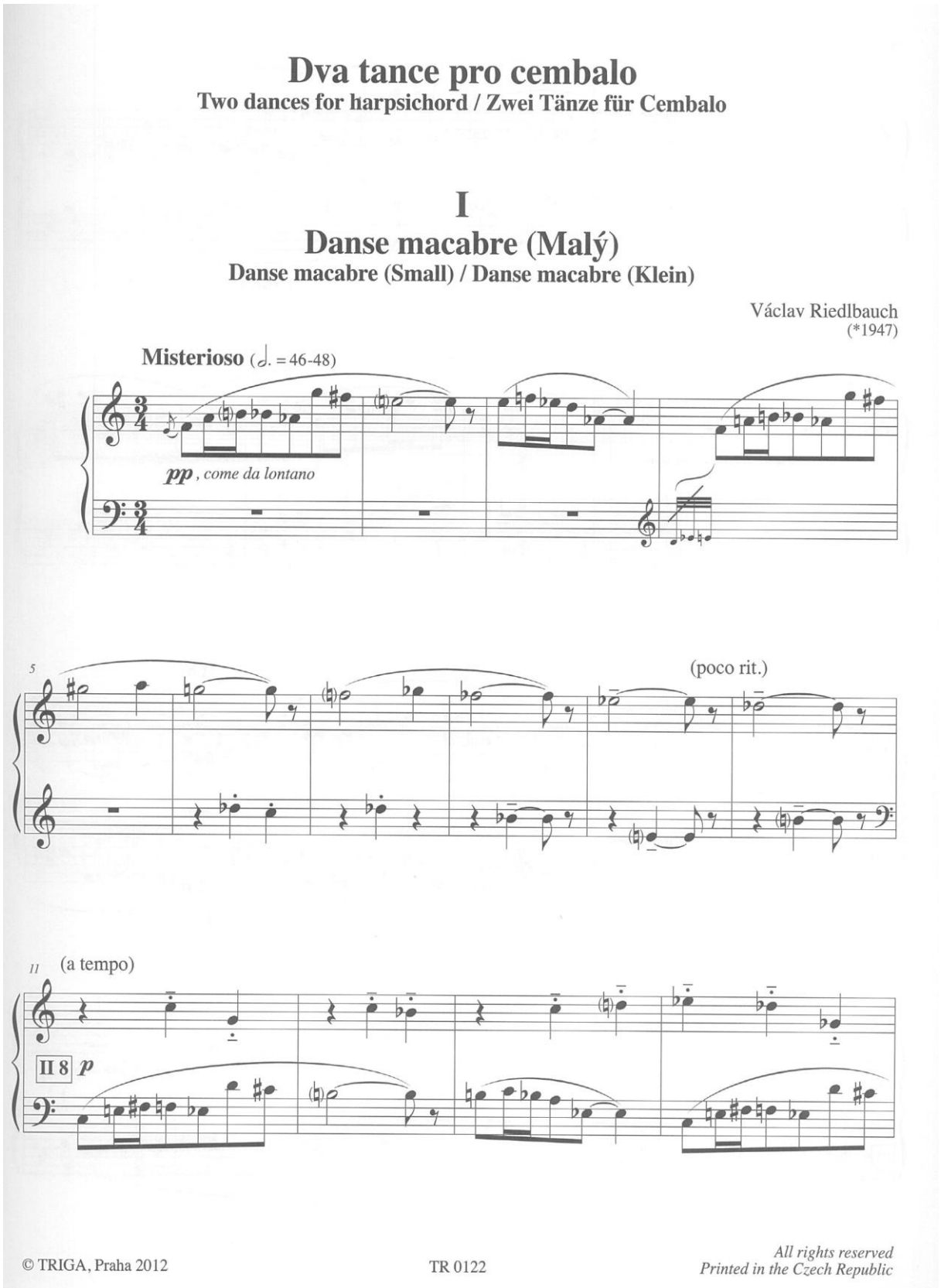

121
I / 8′+ 8′, 4′
molto f
124
5
5
127
5
5
5
129
131
II / 8′
I / 8′+ 8′
mf
133


136
139
142
145
I / 8′+ 8′
I / 8′+ 8′, 4′
f
148


Tempo I. (Andante maestoso)
151
pesante
I / 8′+ 8′, 4′
I / 8′+ 8′, 4′, 16′
f
154
156
Tempo II., ma più pesante
158
I / 8′+ 8′, 4′
161


163
165
Presto
I / 8′+ 8′, 4′, 16′
168
171
ritenuto
Tempo II.
ritenuto
173

Příloha 4: Václav Riedlbauch: Dva tance pro cembalo



Dva tance pro cembalo

Two dances for harpsichord / Zwei Tänze für Cembalo

I

Danse macabre (Malý)

Danse macabre (Small) / Danse macabre (Klein)

Václav Riedlbauch
(*1947)

Misterioso (𝅗𝅥. = 46-48)

pp, *come da lontano*

5

(poco rit.)

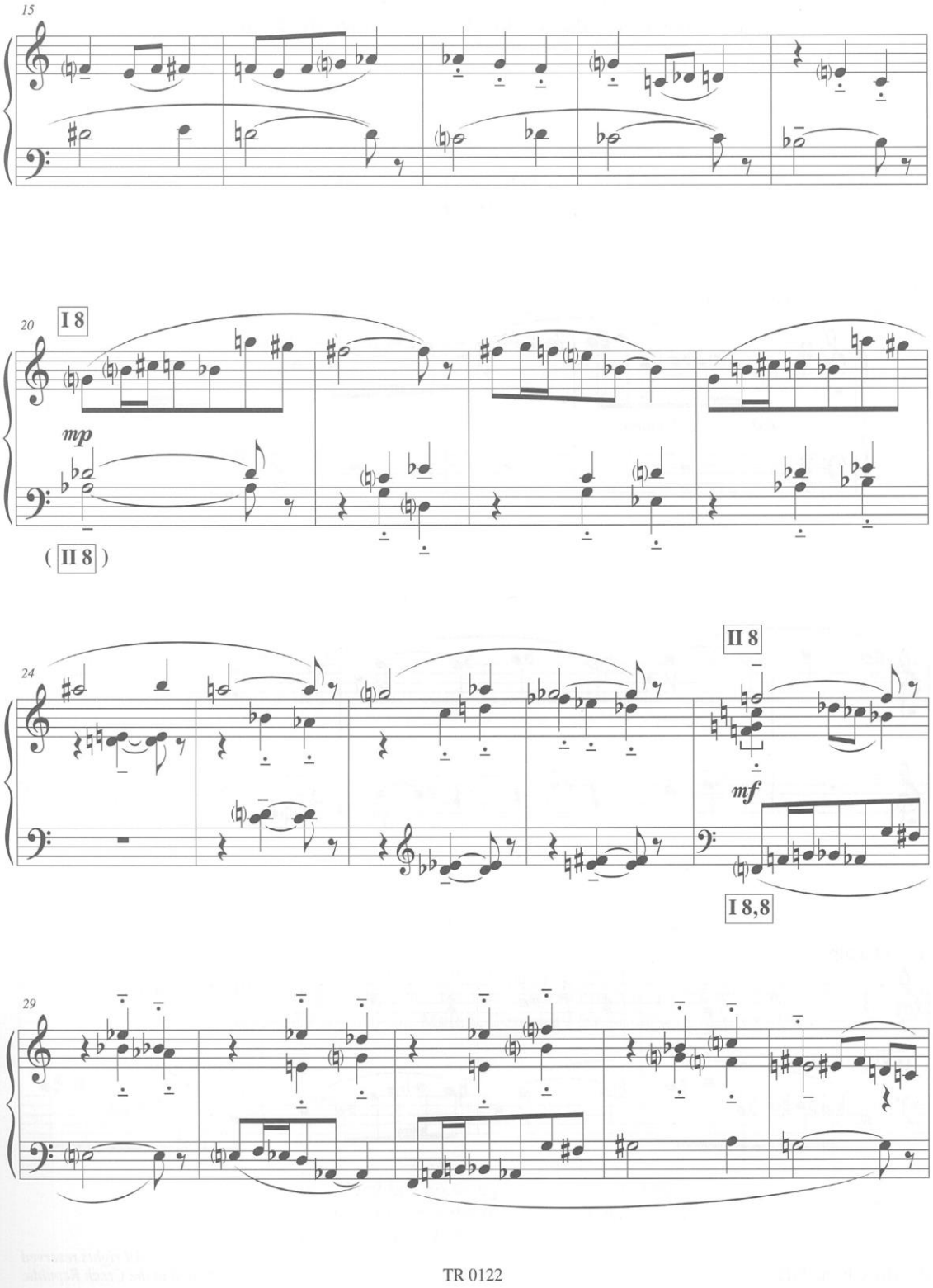
11 (a tempo)

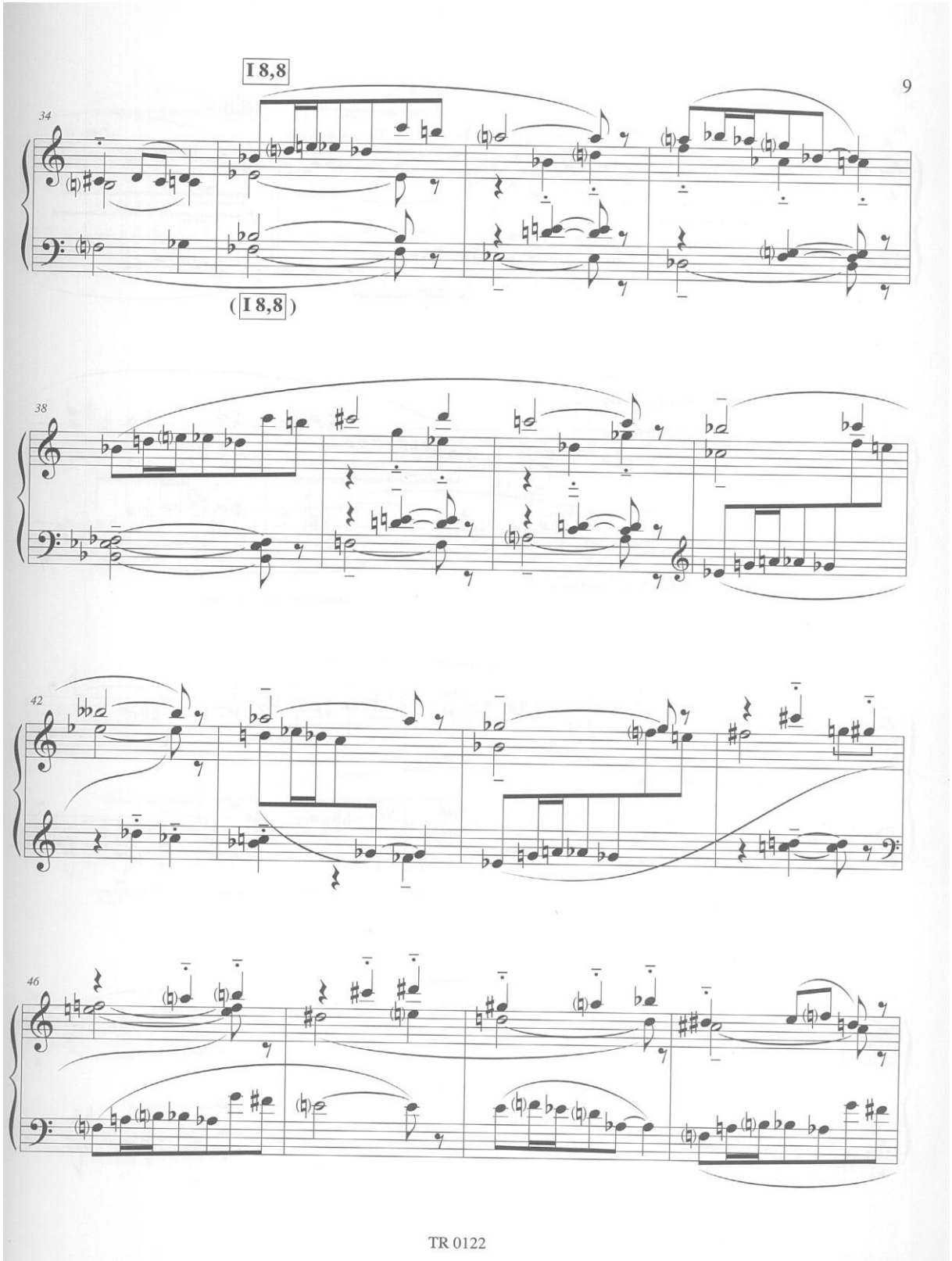
II 8 *p*

© TRIGA, Praha 2012

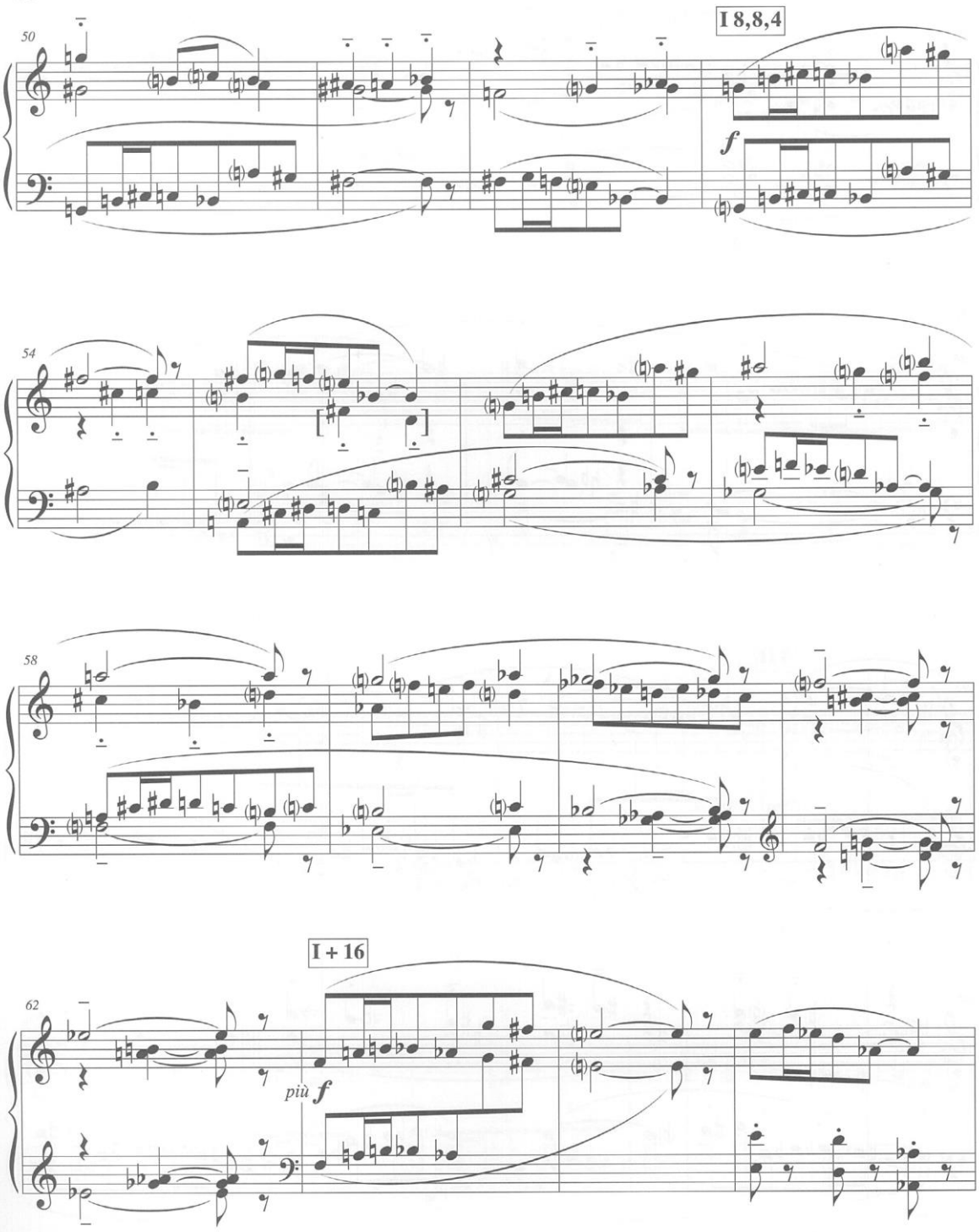
TR 0122

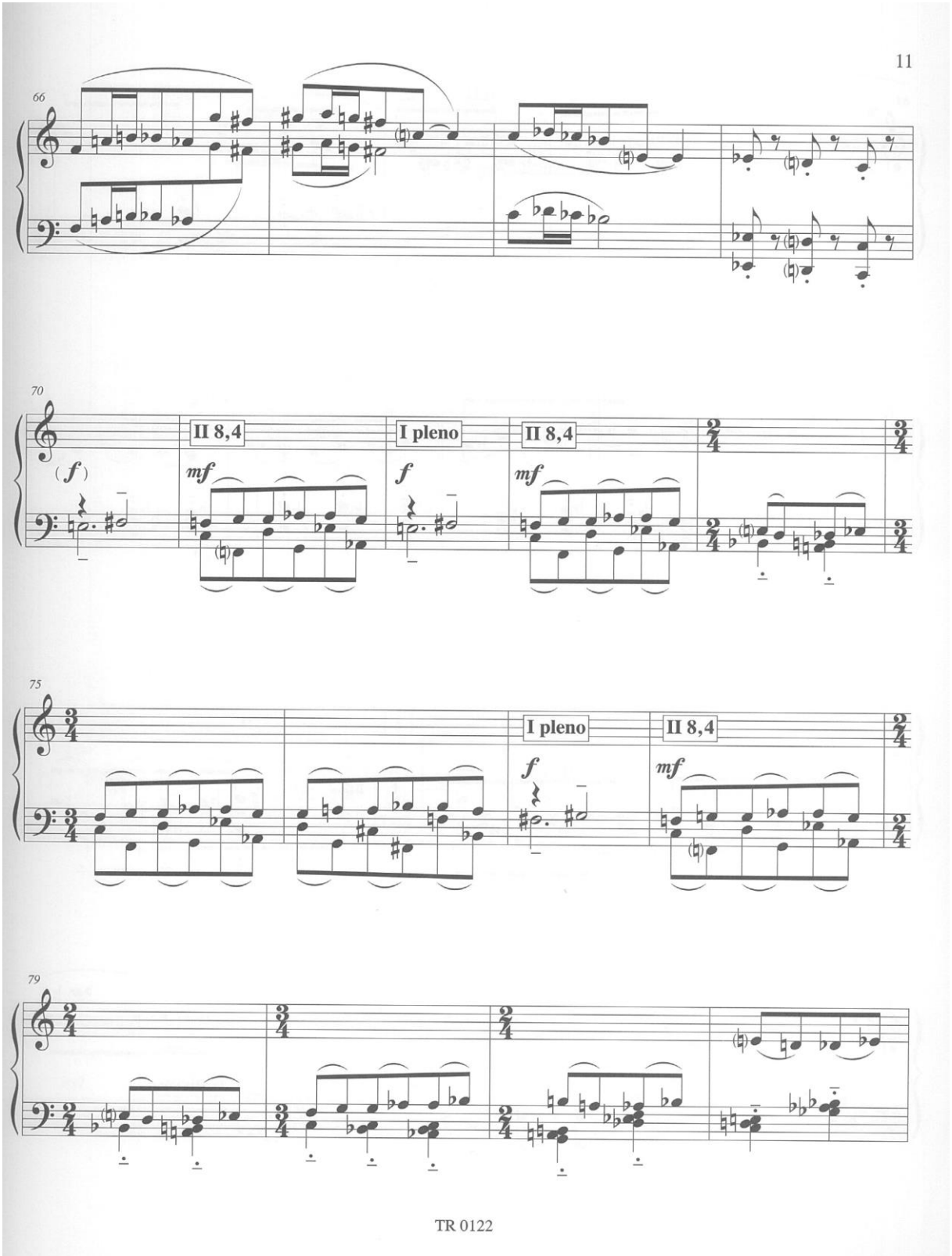
All rights reserved
Printed in the Czech Republic

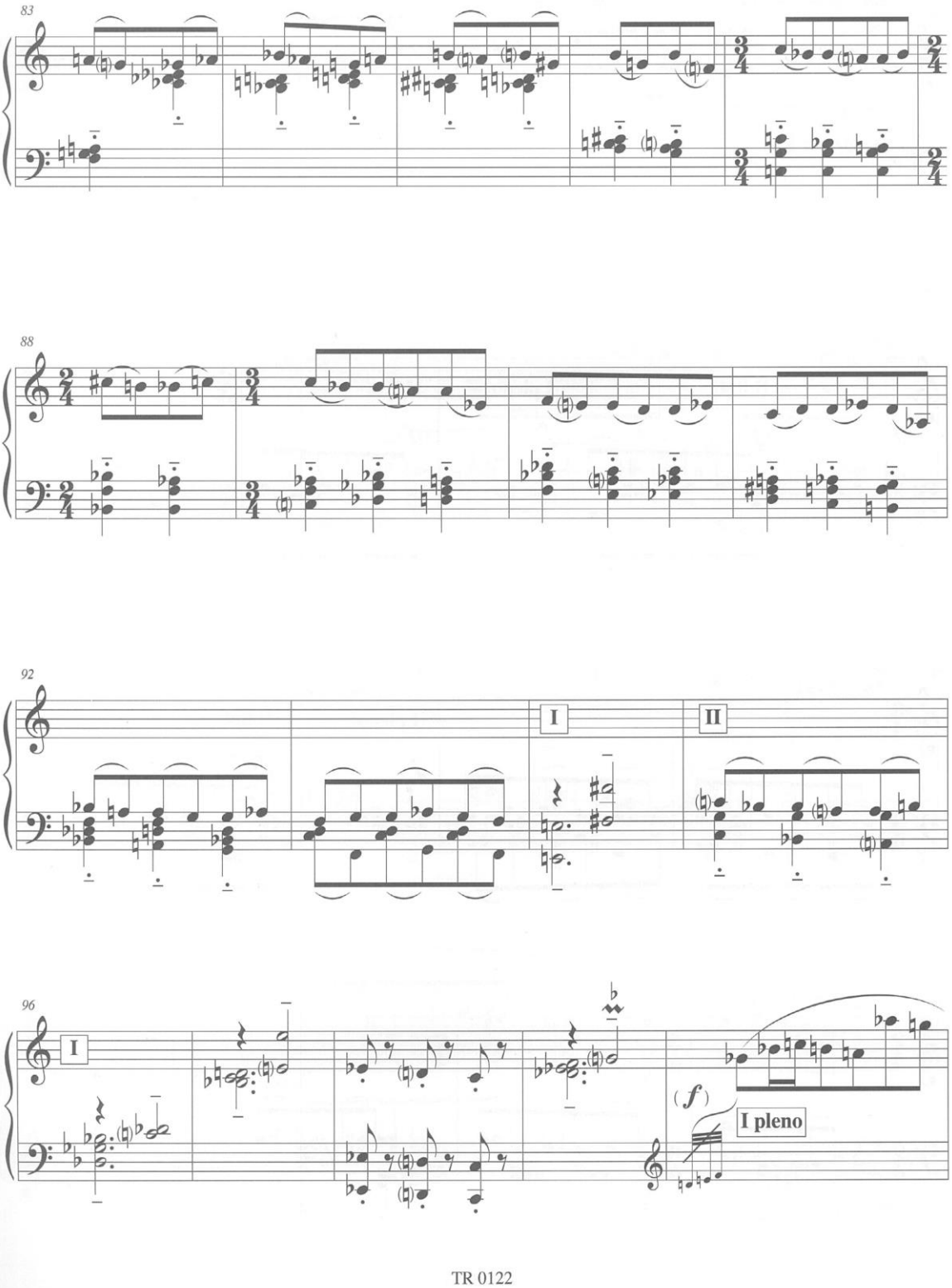

15
20
I 8
mp
(II 8)
24
II 8
mf
I 8,8
29

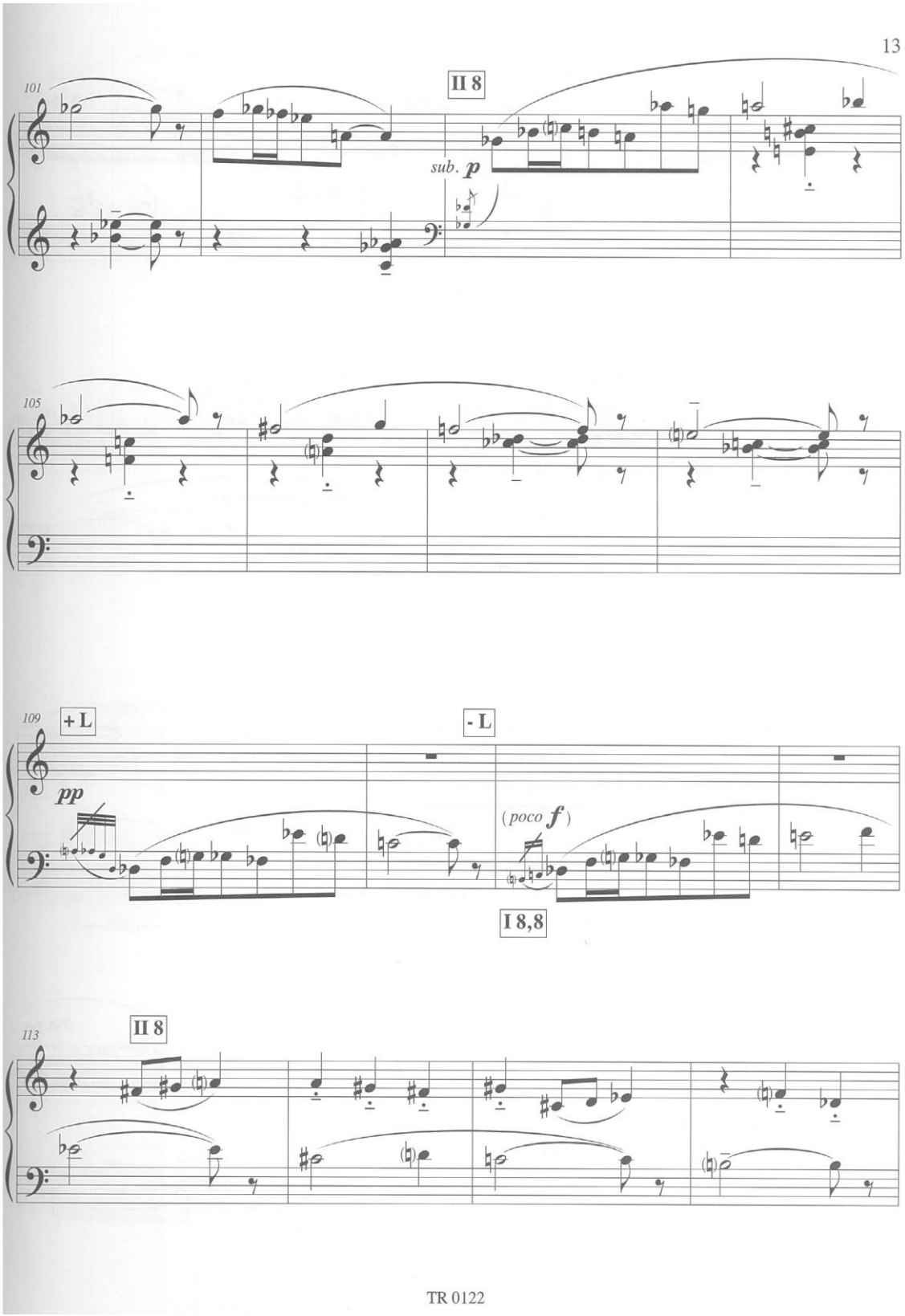


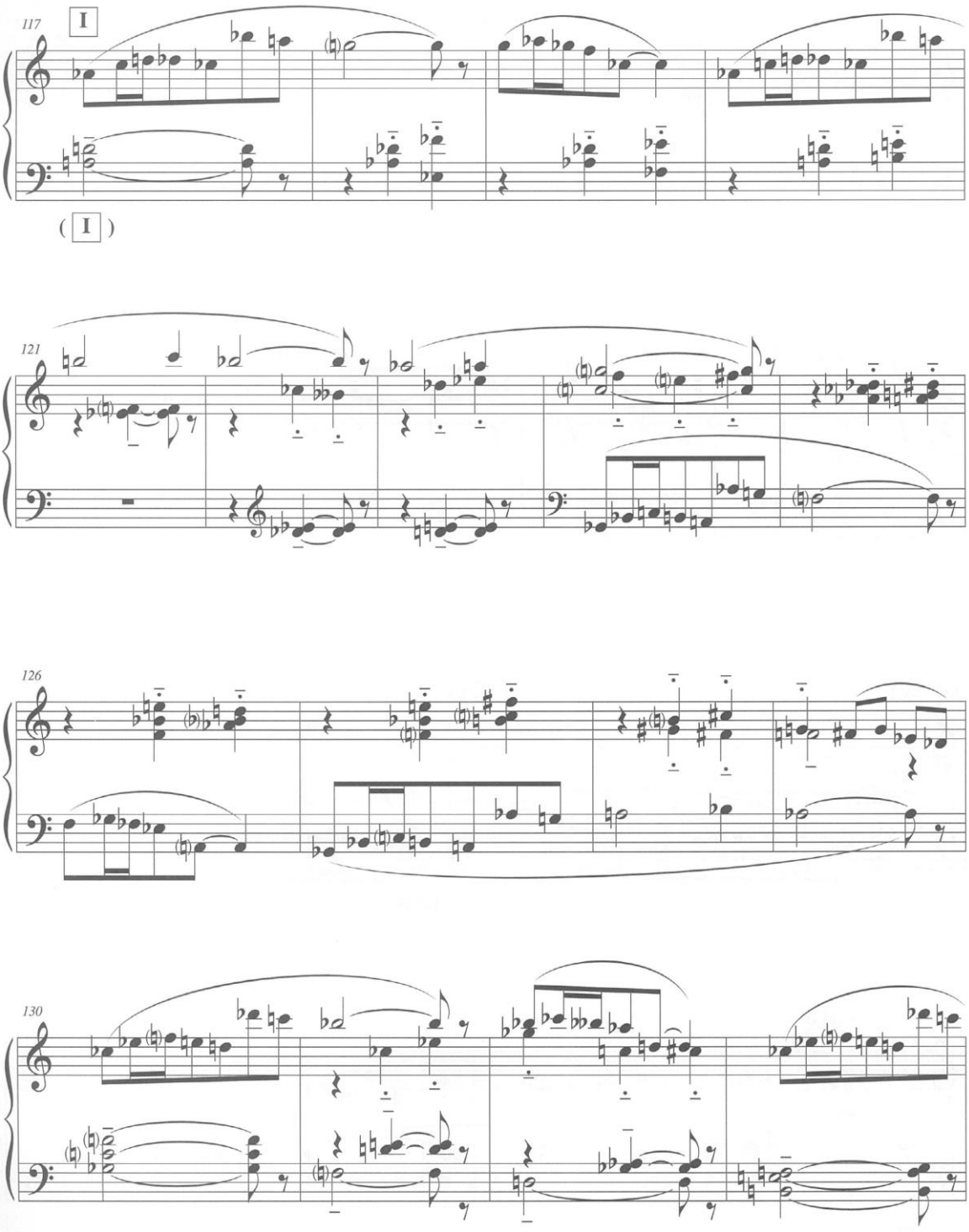
TR 0122


I 8,8,4
f
I + 16
più f

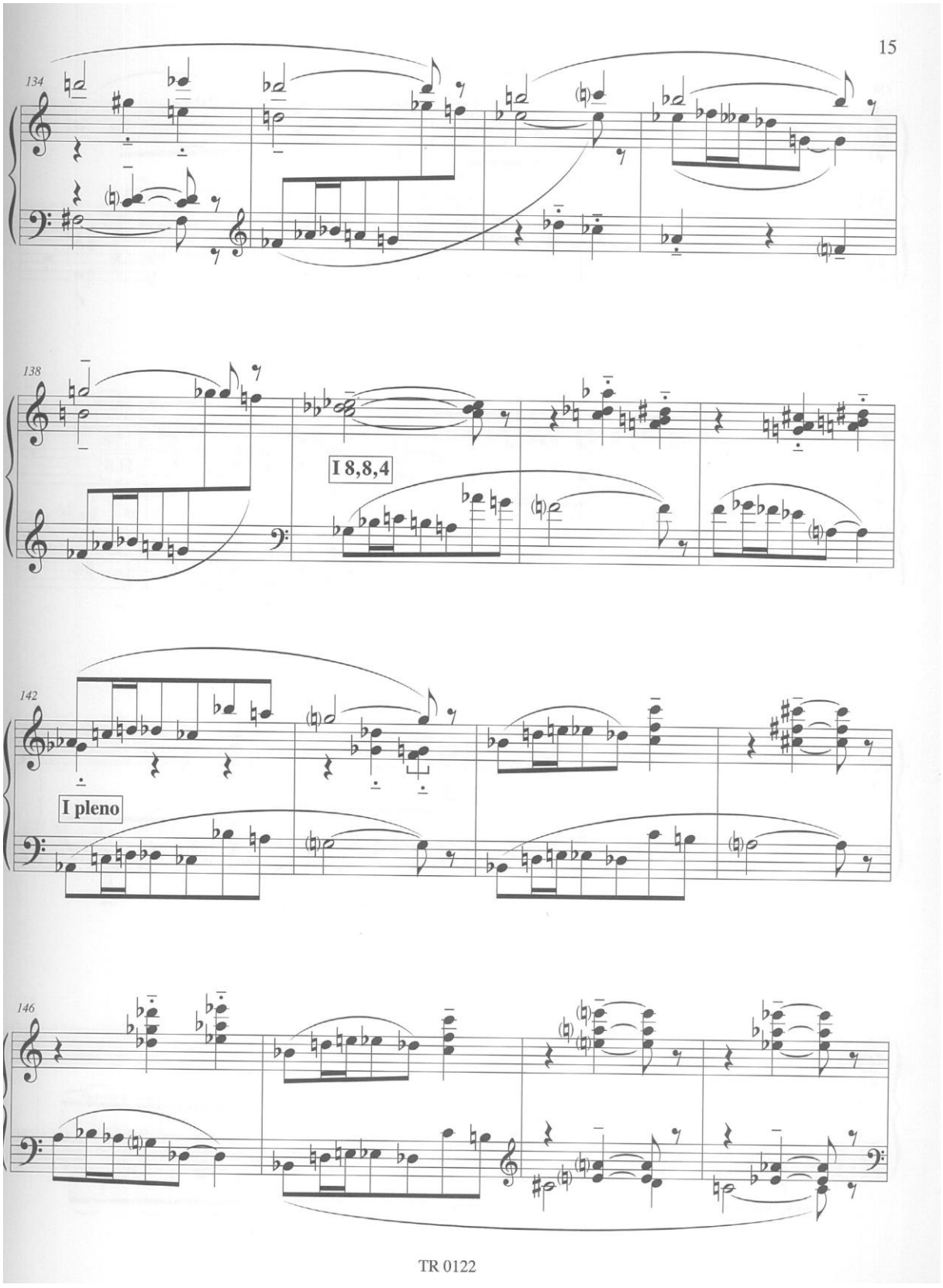

66
70
II 8,4
I pleno
II 8,4
(f)
mf
f
mf
75
I pleno
II 8,4
f
mf
79


83
88
92
I
II
96
I
(f)
I pleno

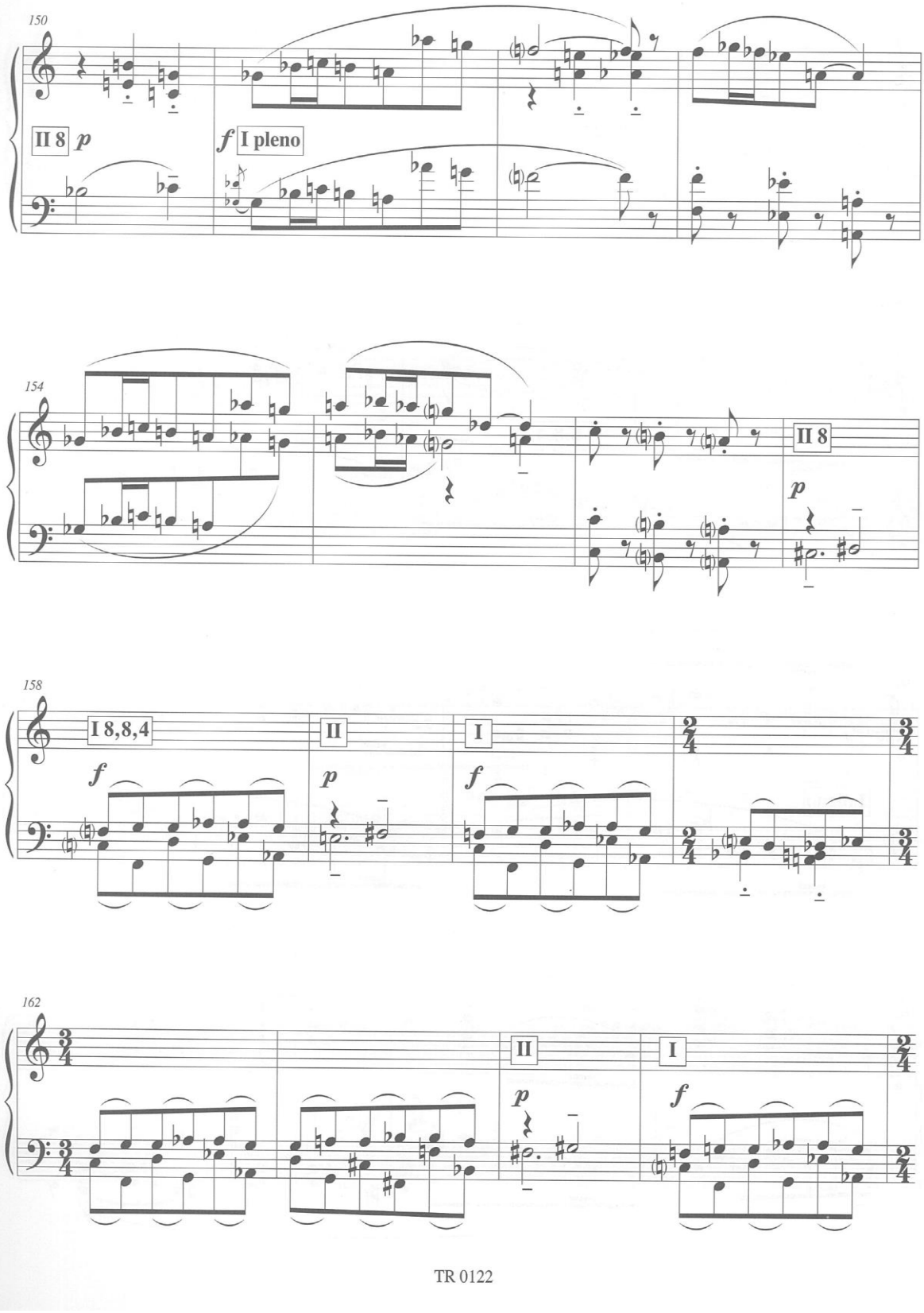

101
II 8
sub. p
105
109
+ L
- L
pp
(poco f)
I 8,8
113
II 8

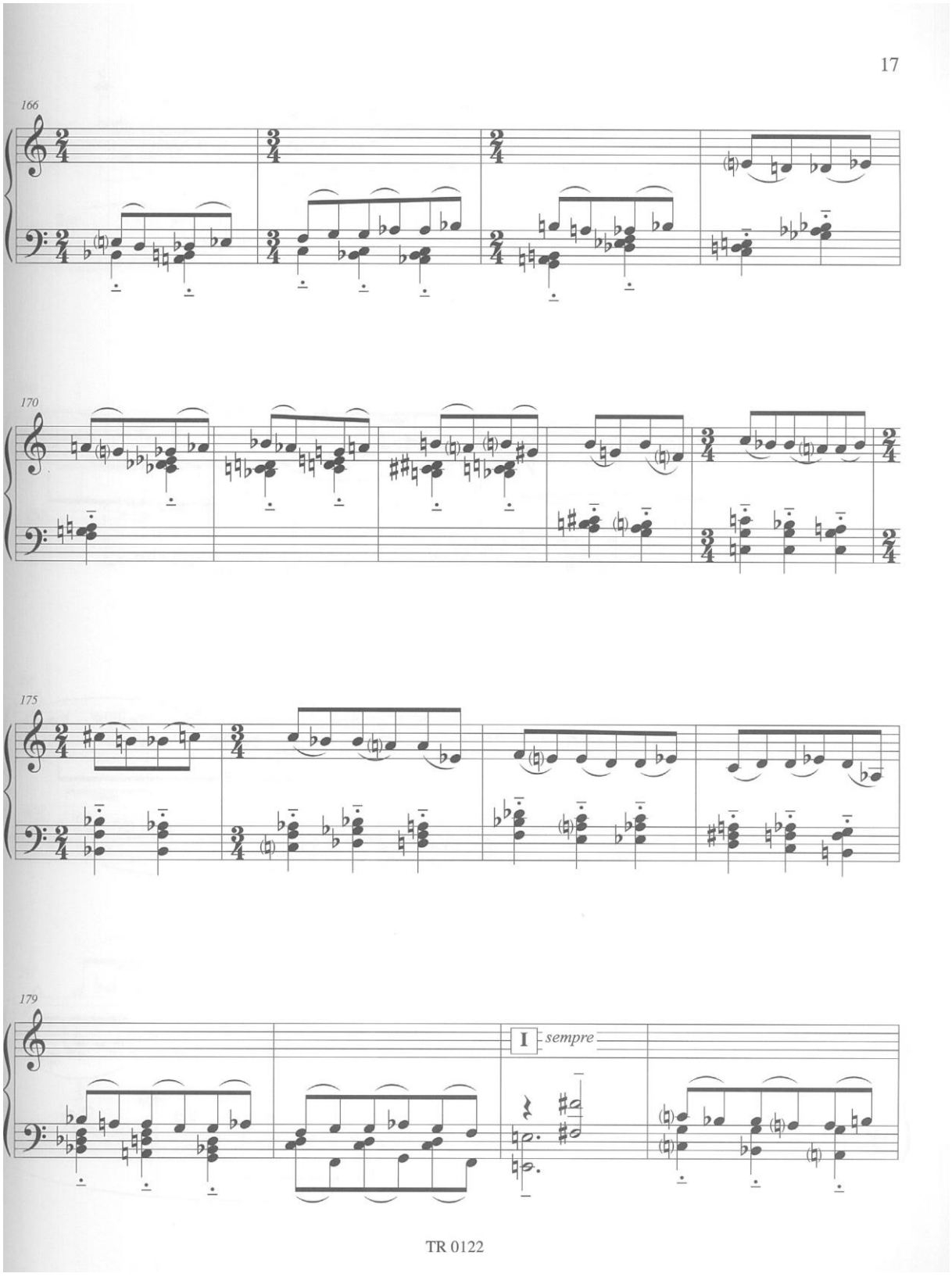


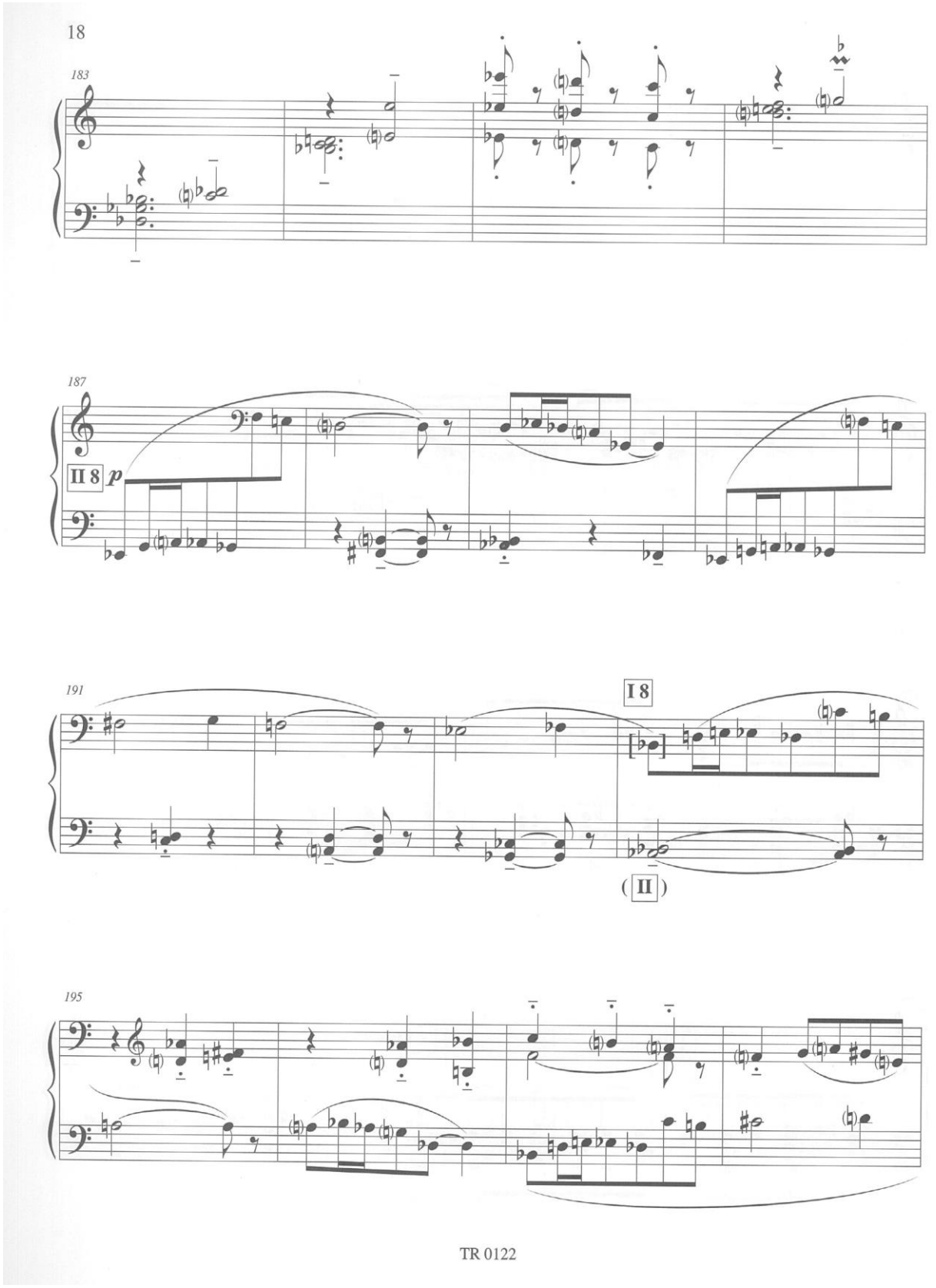
TR 0122



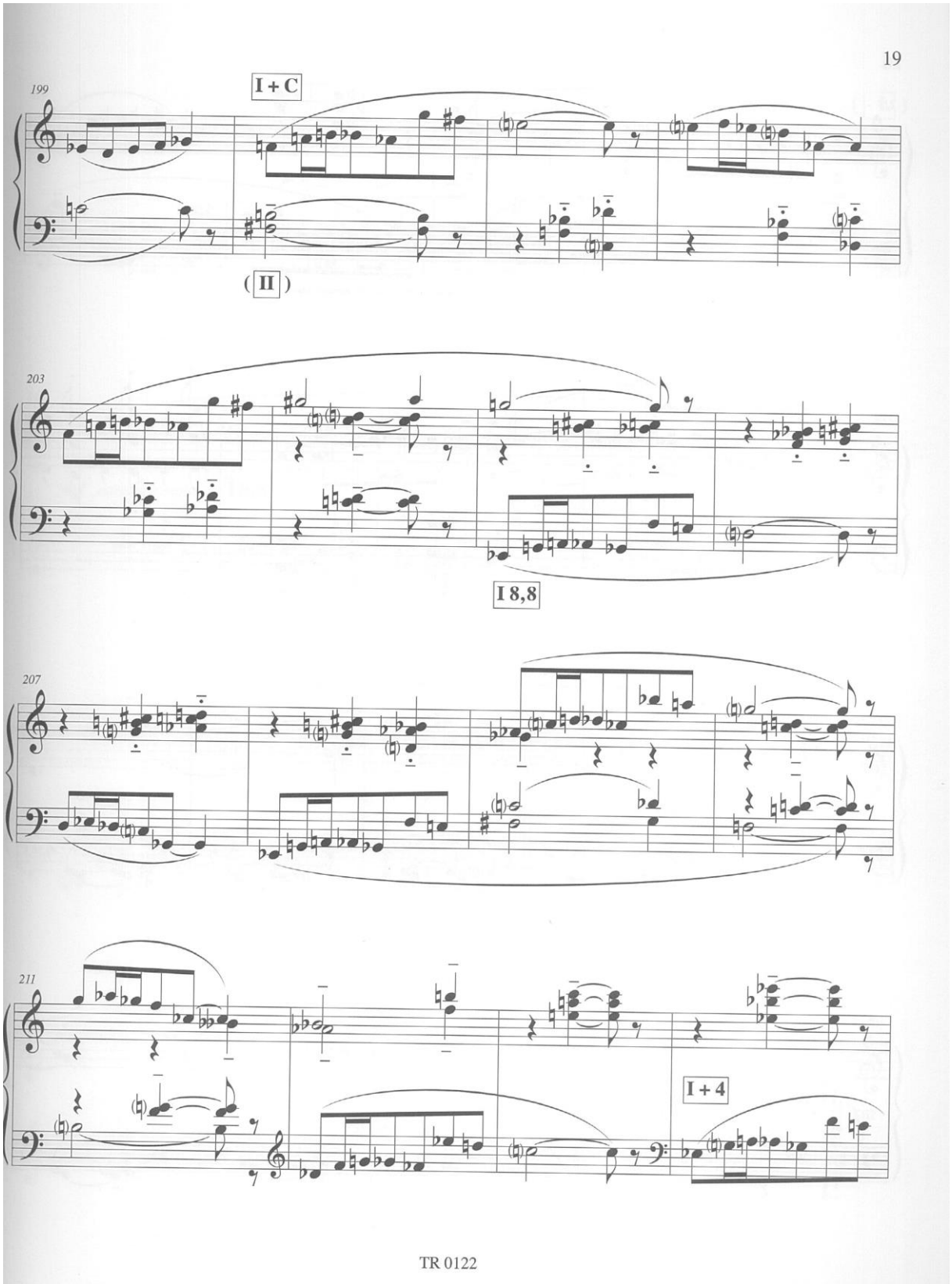
TR 0122


150
II 8
p
f
I pleno
154
II 8
p
158
I 8,8,4
f
II
p
I
f
162
II
p
I
f

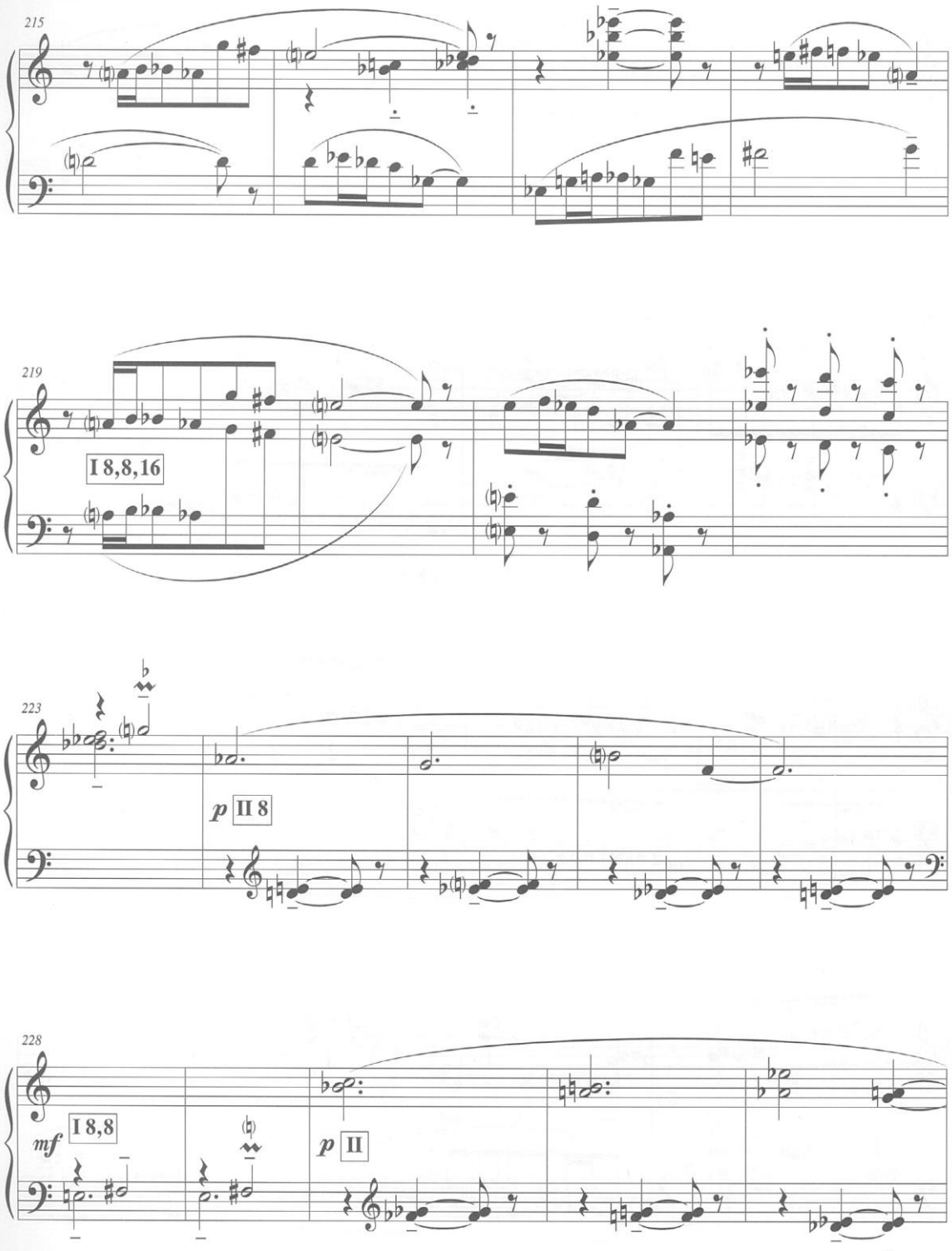

166
170
175
179
I sempre

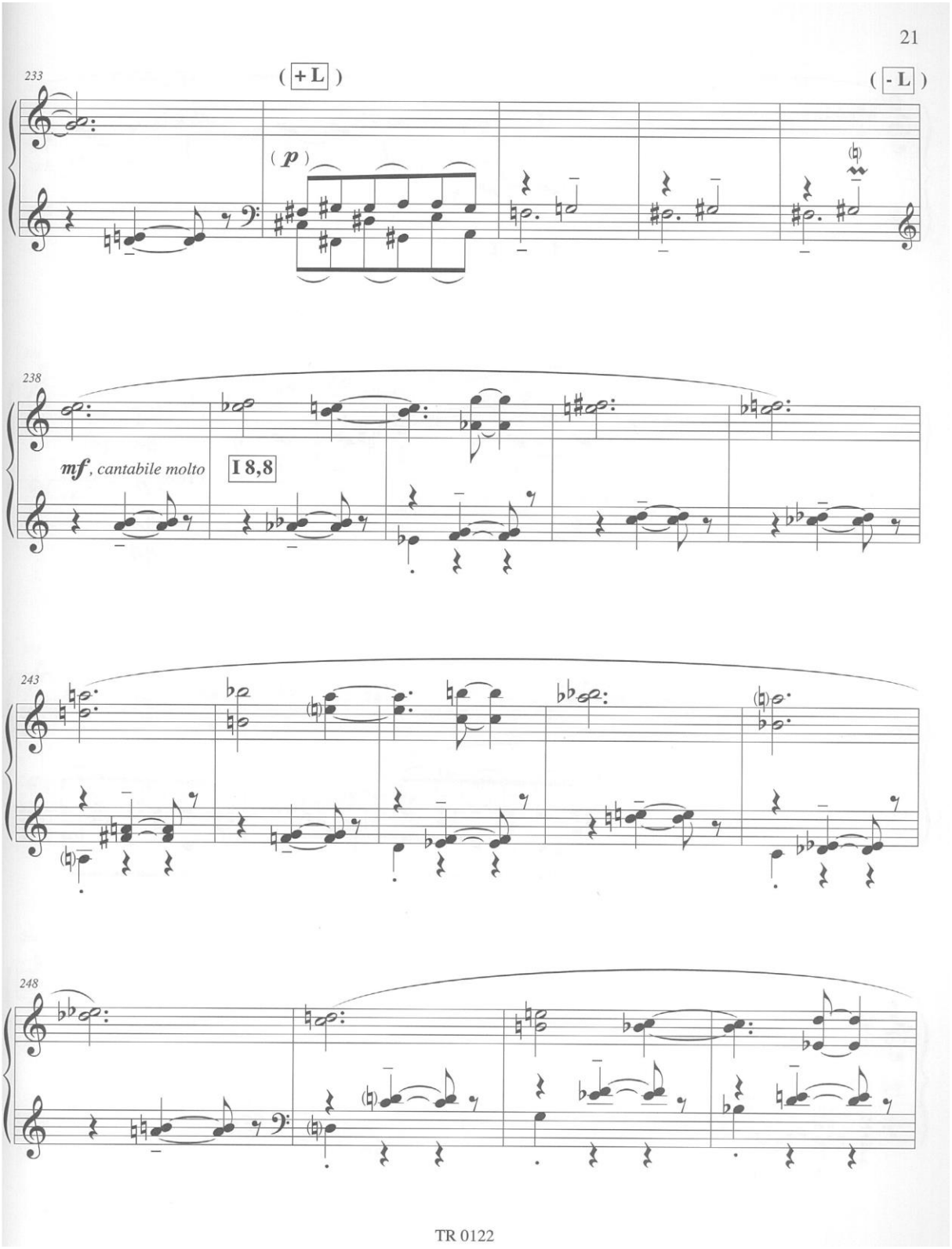


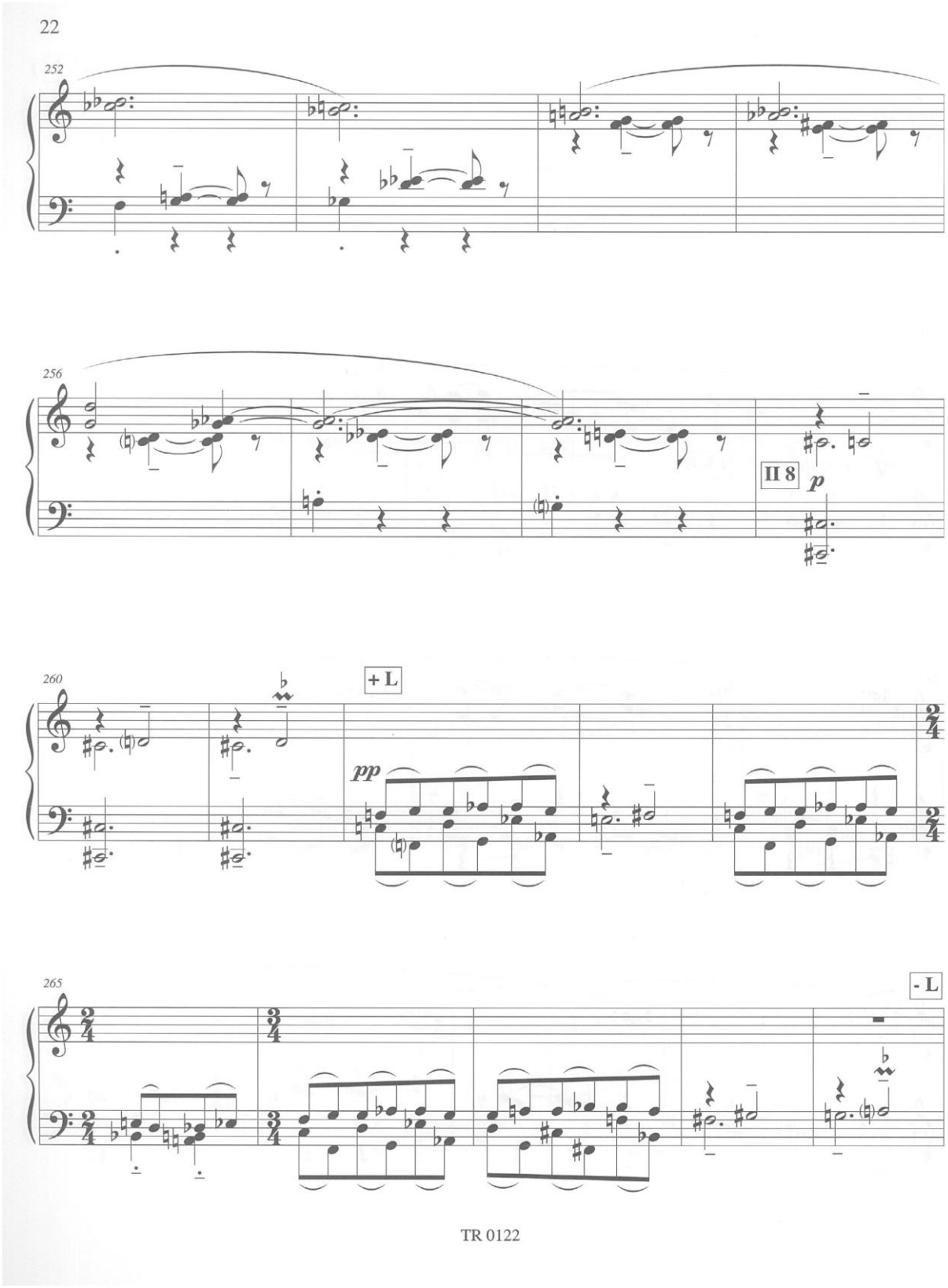
TR 0122



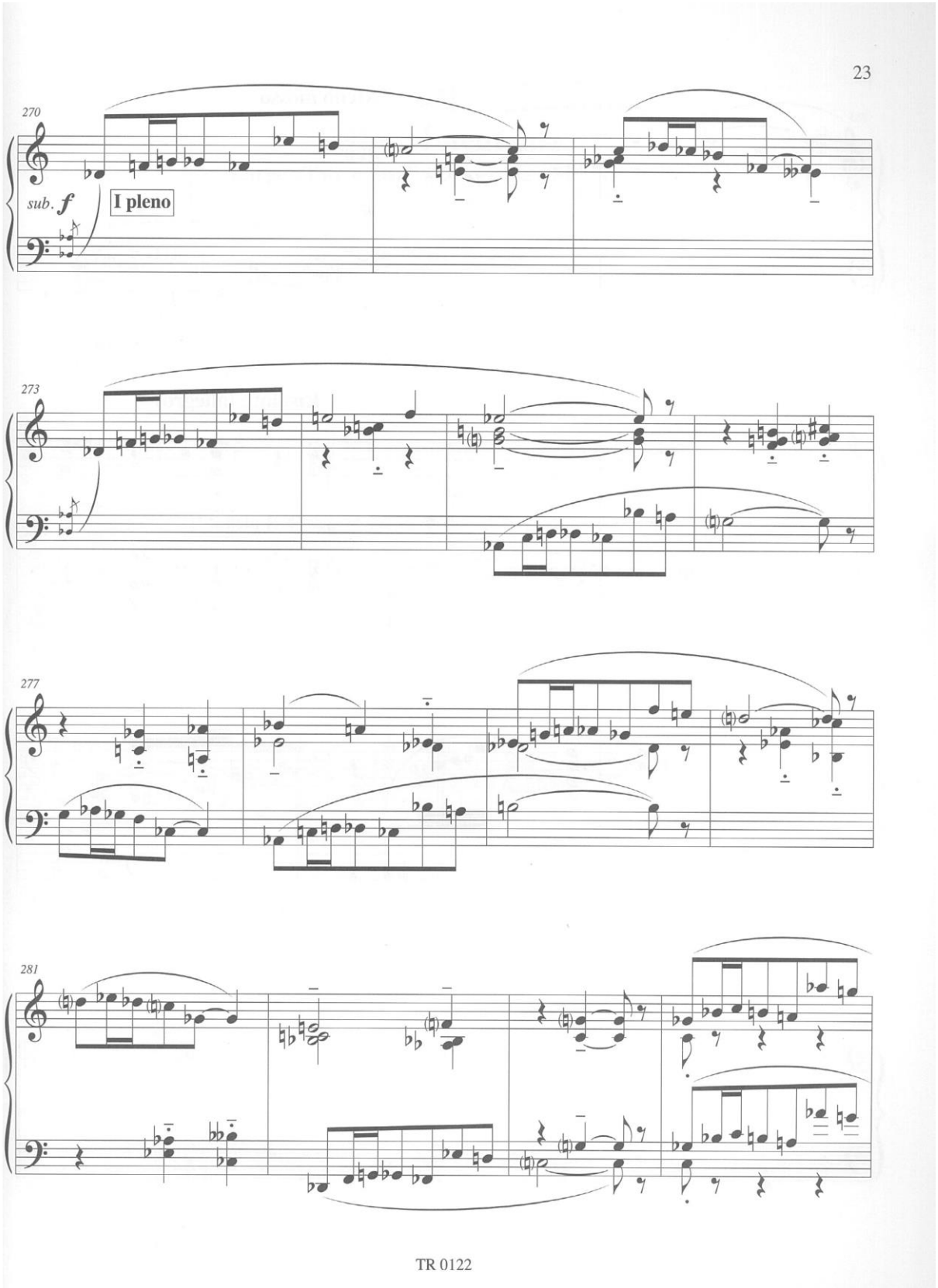
TR 0122

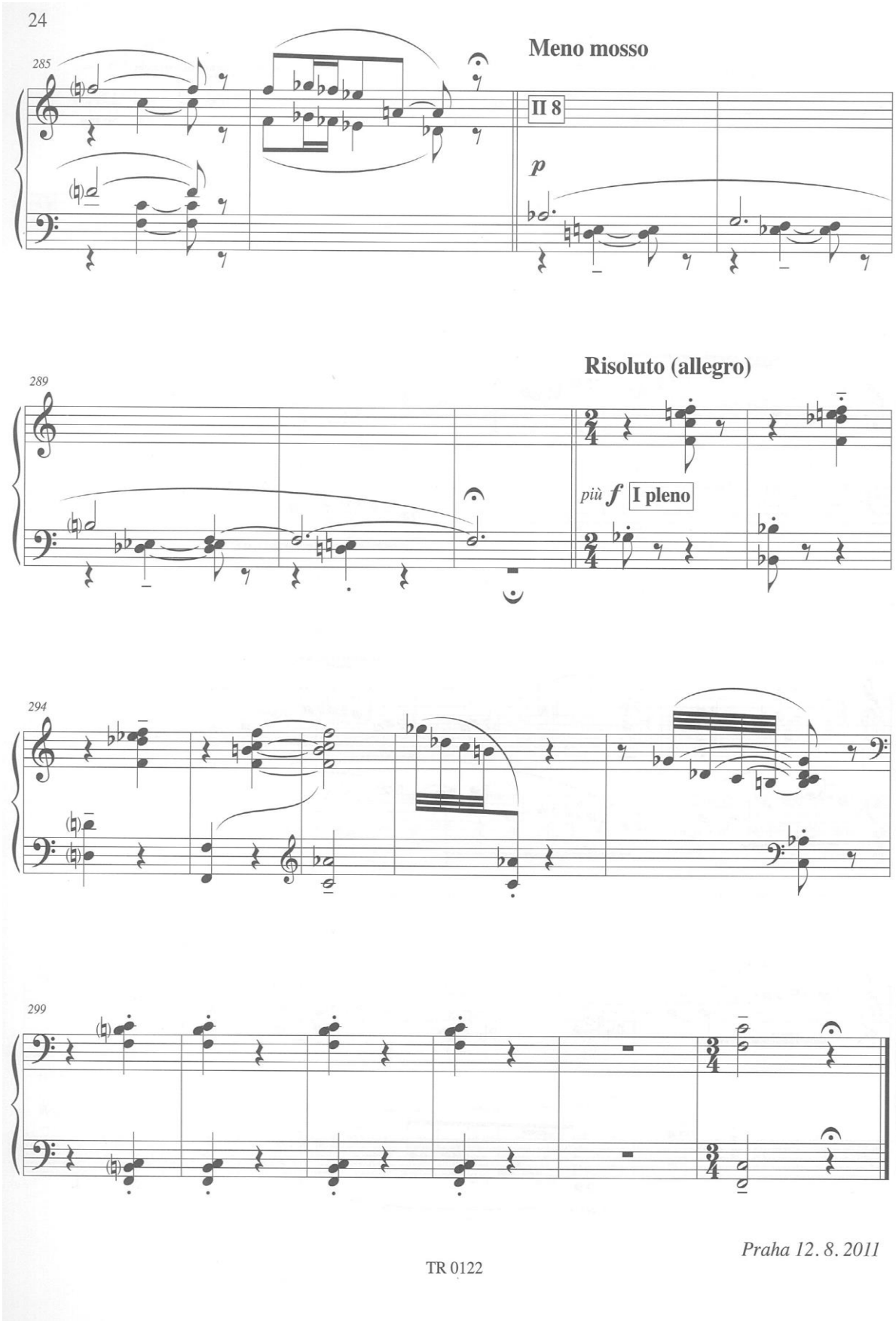

215
219
I 8,8,16
223
p II 8
228
mf I 8,8
p II


233
(+L)
(- L)
(p)
238
mf, cantabile molto
I 8,8
243
248



TR 0122

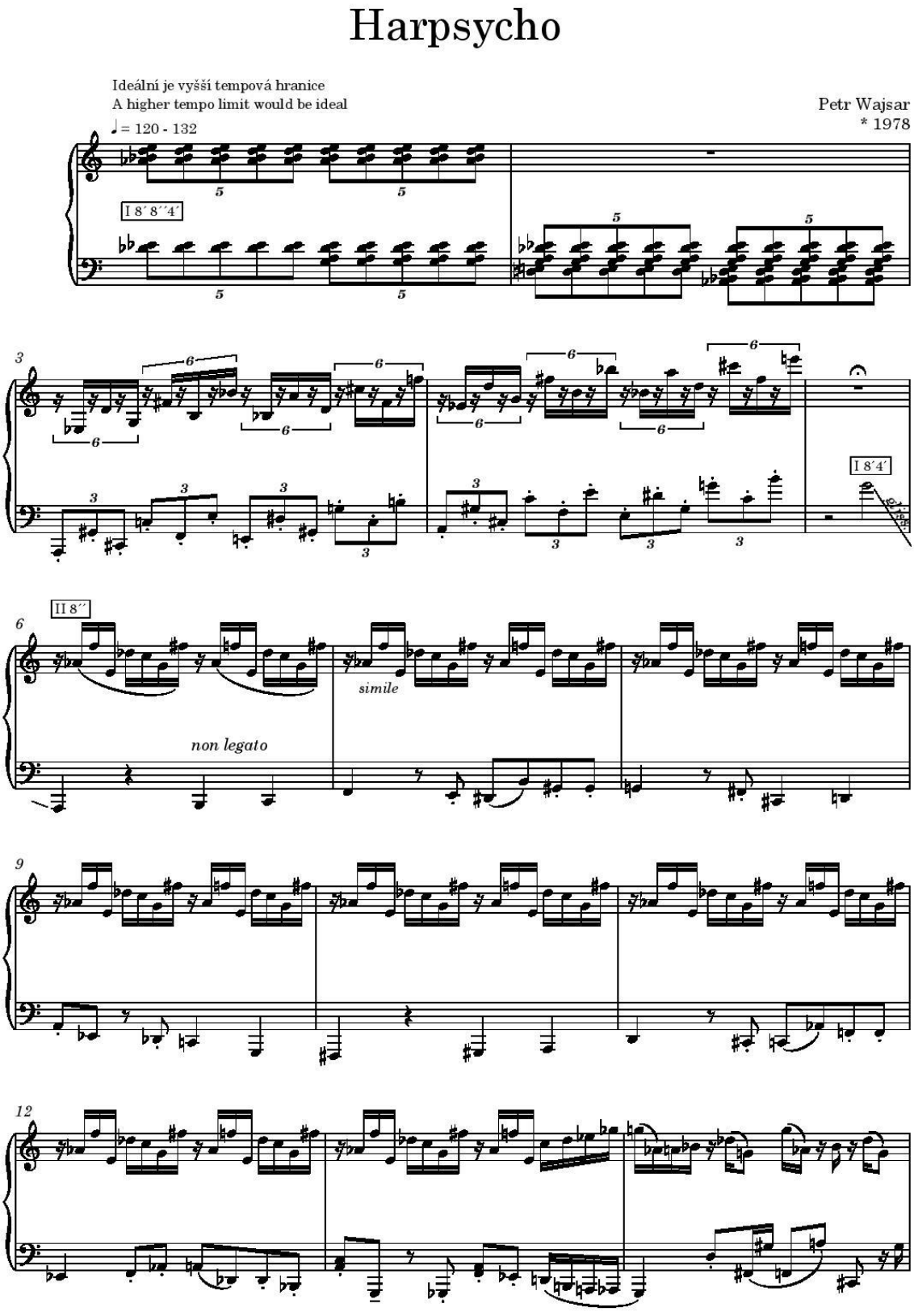

270
sub. f
I pleno
273
277
281

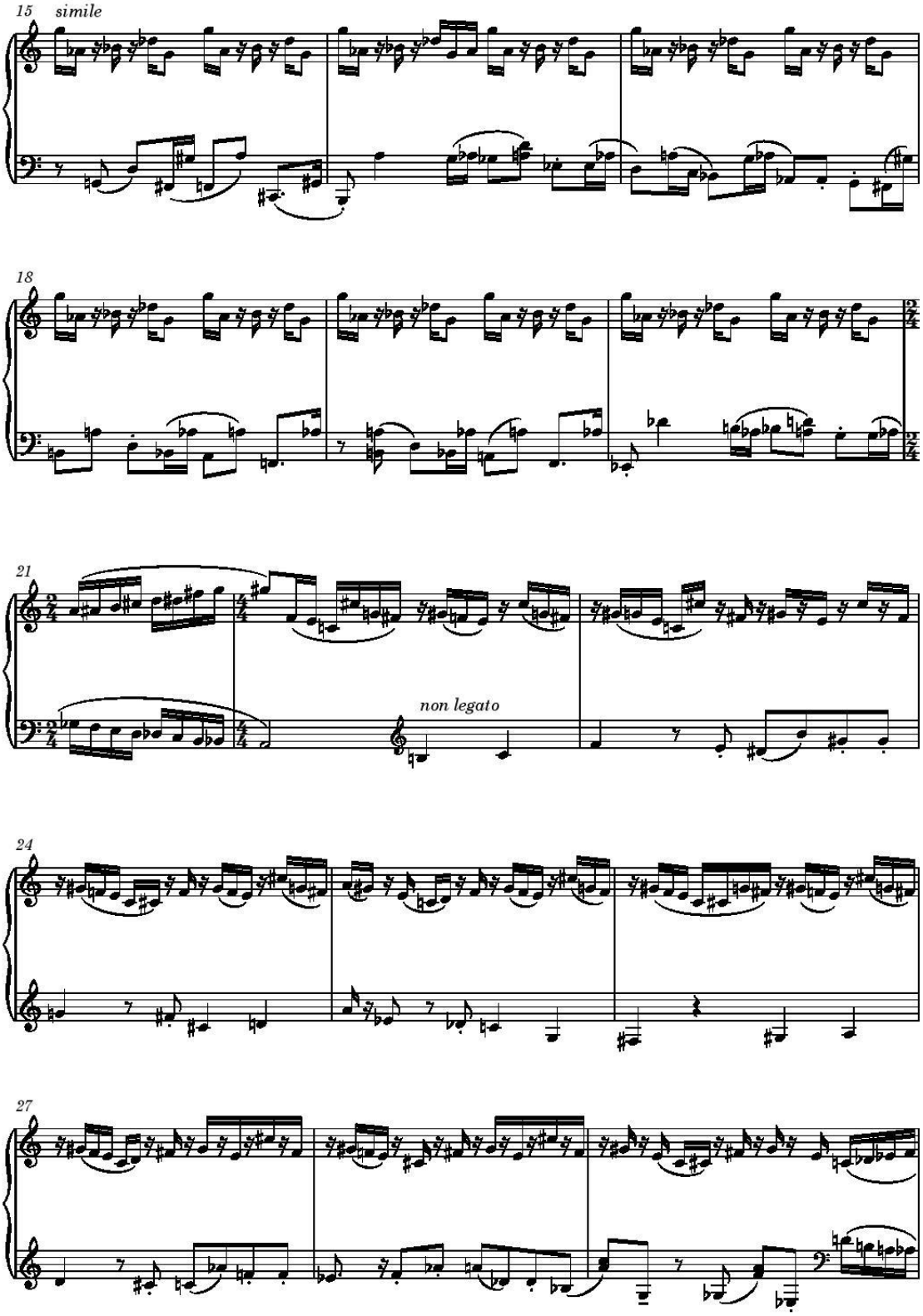


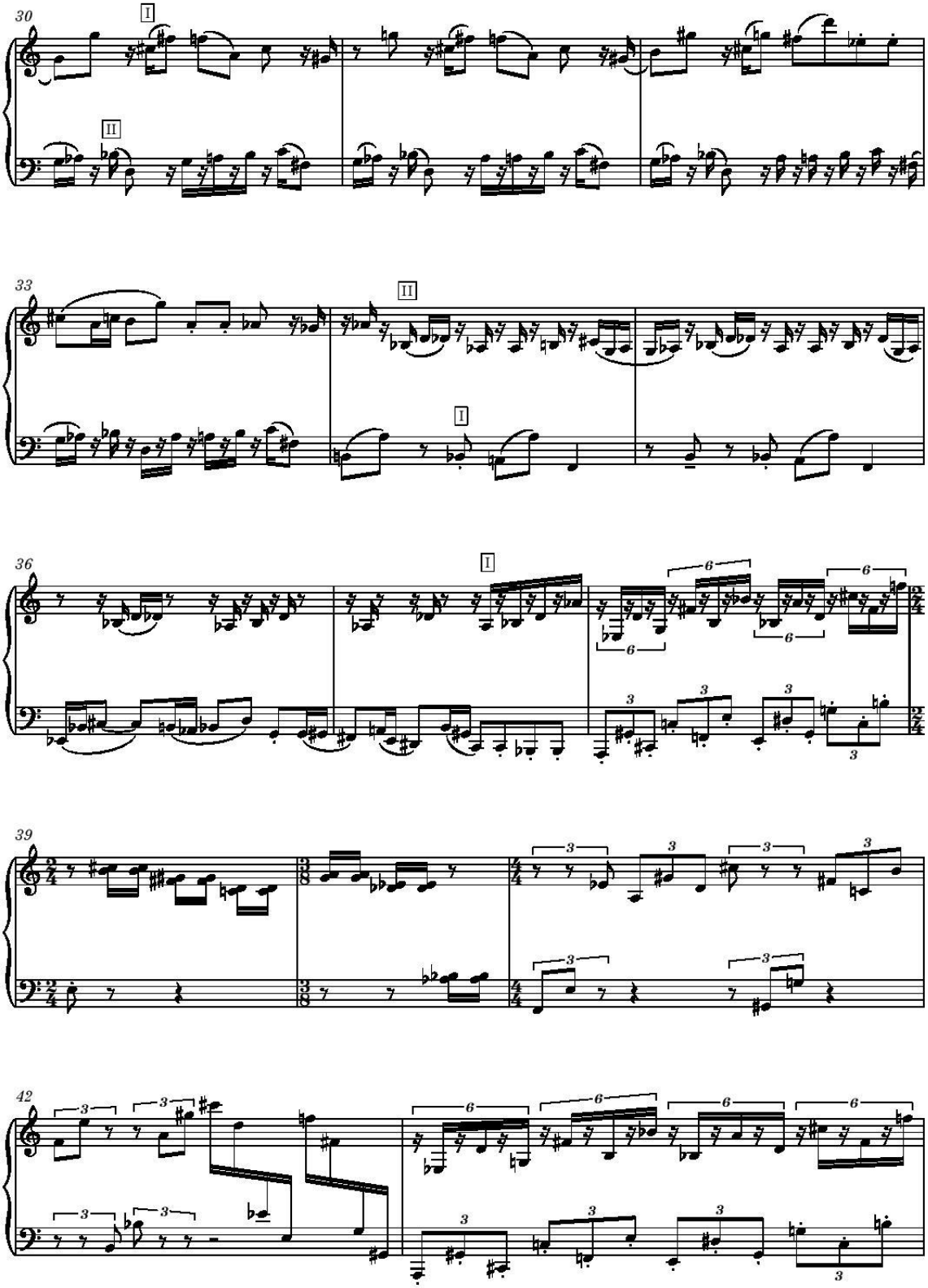
Praha 12. 8. 2011

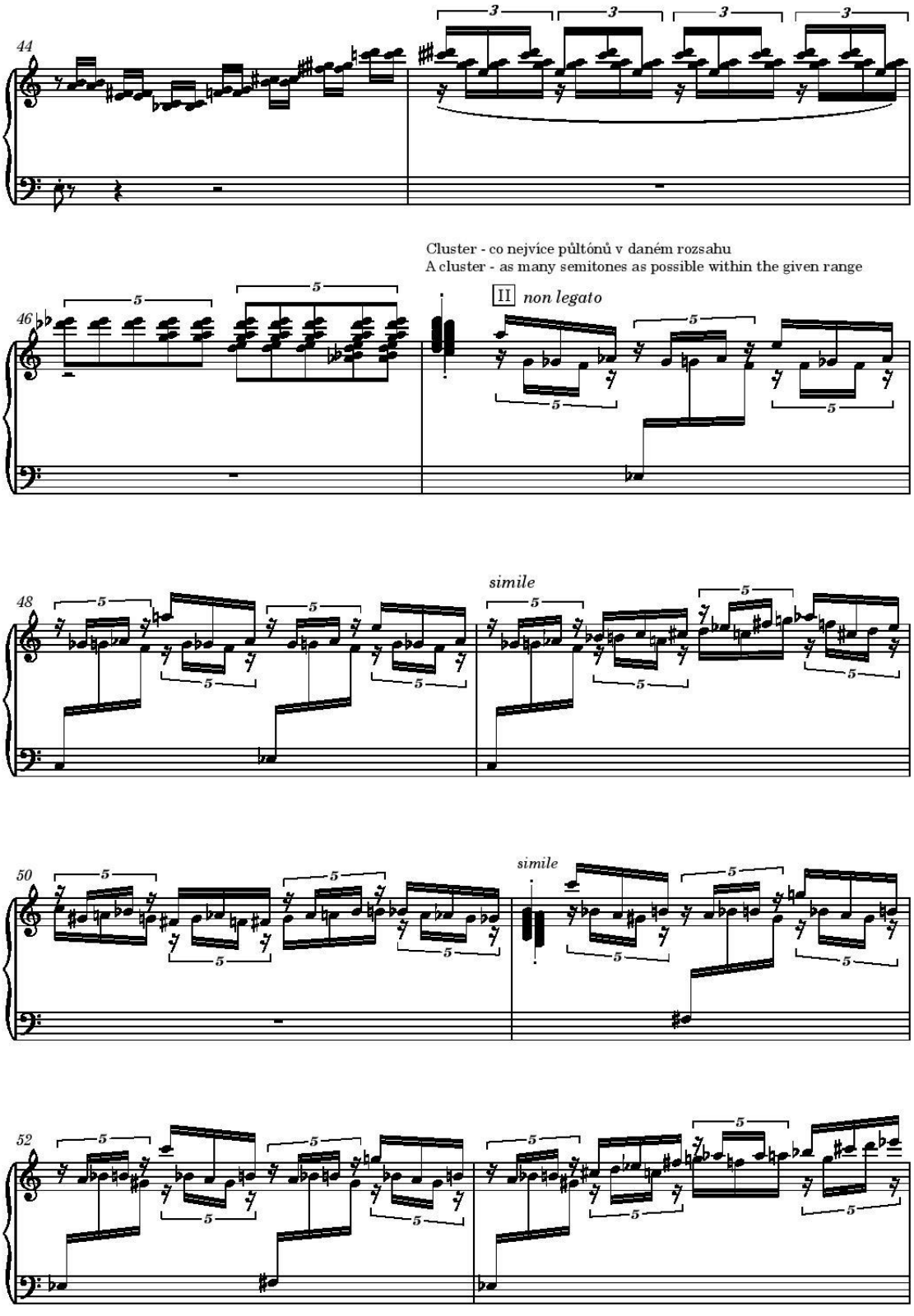
TR 0122

Příloha 5: Petr Wajsar: Harpsycho pro cembalo

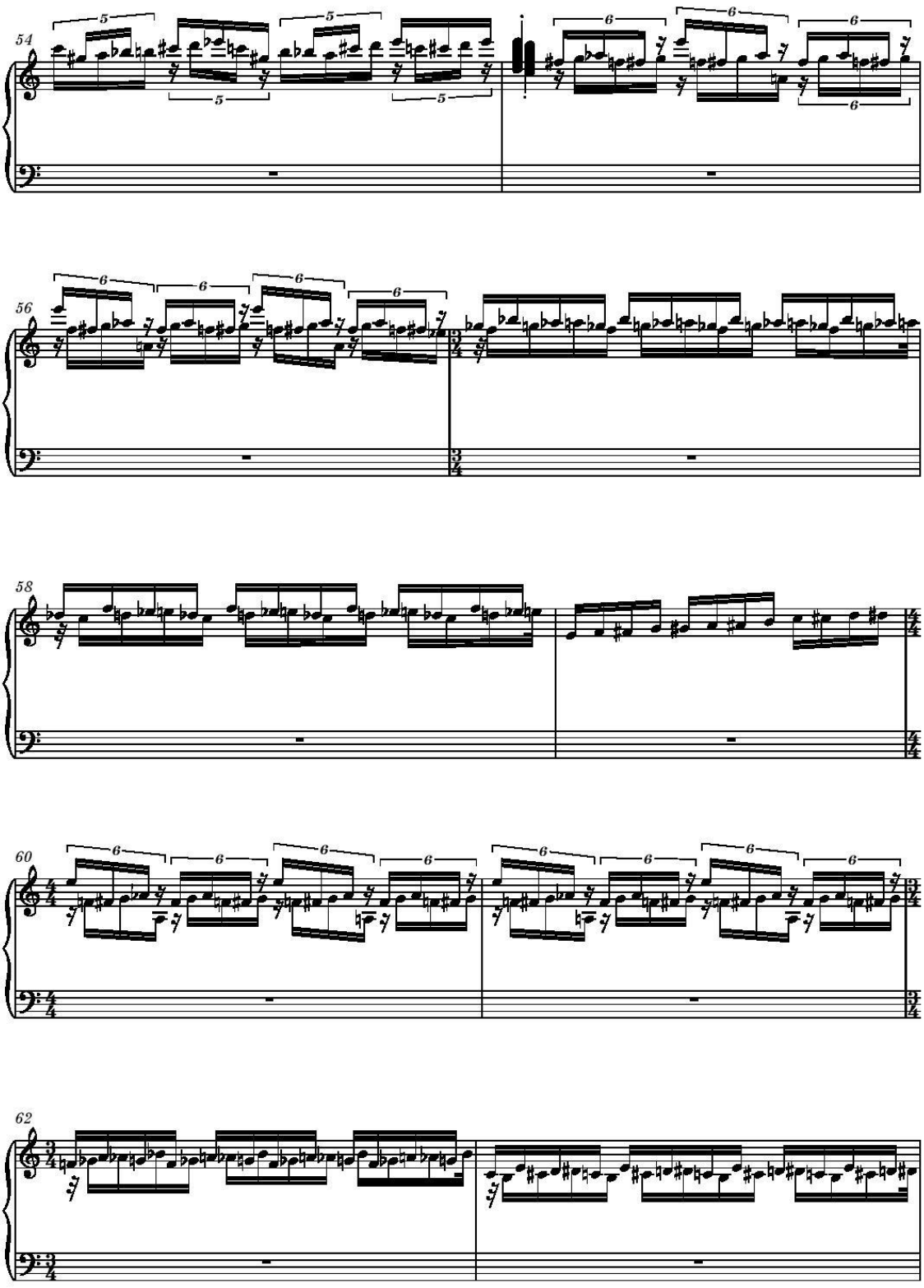



15
simile
18
21
non legato
24
27

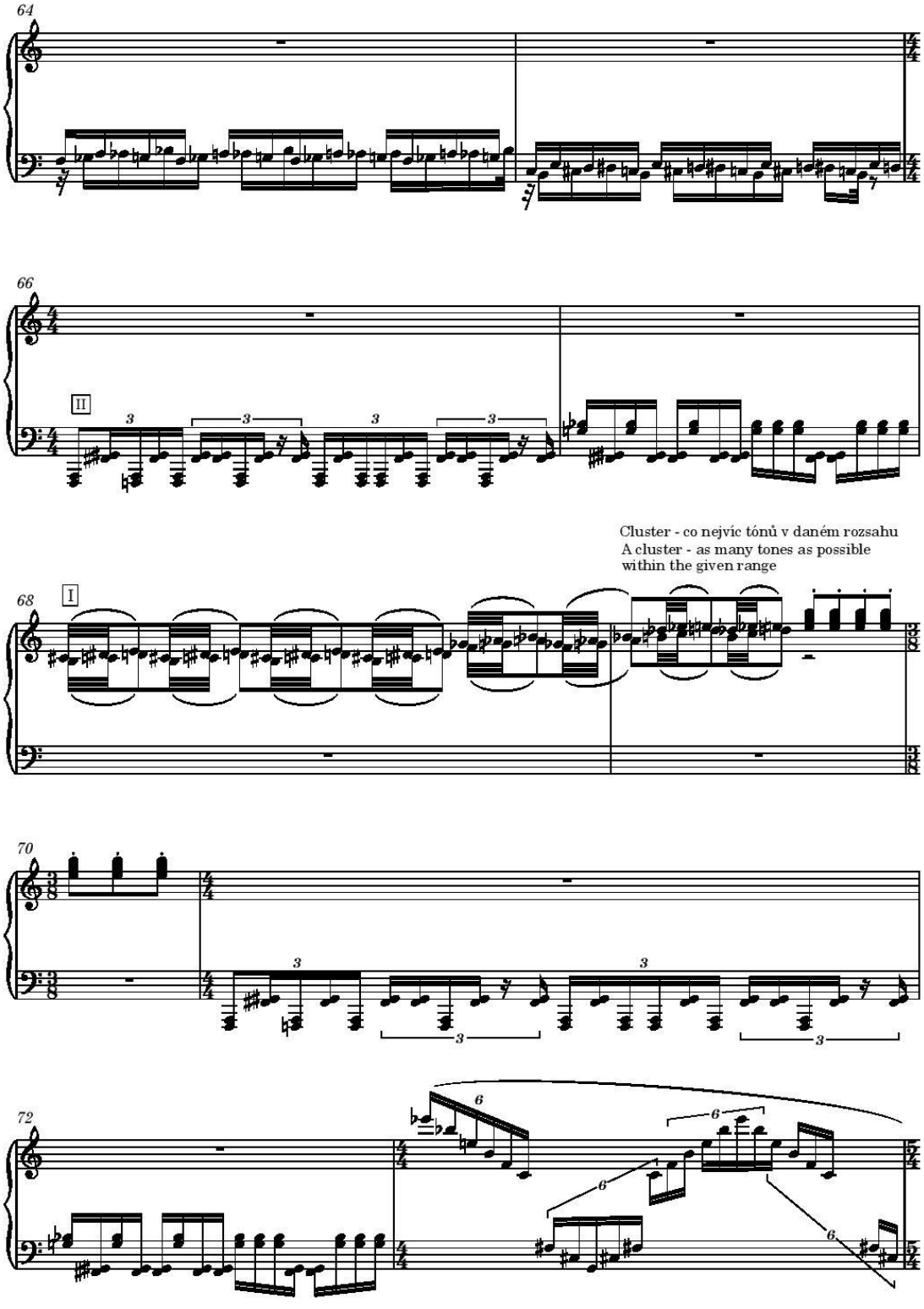

30
I
II
33
II
I
36
I
6
3
39
3
42
3
6


44
3
3
3
3
Cluster - co nejvíce půltónů v daném rozsahu
A cluster - as many semitones as possible within the given range
46
5
5
II non legato
5
5
48
5
5
5
simile
5
5
50
5
5
5
simile
5
5
52
5
5
5
5
5
5

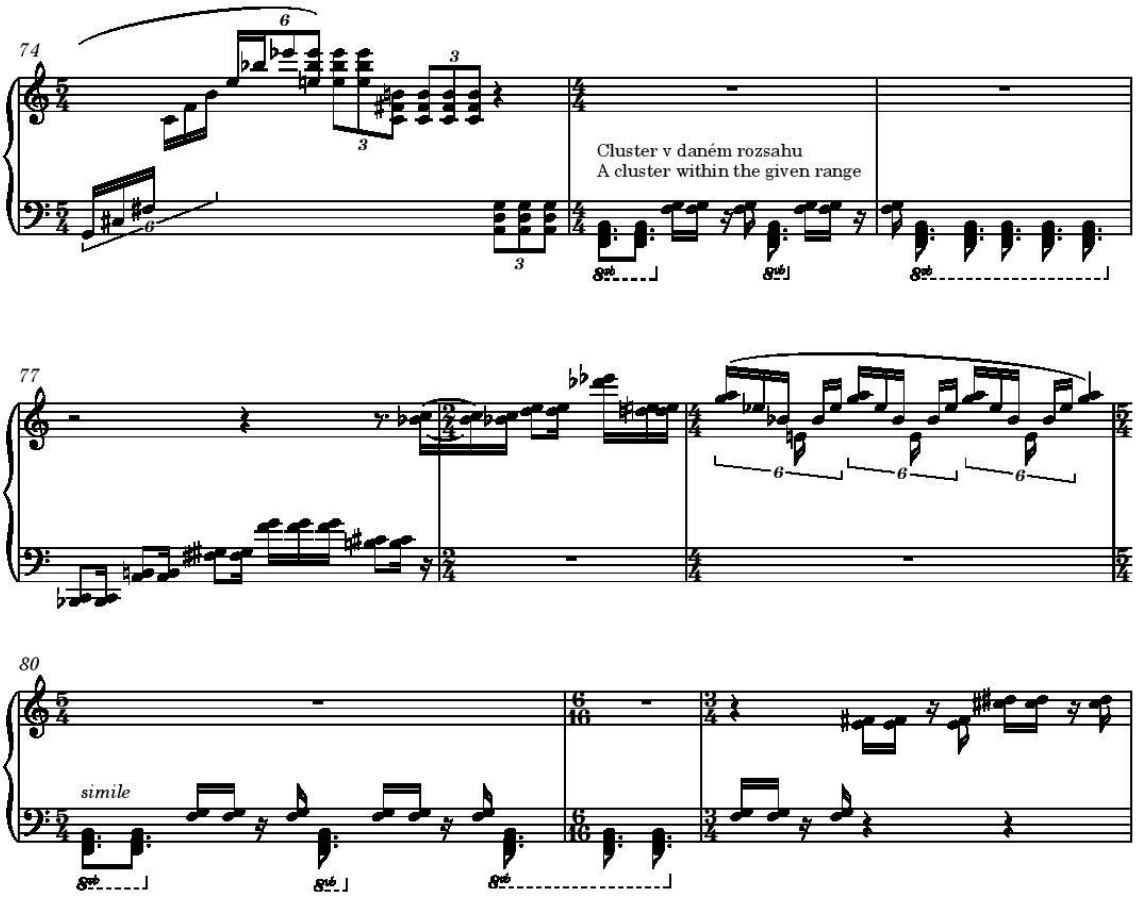
R 369



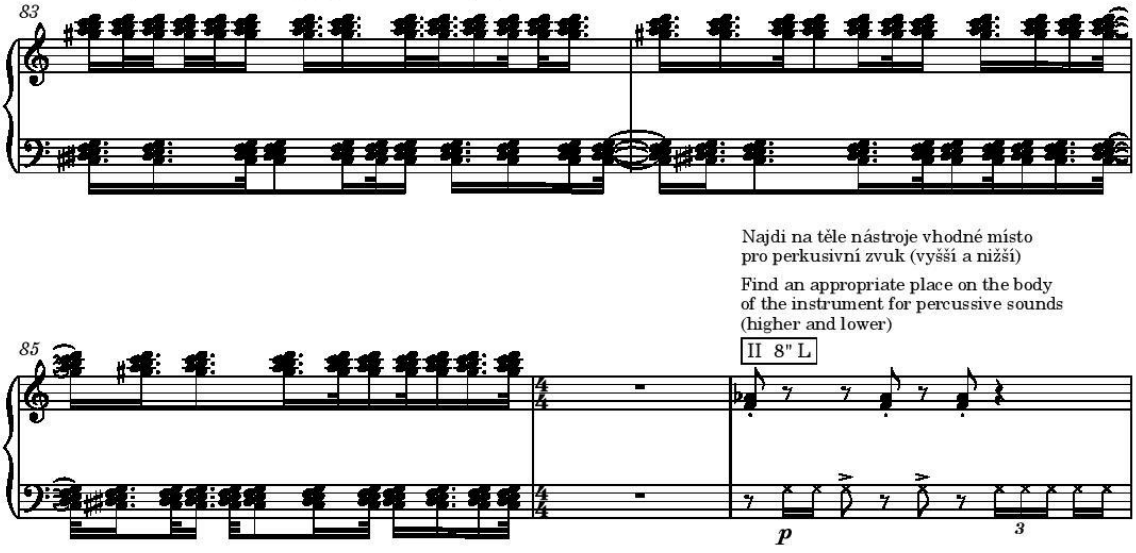
R 369

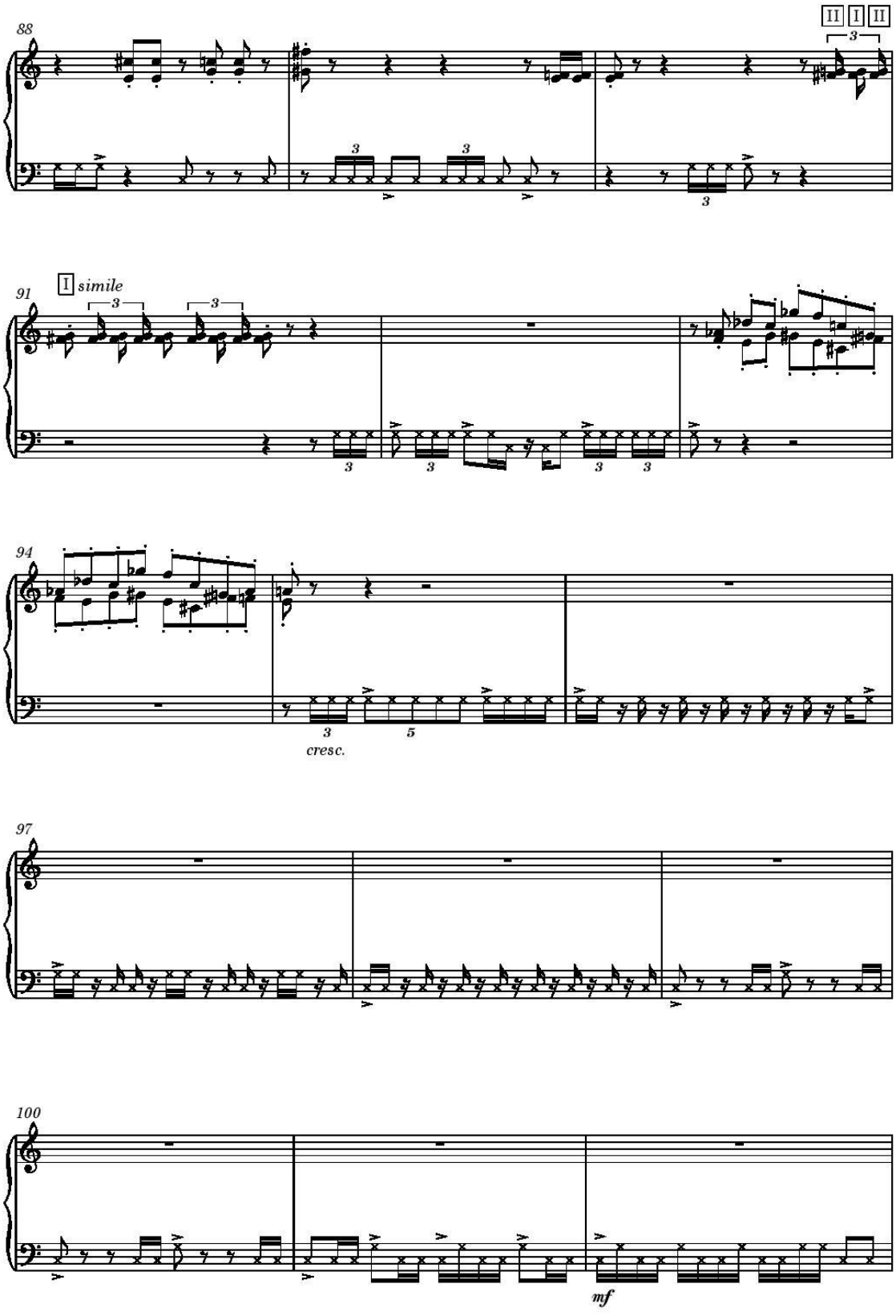

64
66
II
Cluster - co nejvíc tónů v daném rozsahu
A cluster - as many tones as possible
within the given range
68
I
70
72

R 369

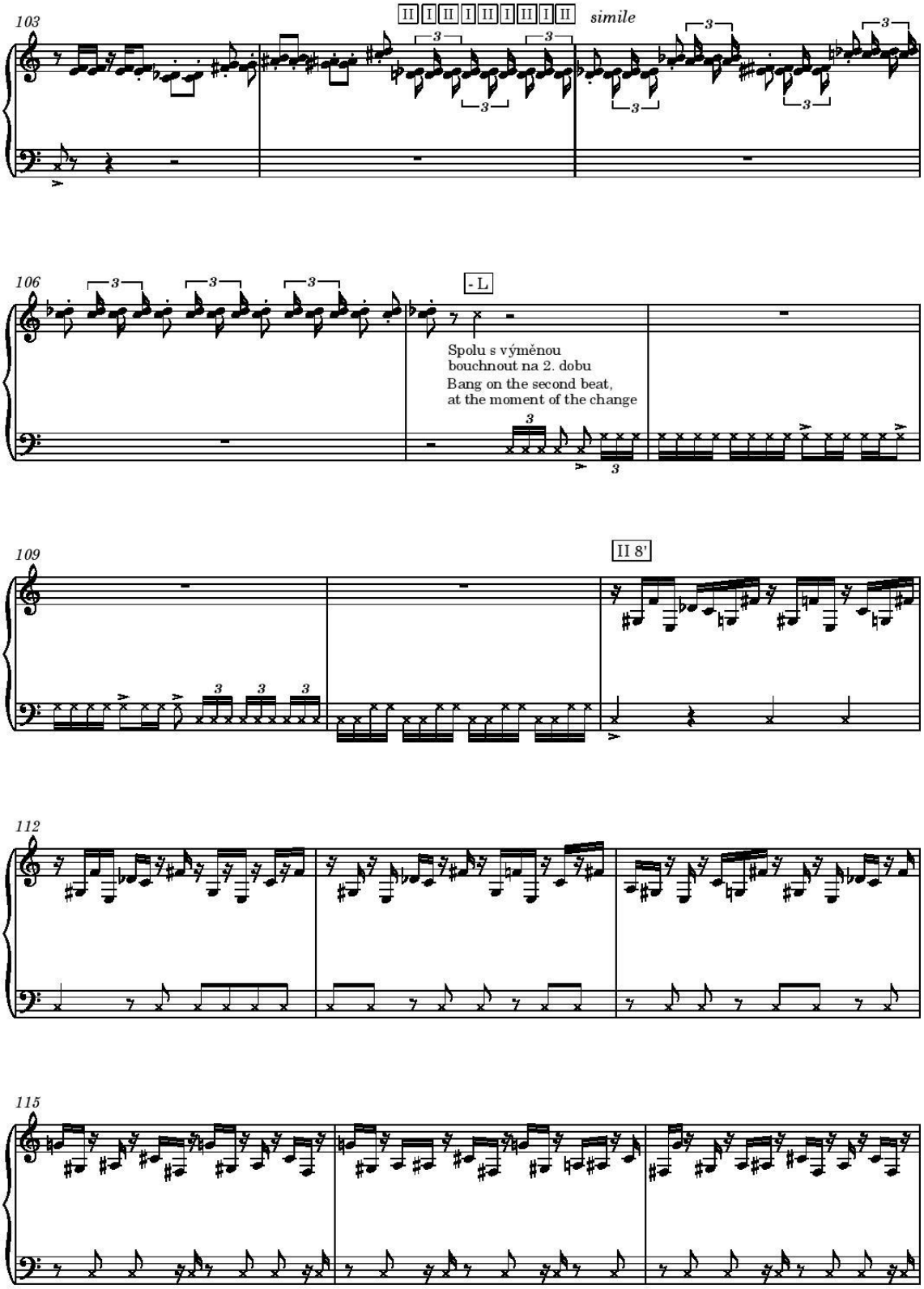


Rytmický zápis je pouze přibližný, hraj ad lib. jak naznačeno
The rhythmical score is only approximate, to be played ad lib. as marked

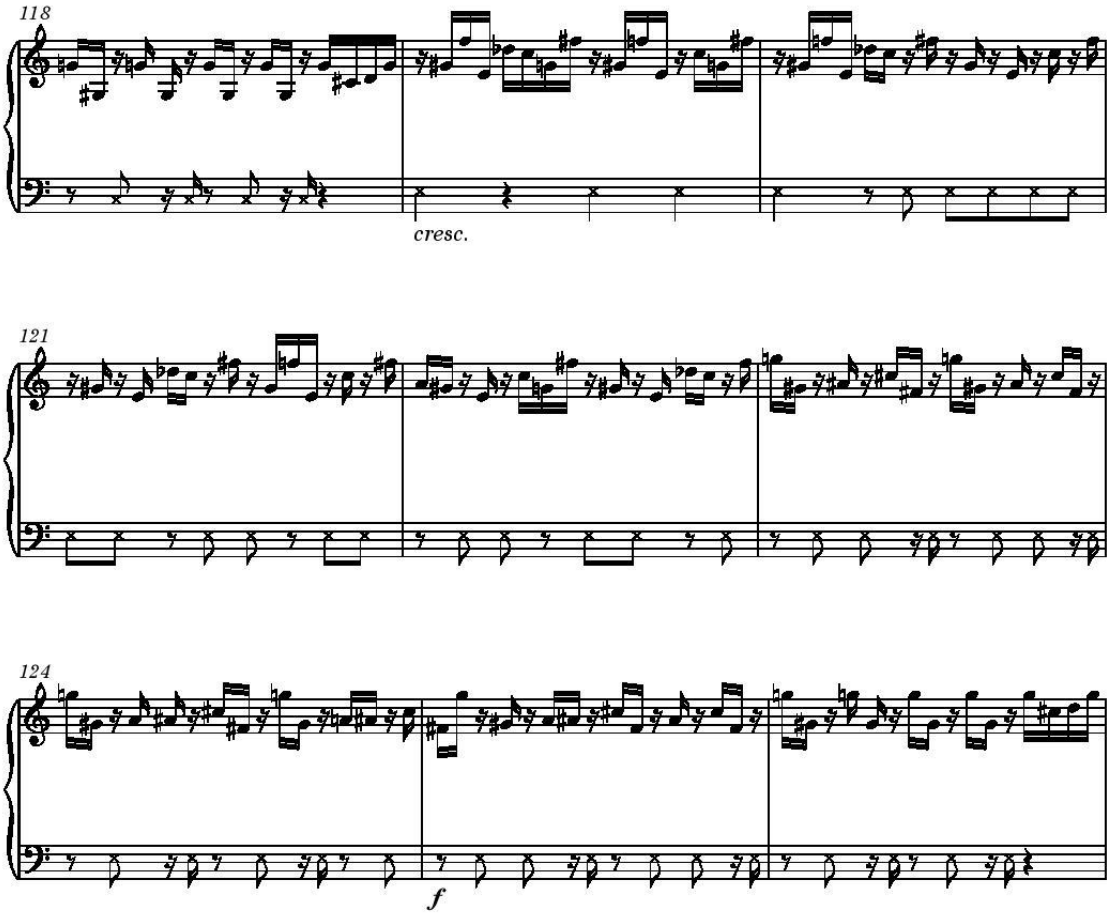




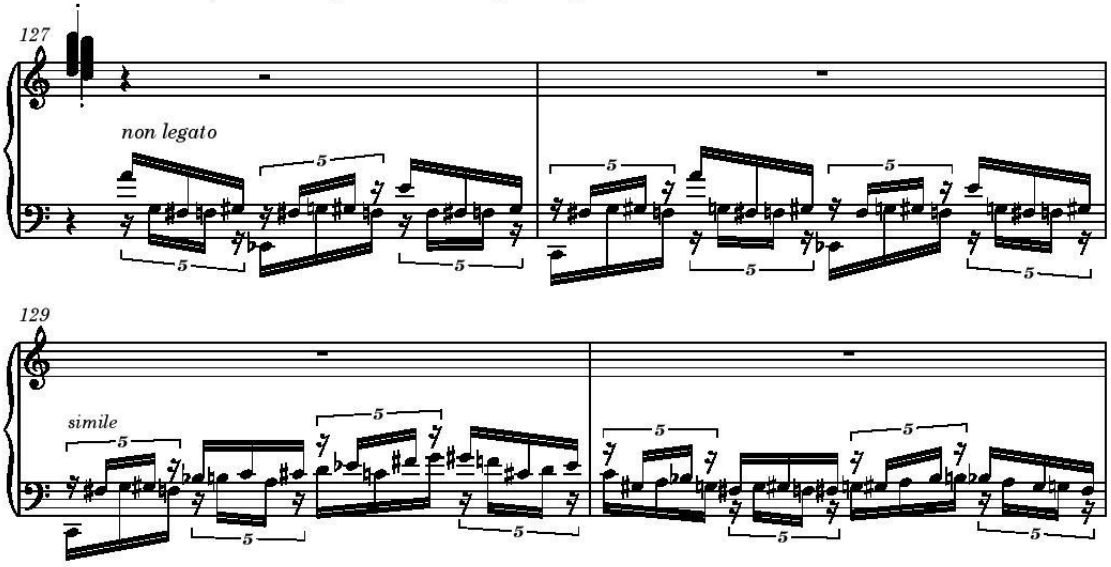
R 369


103
II I II I II I II I II
simile
106
- L
Spolu s výměnou
bouchnout na 2. dobu
Bang on the second beat,
at the moment of the change
109
II 8'
112
115

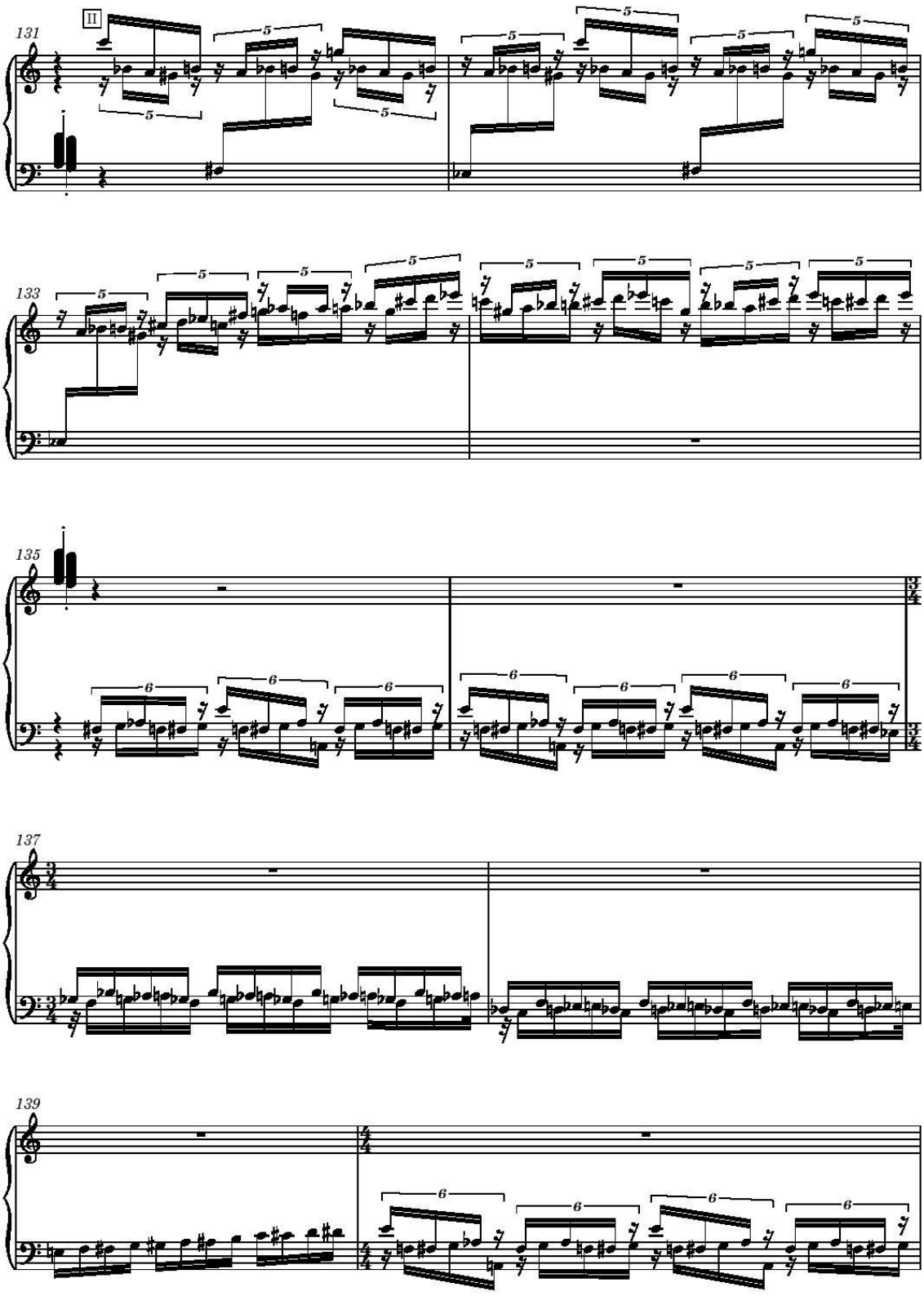
R 369



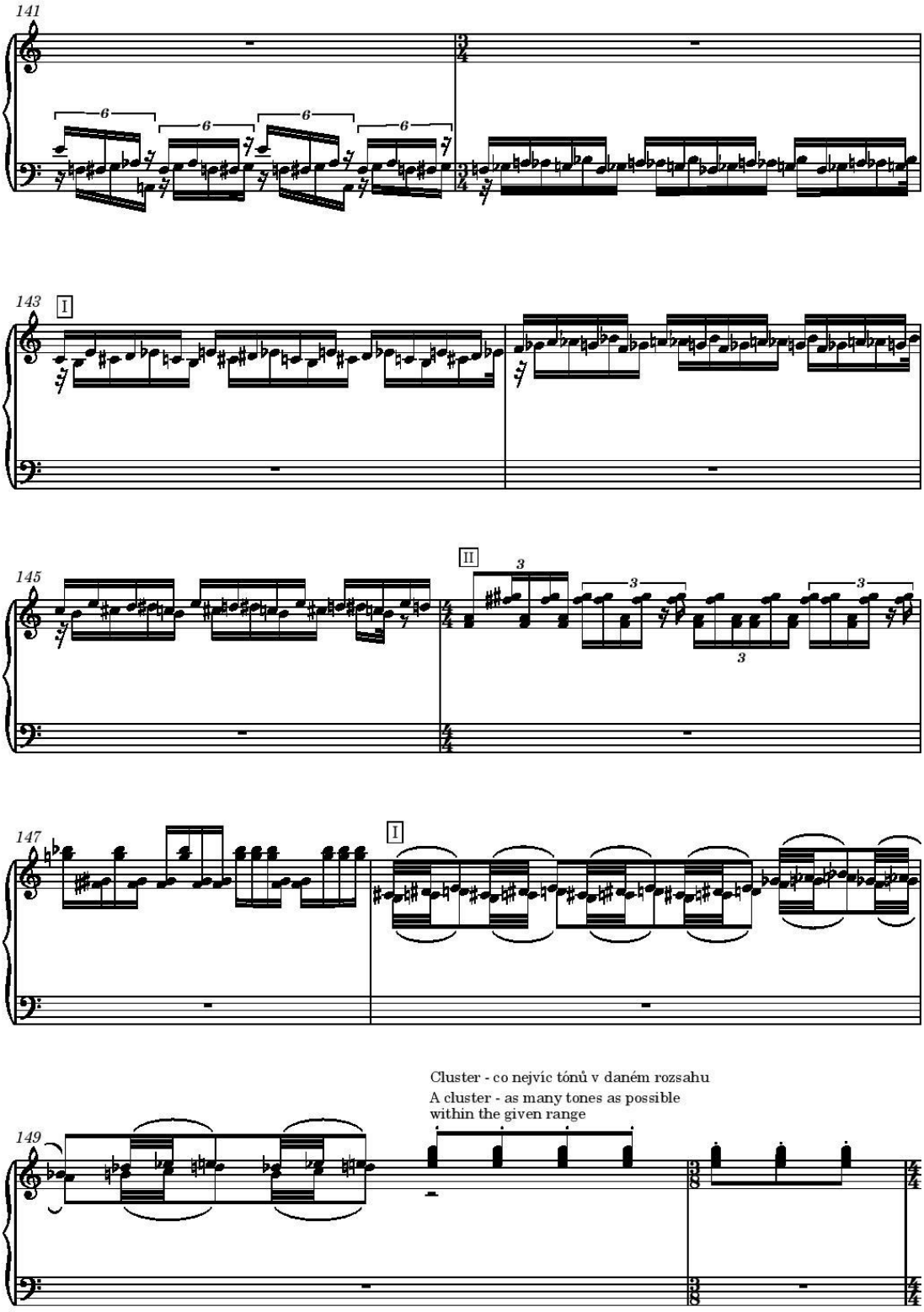
Cluster - co nejvíce půltónů v daném rozsahu
A Cluster - as many semitones as possible within the given range



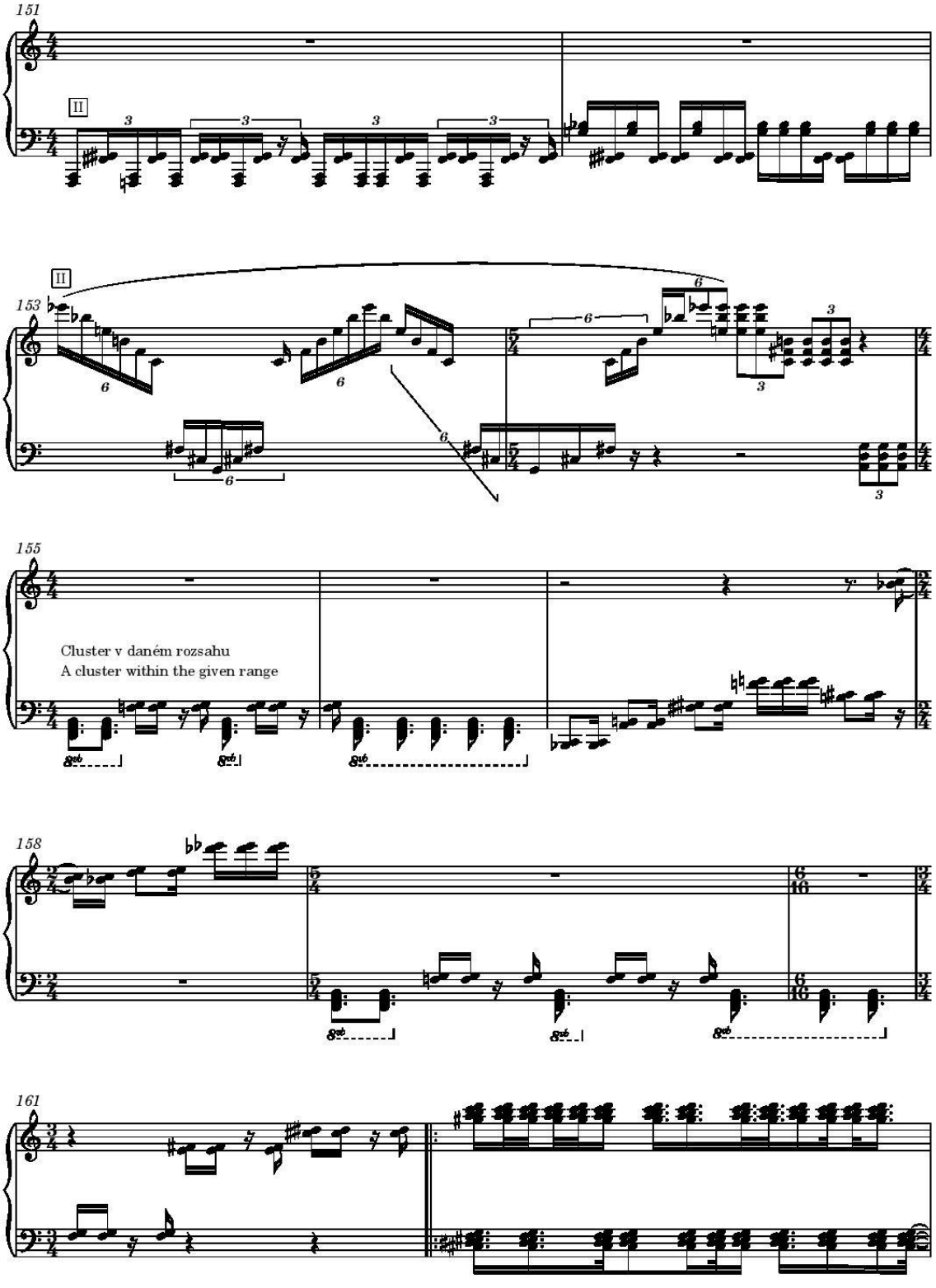
R 369



R 369

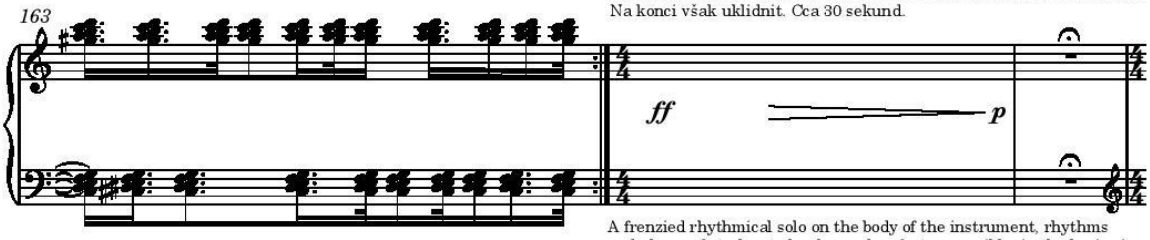

141
143
I
145
II
147
I
149
Cluster - co nejvíc tónů v daném rozsahu
A cluster - as many tones as possible
within the given range

R 369

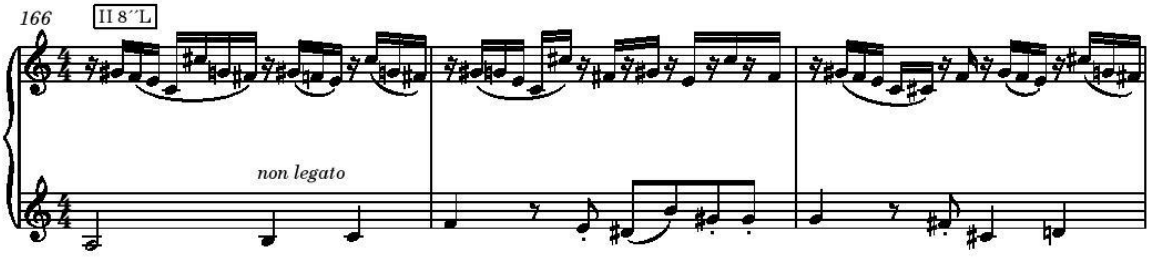

151
II
153
II
155
Cluster v daném rozsahu
A cluster within the given range
158
161

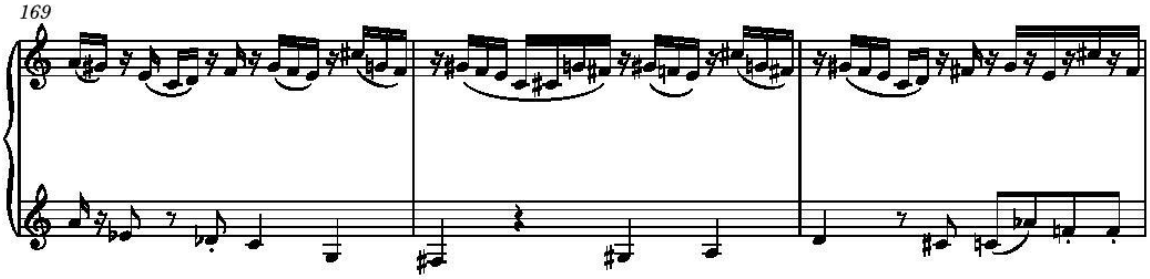
R 369

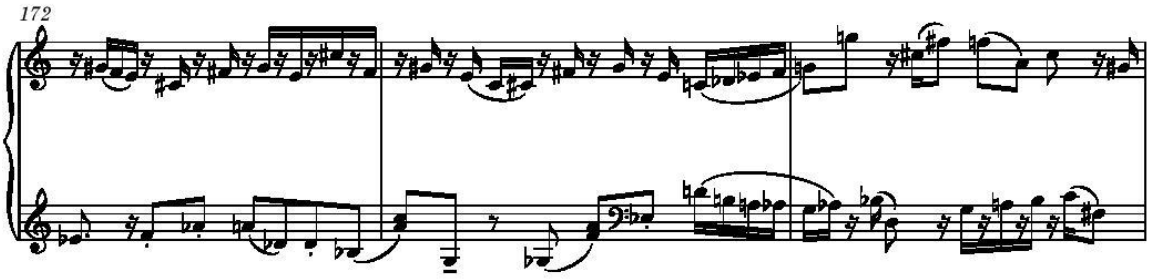
Zběsilé rytmické sólo na tělo nástroje, co nejrychlejší střídání rytmů a míst úderu, mělo by působit ze začátku téměř jako kdyby hráč zešílel. Na konci však uklidnit. Cca 30 sekund.

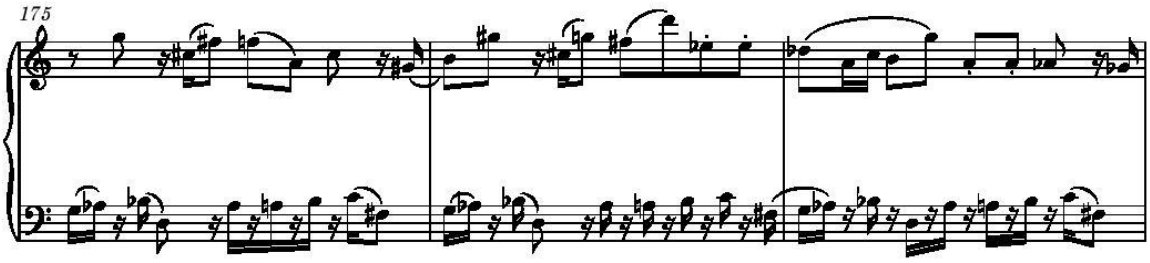


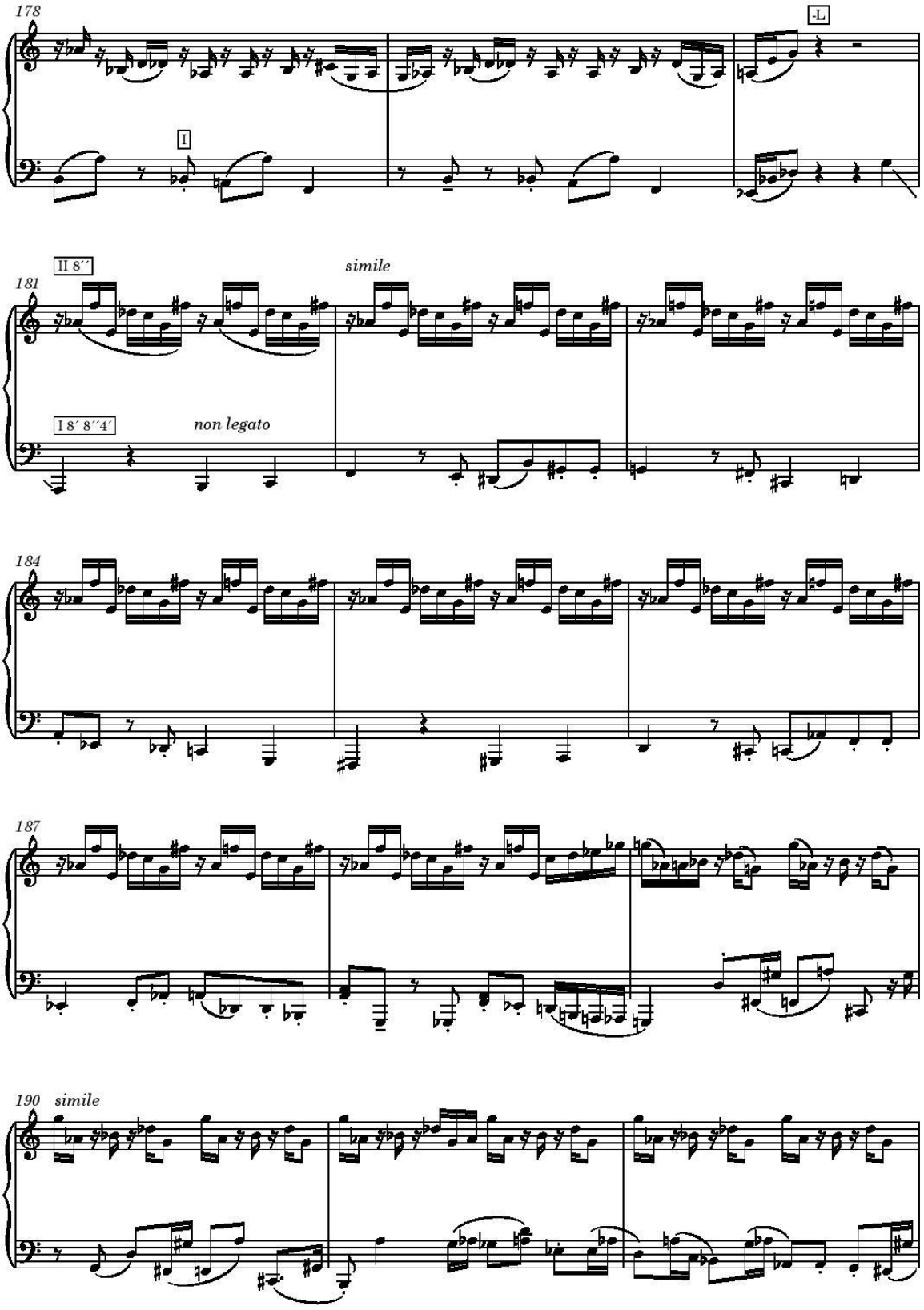
A frenzied rhythmical solo on the body of the instrument, rhythms and places of strokes to be changed as fast as possible, in the beginning it should seem almost as if the player has gone mad.
Calm down closer to the end. Approx. 30 seconds.



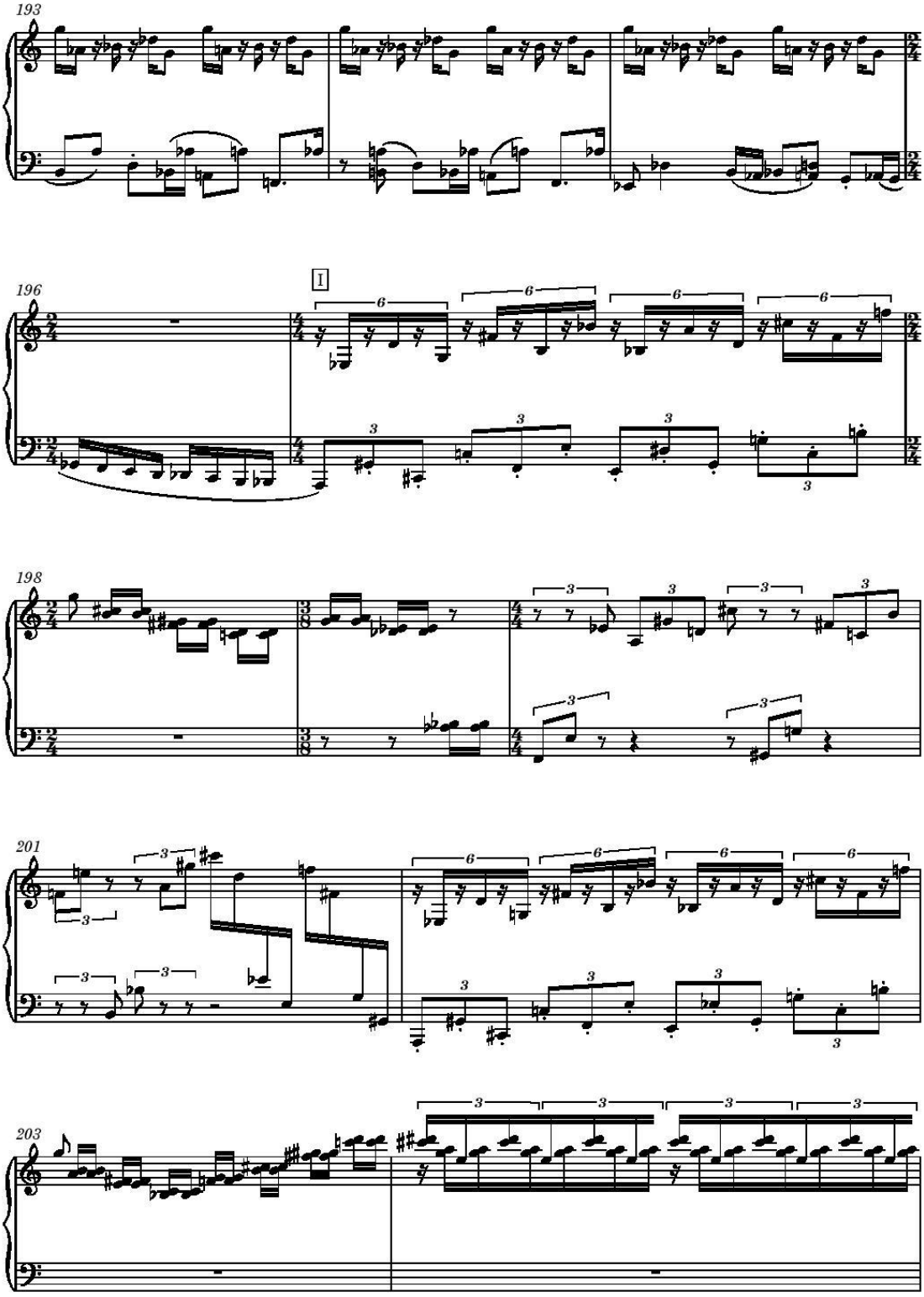


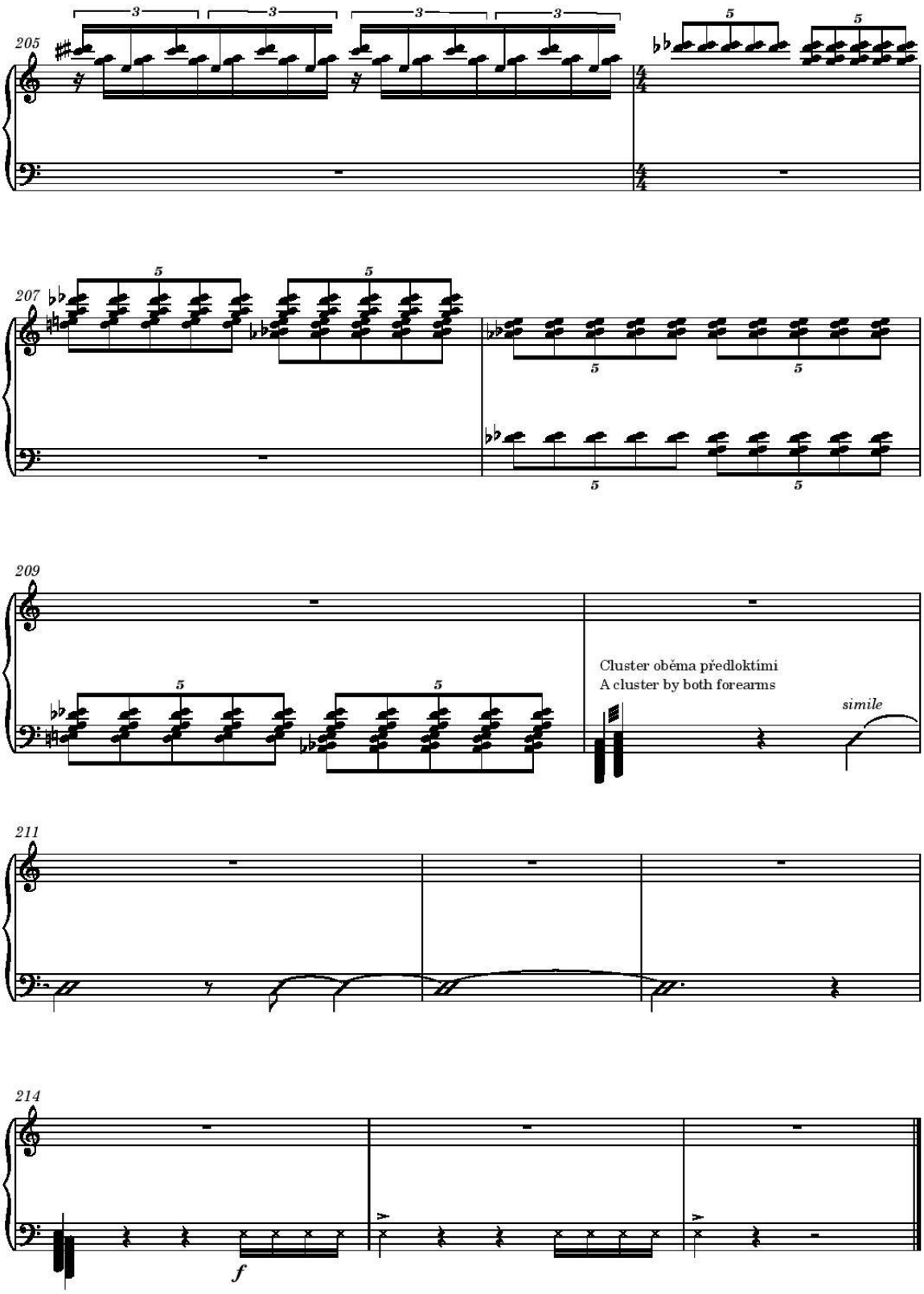






R 369


193
196
198
201
203


205
207
209
Cluster oběma předloktími
A cluster by both forearms
simile
211
214
f

R 369