

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SONÁTOVÝ CYKLUS VE TVORBĚ LUKÁŠE MATOUŠKA

Sára Suchánková

Vedoucí práce: prof. Mgr. František Malý

Oponent práce: Mgr. Peter Toperczer

Datum obhajoby: 13.6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

BACHELOR'S THESIS

SONATA CYCLE IN THE WORKS OF LUKÁŠ MATOUŠEK

Sára Suchánková

Thesis Advisor: Prof. Mgr. František Malý

Thesis Opponent: Mgr. Peter Toperczer

Date of thesis defence: 13.6. 2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Sonátový cyklus ve tvorbě Lukáše Matouška

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Mé poděkování patří doc. Lukáši Matouškovi za čas, ochotu a cenné rady, které mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce je zaměřena na sonátový cyklus ve tvorbě současného českého skladatele klasické hudby doc. Lukáše Matouška. Za pomoci harmonicko-formální analýzy dvou jeho sonát se snaží přiblížit skladatelovu hudební řeč, a představit jeho díla co možná nejširší veřejnosti. Zároveň se pokouší čtenáři popsat skladatelův styl v různých etapách jeho tvorby, protože rozebíraná díla jsou od sebe časově vzdálena. První polovina práce je věnována tvorbě pro sólový klavír, kde je jako reprezentativní dílo rozebrána jeho *Sonáta* z roku 2017. Druhá část se zaměřuje na tvorbu pro klavír v komorním uskupení. Zde je rozebrána *Sonáta pro housle a klavír* z roku 1980. Součástí práce je i seznam všech děl Lukáše Matouška obsahujících klavír.

Klíčová slova

Lukáš Matoušek, Sonátový cyklus, hudební analýza, soudobá hudba

Abstract

This bachelor thesis is focused on the sonata cycle in the works of the contemporary Czech composer of classical music Lukáš Matoušek. Harmonic and formal analysis is put to work to elucidate the means of musical expression in two of Matoušek's Sonatas. The thesis also aims to present his compositions to the widest possible public. At the same time, it tries to illuminate to the reader the compositional style in various periods of the composer's life, because the analysed works are spaced apart in time from each other. The first half of the thesis is devoted to works for solo piano, where his *Sonata* from 2017 is discussed as a representative work. The second part focuses on works for piano in a chamber ensemble. The *Sonata for violin and piano* from 1980 is analysed there. The thesis also contains a list of all works by Lukáš Matoušek containing the piano.

Key words

Lukáš Matoušek, Sonata cycle, analysis, contemporary music

Obsah

Úvod	9
1. Osobnost Lukáše Matouška	10
2. Seznam Matouškovy klavírní tvorby	13
3. Tvorba pro sólový klavír	15
3.1. Seznam děl	15
3.2. Sonáta pro klavír	15
3.2.1 I. Introdukce. <i>Allegro vivace</i>	15
3.2.2 II. Scherzo. <i>Vivace</i>	18
3.2.3 III. Meditace. <i>Andante</i>	22
3.2.4 IV. Toccata. <i>Allegro</i>	23
4. Tvorba pro klavír v komorním uskupení	28
4.1. Seznam děl – dua	28
4.2. Seznam děl – tria	28
4.3. Seznam děl – větší ansámby	28
4.4. Sonáta pro housle a klavír	29
4.4.1 I. <i>Allegro</i>	30
4.4.2 II. <i>Comodo</i> – Pozdrav Edisonu Děnisovovi	35
4.4.3 III. <i>Allegro</i>	39
Závěr	44
Seznam zdrojů	45
Přílohy	46

Úvod

Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl čtenáře seznámit se sonátovým cyklem ve tvorbě skladatele Lukáše Matouška. Toto téma jsem zvolila, protože si myslím, že stojí za to věnovat skladatelům současné klasické hudby daleko více pozornosti. Lukáš Matoušek mě velmi oslovil nejen jako skladatel, ale i jako profesor a člověk, a chtěla bych jeho tvorbu pomoci představit širší veřejnosti.

Lukáše Matouška jsem poznala na hodinách Rozboru skladeb na pražské HAMU a většinu materiálů zpracovaných v této bakalářské práci mi poskytl přímo on. Jelikož jeho klavírní tvorba nebyla nikdy uceleně zpracována, chtěla bych pomocí rozborů ulehčit studium dvou vybraných skladeb jejich budoucím interpretům, a přilákat jejich pozornost k neobyčejně zajímavým a krásným vyjadřovacím prostředkům hudby Lukáše Matouška.

Bakalářskou práci jsem se rozhodla rozdělit do dvou částí – sólová klavírní tvorba a tvorba pro klavír v komorním uskupení. Cílem je pomocí kvalitativní hudební analýzy přiblížit vyjadřovací prostředky skladatele. V obou částech rozebírám z hlediska formálního, harmonického i hudebního jednu vybranou skladbu. Ostatní kompozice nezůstávají opomenuty. Obě části práce obsahují seznam všech děl v dané kategorii.

První část této práce je věnována sólové tvorbě pro klavír. Podrobně je zde rozebrána *Sonáta* z roku 2017. Druhá část je zaměřena na *Sonátu pro housle a klavír* z roku 1980.

Obě díla, ač nesou stejný název, jsou velmi rozdílná po formální i hudební stránce. Skladatelovy hudební vyjadřovací prostředky, jeho inspirace i styl prošly během doby oddělující vznik obou děl mnoha změnami.

I když se jedná o velmi malou výseč bohaté Matouškovy tvorby, je přesto vidět skladatelův vývoj, jeho přechod od dodekafonie do volné atonality, a fascinující využití starých hudebních forem, které skladatel funkčně naplňuje moderním obsahem.

1. Osobnost Lukáše Matouška

Lukáš Matoušek se narodil 29. května 1943.¹ Jeho láska k hudbě byla pěstována už od dětství, kdy ho rodiče brávali na koncerty klasické hudby a doma přehrávali gramofonové desky. Protože otec hrával na klavír, následovali v jeho stopách i synové.

Už od deseti let Matoušek zkoušel i komponovat a dirigovat. Jak sám vzpomíná: *„V té době jsem viděl film „Předehra ke slávě“, kde se malý kluk stal dirigentem (jednalo se o pozdějšího dirigenta Roberta Benziho) a dirigoval nakonec Liszta – Les préludes. A to mne natolik zaujalo, že jsem to chtěl taky dokázat. Koupil jsem si Lisztovu partituru a dirigoval jsem podle ní gramofonovou desku. A pak jsem si začal kupovat další partitury, které jsem si podle desky doma dirigoval – pamatuji si např. Na Beethovenovu Eroiku, Fallovu Čarodějnou lásku, Berliozovu Fantastickou a další skladby. Netušil jsem v té době, že se mi můj dirigentský sen v budoucnu splní...“²*

Hry na klavír Matoušek zanechal na gymnáziu, kde se rozhodl věnovat hře na klarinet pod vedením Milana Kostohryze. Po maturitě v roce 1960 se chtěl nadále věnovat hudbě na konzervatoři, ale z důvodu nepříznivého posudku od uličního výboru, který označil jeho smýšlení za příliš buržoazní, se nemohl dostavit ani k přijímacím zkouškám. Matoušek tedy strávil rok jako učeň galvanisér v továrně, aby si „vylepšil kádrový profil“. Ve hře na klarinet i ve vlastním komponování pokračoval i nadále na LŠU, kde mu jeden z učitelů domluvil soukromé hodiny harmonie u profesora Zdeňka Hůly.

Po roce v továrně, když byl Matoušek připuštěn k přijímacím zkouškám, se dostal na konzervatoř hned na dva obory – klarinet a bicí nástroje, které předtím studoval rok soukromě u prof. Emila Špačka, ale rozhodl se pro klarinet. Profesor Hůla, který učil na Pražské konzervatoři harmonii, mu nabídl zakončit studia harmonie již na konci prvního ročníku, díky jeho pokročilým znalostem. U profesora Hůly poté pokračoval ve studiu skladby jako vedlejšího oboru.

¹ SPÁČILOVÁ, Jana. Matoušek, Lukáš. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2021-08-08]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=293

² MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha, srpen 2021

V rámci studia skladby studenti docházeli i na hodiny dirigování k profesoru Václavu Smetáčkovi, který Matouškovi nabídl na konci třetího ročníku, aby u něj studoval dirigování jako druhý hlavní obor. Konzervatoř tedy absolvoval s dvěma hlavními obory – dirigováním a hrou na klarinet.

Jak sám Matoušek říká, pro jeho budoucí vývoj měli hlavní význam právě tito tři profesori – Milan Kostohryz nejen ve hře na klarinet, ale i ve vřelém vztahu k soudobé hudbě, Zdeněk Hůla, který ho učil důkladnému kompozičnímu řemeslu a lásce ke kontrapunktu a polyfonii, a Václav Smetáček, který u skladatele rozvíjel dirigentské řemeslo a obecný rozhled v hudbě.

Matoušek také na konzervatoři poznal svoji budoucí ženu, která tam studovala zpěv. Spolu s ní chodil na hodiny deklamace k profesoru Miroslavu Hallerovi, který ho ovlivnil v pozdějším zhudebňování textů.

Už na konzervatoři v roce 1963 také založil soubor *Ars cameralis*, v rámci něhož začali se spolužáky provozovat málo známou, či zcela neznámou vokálně-instrumentální hudbu. Nejprve se jednalo o soudobou hudbu (již na prvním koncertě zazněla i skladba L. Matouška) a hudbu klasicismu. Postupně přecházeli k hudbě starší, přes baroko k renesanci, až nakonec skončili u hudby středověké. Tento soubor je aktivní v Čechách i v zahraničí až do dnes.

Od roku 1964 začal Matoušek pravidelně jezdit na festival soudobé hudby *Warszawska jesień*, a v letech 1967-1969 navštěvoval kurz elektronické a konkrétní hudby, který organizovali Miloslav Kabeláč, Eduard Herzog a Vladimír Lébl. Miloslav Kabeláč mu poté nabídl soukromé hodiny kompozice, které byly pro Matouška přínosné a velmi podnětné. Ve studiu skladby pokračoval v letech 1976-1982 na JAMU u prof. Ctirada Kohoutka.

Po absolutoriu konzervatoře v roce 1967 začal učit klarinet na Deylově konzervatoři, kde setrval 10 let. V letech 1968-1977 hrál na historické nástroje v souboru Pražských madrigalistů vedených Miroslavem Venhodou. V roce 1977 nastoupil do Českého rozhlasu, kde v Hudební redakci pro děti a mládež působil jako hudební režisér s povinností dramaturga a redaktora. Poté odešel do svobodného povolání, aby měl více času na koncerty s *Ars cameralis* a komponování. Od roku 1992 pracoval jako hudební režisér a dramaturg gramofonové firmy svého bratra – Studia Matouš. Současně v letech 1992-1995 učil dějiny hudby a historii hudebních nástrojů na Týnské škole (dnešní Collegium

Marianum) a v letech 2003-2004 přednášel o středověkých nástrojích na Ústavu hudební vědy Filosofické fakulty University Karlovy. V letech 2000-2006 působil jako dramaturg Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Od roku 2001 vyučuje na HAMU.

Matouškovu skladatelskou dráhu ovlivnily mimo výše zmíněných profesorů i další osobnosti. Z autorů historického období to byli především J. S. Bach a C. Monteverdi. Z autorů soudobé hudby potom A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, J. Klusák, I. Stravinský, později L. Berio, G. Ligeti a W. Lutosławski. Sám označuje svá setkání s Witoldem Lutosławskim, který ho utvrdil v sebekontrolě při komponování, jejíž důležitost již dříve zdůrazňoval M. Kabeláč, za velmi výrazná. Rovněž přátelská setkání s Gennadiem Rožděstvenským, který v roce 2007 dirigoval Matouškovy *Kořeny času* na závěrečném koncertě Pražského Jara, byla pro něj přínosná.

Inspiraci pro tvorbu nachází Matoušek v poezii, výtvarném umění i vnitřních blíže slovy nepopsatelných pocitech. Někdy ho pohání snaha vytvořit určitý typ hudební formy, či „novodobý“ obraz nějakého prvku nebo úryvku díla historického. Jeho tvorba zrcadlí i ohlasy života, který ho obklopuje, vnitřní reakce na osobní prožitky, nebo třeba i politické dění. Za nejdůležitější při interpretaci vlastních děl považuje pečlivé dodržování zápisu. *„Pokud interpreti proniknou i do formy, jakou je skladba komponována, věřím, že jim to pomůže k lepšímu pochopení a tím i interpretaci každé skladby.“*³

V dnešní době, kdy se klasická hudba rozptýlila do mnoha různých proudů, si Matoušek váží těch, kteří se nenechali a nenechají ovlivnit tím, co je zrovna v módě, a jdou si svojí vlastní cestou. Jejich díla jsou opravdová a poctivě zkomponovaná bez ohledu na styl, ve kterém pracují. *„Důležité je, aby hudba měla vnitřní náboj, aby nebyla náhodně poskládaná, ale měla logickou stavbu, a aby při každém dalším poslechu v ní i nejvnímavější posluchač objevil něco nového, čeho si dříve nevšiml.“*⁴ Zároveň doufá, že se po tomto období různorodého komponování hudba někdy v budoucnu zase ustálí a sjednotí do jakéhosi jednotnějšího stylu.⁵

³ MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha, srpen 2021

⁴ MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha, srpen 2021

⁵ MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha, srpen 2021

2. Seznam Matouškovy klavírní tvorby

SÓLOVÝ KLAVÍR

<i>Fuga d moll</i> (1964) pro cembalo nebo klavír	2´
<i>Fuga g moll</i> (1964) pro cembalo nebo klavír	2´
<i>Preludium a fuga</i> (1967/8) pro klavír	5´
<i>Sonáta</i> (2014/17) pro klavír	12´

KLAVÍR S DALŠÍM NÁSTROJEM – DUA

<i>Sonáta</i> (1980) pro housle a klavír	15´
<i>Sonatina („česká“)</i> (1983) pro klarinet a klavír	8´
– verze (2007) pro altový saxofon a klavír	
<i>Věnc sonetů</i> (1997/2000) pro violoncello a klavír	35´
<i>Sonety</i> (2011) – zkrácená verze <i>Věnce sonetů</i> , pro violoncello a klavír	19´

KLAVÍR V KOMORNÍM SOUBORU

<i>Sedm hříchů Hieronyma Bosche</i> (1971) pro flétnu, basklarinet, klavír a bicí nástroje	10´
<i>Ohlédnutí Orfeovo</i> (1973) pro flétnu, violu, harfu/klavír	9´
<i>Ut heremita solus</i> (1982) motet Johannese Ockeghema, pro flétnu, klarinet, violu, violoncello a klavír	10'
<i>Hommage à Machaut</i> (1993) pro klarinet, violu a klavír	6´
<i>Stíny a odlesky</i> (1999/2000) pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír	20´

<i>MiN Kaleidoskop</i> (2002) pro flétnu, klarinet, fagot, 2 housle, violu, violoncello a klavír	12´
<i>Trio</i> (2002) pro klarinet, housle a klavír	12´
<i>Mozaika</i> (2003) pro 2 flétny a klavír	7´
<i>Tři novelety</i> (2004) pro hoboj, housle a klavír	14´
<i>Óda na radost</i> (2008) pro recitaci, housle, violoncello a klavír, na text Vladimíra Holana	12´

VOKÁLNÍ HUDBA S KLAVÍREM

<i>Barvy a myšlenky</i> (1976) pro mezzosoprán, flétnu, klarinet, violu a cembalo na texty V. Holana, P. Klee, J. Miró, M. Medka, S. Mallarmé, G. Rouaulta, a V. Kandinského	14´
<i>Jen mít uši k slyšení</i> (1977) pro soprán, mezzosoprán a klavír na texty J. Hiršala	8´
<i>Pečeť mlčení/Sigillum silentii</i> (1970/1998), pro mezzosoprán, klarinet, violu a klavír na biblické texty	15´

INSTRUKTIVNÍ SKLADBY

<i>Rondino</i> (1989), pro 2 zobcové flétny, violoncello ad lib. a klavír nebo cembalo	3´
<i>Miniatura</i> (1990) pro hoboj a klavír	5´
<i>Písničky pro Lucinku</i> (2010-2018), pro 2 violoncella a klavír	15´ ⁶

⁶ Hudební informační středisko, o.p.s. *Musicbase.cz*. © 2012-2022. [online]. [cit. 2022-19-04]. Dostupné z: <https://www.musicbase.cz/skladatele/618-matousek-lukas/strana/1/#content> (doplněno ze skladatelova archivu)

3. Tvorba pro sólový klavír

3.1. Seznam děl

Fuga d moll (1964) pro cembalo nebo klavír	2´
Fuga g moll (1964) pro cembalo nebo klavír	2´
Preludium a fuga (1967/8) pro klavír	5´
Sonáta (2014/17) pro klavír	12´

3.2. Sonáta pro klavír

Již na přelomu let 1999 a 2000 Matoušek při kompozici *Stínů a odlesků*⁷ zkomponoval jednu část pouze pro sólový klavír, kterou zamýšlel v budoucnu použít jako větu do klavírní sonáty.⁸

Ostatní věty k ní dokončil mezi lety 2014 a 2017. Impulesem k dokončení sonáty byla objednávka od Barbory Křištofové Sejákové, která celé dílo poprvé provedla v Praze na 623. Úterku Umělecké besedy dne 28. listopadu 2017 a nahrála ji pro Český rozhlas.⁹ Jednotlivé věty nejsou tematicky ani tonálně příbuzné, je možno hrát každou z nich i samostatně. Celá Sonáta tvoří cyklus čtyř rozdílných vět, z nichž každá má vlastní náladu, využívá jiných kompozičních prostředků a vyvolává v posluchači zcela jiné představy.

3.2.1 I. Introdukce. Allegro vivace

První věta je ovlivněná Messiaenovou atonální tvorbou 40. let, skladatel se inspiroval disonantností a agresivitou, kterou nalezneme mimo jiné například ve čtvrté části *Études de rythme – Ile de feu II.*¹⁰

Formálně lze větu rozdělit po motivických úsecích na sedm částí – A B C D E F G. Jedná se o volnou formu kompozice. Jednotlivé části se v krátkých úsecích střídají a neustále se obměňují.

⁷ Osmivětá skladba pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír. Každá část má jiné obsazení. Třetí část *III. Solo* je v této sonátě jako *III. Méditation*.

⁸ MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha, květen 2021

⁹ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017.

¹⁰ MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha, květen 2021

Kompletní formální schéma věty je následující: A (a¹, a^{1'}, a²) B (b¹) A (a^{1'} a²) B (b²) A (a², a³, a^{3'}, a^{3''}) C (c¹) B (b³) C (c²) B (b⁴ b¹) A (a⁴) B (b⁵) A (a^{3''''}) D (d¹) E (e¹) D (d²) E (e¹ e²) F(f¹) E (e³) F (f²) D (d³) F (f³) A (a²) G D (d⁴) B (b^{5'}) A (a², a⁴, a³).

V taktech 1-13 se ve *ff* rozprostírá plocha A, vystavěna z homorytmických disonantních souzvuků. V taktech 1-4 je představena původní část a¹ v unisonech, v taktech 5-8 jsou unisona zahuštěna dalšími tóny, můžeme tedy toto čtyřtaktí vnímat jako a^{1'}. V taktech 9-13 se pak objevuje a² – mírně alterovaná plocha stejného charakteru.

Počínaje taktem 14 se objevuje nový tematický materiál – část B. Ke kontrastnosti ploch přispívá i prudká změna dynamiky do *piana*, a mírný posuv tempa. Hudba se mění v rytmicky mnohem uvolněnější kantilénu (viz takt 15 – dvanácti-šestnáctinový takt ku tří-čtvrtečnímu).

V taktu 18 se vrací jak Tempo I, tak prudké homorytmické části a¹ a a². V taktech 27-28 se objevuje zkrácená verze plochy B – b², aby jí o dva takty později znovu vystřídal, tentokrát v *p*, úryvek části a². Od taktu 31 se objevuje nová verze plochy – a³ ve *ff*, která využívá více vzdálených poloh na klaviatuře.

¹¹ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 2

¹² Tamtéž str. 2

Zaznívá třikrát za sebou ve schématu 5+6+5 taktů. Pokaždé je mírně alterována (a^3 , $a^{3'}$, $a^{3''}$).

V taktech 47-49 se objevuje nový hudební materiál – část c^1 , kde se opět projevuje rytmická nepravidelnost (obzvláště v taktu 49). Poslední notou v tomto taktu v pravé ruce se opět vrací část b^3 , kterou dokončí pravá ruka v taktu 51 na třetí době. Od počátku téhož taktu se levá ruka znovu vrací k motivickému materiálu z části C, v mírné obměně, která trvá až do taktu 52. Tento dvoutaktový úsek lze považovat za c^2 . Takt 53 včetně předtaktí pak lze díky dalším drobným obměnám považovat za b^4 , než se v taktech 54-57 znovu představí původní b^1 .

Od taktu 58 se znovu vrací Tempo I. ve *ff*, tedy část a^4 , kterou vystřídá v Tempu II. dvoutaktový úryvek b^5 , končící korunou v *pesante*.

V taktu 67 se v Tempu I. vrací kratší verze a^3 , tentokrát jen třítaktová. Spolu s Tempem II. je vystřídána novým úsekem – d^1 v *p cantabile*, jehož melodie vychází z a^1 . V taktu 74 je opět vystřídáno tempo, a dynamika se vrací do *ff*. Melodicky druhá část tohoto úseku – e^1 (viz takty 74-75) vychází také z a^1 .

V taktech 76-83 probíhá kánon vytvořený z materiálu D.

76 Tempo II.
p cantabile

80

13

Ten je zopakován v taktech 99-103, kde jsou přehozeny hlasy mezi pravou a levou rukou.

¹³ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 4

14

Mezi kánony se v taktu 84-85 představuje znovu e^1 , doplněné v taktech 86-88 e^2 . Takt 89 představuje nové Tempo III., a také nový materiál F složený z postupu tercií v pravé ruce, doplněné basem postupujícím po zmenšeně zmenšeném septakordu.

V taktech 90-95 pak pokračuje rozšířená plocha E – e^3 , doplněná rovněž rozšířeným materiálem F – f^2 v třítaktovém úseku Tempa III.

Kánonická práce pokračuje v taktech 106-109, tentokrát opřena o materiál z a^2 . V Tempu I. je kánon přerušen posledním dosud neznámým motivickým úsekem – G. Frázování tohoto úseku je nepravidelně rytmicky členěno, sluchově působí jako kombinace: 4-5-2-4-4-2-4-3-5-2-4-1-3-2-4-2-5, přičemž pulzační jednotkou jsou trioly v levé ruce.

V Tempu II. od taktu 115 se na dva takty objevuje inverzní kánon z materiálu d^4 , který je vystřídán rovněž dvoutaktovým úsekem v *pesante* b^5 . Od začátku taktu 119 až do konce věty je využit pouze materiál z A, což evokuje jakousi volnou zkrácenou reprízu. Jednotlivé části se objevují v tomto pořadí: a^1 (takty 119-128), a^4 (takty 129-135), a^3 (takty 136-140). Věta je zakončena zvětšeným kvintakordem od CES ve *ff*.

3.2.2 II. Scherzo. Vivace

Ve Scherzu se skladatel rozhodl demonstrovat nápaditost syntézy klasické formy naplněné moderním obsahem. Druhá věta je tedy komponována ve velké

¹⁴ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 4

písňové formě – A B A'. Jediná formální odlišnost od klasického sonátového cyklu je umístění scherza na druhém, nikoliv třetím místě.

Velké A (takty 1-60) v *piano leggiero* působí křehkým a rozpustilým dojmem. Jsou zde patrné prvky pointilismu, tedy rozmístění tónů melodie do různých poloh na klavíatuře. Tato část celá probíhá ve velmi nízké dynamice. Formálně ji lze rozdělit na: a (takty 1-9), a' (takty 10-18), b (takty 18-24), a' (takty 25-32), b' (takty 32-40), b (takty 40-46), a (takty 47-51), b (takty 51-60).

Část a začíná v prvním taktu na zvětšeném kvintakordu G H DIS, v druhém taktu navazuje další zvětšený kvintakord D FIS AIS, a na první době ve třetím taktu další zv. kvintakord F A CIS. Zvětšené kvintakordy, či jejich sledy se v průběhu věty objevují často. L. Matoušek je dle vlastních slov „řád používá pro jejich neurčitost.“¹⁵ Úsek probíhá v *piano* a *staccatu*, až do závěrečných osmin v ještě nižší dynamice – *pp*, na přelomu taktů 8 a 9. V těchto dílčích závěrech se vždy mění poslední harmonický spoj. Zde se jedná o spoj klamný z dominantního septakordu C E G B do d moll. Průběh části a' se odlišuje jen změnami poloh, či dodáním nebo změnou pořadí některých tónů, viz příklad.

Tentokrát je závěr části rovněž zakončen v *pp*, ale dominantní septakord C E G B je rozveden do zvětšeného kvintakordu F A CIS. Následuje rozšafnější část b v *mp*, kterou vystřídá a' (tentokrát bez závěrečného spoje osmin), aby se vrátilo b' znovu v jemně vyšší dynamice, a s obměnami podobnými, jako mezi částmi zobrazenými na příkladu výše. V následujícím příkladu b' si můžeme v pravé ruce znovu všimnout zvětšeného kvintakordu E AS C.

¹⁵ MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha, květen 2021

¹⁶ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 6

¹⁷ Tamtéž str. 6

Část b' je také prodloužena o dvoutaktový závěr (takty 38-39), doplněný typickým osminovým rozvodem v *pianissimo*, tentokrát z dominantního septakordu ES G B DES do f moll. Za použití stejných prostředků navazují části b, a, + prodloužené b, kde se objevuje poslední závěrečný spoj septakordu ES B G D do as moll. Všechny dílčí závěry části A jsou uvedeny níže.

Část B, kterou můžeme považovat za Trio, nadepsána *meno mosso*, se rozprostírá mezi takty 61 a 133. Dynamická struktura tria se vychyluje více než v částech A, a cantabilní melodie v *legatu* přispívá ke kontrastu obou částí. Formálně ji lze rozdělit na: a (takty 61-72), a' (takty 73-84), b (takty 85-90), a' (takty 91-96), b' (takty 97-102), c (takty 103-108), b (takty 109-114), c (takty 115-116), a' (takty 117-120), b' (takty 121-126), c (takty 127-132).

Rytmicky, melodicky i tematicky jsou si však obě velké části blízké. Při poslechu je výrazná příbuznost například v těchto místech A (takty 1-4), B (takty 115-118). V prvním taktu je příbuznost melodická, ve druhém a čtvrtém rytmická, ve třetím taktu se jedná o melodicko-rytmickou podobnost.

Vivace (♩ = 180; ♩ = 60)

18 MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 7
 19 Tamtéž str. 7
 20 Tamtéž str. 6
 21 Tamtéž str. 6
 22 Tamtéž str. 6
 23 Tamtéž str. 7



Po uvedení dvanáctitaktových frází a i a' se v taktech 85-90 představí šestitaktové b, zakončené spojem dvou zvětšených kvintakordů (GES B D + AS C E). Navazuje polovina a', a poté b' (rovněž šestitaktová, zakončená stejným spojem dvou zvětšených kvintakordů jako b). Délka jednotlivých dílů je tedy vždy vyrovnaná.

V části c se představuje zajímavá motivická práce, kdy se v taktech 103-104 v pravé ruce objevuje vzestupná sekvence, doplněná sestupnou sekvencí v levé ruce.



Hned v následujících dvou taktech se objevuje křížová vazba, kdy se materiál z jedné ruky objevuje v dalším taktu v ruce druhé. V tomto případě je materiál pravé ruky poprvé rozložen v triolách, a sexta na třetí době je převrácena v tercii. Jedinou notou, která se v této vazbě mění, je H na třetí době v pravé ruce, které klesne na B. Tato odchylka se opakuje vždy, když se znovu navrátí toto dvoutaktí (s mírnými variacemi v taktech 115-116 a 129-130).



Část c je zakončena zmenšeným kvintakordem CIS E G. Následující části b, b' jsou zakončeny již známým spojem dvou zvětšených kvintakordů GES B D + AS

²⁴ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 6

²⁵ Tamtéž str. 8

²⁶ Tamtéž str. 8

²⁷ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 8

C E. Celá plocha B je zakončena v taktech 131-132 harmonickým postupem – cis moll, D dur, zv. kvintakord od C, g moll.

Plocha A` je tentokrát oproti svému prvnímu představení zhruba o polovinu zkrácena. Rozprostírá se v taktech 133-164, přičemž poslední 4 takty (s předtaktím) lze považovat za codu. Skládá se z částí: a` (takty 133-141), b (takty 141-147), a (takty 148-152), b (takty 152-160), a cody. V rámci jednotlivých částí je motivická práce velmi podobná jako v prvním dílu.

Codou prochází crescendo z *mp* do *f* – nejvyšší dynamiky v celé větě. V taktech 160-161 se objevuje tento sled akordů: zvětšený septakord od ES, as moll, tvrdě malý septakord od B, zvětšený kvintakord od AS. Tento sled se zprvu jeví čistě atonální, avšak v taktu 162 se objevují terciové příbuznosti v kombinaci se zvětšenými a durovými kvintakordy – F dur, zvětšený kvintakord od DES, B dur, zvětšený kvintakord od GES, pokračující v taktu 163 spojením připomínajícím dominantu a tóniku – zvětšený kvintakord od ES, zvětšený kvintakord od AS. V posledním taktu zazní v oktávách ve *forte* AS, které jako by předjímalo třetí větu.

3.2.3 III. Meditace. *Andante*

Třetí věta, jak už bylo zmíněno dříve, byla zkomponována jako první, v rámci cyklu *Stíny a odlesky*. Nebyla jedinou částí tohoto cyklu, která byla později převzata pro další kompozice. Hned následující část – *IV. Trio* pro klarinet, housle a klavír byla použita jako první věta *Tria* (2002). V *Meditaci* je jedinou změnou oproti původní verzi absence prvních třech taktů (viz příklad níže), které tvořily ve *Stínech a odlescích* přechod mezi druhou a třetí částí.



Věta probíhá ve velmi nízké dynamice *pp* – *mp*, a působí meditativním, jemným a barevným dojmem. Je založena na změnách harmonií při neustálém proznívání tónu GIS/AS ve vrchním hlase.

²⁸ MATOUŠEK, Lukáš. *Stíny a odlesky*. Praha: Český rozhlas, 2010. R-CHF 002. str. 11

Jak sám skladatel říká, „nepoužil jsem zde žádný konkrétní systém, pouze jsem skládal k sobě akordy tak, jak jsem to cítil.“²⁹

V rámci této věty můžeme pozorovat jemnou dynamickou i rytmickou progresi, spějící do střední části. Původní celé a půlové noty se postupně zkracují na čtvrtkové, jejichž pravidelný tep se ke konci věty opět prodlužuje do delších hodnot. Dynamický vývoj kopíruje tento model postupným zesilováním do *mp*, a opětným zeslabováním zpět do *pp*.

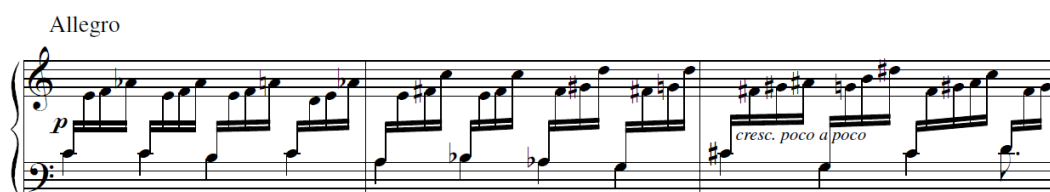
„Tato dynamická vlna by měla být pro posluchače téměř nepostřehnutelná. Celá věta musí působit jako krátká, velmi tichá, snová část v rámci celého cyklu.“³⁰

3.2.4 IV. Toccata. Allegro

Závěrečná Toccata byla připsána ke třetí větě v roce 2014. První dvě věty byly dokončeny o něco později.

I zde skladatel využívá nepravidelnosti, tentokrát rytmicko-metrické. Není zde předepsáno žádné taktové označení. Celá toccata probíhá v šestnáctinových hodnotách, přičemž noty prodloužené na čtvrtovou či osminovou hodnotu tvoří určitou melodii v basu (viz příklad). „Tato melodie by měla být zvýrazněna pouze délkou trvání těchto not – přezníváním, nikoliv dynamickým zvýrazňováním, či dokonce akcentací.“³¹

Allegro



32

Formálně lze tuto větu rozdělit na tři velké části A (takty 1-21), B (takty 22-41), C (takty 42-82). Každá z částí je zakončena výběhem nahoru, narušujícím delší plochy šestnáctinových not. První dva gradují do *f* a *ff*, zatímco poslední dozní po prudkém diminuendu v *ppp*. (viz příklady)

²⁹ MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha: květen 2021

³⁰ MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha: květen 2021

³¹ MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha: květen 2021

³² MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 11

Část A lze rozdělit na 3 dílčí části – a (takty 1-9), b (takty 10-14), c (takty 15-21). V prvních devíti taktech si můžeme všimnout rozšiřování a zahušťování použitého materiálu, doprovázeného postupným crescendem z *p* do *mf*. Zatímco v prvních dvou taktech je představen naprosto pravidelný model 1+3 (čtvrtě nota v basu + 3 šestnáctinové noty v pravé ruce), již v dalších dvou taktech je tento model narušen. Nejprve se zachováním celkového počtu not – 1+3, 1+3, 1+4, 1+2, a poté v taktu č. 4 již bez jeho zachování 1+2, 1+3, 1+4, 1+2. V taktech 5-6 se pravidelný model opět vrací, aby byl znovu porušen. V taktech 7-9 se postupně zvyšuje počet not v jednotlivých skupinkách. Dokonce i basová linka v levé ruce je rozšířena z jediné noty až na čtyři šestnáctiny. Obě ruce se tak dostávají do vzdálenějších poloh.

Od taktu 10 se rozprostírá úsek b v *piano*. Pravá ruka v kontrastu k předchozí části využívá větších intervalů, zejména čistých a zvětšených kvart a kvint. Levá

³³ Tamtéž str. 12

³⁴ Tamtéž str. 13

³⁵ Tamtéž str. 14

³⁶ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 11

ruka zachovává postupy v drobnějších intervalech, a i zde ke konci části přidává do basové melodie šestnáctiny. V taktu 12 se poprvé naruší dosavadní „čtyřdobost“ hudby. Opakuje se zde i princip zesilování v rámci menšího úseku, demonstrováný na předchozí části. Tentokrát na kratší ploše – z *p* do *f*.

Stejný dynamický plán nalezneme i c, ve kterém je rytmická nepravidelnost ještě výraznější. Levá ruka již využívá i velkých intervalů (např. v taktu 17).

Před závěrečným výběhem v taktu 21 se obě ruce dostanou do ještě vzdálenějších poloh než v a.

Druhou část B prostupuje kontinuální *crescendo* z *p* do *ff*. Poprvé se zde v taktu 22 představují klesající skupinky v pravé ruce. Jsou zde ale spíše využity ve smyslu těsného obklopení ostinátního tónu GIS v melodii levé ruky, takže samotný směr melodie je spíše okrajový. Princip rozšiřování použitých not a vzdalování polohy rukou pokračuje až do druhé půlky taktu 37, kdy se pravá ruka přenesse do velké oktávy. Odsud pokračuje *crescendo* spojené s graduálním klesáním levé ruky až do závěrečného výběhu ve *ff* v taktu 41.

³⁷ Tamtéž str. 11

³⁸ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017. str. 12

39

Poslední plochu C lze znovu rozdělit na několik částí, podle počtu průběžných *crescend*. Tentokrát probíhá první dílčí část na velké ploše od taktu 42 až po takt 59, tuto plochu můžeme vnímat jako d. Celá část probíhá v protipohybu opačným směrem než ve zbytku věty, přičemž původní basová melodie je opuštěna, a obě ruce hrají šestnáctinové skupinky.

40

Počínaje taktem 60 začíná jakási repríza, využívající materiál z částí A a B. V taktech 60-66 se objevuje varírovaná plocha ze začátku části B, která obsahuje jedno prudké *crescendo*, a dvě *subito forte* v taktech 64 a 65.

Na druhé době v taktu 66 společně s *pianem* začíná plocha využívající materiál c (v části A začínající taktem 15). V taktech 66-67 se jedná dokonce o doslovnou citaci taktů 15-17, pouze s posunutým pořadím not v taktu, v taktech 68-69, kde začíná další *forte* se potom jedná o volnou variaci na tuto plochu.

41

Od taktu 70 můžeme pozorovat třítaktovou doslovnou citaci začátku věty (takty 1-3), poté se znovu jedná o volnou variaci na plochu A, trvající až do *forte*

³⁹ Tamtéž str. 13

⁴⁰ Tamtéž str. 13

⁴¹ Tamtéž str. 14

na první době v taktu 79. Od *piana* poté pokračuje závěrečné *crescendo* skladby, završené posledním výběhem nahoru, tentokráté provedeném v *diminuendu* do *pianissima*.

4. Tvorba pro klavír v komorním uskupení

4.1. Seznam děl – dua

Sonáta (1980) pro housle a klavír	15´
Sonatina („česká“) (1983) pro klarinet a klavír	8´
– verze (2007) pro altový saxofon a klavír	
Věnce sonetů (1997/2000) pro violoncello a klavír	35´
Sonety (2011) – zkrácená verze Věnce sonetů , pro violoncello a klavír	19´

4.2. Seznam děl – tria

Ohlédnutí Orfeovo (1973) pro flétnu, violu, harfu/klavír	9´
Hommage à Machaut (1993) pro klarinet, violu a klavír	6´
Trio (2002) pro klarinet, housle a klavír	12´
Mozaika (2003) pro 2 flétny a klavír	7´
Tři novelety (2004) pro hoboj, housle a klavír	14´
Óda na radost (2008) pro recitaci, housle, violoncello a klavír, na text Vladimíra Holana	12´

4.3. Seznam děl – větší ansámblly

Sedm hříchů Hieronyma Bosche (1971) pro flétnu, basklarinet, klavír a bicí nástroje	10´
Ut heremita solus (1982) motet Johannese Ockeghema, pro flétnu, klarinet, violu, violoncello a klavír	10'
Stíny a odlesky (1999/2000) pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír	20´
MiN Kaleidoskop (2002) pro flétnu, klarinet, fagot, 2 housle, violu, violoncello a klavír	12´

4.4. Sonáta pro housle a klavír

Třívětá *Sonáta pro housle a klavír* byla zkomponována v roce 1980. V roce 2003 pak skladatel instrumentoval klavírní part i pro komorní orchestr. Mimo jiné ji provedl i Ivan Ženatý na Čajkovského soutěži v Moskvě v roce 1982, kde ji jako neobyčejnou kompozici ocenil A. Schnittke.⁴²

Příbuznost a propojenost jednotlivých vět je zde zcela evidentní. První a třetí větou prochází hlavní téma celé sonáty, složené z pravidelných kombinací malých tercií a malých sekund. Pokud za sebe seřadíme počáteční tóny všech provedení tématu v celé sonátě, zůstane intervalová posloupnost i tak dodržena (A C H D).

Druhá věta, věnovaná Edisonu Děnisovovi, je hudebně poněkud odlišná, ale při komplexnějším pohledu na celé dílo můžeme její charakteristickou motivickou práci považovat za variaci na hlavní téma sonáty. Místo střídání malých tercií a sekund se zde totiž objevují spojení velké sekundy, doplněná vnitřní malou sekundou, v závěru věty dokonce smrštěná za použití čtvrttónů ještě blíže k sobě. Tyto typické melodické útvary představují neustálé rozvádění uměle vytvářených citlivých tónů. Tímto způsobem kompozice se Lukáš Matoušek inspiroval právě u Edisona Děnisova, jemuž je druhá věta pozdravem. Třetí věta pak představuje kromě nového materiálu i reminiscence, nebo dokonce citace předchozích vět. Tím celá forma drží pohromadě, ač se zde skladatel rozhodl nevyužít klasické sonátové formy větné.

Co se týče tonální stránky díla, skladatel zde za použití dodekafonie, rozšířené tonality i volné atonality dokázal vytvořit plochu, jež přesto vyvolává v posluchači pocit tonálního zakotvení v tónu A. První věta začíná i končí tónem A, druhá začíná A, a končí tónem C, třetí věta pak navazuje na druhou z tónu C a končí souzvukem A C. Všechny dodekafonní řady ve všech třech větách také začínají nebo končí tónem A. I tato příbuznost váže jednotlivé věty dohromady v působivý celek.

⁴² MATOUŠEK, Lukáš. Osobní rozhovory. Praha: květen 2021

4.4.1 I. Allegro

První věta je komponována v tzv. obloukové formě (A, B, C, B', A')⁴³. Princip symetrie Matoušek využil i v jiných svých dílech, např. v *Intimní hudbě*,⁴⁴ kde je pomocí něj vytvořena dodekafonická řada. Zde je tento princip využit pouze ve formálním smyslu.

V části A skladatel představuje dodekafonickou řadu (A H FIS B C E D ES GIS F CIS G) postupným přidáváním tónů, a to v houslích i v klavíru (takty 1-19). Celá tato část probíhá ve velmi nízké dynamice, přesto ale působí gradačním dojmem díky nárůstu využívaných tonálních prostředků, a rozšiřování ambitu obou nástrojů. V taktech 22-35 se v levé ruce klavíru poprvé představuje hlavní téma. Téma má strukturu pravidelného střídání malých tercií s malými sekundami. Lze ho rozdělit na tyto části: a) hlava tématu - 3↑2↓3↓2↓3↑

b) 3↑2↑3↑2↑3↑

c) 3↑2↓3↑2↑3↑

Někdy se objevuje za tématem rozšíření ze třech chromaticky stoupajících tónů, často sloužící k modulaci.

Nejprve se téma objevuje v nízké poloze, v oktávách od tónu A. Je doprovázeno neustávajícím šestnáctinovým pohybem v pravé ruce klavíru a v houslích. Mezi jednotlivými tóny tématu se k šestnáctinovému pohybu přidává ve vyšší poloze i levá ruka klavíru. Později jsou oktávy tématu v levé ruce postupně alterovány dalšími tóny, až jsou zcela nahrazeny jinými intervaly.

⁴³ Hudební forma založená na principu symetrie – ABCBA. Od prostřední části se hudba vrací zpět v račím postupu. Přísně je tato forma využita např. v *Invenci č. 3* J. Klusáka, volněji pak mimo jiné v mnoha dílech B. Bartóka, např. v *Klavírním koncertu č. 2*.

⁴⁴ MATOUŠEK, Lukáš. *Intimní hudba*. Praha: s.n. (archiv autora)

21

hlavní téma
mp a

45

24

mp

27

b
cresc.
(p)
cresc. poco a poco

30

dimin. poco a poco
c

45 MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 4-5

Korunou na posledním tónu A v levé ruce klavíru je uzavřena první část této věty. Nemůžeme si nevšimnout „tonálního“ tahu k tónu A, kterým začíná a končí celá část, a dokonce s ním začínají i všechny varianty tématu:

- A C H GIS G B
- A C CIS E F AS
- A C H D DIS FIS

Rozšíření za variantou c–G GIS A, nás opět dovede k tónu A, jako by bylo tonálním centrem.

Druhá část, označena *Piú mosso* (takty 36-53) je vyplněna *sf* trylky v obou nástrojích, nejedná se zde o variantu dříve představené dodekafonické řady ani o řadu novou. Dynamicky je na vyšší úrovni než předchozí část. V taktu 53 se objeví spojka k části C, obsahující všech 12 tónů (GES E D ES C F AS B G H CIS A), která rovněž neodpovídá původní řadě, ale také končí tónem A.

Část C se rozprostírá mezi takty 54-104. Je tedy zhruba stejně dlouhá jako dvě předchozí části a tvoří osu a zároveň kulminaci celé věty. Rytmické *ff barbaro* je doplněno akcenty v klavíru i v houslích. V akcentované melodii v houslích (např. v taktech 56-57) lze pozorovat postupy velkých a malých sekund, jako

⁴⁶ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 5
⁴⁷ Tamtéž str. 6

předzvěst druhé věty. V klavíru se jako doprovod střídají hrubé akcentované osminy (viz takty 55-58), s rozloženými akordy (viz takty 59-64).



Tyto postupy se stávají stále více prominentními, až v taktu 70 propuknou v cantabilní, rytmicky uvolněnější melodii v klavíru i v houslích.



Od taktu 73 se klavír vrací ke střídání akcentovaných osmin s rozloženými akordy, zatímco housle pokračují v espressivní melodii. V taktu 83 se housle vracejí k *barbaro* šestnáctinám.

V taktu 90 se znovu představuje hlavní téma v houslích, tentokrát v rytmické stylizaci a v transpozici od tónu C. Struktura je tentokrát o něco delší – a b a c + rozšíření a b c, pomocí rozšíření se téma dostane zpět na tón A, od kterého poté začíná v *piú mosso* část B`. Tuto cantabilní část považuje skladatel za „...melodický vrchol celé věty“.⁵⁰

⁴⁸ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 6

⁴⁹ Tamtéž str. 8

⁵⁰ MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha, květen 2021

88 a

p dolce espress.
p sub. non leg. (senza fine)

91 b

p sub.
non leg.

94 a c

p sub.
p sub.

97 rozšíření a

mf
mf

51

100 b

f
mf

B' pokračuje ve *forte* až do taktu 115 kde plynule přejde v A'. Zde skladatel pokračuje stejným principem jako v úvodu věty, ale v račím postupu – tedy místo postupného přidávání tónů řady je ubírá, až dojde k tónu A, na kterém věta v nízké dynamice končí. Původní pořadí tónů není dodrženo, představena je nová řada – A B GIS G H FIS E C F ES D DES, jejíž první část se mírně podobá řadě představené na počátku druhé věty. Dynamicky i harmonicky tak věty plynule navazují na sebe.

4.4.2 II. *Comodo* – Pozdrav Edisonu Děnisovovi

Úvod druhé věty je tvořen podobně jako úvod věty první, a to postupným představováním tónů, se kterými skladatel pracuje. Řada těchto tónů není symetrická ani všeintervalová.

Pořadí tónů je následovné: A G AS D ES DES F H B E C FIS

Počet půltónů mezi jednotlivými tóny řady: 2 1 6 1 2 4 6 1 6 4 6

Přísně dodekafonicky zde pracováno není, skladatel spíše v průběhu věty rozšiřuje materiál, se kterým pracuje. Když využije všechny půltóny, přidá i mikro-intervaly (čtvrttóny), takže se zdá, že věta je stále barevnější a barevnější.

Formálně ji lze rozdělit na pět motivických částí – A (takty 1-6), B (takty 6-19), C (takty 19-29), D (takty 30-35), E (takty 35-44).

Části A a B rozšiřují tonální materiál postupným představováním dalších a dalších tónů (viz pořadí tónů). V části C se objevuje v taktech 19-20 imitační moment

⁵² MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 10

mezi pravou rukou klavíru a houslemi. Přesná délka tónů není zachována, ale jejich pořadí a výška ano.

V taktech 24 a 28 se objevují první čtvrttóny. Rytmicky se materiál také zahušťuje. Dlouhé tóny, které v částech A a B svým trváním vyvažovaly pohyblivou úvodní část motivů, se zkracují. Pohyblivých částí naopak přibývá, a jsou delší. Ke kulminaci dojde v části D. Obě ruce klavíru i housle hrají ve *forte espressivo* téměř tři takty. V následujících dvou taktech se hodnoty not prodlužují, napětí se zmírňuje a dynamika klesá až do *piana pianissima*. Poslední část E využívá zejména menších intervalů a mikro-intervalů.

Skladatel využívá ke členění textu různých rytmických i melodických skupinek. Melodie a rytmická struktura na sebe ale nejsou vázány. Melodická složka není přísně transponována, transpozice se často od modelu lehce odchylují. Směr melodie zůstává povětšinou zachován, ani to ale není pravidlem.

Příklad motivické práce můžeme pozorovat už na počátku věty. V prvním taktu v houslích je představen tento motiv. Charakteristický rytmus je v příkladu vyznačen. Poslední šestnáctina motivu je tentokrát prodloužena ligaturou o další čtvrtovou s tečkou.

Druhé představení rytmického modelu probíhá v pravé ruce klavíru na pomezí taktů dva a tři. Tentokrát je rytmický model proveden v račím postupu. Je zde zachován stejný melodický materiál (A, AS, G, D) ale směr melodie ani pořadí

⁵³ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 13

⁵⁴ Tamtéž str. 12

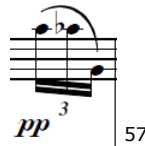
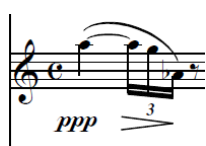
tónů zachováno není. Úvodní ligaturovaná nota A je zkrácena z původní půlové hodnoty na pouhou osminu. Poslední šestnáctina motivu není prodloužena ligaturou.



Potřetí se skupinka objeví znovu v houslích, ve čtvrtém taktu. Vrací se k originálnímu rytmu z prvního taktu, ale směrem melodie připomíná spíše své druhé provedení. Úvodní nota zachovává délku osminy. Místo prodloužení poslední šestnáctiny je zde vsunuta šestnáctinová triola navíc, která posluchače dovede (stejně jako v prvním případě) k závěrečné notě D. Zároveň tato šestnáctinová triola slouží jako rytmický vyrovnávací prvek, protože první dvě kvintoly jsou v délce jedné čtvrté, zatímco třetí kvintola je pomalejší (v délce čtvrté s tečkou). Šestnáctinová triola tak sjednotí rytmickou hodnotu útvaru do délky jedné půlové noty.



Podobné opakující se rytmicko-melodické motivky nalezneme i v pravé ruce klavíru (viz takty 1, 2 a 4). Tyto motivky vždy zachovávají směr melodie, a téměř zachovávají i rytmus. Melodická složka je pokaždé mírně změněna, ač stejně jako v první ukázce zachovává omezenou výšeč použitých tónů, tentokrát A AS G.



⁵⁵ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 12

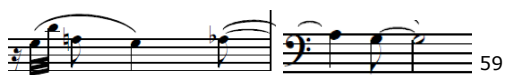
⁵⁶ Tamtéž str. 12

⁵⁷ Tamtéž str. 12

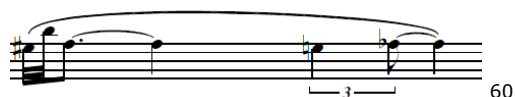
Daleko méně proměnlivý motiv pak nalezneme například v levé ruce klavíru, v taktech 2-5. Použitá výšeč tónů A, AS, G, D se ani tady nemění. Rytmické změny jsou minimální.



Ve druhém opakování motivu je pouze přidána nota G na konci.



Ve třetím provedení se pak zvýší první tón G na GIS.



Podle slov samotného skladatele je tato věta zejména postavena na „konstantním rozvádění citlivých tónů a rytmické nezachytitelnosti po vzoru Edisona Děnisova.“⁶¹ Typický model velké sekundy rozvedené do jejího vnitřního půltónu se prolíná celou větou. V závěru dokonce tyto rozvody probíhají i na mikro-intervalové úrovni viz příklad níže.



Mihotavá druhá věta končí tónem C v *pianissimu*. Dynamický průběh kopíruje větu první. Harmonicky se však odchylujeme od zdánlivého tonálního centra A.

⁵⁸ Tamtéž str. 12

⁵⁹ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 12

⁶⁰ Tamtéž str. 12

⁶¹ MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha: květen 2021

⁶² MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 15

4.4.3 III. Allegro

Třetí věta je komponována v kombinované formě. Začíná hlavním tématem z první věty v transpozici od C, jako by navazovala na poslední tón druhé věty. Téma se objevuje v houslích v šestnáctinových hodnotách, a postupuje velkou částí třetí věty ve formě doprovodné figurace. Rytmická složka ovšem nekopíruje cantabilní místa první věty (viz takty 90-104 v první větě), ze kterých toto téma lze snadno sluchově rozpoznat.

V klavíru zní v introdukci pouze prodleva C.

Allegro

hlavní téma

f *espress.*

f

l.v.

63

Motivická práce v této úvodní části je založena na principu repetování a krácení různých částí hlavního tématu sonáty. Struktura tématu je zde zpočátku a a b a b. Později se ustálené šestitónové celky začnou rozpadat na menší díly.

Skladatel pokračuje krácením a opakováním částí tématu. Tentokrát skupinky obsahují už jen čtyři šestnáctiny. Od taktu 14 již zkrácené skupinky čítají i pouhé dvě šestnáctiny. Zkrácené části tématu jsou ale stále prokládány i skupinkami čtyřech až šesti not. V taktech 20-21 je poprvé narušen systém střídání malých tercií a malých sekund sražením blíže k sobě. Tyto poslední tři tóny připomínají typická chromatická rozšíření, která často ukončovala témata v první větě, ovšem v jiném pořadí tónů – B A H. (viz příklad)

15

64

⁶³ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 16

⁶⁴ Tamtéž str. 16

V taktu 21 se zdá, že introdukce skončila s osamoceným tónem H, ale v taktech 22-29 se znovu provádí téma, tentokrát s alteracemi, a s dalším rozšířením na konci. Hned v taktu 22 je opět narušena velikost intervalů malých tercií a sekund, jejichž pravidelné střídání, ač různými směry, činilo toto téma tak snadno zapamatovatelným. Zde skladatel tyto intervaly opět smršťuje blíže k sobě, tentokrát na zmenšené tercie a malé sekundy. S touto alterovanou skupinou dále pracuje obvyklým způsobem i v taktech 23 a 24. V taktech 28 a 29 se znovu setkáváme s podobným prodloužením tématu, jako v první větě. I zde jsou tóny totožně přeskupeny oproti původní vzestupné chromaticitě – H B C. Tvar tohoto motivku jako by tvořil most mezi i typickým rozváděním citlivých tónů v druhé větě, a vzestupnou chromatikou ve větě první. (viz příklady)

Třetí věta takty 22-29:

Druhá věta takty 33 a 40-41:

První věta takty 34-35 a 98-99:

V následující části A dále probíhá téma, tentokrát v unisonu mezi klavírem a houslemi. Počínaje taktem č. 40 jsou akcentovány jednotlivé tóny melodie,

⁶⁵ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 16

⁶⁶ Tamtéž str. 15

⁶⁷ Tamtéž str. 5

⁶⁸ Tamtéž str. 9

keré tvoří dodekafonickou řadu – A H B E DIS F CIS G AS D C FIS (počet půltónů: 2 1 6 1 2 4 6 1 6 2 6), jež je inverzí řady ze 2. věty, pouze poslední dva tóny jsou v ní v obráceném pořadí. Tato řada je provedena nejprve celá, a poté v části B jen její první polovina až do taktu 69, kde se pohyb zastaví na tónu F. V části C následuje i druhá polovina, a poté znovu celá řada. K provedení řady tedy dojde třikrát za sebou beze změn.

Po doznění řady v taktech 86-90 probíhá rytmicky a strukturálně symetrická modulace s osou uprostřed taktu 88, z fis moll do d moll.

Část D připomíná část A. Tematický doprovod v levé ruce klavíru, je opět doplněn o akcenty v pravé ruce a v houslích. Tentokráté však nejsou součástí předchozí řady a objevují se v klastrech.

Taktem 111 (část E) začíná reminiscence druhé věty, s typickými rozvody citlivých tónů označenými v příkladu, která trvá až do návratu tématu v transpozici od H v taktu 130.

⁶⁹ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 19

⁷⁰ Tamtéž. str. 20

Téma se znovu objevuje (po rozšíření v taktech 148–149) v transpozici od D v taktech 150–153 ve vrchním hlase houslí. Tentokrát je téma předneseno v kratším schématu a b. Toto místo již nápadně evokuje první větu.

Po krátkém přerušení další symetrickou modulací se znovu ocitáme v ploše připomínající *allegro barbaro* z první věty, zde označené jako *allegro vivace*. Od taktu 167 se dokonce objevuje doslovná citace první věty (v první větě se jedná o část začínající v taktu 70).

Poslední část třetí věty, tedy písmeno H, kombinuje všechny doposud představené principy. Pravá ruka klavíru a housle opět využívají typických malých a velkých sekund a rozvodů citlivých tónů, zatímco levá ruka klavíru přednáší hlavní téma celé sonáty, složené z malých tercií a malých sekund.

Tentokrát je ale téma (verze c) vedeno v račím postupu 3↓2↓3↓2↑3↓ (takty 171–179). Melodie tedy poprvé za celou skladbu skončí níže, než začala. Ač jsme již viděli několik variací na posloupnost pravidelně se střídajících sekund a tercií, toto poslední představení tématu působí jinak než všechny předchozí.

⁷¹ MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 21



Podle autorových slov závěr sonáty představuje jeho „splín a beznaděj pramenící z politické situace v Čechách v době normalizace.“⁷³

Stejně jako housle (AS G A), zakončí i klavír poslední provedení tématu typickou sekundovou figurou – rozšířením, jež se prolínalo celou skladbou (CIS H C).



⁷² MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980. str. 23

⁷³ Tamtéž str. 2

⁷⁴ Tamtéž str. 23

Závěr

Cílem práce bylo pomocí hudební analýzy dvou sonát Lukáše Matouška přiblížit skladatelovu kompoziční práci a jeho vyjadřovací prostředky. Obě vybraná díla se liší jak využitými kompozičními technikami, tak samotným vnímáním sonátového cyklu jako takového. Rozbory na všechny rozdílné i společné prvky upozorňují a zároveň zvýrazňují proměnu Matouškova kompozičního stylu v různých dekádách jeho tvorby. Považuji tedy hlavní cíl práce za splněný.

Doufám, že budoucím interpretům analyzovaných skladeb pomůže tato práce ke snazšímu proniknutí do podstaty díla a jeho rychlejšímu nastudování.

Součástí této bakalářské práce je také seznam všech skladeb Lukáše Matouška obsahujících klavír. Za hodnotnou také považuji možnost srovnání skladatelova pohledu na využití klavíru, jako nástroje sólového oproti nástroji v komorním souboru.

Lukáš Matoušek je skutečnou skladatelskou osobností dnešní doby a je mi velikou ctí, že jsem ho mohla v rámci studia na HAMU osobně poznat a věnovat se rozborům jeho krásných děl. Jeho skladatelská invence a formální myšlení jsou obdivuhodné. Díky této práci jsem pronikla opět o něco hlouběji do jeho kompozičního projevu, ačkoliv díky rozsahu této práce jsem obsáhla jen velmi malou výseč jeho tvorby.

V budoucnu bych se chtěla věnovat rozborům děl Lukáše Matouška i nadále. Kromě jiného se plánuji zaměřit na *Věnc Sonetů* pro violoncello a klavír, jehož formální dokonalost mi vyrazila dech, ale díky rozsáhlosti díla jsem jej již nemohla zařadit do této bakalářské práce.

5. Seznam zdrojů

MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 2017.

MATOUŠEK, Lukáš. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: s.n. (archiv autora), 1980.

MATOUŠEK, Lukáš. *Stíny a odlesky*. Praha: Český rozhlas, 2010. R-CHF 002.

MATOUŠEK, Lukáš. *Osobní rozhovory*. Praha, květen 2021–srpen 2021

Internetové zdroje

SPÁČILOVÁ, Jana. Matoušek, Lukáš. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2021-08-08]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=293

Hudební informační středisko, o.p.s. *Musicbase.cz* © 2012-2022. [online]. [cit. 2022-19-04]. Dostupné z: <https://www.musicbase.cz/skladatele/618-matousek-lukas/strana/1/#content>

Přílohy

Příloha 1 - L. Matoušek – Sonáta pro klavír

Lukáš MATOUŠEK

SONÁTA

pro klavír

for piano / für Klavier / pour piano

2017

Tyto noty je **DOVOLENO** kopírovat.
It is **ALLOWED** to make copies of this music.
Es ist **ERLAUBEN** diese Noten zu kopieren.
Est-il **POSSIBLE** de faire des copies de cette musique.

Lukáš Matoušek: Sonáta pro klavír / Sonata for piano

Když jsem v letech 1999 až 2000 psal skladbu *Stíny a odlesky*, která má jednotlivé věty v různých obsazeních, počítal jsem zároveň s tím, že některé věty použiji jako základ pro samostatnou skladbu. Tak z jedné věty jejím přepracováním a dokončováním dalších vět vzniklo Trio pro klarinet, housle a klavír. Rovněž třetí věta tohoto cyklu, která je pro sólový klavír měla být v budoucnosti jednou z částí vícevěté sonáty. Impulsem k tomu, abych se konečně do této práce vrhnul byla objednávka klavírní skladby od vynikající klavíristky Barbory Křištofové Sejákové. *Meditace* je onou původní větou ze *Stínů a odlesků*. Ostatní věty jsem dokončoval mezi lety 2014 a 2017. Sonáta je věnována Barboře Křištofové Sejákové, která ji jako celek poprvé provedla v Praze na 623. Úterku Umělecké besedy dne 28. listopadu 2017 a nahrála ji pro Český rozhlas.

Jednotlivé věty je možno hrát i samostatně.

When I was composing my piece *Shadows and Reflections* (1999-2000) for chamber ensemble (with each movement set for a different instrumental combination), I planned to use some of its movements as a starting point for new compositions. This way I rewrote and expanded one of them into the *Trio for clarinet, violin and piano*. Also the original third movement, for piano solo, was supposed to become part of a new sonata in several movements. When Barbora Křištofová Sejáková, an excellent pianist, asked me to compose a new piano piece for her, it was the impulse for me to finally start the work. *Meditace* (Meditation) is the original movement from *Shadows and Reflections*. I added the other movements between the years 2014 and 2017. The *Sonata* is dedicated to Barbora Křištofová Sejáková, who first performed the complete version at November 28th, 2017 in Prague, at the 623rd “Tuesday-Concert” of the legendary Umělecká beseda society. She recorded the whole piece for Czech Radio.

The individual movements can also be performed separately.

Introdukce / Introduction (Allegro vivace)

Scherzo (Vivace)

Meditace / Meditation (Andante)

Toccata (Allegro)

Durata cca 12 minuti

SONÁTA
pro klavír / for piano

Lukáš Matoušek

1. Introdukce

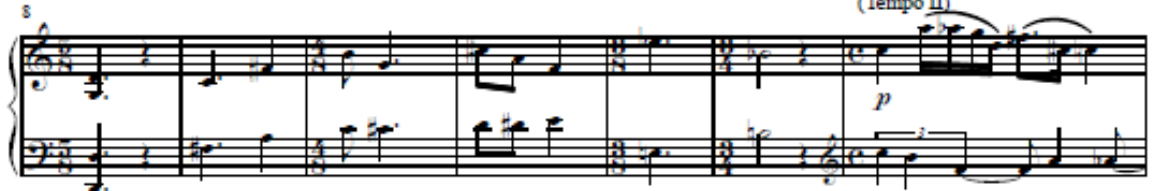
Allegro vivace ♩ = 132 ♩ = ♩ sempre
(Tempo I)

Pianoforte



poco meno mosso ♩ = 120
(Tempo II)

8



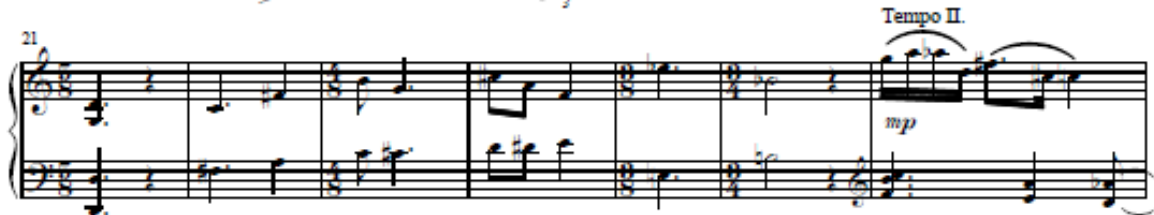
15

Tempo I



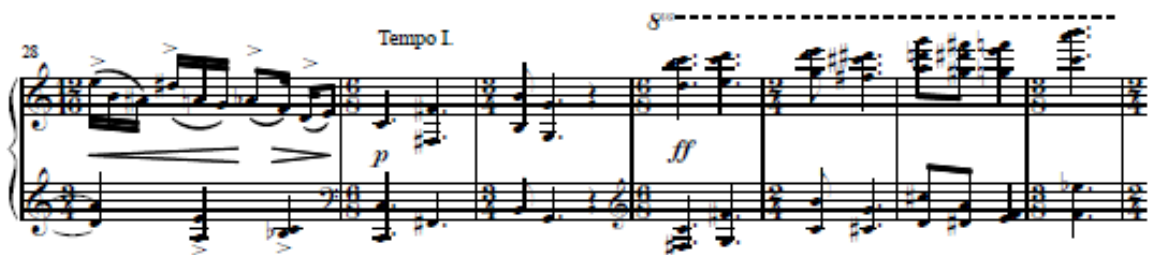
21

Tempo II




28

Tempo I



35



41



Tempo II.

47 *mf* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

50 *f* *p*

54 *mp* *mf*

Tempo I.

58 *ff*

63 *p* *mf* *pesante*

Tempo II.

67 *ff* *p cantabile*

Tempo I.

72 *ff*

76 Tempo II.
p cantabile

80

84 Tempo I.
ff

89 *meno mosso* (Tempo III) $\text{♩} = 88$ Tempo I.
p *ff*

93 Tempo III.
p cantabile

98 Tempo II.

103 Tempo III. Tempo II.

108 *Tempo I.* *ff*

112

115 *Tempo II.* *p* *mf* *rubato e accel.* *rit. e pesante*

119 *Tempo I.* *ff*

125 *ff*

131

136 *ff*

2. Scherzo

Vivace (♩ = 180; ♪ = 60)

p leggiero

7 *sub. pp* *p*

13 *pp* *p*

19 *mp* *8va*

25 *p*

31 *mp* *8va*

37 *pp sub.* *p* *mp* *8va*

Detailed description: This is a page of musical notation for a Scherzo in 3/4 time. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 180 beats and an eighth note equal to 60 beats. The score is written for piano and bass. The key signature has one flat (B-flat). The piece is divided into systems of two staves each. The first system (measures 1-6) starts with a piano (*p*) and 'leggiero' marking. The second system (measures 7-12) includes a 'sub. pp' marking and a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 13-18) features a piano-pianissimo (*pp*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic with a decrescendo. The fourth system (measures 19-24) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes an 8va (octave) marking. The fifth system (measures 25-30) starts with a piano (*p*) dynamic. The sixth system (measures 31-36) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and an 8va marking. The seventh system (measures 37-42) includes dynamics of piano-pianissimo (*pp sub.*), piano (*p*), and mezzo-piano (*mp*), along with an 8va marking.

43 *8va*

49 *8va* *mp* *8va*

55 *8va* *pp*

61 *poco meno mosso*
p cantabile

67 *mf*

73 *p* *mp*

79 *p* *mf*

85 *mp*

mp

91 *p*

pp *mp*

97 *mp*

mp

103 *f*

f

109 *mf*

mf

115

f

121 *mp*

mp

127 *f*

Tempo I.
133 *p leggiero*

140 *sub. pp* *p* *mp* *8va*

145 *p* *8va*

150 *mp* *8va*

155 *8va*

160 *mp* *mf* *f*

3. Meditace

Andante

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, and consists of six systems of music. The first system (measures 1-6) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *And. ad lib.* below the bass staff. The second system (measures 7-11) features a *cresc.* (crescendo) marking. The third system (measures 12-17) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth system (measures 18-22) continues the piece. The fifth system (measures 23-27) includes a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system (measures 28-31) concludes with a *pp* dynamic and the instruction *senza rit.* (senza ritardando). The score is characterized by a contemplative mood with a focus on harmonic texture and dynamics.

4. Toccata

Allegro

p *cresc. poco a poco*

4

7

9 *mf* *p*

11 *cresc. poco a poco*

14 *f* *p* *cresc. poco a poco*

17

20 *f* *p* *8^{va}*

23 *cresc. poco a poco*

26

28 *mf*

30

32 *8^{va}*

34 (*8^{va}*)

36 (*8^{va}*)

39 8^{va} - - - -

42

45

48

50

52

54

57

60 *p* *cresc. poco a poco*

63 *mf* *p* *f* *p* *f*

66 *p* *f*

69 *p*

71

74 *cresc. poco a poco*

77 *f* *p* *cresc. poco a poco*

80 *ff* *dim.* *ppp*

SONÁTA

(1980)

pro housle a klavír

for violin and piano

Tyto noty je **DOVOLENO** kopírovat.
It is **ALLOWED** to make copies of this music.
Es ist **ERLAUBEN** diese Noten zu kopieren.
Est-il **POSSIBLE** de faire des copies de cette musique.

V roce 1980 jsem napsal Sonátu pro housle a klavír. V první větě jsem se pokusil o timbrové propojení odlišných zvuků houslí a klavíru. Druhá věta využívá „nezachytitelné“ rytmické členění, blízké hudbě Edisona Děnísova. Třetí věta je vystavěna na motorickém pohybu melodie složené z tercií, která je citací cantabilní části první věty. Závěr sonáty zrcadlí můj spleen nad bezvýchodností situace v době tzv. normalizace dvanáct let po okupaci naší vlasti sovětskými vojsky. V roce 2003 jsem Sonátu instrumentoval pro housle a komorní orchestr.

In 1980, I wrote Sonata for violin and piano. In the first movement I searched for the timbre link between the different sounds of the violin and the piano. The second movement makes use of the „imperceptible“ rhythmic division, which comes close to Edison Denisov's music. The third movement is built on the motoric movement of the melody composed of thirds, which is a citation of the cantabile part of the first movement. The end of the sonata mirrors my depression arising from the then helpless situation of the „normalization“ period, twelve years into the occupation of our country by Soviet army. In 2003 I made instrumentation of the Sonata for the violin and chamber orchestra.

Im Jahre 1980 ich komponierte die Sonate für Geige und Klavier. Im ersten Satz versuchte ich die Timbre-Verschmelzung der unterschiedlichen Klänge von Violine und Klavier. Der zweite Satz nutzt die „unfassbare“ rhythmische Gliederung, der Musik Edison Denisovs nahestehend. Der dritte Satz ist auf der motorischen Bewegung einer aus Terzien zusammengefügt Melodie aufgebaut, die ein Zitat des cantabilen Teils des ersten Satzes darstellt. Der Sonatenschluss spiegelt meinen Spleen über die Aussichtslosigkeit der Situation in der Periode der sog. Normalisierung zwölf Jahre nach der Okkupation unsere Heimat wieder. Im Jahre 2003 habe ich die Sonate für Geige und Kammerorchester instrumentiert.

Vysvětlivky / Notes / Bemerkungen:

♯ = o 1/4 tónu výš, 1/4 of tone higher, um 1/4 des Tones höher
♯ = o 3/4 tónu výš, 3/4 of tone higher, um 3/4 des Tones höher
♭ = o 1/4 tónu níž, 1/4 of tone lower, um 1/4 des Tones tiefer
♭ = o 3/4 tónu níž, 3/4 of tone lower, um 3/4 des Tones tiefer

Durata ca 14 minuti

Orchestra:

Flauto – Oboe – Clarinetto in Si^b – Fagotto – Corno in Fa – Violino solo – Archi [5,4,3,3,2]

Provozovací materiál půjčuje:
Performing parts can be hired by:
Das Aufführungsmaterial verleiht:
Les parties séparées peuvent être empruntées a:

Lukáš MATOUŠEK
Tel.: +420/323601851, +420/777029518
e-mail: cameralis@volny.cz

SONÁTA

pro housle a klavír / for violin and piano

Lukáš MATOUŠEK

I

Allegro
(quasi legato)

Violino *p*

Pianoforte *p*

4

7

10

13

16

19

21

24

p
mp *mp* *mp*

27

p *8va*
8va
p *cresc. poco a poco*

30

8va
dim. poco a poco
8va
dim. poco a poco

33

8va
(dim.) al niente *poco rit.*
8va
(dim.) al niente *poco rit.*
(cresc.) *f*

36 Più mosso

sf sf sf sf sf

42

sf sf sf sf sf sf sf

48 Tempo I

sf sf sf sf sf

54 *sempre*
ff barbaio

f

58

non leg.
(senza scò.)

61

64

67

70

74

mf espress.

sf sf

come sopra

78

82

ff *barbaro*

sf sf *come sopra*

85

Musical score for measures 85-87. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The piano accompaniment is in the bottom two staves, with chords and some melodic lines.

88

Musical score for measures 88-90. Measure 88 has a piano melody with a slur and *p dolce espress.* below it. The piano accompaniment continues with chords and some melodic lines. Measure 90 has *p sub. non leg.* and *(senza fine)* below it.

91

Musical score for measures 91-93. The top staff has a piano melody with a long slur. The piano accompaniment continues with chords and some melodic lines.

94

Musical score for measures 94-96. The top staff has a piano melody with a long slur and *p sub.* below it. The piano accompaniment continues with chords and some melodic lines.

97

Musical score for measures 97-99. The top staff has a piano melody with a long slur and *mf* below it. The piano accompaniment continues with chords and some melodic lines.

100

f *mf* 5

103

Più mosso

mf *f* *mp* *f* *Più mosso* 5

107

f *mf* 5

111

f *mf* 5

115

5

118

121

diminuendo poco a poco...

diminuendo poco a poco

124

127

al niente

al niente

II

(Pozdrav Edisonu Denisovovi / Greeting to Edison Denisov)

Comodo

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Comodo'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part features complex textures with many triplets and sixteenth-note patterns. The vocal line is melodic and expressive, often marked with 'espress.' and 'dolce'. The score is numbered 1, 4, 7, and 9 at the beginning of each system.

1 *pp* *espress.* *pp* *p*

4 *pp* *pp* *pp* *pp*

7 *mp* *dolce*

9 *p* *espress.*

11

14

17

20

22

espress.

25

p espress.

28

f espress.

31

diminuendo poco a poco

33

ppp

ppp

ppp

36

pp

pp

pp

pp

39

espress.

poco espress.

42

pp come sopra

moredo

pp dolce

ppp

III

Allegro

Musical score for measures 1-7. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with a forte dynamic marking *f*. The tempo is marked *f* *espress*. A first ending bracket is shown below the piano staff, starting at measure 1 and ending at measure 7.

Musical score for measures 8-14. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment. A first ending bracket is shown below the piano staff, starting at measure 8 and ending at measure 14.

Musical score for measures 15-21. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment. A first ending bracket is shown below the piano staff, starting at measure 15 and ending at measure 21.

Musical score for measures 22-28. The upper staff continues the melodic line, ending with a fermata. The lower staff continues the piano accompaniment. A first ending bracket is shown below the piano staff, starting at measure 22 and ending at measure 28. The tempo marking *poco rit.* is present above the upper staff.

30 A a tempo

Musical score for measures 30-36. The top staff is marked *p dolce*. The bottom staff is marked *ppp*. The tempo is *A a tempo*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

37

Musical score for measures 37-42. The bottom staff has a dynamic marking of *f*. The music continues with the same complex rhythmic patterns.

43

Musical score for measures 43-48. The bottom staff has dynamic markings of *f*. The music continues with the same complex rhythmic patterns.

49

Musical score for measures 49-54. The bottom staff has dynamic markings of *f*. The music concludes with a final cadence in the bottom staff.

55 B

p dolce

sf ppp

61

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco sf sf

67 C

mf

crescendo poco a poco

mf sf cresc. poco a poco sf sf sf

75

sf sf sf sf sf sf

82

ff *pp sub.*

91

D

f *f*

99

lunga

pp

(*flag.*)
m.d.

f

⇒ bezhlávé stisknutí kláves
premere senza suono

107

E Meno mosso

f

ff *mp poco a piacere*

115

p poco a piacere

119

poco espress. mf

lunga

123

dolce p

poco espress. 6

126

lunga

130 **F** Tempo I.

pp(p) sempre

F Tempo I.

ppp sempre

137

145

G

f

G

f

151

ff

Allegro vivace

156 *f* *barbaro* *pp sub.*

Allegro vivace

f *dolce pp sub.*

161 *f* *barbaro* *ff*

164 *mf*

167 *dimin.* *p* *3 (d)* *3* *5 (d)*

171 H Meno mosso

mp espress.

f

mp

174

mf

mf

f

mf

mp

178

mf espress.

p

mf

182

rit.

mp