

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Fagot

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Jaroslav Pelikán – komplexní rozbor koncertu ve starém slohu
C dur pro fagot, smyčce a basso continuo**

Martin Jirásek

Vedoucí práce: doc. MgA. Jan Hudeček, Ph. D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music
Bassoon

MASTER'S THESIS

**Jaroslav Pelikán – comprehensive analysis of Concerto stile
antico in do maggiore per fagotto, archi e basso continuo**

Martin Jirásek

Thesis supervisor: doc. MgA. Jan Hudeček, Ph.D.

Academic title: MgA.

Prague, June 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Jaroslav Pelikán – komplexní rozbor koncertu ve starém slohu C dur pro fagot, smyčce a basso continuo

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení], podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval skladateli a flétnistovi Jaroslavu Pelikánovi a mému profesorovi Janu Hudečkovi za jejich užitečné rady a cenné připomínky, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

Abstrakt

Absolventská práce se zabývá koncertem ve starém slohu C dur pro fagot, smyčce a basso continuo od Jaroslava Pelikána. Následující kapitoly obsahují životopis Jaroslava Pelikána a výčet jeho díla. Dále se práce zabývá okolnostmi vzniku výše zmiňovaného díla a hudebním slohem, ve kterém byla skladba složena. Následuje harmonický a formální rozbor koncertu. V interpretační části jsou popsány technické a výrazové obtížnosti, včetně notových ukázek. Jako interpret jsem analyzoval problematiku nastudování a provádění díla. Tato část práce by měla pomoci fagotistům k překonání dílčích technických a interpretačních problémů a vést je k úspěšnému nastudování opusu.

Abstract

Diploma theses studies the concerto stile antico in do maggiore per fagotto, archi e basso continuo written by Jaroslav Pelikán. The following chapters contain a biography of Jaroslav Pelikán and a list of his work. Furthermore, the work deals with the circumstances of the creation of this work and the musical style in which the composition was composed. This is followed by a harmonic and formal analysis of the concerto. In the interpretation part, technical and expressive difficulties are described, including sheet music examples. As a performer, I described the issue of staging and performing this work. This part of the work should help bassoonists to overcome partial technical and interpretation problems and lead them to a successful performance of the work.

Obsah

Úvod	1
1 Vznik díla	2
1.1 Jaroslav Pelikán	2
1.1.1 Život	2
1.1.2 Dílo	5
1.1.3 Díla psaná pro fagot	8
1.2 Okolnosti vzniku díla	8
1.2.1 Sloh skladby	10
1.2.2 Fagot jako sólový nástroj	11
1.3 Premiéra	13
2 Rozbor koncertu	14
2.1 První věta	14
2.2 Druhá věta	21
2.3 Třetí věta	24
3 Interpretace koncertu	33
3.1 První věta	35
3.2 Druhá věta	39
3.3 Třetí věta	41
3.4 Studium skladby	44
Závěr	47
Seznam použitých zdrojů	48

Seznam příloh

- Příloha 1 – Kadence první věty
- Příloha 2 – Kadence třetí věty

Úvod

Tématem mé magisterské práce je komplexní rozbor nového koncertu pro fagot, napsaného ve starém barokním slohu od Jaroslava Pelikána. Hlavním impulsem při výběru tématu byl fakt, že se jedná o zcela ojedinělé dílo, které může inspirovat další české skladatele ke komponování koncertů ve stejném stylu. Jedná se o barokní koncert, který je napsán pro moderní fagot.

V první kapitole přibližuji potencionálnímu čtenáři osobnost Jaroslava Pelikána. Uvádím jeho životopis a osvětluji jeho motivace, inspirace a důvody vzniku jeho děl. Poté následuje jeho aktualizovaný chronologický seznam díla. Vyzdvihuji jeho kompozice psané pro fagot a také uvádím význam koncertantní formy, včetně úskalí a charakteristiky skládání pro sólový fagot.

Ve druhé kapitole se detailně zabývám stylem komponování Jaroslava Pelikána a jeho prací s hudebními motivy a harmonickými průběhy. Porovnávám zvukovou rovnováhu mezi vstupy sóla a doprovodu.

Těžištěm práce je třetí kapitola, ve které uvádím veškeré interpretační nástrahy a otázky, které je třeba řešit při studiu a samotném provozování díla. Předkládám veškeré poznatky z vlastní zkušenosti seznámení se s dílem, jeho poznání, pochopení, nastudování a provádění.

1 Vznik díla

1.1 Jaroslav Pelikán

1.1.1 Život

Jaroslav Pelikán se narodil 15. května roku 1970 do nehudební rodiny (otec pracoval v pivovaru jako sladovník, matka pracovala v chemičce). Od dětství byl členem Kühnova dětského sboru (1975-1983), kde získával vztah k hudbě. Se sborem vystupovali například s Českou Filharmonií a účinkovali také v Národním divadle. Díky tomu, že se ve sboru často prováděla díla soudobých českých skladatelů, se v Jaroslavu Pelikánovi probudila touha stát se hudebním skladatelem. Nejvíce vzpomíná na nastudování kantáty Bohuslava Martinů *Otvírání studánek* H354, kde obdivoval harmonický průběh a disonantní souzvuky. Jeho první pokusy skládat hudbu nastaly v jeho 6-7 letech. Vedle působení v dětském sboru také začal v 5 letech hrát na zobcovou flétnu pod vedením pana učitele Jaroslava Brychty v Domě kultury. Poté v roce 1980 přešel na příčnou flétnu u stejného učitele. Nicméně Brychta byl jako učitel velmi nezodpovědný.¹ To zanechalo v Pelikánovi frustraci a určité negativní pocity v jeho vztahu k hudbě. Proto se více upínal ke sborovému zpěvu, jemuž se stále věnoval.

O tři roky později v roce 1983 došlo ke změně pedagoga na příčnou flétnu, a to na Vlastimila Cerhu v Základní umělecké škole Bajkalská. Změna to byla naštěstí k lepšímu, protože Cerha byl známý renovovaný pedagog a zároveň profesionální hráč a člen operního orchestru Smetanova divadla (dnešní Státní opera). Na této škole studoval Pelikán až do roku 1987 a současně při studiu prohluboval svůj um i v oboru hry na klavír, což je jeden ze základních předpokladů pro skládání klasické hudby. Klavír studoval po dobu čtyř let, nicméně ve skladbě byl samouk, protože jeho rodiče byli skoro nemuzikální. Pouze jeho otec hrál amatérsky na kytaru (dokonce se na vojně setkal s panem Tichotou a spolu tvořili původní sestavu Spirituál kvintetu, ale noty neuměl). Později se Pelikán dověděl, že jeho děda z matčiny strany hrál na pozoun v pražských big bandech. Smysl pro hudbu jeho dědy se také projevil v tom, že každé Vánoce věnoval Pelikánovi desky s nahrávkami symfonií Bohuslava Martinů, až nakonec vlastnil nahrávky všech jeho šesti symfonií.² Tato hudba ho velmi zaujala a oslnila a ve svých čtrnácti letech už věděl o hudbě Martinů úplně vše. Na to navázal zájem o hudbu

¹ V rozhovoru s Martinou Fialkovou uvádí, že byl jeho učitel alkoholik.

² FIALKOVÁ, Martina. Česká kultura před sametem a po sametu: s Jaroslavem Pelikánem. *Místní kultura* [online]. ČR, 2020, 3.6.2020 [cit. 2023-05-20]. Dostupné z: <https://www.mistnikultura.cz/ceska-kultura-pred-sametem-a-po-sametu-s-jaroslavem-pelikanem>

Leoše Janáčka a francouzskou hudbu 20. století; hlavně pařížskou šestku a hudbu Oliviera Messiaena a André Joliveta.

V jeho patnácti letech se pokusil o první přijímací zkoušky na Pražskou konzervatoř v oboru hry na příčnou flétnu, ale nebyl úspěšný. Poté Pelikán strávil nejprve čtrnáct dnů na elektroprůmyslové škole a dále rok na gymnáziu Jana Keplera, než přišel čas na druhý pokus přijímacích zkoušek na konzervatoř. Tentokrát se hlásil v oboru skladba a byl úspěšný, navíc byl přijat rovnou do druhého ročníku. Na Pražské konzervatoři začal tedy studovat skladbu u Jindřicha Felda, o rok později byl přijat na další obor, a to příčnou flétnu do třídy Mgr. Jana Riedlbaucha, rovněž do druhého ročníku. Ihned po začátku studií flétny na konzervatoři se jeho technika začala rychle vylepšovat. To mělo za příčinu, že ho hra na flétnu o hodně víc nadchla. Původně chtěl být ve třídě pana profesora Františka Malotína, která se vyznačovala hlavně francouzskou školou hry na flétnu. V Malotínově třídě studovali například Jan Ostrý, Pavel Muzikář, Romani Finger, Žofie Vokálková a další. Pelikán obdivoval jejich způsob nasazení a barvy tónu. Bohužel mu Malotín nikdy nedal hodinu a Pelikán se pouze snažil napodobit styl a zvuk jeho hry. Po absolvování studií na konzervatoři dále pokračoval od roku 1990 ve studiu na pražské Akademii múzických umění.

První ročník studoval skladbu u prof. Václava Riedlbaucha a další dva roky u prof. Juraje Filase. V roce 1991 nastoupil na flétnu u prof. Františka Čecha na první dva roky, než Čech skončil s profesí a následující tři roky studoval u prof. Jiřího Válka, u kterého v roce 1997 úspěšně absolvoval. Nyní už bylo pro skladatele studium flétny přednější než skladba. Jak je patrné, tak studium skladby ukončil předčasně, a to hned ze dvou důvodů. Ten první důvod byl časový – nestíhal se věnovat flétně naplno, a ten druhý byla nespokojenost s atmosférou na katedře skladby. Pro vysvětlení cituji bakalářskou práci Markéty Halamové, která se detailněji zabývala životem a dílem Jaroslava Pelikána: *„Čím blíže tíhnul k Novákovým a Bokovým názorům, tím více mu soudobá hudba připadala nemuzikální a nedokázal ji brát vážně. Jeho vnitřní nesouhlas byl tak silný, že o to víc hrál na flétnu, protože (podle vlastních slov) jako flétnista nebude muset být zařazený mezi ostatními a bude moci své emoce prostřednictvím interpretace svobodně vyjadřovat...“*³ Konkrétní znepokojení se stavem skladby na akademii bylo hlavně extrémně moderní uvažování o hudbě a její vyznění. Pro představu můžeme uvést jednu z mnohých zde uznávaných hudebních kompozic, která se pouze týkala kamenů vhozených do železného kbelíku. A právě hudba jeho celoživotního přítele profesora Jaroslava Nováka a Miloše Boka byla Pelikánovým inspiračním zdrojem.

³ HALAMOVÁ, Markéta. Jaroslav Pelikán, život a dílo se zaměřením na skladby pro hoboj. Praha, 2009. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. s.11

Od února roku 1992, po úspěšně vykonaném konkurzu, se stal Pelikán členem komorního orchestru Orquesta da Camera do Para v Brazilemském městě Belém. Konkurz se však konal v Praze, a to díky skupině tamějších českých emigrantů, kteří lobbvali u guvernéra. Dále zde působil v dechovém kvintetu a učil na konzervatoři Carlose Gomeze, kde byl součástí projektu revitalizace a rozšíření konzervatoře. Školu zřizovala nadace, která měla pod sebou i zmiňovaný komorní orchestr. Kromě toho také pořádala mezinárodní hudební festival a koncertní řadu v místním divadle. Bohužel ale nebyl pobyt v Brazílii zcela idylický, s manželkou čelili těžké životní zkoušce, kdy výhrůžky a vykrádání bytu byly velmi časté. Opětovné hledání útočiště v kostele posílilo skladatelovu víru, která provází jeho skladbu dodnes. Pro tyto a další důvody se manželé rozhodli v září roku 1993 vrátit do Čech a tím ukončil svůj pobyt v Jižní Americe, který sám skladatel popisuje jako boj dobra se zlem. V roce 1996 se stal prvním flétnistou orchestru Národního Divadla v Praze. Díky tomu se zbavil finanční krize, se kterou se jeho rodina (která se rozrostla o dceru) musela potýkat. V Čechách žije a pracuje dodnes. Do Brazílie se opět vydal v roce 2007, kdy byl pozván jako pedagog na mistrovské kurzy pořádané tamější federální univerzitou. Všechny tyto události, jež nastaly ve skladatelově životě, měly veliký vliv na jeho tvorbu. Za inspiraci pro jeho hudbu označuje: „*Příroda, Bůh, hudba Bohuslava Martinů, Leoše Janáčka, francouzská hudba 20. století a Brazílie. To je to, z čeho já dělám těsto mé muziky.*“⁴

Sólově vystoupil například s orchestrem Národního divadla, PKF – Prague philharmonia, Komorní filharmonií Pardubice, Talichovým komorním orchestrem, Karlovarským symfonickým orchestrem, Severočeskou filharmonií Teplice, Pražským barokním orchestrem, komorní filharmonií L'Armonia Terrena, souborem Martinů Strings Prague a s brazilským Orquesta da camera do Pará. Mezi soutěžní úspěchy se řadí flétnová soutěž v Bádenu u Vídně (1991), Young Prague (1994), Mercury – Prix Vídeň (1996) a další. V zahraničí vystupoval sólově v Německu, Francii, Maďarsku, Itálii, Rakousku, Slovensku, Švýcarsku, Brazílii, Japonsku aj. V souboru Duo Jers vystupuje s kytaristou Jaroslavem Novákem, se kterým mimo jiné taky společně vydali CD *Mlčenlivé příběhy*.⁵ Od roku 2018 je jedním ze zakladatelů a organizátorů hudebního festivalu Jana Jakuba Rybu v Rožmitále pod Třemšínem, kde pravidelně vede hudební kurzy. V současné době hraje Jaroslav Pelikán na dřevěnou flétnu německé značky Anton Braun, která je vyrobená z grenadilly. Dále vlastní flétnu postavenou z palisandru od značky Alfred Verhoef. Jaroslav Pelikán má se svojí ženou Lenkou pět dětí a dvě z nich se věnují též klasické hudbě. Nejstarší dcera Tereza hraje na violoncello a syn Antonín studuje kompozici na konzervatoři.

⁴ FIALKOVÁ, Martina. Česká kultura před sametem a po sametu: s Jaroslavem Pelikánem. *Místní kultura* [online]. ČR, 2020, 3.6.2020 [cit. 2023-05-20]. Dostupné z: <https://www.mistnikultura.cz/ceska-kultura-pred-sametem-a-po-sametu-s-jaroslavem-pelikanem>

⁵ Jaroslav Pelikán. In: Národní divadlo [online]. [cit. 2023-05-16]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/jaroslav-pelikan-1606900>

1.1.2 Dílo

Pelikánovo dílo zahrnuje pochopitelně nejvíce skladeb napsané pro flétnu, které jako sólista prováděl. Sám říká, že složil 6 koncertů pro sólovou flétnu s doprovodem orchestru, ale na ten „svůj koncert“, který by pro sebe považoval za reprezentativní, stále ještě čeká. Inspirací pro komorní díla psaná pro flétnu získal z poslechu a studia skladeb psaných na pařížské konzervatoři v první polovině 20. století. Především se inspiroval tzv. *solo de concours*, což jsou skladby složené k ročníkovým zkouškám, které se vyznačovaly hlavně technickou náročností, až virtuózním charakterem. S touto inspirací vzniklo například dílo *Introduzione e tema con variazioni* (2018) pro flétnu a klavír. Variace vznikly na objednávku organizátorů Mezinárodní hudební soutěže Pražské Jaro, jako povinná soutěžní skladba v druhém kole kategorie flétna v roce 2019. Pelikána tehdy okamžitě napadla inspirace i ve skladbě *Trockne Blumen*, D. 802 pro flétnu a klavír od Franze Schuberta. Skladbu Pelikán hraje neustále od svých studií na konzervatoři, má k ní veliký osobní vztah a chtěl napsat její moderní protějšek.

Dále má jeho dílo velké těžiště v dechových nástrojích (hoboj, fagot, klarinet) ale také v užití nástrojů: violoncello, housle, tympány, varhany, viola a další – v časté kombinaci s klavírem. Za zmínku stojí jeho tvorba pro kytaru. Ta pramení z celoživotního přátelství s profesorem Jaroslavem Novákem; skladatelem, kytaristou a pedagogem na Pražské konzervatoři. Také psal komorní, orchestrální a vokální skladby. Psal pro pěvecká sóla i sbory zejména duchovní kompozice jako například mše, Stabat Mater atd. Zkomponoval také dětskou operu Benjamin, avšak z komponování opery má veliký respekt, hlavně z důležitosti kvality libreta. Často je zván k napsání soutěžní skladby na Mezinárodní interpretační soutěž Pražské Jaro.

Jednotlivá díla jsem uváděl v názvech, které bylo možno dohledat. V období asi dvou let dával autor svým dílům portugalské názvy. Dále užíval i italské názvy svých děl pro nejen českou, ale i mezinárodní podobu. Uvedené roky u děl jsou roky jejich vzniku, ne jejich premiéry. Z dostupných databází se roky vzniku často velmi liší.⁶

Ve výčtu díla jsem záměrně vynechal dílo napsané v dětství. První pokusy skládat vznikaly v Pelikánově 6-7 letech. První veřejné vystoupení jeho skladeb proběhlo pravděpodobně v jeho 12 letech, kdy se na chalupě u přátel scházel s dětmi, které hrály na housle a violu.⁷

⁶ Jako zdroj životopisu a jeho díla jsem použil informace ze skladatelova oficiálního životopisu, rozhovoru s Martinou Fialkovou, bakalářské práce Markéty Halamové, webu Národního divadla a také z osobního rozhovoru s Jaroslavem Pelikánem. Ostatní dostupné knižní a internetové zdroje pouze citují informace z těchto uvedených zdrojů.

⁷ Provedení skladeb proběhlo venku pod lípou mezi dvěma chalupami pro obyvatele vesnice.

Dílo z dob studia na konzervatoři:

Scherzo (1985) pro flétnu a klavír
Suíta (1986) pro hoboj a klavír
Sonata č. 1 (1986) pro flétnu a klavír
Toccata č. 1 (1986) pro varhany
Divertimento č. 1 a č. 2 (1987) pro hoboj, klarinet a fagot
Cantata (1987) na text Vítězslava Nezvala pro flétnu sólo
Sinfonia da camera (1988) pro hoboj, smyčce klavír a tympány
Toccata č.2 (1988) pro varhany
Elegie (1988) pro flétnu a klavír (také i jako pro flétnu a harfu)
Sonata č.2 (1989) pro flétnu a klavír
Sonata (1989) pro violoncello a klavír
Dva duchovní sbory (1989)
Rondo (1989) pro klavír
Smyčcový kvartet (1990)
Komorní symfonie č. 1 (1991)

Z dob studia na Akademii múzických umění a následného pobytu v Brazílii:

Sonata (1991) pro trumpetu a varhany
Komorní symfonie č. 2 (1992)
Introdukce, Siciliana a Variace (1993) pro flétnu a kytaru
Sinfonia da camera č. 2 (1993) pro hoboj, smyčce, klavír a tympány
Banquette dos Mendigos (Hostina pro ubožáky - 1993) aranžmá muzikálu F. Dominguese
Klavírní trio (1993-1994) pro housle, violoncello a klavír

Po návratu do Čech:

Sonata (1995) pro flétnu a varhany
Concerto (1996) pro hoboj, smyčce, dvě kytary, varhany a komorní orchestr
Stabat Mater (1997-2003)
Chorinhos (1998-1999) koncert pro flétnu, kytaru a orchestr
Concertino Variazioni (2000-2001) pro fagot, smyčce, cimbál a tympány
Concerto (2003) pro kytaru a smyčce
Ukolébavka (2003) pro violoncello a klavír
Dechový kvintet (2004-2005)
Siciliana a Allegro (2005) pro flétnu a kytaru

Variace I (2006) pro hoboj, violoncello a klavír
Modlitba (2006) Pro flétnu a varhany
Serenáda C dur (2006) pro dechový oktet (místo druhého fagot je užít kontrafagot)
Benjamin (2006-2008) dětská opera na libreto od Martina Vopěnky⁸
Symfonie B dur (2007) pro komorní orchestr
Suíta (2007) pro flétnu, kytaru, housle, kontrabas a akordeon
Koncert fis moll (2007) pro flétnu, smyčce a basso continuo
Ave Maria (2007) pro dětský sbor
Sonatina (2007) pro hoboj a klavír
Missa de Belem (2008-2009) mše pro pěvecká sóla, orchestr, varhany a sbor
Serenada in d (2009) pro dvě flétny a violoncello
Koncert a moll (2009) pro flétnu
Aqua e Vinho (2010) variace pro flétnu a kytaru
Sonatina (2010) pro flétnu a harfu
Trio (2011) pro dvě flétny a violoncello
Koncert e moll (2010) pro kytaru a smyčce
Sonatina Brasileira (2013) pro flétnu a klavír
Preludium a fuga ve starém slohu (2014) pro smyčce
Koncert ve starém slohu (2014) pro fagot, smyčce a basso continuo
Concerto grosso (2014-2015) pro dechové a smyčcové nástroje
3 Flétnové koncerty ve starém slohu (2015)
Hobojový koncert ve starém slohu (2016)
Trojkoncert ve starém slohu pro flétnu, hoboj a housle (2016)
Sonáta pro flétnu a basso continuo (2016)
Triová sonáta pro dva fagoty a basso continuo (2016)
Koncert pro flétnu, violoncello, smyčce a basso continuo (2016)
Dórické tance č. 1 (2016) pro dechový oktet (místo klarinetů jsou napsané zobcové flétny)
Korunovační pochod Jiřího z Poděbrad (2017)
Confessiones (2017) kantáta na text sv. Augustina pro pěvecká sóla, sbor komorní orchestr
Salve Regina (2018)
Introduzione e téma con variazioni (2018) pro flétnu a klavír
Dórické tance č. 2 (2019) pro soubor zobcových fléten a fagot
Trio-sonata e moll (2019) pro flétnu, anglický roh, marimbu, violoncello a kontrabas
Trio (2019) pro flétnu, violu a violoncello
Halleluiah (2020) znělka Noci kostelů

⁸ Martin Vopěnka (*1963) je český spisovatel, nakladatel a publicista. V roce 1991 založil nakladatelství Práh. Je známý především pro svou trilogii pro mládež: *Spící město*, *Spící spravedlnost* a *Spící tajemství*.

Klavírní trio (2020)

Vánoční pastorela E dur (2020)

Concerto (2021) pro zobcovou flétnu a komorní orchestr

Sonatina (2022) pro flétnu a kytaru

1.1.3 Díla psaná pro fagot

Jaroslav Pelikán užíval ve svých skladbách fagot už od studií na konzervatoři. V roce 1987, v jeho 17 letech složil komorní skladby *Divertimento č. 1* a *Divertimento č. 2* pro hoboj, klarinet a fagot. Další komorní dílo, které obsahuje part fagotu je například *Dechový kvintet* z roku 2004. Poté dechové oktety: *Serenata C dur* (2006) a *Dórické tance* (2016) kde je místo druhého fagotu napsán hlas pro kontrafagot. Následovaly *Dórické tance č. 2* (2019) pro soubor zobcových fléten a fagot.

K fagotu jako sólovému nástroji se dostává až díky objednavce na složení soutěžní skladby pro Mezinárodní hudební soutěž Pražského Jara 2002. Tak vzniklo v letech 2000-2001 *Concertino Variazioni per fagotto, orchestra d'archi, arpa e timpani*. Dílo bylo povinnou skladbou druhého kola soutěže. Concertino premiérovali všichni soutěžící, kteří se soutěže zúčastnili a připravovali se na ni. Pro studium skladby byl vypracován klavírní výtah doprovodu, jehož autorem je Miloš Bok.

Další sólovou skladbu, kterou máme díky Pelikánovi je právě ta, kterou se ve své práci zabývám. *Koncert ve starém slohu C dur* pro fagot, smyčce a basso continuo byl složený v roce 2014, jako jeden ze série skladeb, které autor psal při studiu barokní a raně klasicistní doby, viz následující podkapitola.

1.2 Okolnosti vzniku díla

Inspirace pro složení této skladby pramení ze snahy porozumět tehdejším skladatelům, stylu jejich práce a současnému provádění historicky poučené interpretace. Skladatel to vnímal jako studie starých skladeb a interpretace této hudební epochy. Podle jeho slov byla nejcennější zkušenost při studiu této hudby vlastní komponování nových děl v tomto stylu. Získal tím nejlepší vhled do hudebně slohového období baroka a klasicismu.

Stylizace těchto skladeb je natolik dokonalá, že sám Jaroslav Pelikán si zadal časový limit pro složení skladby, jako měli skladatelé v 18. století. Tehdy se skladatelé živili četným skládáním na objednávku.⁹ Často měli uzavřené smlouvy s různými šlechtici nebo s církví a dodávali nová díla pravidelně, dokonce i několikrát týdně. Tehdejší společnost brala tedy skladatele spíše jako řemeslníky (kteří musí vytvářet nějaký produkt každý den) než umělce, a to včetně těch nejuznávanějších skladatelů (kteří vyžadují tvůrčí klid, čas a emocionální energii pro kompozici). Proto si Pelikán také zadal krátký časový limit pro napsání těchto skladeb. Konkrétně měl na každou větu koncertu půl dne. Další ze snah o co největší věrnost byla to, že se pod koncertem podepsal pod pseudonymem Johann Nepomuk Schnaps. Autor sám tvrdí, že některé skladby vydal i pod jiným jménem a dle jeho slov se ještě nepřišlo na to, kdo je pravým autorem. Například jeho *Preludium a fuga* pro smyčce, kde je jako autor uveden František Ignác Tůma.¹⁰

První kompozice vznikla, když se Pelikán blíže seznámil právě s Preludiem a fugou od Františka Ignáce Tůmy, kdy měl na zakázku pro komorní soubor provádět spartaci této skladby v Muzeu hudby na Malé straně. Nicméně nesměl původní originální noty fotografovat ani jinak dokumentovat, vše mohl pouze na místě ručně přepsat a doma poté zanášet do počítače. To by však zabralo mnoho času, který neměl. A proto zvolil jednodušší metodu a to sice, že po půl dni stráveném studiem těchto rukopisů doma vypracoval *Preludium a Fugu* (2014) pro smyčce. Skladba je v klasicistním stylu (nejblíže se podobá stylu kompozice Josepha Haydna (1732-1809).

Všechny následující skladby už jsou ve stylu barokním, kde jsou jako doprovod užití vždy smyčce a basso continuo. Jako první barokní skladba vznikl právě Fagotový koncert na podzim roku 2014. Nicméně tento koncert nebyl nikomu věnovaný a vznikl bez vnějšího popudu. Další koncert vznikl, když dostal v divadelním orchestru novou flétnu, a rozhodl se složit *flétnový koncert ve starém slohu d moll* (2015) a interpretovat ho na tento nový nástroj. Další dva flétnové koncerty ve starém slohu věnoval svým kolegyním ve flétnové skupině jako svatební dary. *Hobojový koncert ve starém slohu* (2016) věnoval svému kolegovi hobojistovi Vratislavovi Vlnovi. Na objednávku také složil *trojkonzert ve starém slohu pro flétnu, hoboj, a housle* (2016) pro Main Kammerorchester, který pochází z německého Frankfurtu.

⁹ Například český skladatel Jan Jakub Ryba je autorem okolo 1500 opusů, a to i přes to, že byl kantorem na plný úvazek, soustavně hrál na varhany v kostele, měl jedenáct dětí, uměl mluvit šesti jazyky, a kromě toho napsal několik učebnic pro děti a učebnice kontrapunktu, harmonie a knihy o didaktice. Sám Pelikán je velkým obdivovatelem Ryby. Spoluzakládal hudební festival Jana Jakuba Ryby v Rožmitále pod Třemšínem.

¹⁰ Pelikán není sám, kdo psal skladby ve starém slohu. Například sborista liberecké opery a skladatel Jiří Bartoloměj Sturz skládá hudbu v barokním slohu pod pseudonymem Jan Ignác Jahoda. Asi tím nejznámějším z nich byl František Xaver Thuri (1939-2019), hobojista, cembalista, varhaník, pedagog a skladatel jemuž se přezdívá: „poslední český barokní skladatel“.

V komorním orchestru vystupují amatérští a profesionální hudebníci. Soubor vede český rodák Jan Polívka, jenž je přítelem Pelikána. Trojkonzert provedl jako sólista společně s hobojistou a jeho dcerou, která hrála na housle. Další díla ze série těchto koncertů jsou mimo jiné: *Sonáta pro flétnu a basso continuo*; *Triová sonáta pro dva fagoty a basso continuo*; *Konzert pro flétnu, violoncello, smyčce a basso continuo*.

Přes veškerou snahu napodobit tvůrčí proces barokních skladatelů autor vůbec nekladl důraz na technické možnosti barokních nástrojů. Koncerty byly psané zcela pro moderní nástroje. Například na kopii barokní flétny nelze zahrát jeho první koncert pro flétnu d moll, a to z důvodu výskytu noty d3, která se na daný nástroj téměř nedá zahrát a zní velmi falešně. Nicméně dle jeho vlastních slov je možné skladbu upravit tak, aby ji bylo možné zahrát, a samotná hudba tím neutrpí žádnou uměleckou újmu.

Všechny koncerty vznikly během let 2014-2016. Autor se ke komponování tohoto slohového období chce opět vrátit. Podle něho jde o skladatelskou terapii. On sám jako profesionální flétnista nemá dostatek času a zejména tvůrčího a mentální klidu ke komponování nových skladeb. Nicméně barokní sloh nevyžaduje tyto podmínky a je schopen ve slohu psát i přes pracovní vytížení. Neznamená to ovšem, že by tato hudba byla méněcenná nebo podřadná. Všechny kompozice jsou zcela plnohodnotná díla, srovnatelná s ostatními.¹¹ Notový zápis fagotového koncertu zatím nebyl oficiálně vydán žádným vydavatelstvím. Noty jsou k dispozici pouze v elektronické podobě, poskytnuté od skladatele.

1.2.1 Sloh skladby

Jak již bylo zmíněno, koncert byl napsán v barokním slohu. Blíže můžeme určit, že se jedná o pozdně barokní styl, tzv. galantní sloh. Patrné to je zejména z charakteru melodie v rychlých větách, ale také díky vypracovanému bassu continuu. I forma jednotlivých vět odkazuje na toto období. V rychlých větách je užitá volná fantazijní forma a v pomalé větě je užitá taneční dvoudílná forma (jiné koncerty z této série mají užitou fantazijní formu i ve volné větě).

1.2.1.1 Koncertantní forma

Nyní si dovoluji stručně nastínit vznik nástrojového koncertu jako samostatné formy a ustálení jeho podoby mezi skladateli. Pro práci je důležité si určit, že se koncert podobá prvním

¹¹ V této podkapitole čerpám pouze z osobních setkání a rozhovorů s Jaroslavem Pelikánem.

fagotovým koncertům, které se nám dochovaly. Tento fakt je hodnotnější o poznatek, že první koncerty mají český původ, nebo na ně alespoň měli vliv čeští hudebníci a skladatelé.

Za zakladatele nástrojového koncertu je považován italský barokní skladatel Giuseppe Torelli, který skládal v kostele San Petronio v Bologni. Byl to právě on, který v roce 1698 poprvé užil slovo „koncert“ a konkrétně ve své skladbě *Concerti musicali a quattro*, op.6. Torelli komponoval hlavně koncerty pro housle, či trumpetu. Schéma koncertů bylo tří až čtyřvěté a až po nějaké době se všechny koncerty ustálily v třívěté podobě ve schématu: první věta rychlá, druhá pomalá a třetí rychlá. Takovou podobu koncertu rychle přijal Antonio Vivaldi, čímž se rozšířila po Itálii a poté dál na sever do zahraničí, kde schéma bylo přijato jako vzor pro domácí autory. Často zmiňovaným příkladem je vliv koncertů od Vivaldiho na Johana Sebastiana Bacha. Už ve 20. letech 18. století se sjednotila kompoziční kritéria mezi jeho současníky.¹² A to včetně českých zemí, konkrétně na dvoře šlechtice Václava Morzina, kde Vivaldi působil.

Neznámější koncerty, které Vivaldi složil pro hraběte Morzina byly koncerty s názvem Čtvero ročních dob. Kromě toho zkomponoval Vivaldi pro českou šlechtickou kapelu také veliké množství koncertů pro fagot, které premiéroval vynikající fagotista Antonín Möser.¹³ Na Vivaldiho navázali jeho žáci Antonín Reichenauer a František Jiránek, kteří byli rovněž ve službách stejného šlechtice a psali koncerty pro fagot.¹⁴ Koncerty se časově pohybují v době, kterou Jaroslav Pelikán studoval. Zabýval se i tvorbou tzv. první emigrace českých hudebních skladatelů (například Jan Václav Stamic, Jiří Čárt, Jan Zach atd).

1.2.2 Fagot jako sólový nástroj

Ještě před tím, než fagot převzal roli melodického nástroje, byl výhradně nástrojem basovým. Od počátku hudební epochy baroka byl fagot užíván ve skupině *basso continuo*. První melodické pokusy měly podobu hraní basové linky, její zdobení a následnou melodickou variací hlasu. Postupem času, kdy se zlepšovaly technické možnosti nástroje, bylo možné na tehdejší fagot hrát ve vyšším rejstříku, až se téměř stal svým rozsahem rovnocenný violoncellu. V období baroka nenajdeme žádnou napsanou skladbu pro fagot, která by měla notu vyšší než notu g1. Koncert, který budu v dalších kapitolách analyzovat, je napsaný až do tónu a1. Je pravda, že charakterem rychlých vět se přibližuje více do klasicismu (Mozart píše pro fagot

¹² BĚLSKÝ, Vratislav: *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2., opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s.129. ISBN 9788086928845.

¹³ Více jsem se tomuto tématu věnoval ve své bakalářské práci *Význam fagotu na dvoře hraběte Václava z Morzina v letech 1721-1736*, dostupné z: <http://theses.cz/id/86d26f/>

¹⁴ KAPSA, Václav. *Kapela hraběte Václava Morzina*. Praha, 2009. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce do. PhDr. Jaromír Černý, CSc.

tón a1 běžně), nicméně tento koncert je napsán v současné době, a to pro moderní fagot. Příhodné je, že v rozsahu nešel ještě výš, poté by se už charakter skladby vzdaloval slohu, ve kterém byl koncert napsán. Nicméně nejnižší tón fagotu B1 využívali všichni tehdejší skladatelé.

Fagot se využíval nejprve v koncertech grossech, později se prosadil i v sólových skladbách – koncertech, sonátách apod. Nejvíce literatury pro tento nástroj napsal Antonio Vivaldi, tedy 39 sólových koncertů, které se dochovaly (o dalších dvou nedochovaných se dozvídáme z korespondence).¹⁵ Také složil mnoho dvojkonzertů s hobojem, harfou, flétnou apod.; dále několik sonát v různém obsazení. Z českých autorů musím jmenovat Antonína Reichenauera, který napsal tři koncerty pro fagot a dva dvojkoncerty pro fagot a hoboje, Františka Jiránka se čtyřmi koncerty pro fagot a Johana Friedricha Fasche s jedním koncertem, jednou sonátou, sedmi sonátami pro dva hoboje a fagot, sonátou pro flétnu, housle a fagot a sonátou pro housle, hoboje a fagot. Z německých skladatelů chci jmenovat například Christopha Graupnera, který napsal čtyři koncerty pro fagot. Dalo by se říci, že psaní koncertů pro fagot není výjimečné, ale rozhodně to nebylo tak časté jako komponování pro housle, cembalo nebo flétnu. Sám Jaroslav Pelikán má své těžiště instrumentálních koncertů ve flétně, hoboji a kytáře.

Z těchto zmíněných fagotových koncertů je hned patrné že při pohledu do sólového partu se jedná o dechový nástroj. Skladatelé proto nechávají prostor pro nádech i odpočinek. Sólový part nemá příliš dlouhé vstupy, jak je známe z koncertů pro strunné nebo klávesové nástroje. Rovněž jsou party doprovodných hlasů zredukovány, aby zvukově a barevně mohl fagot pohodlně vyniknout. Tóniny koncertů neobsahují nikdy víc jak dvě předznamenání (kromě *koncertu Es dur RV483* od Antonia Vivaldi). V tehdejší době nebylo preferováno užití ostatních tónin s více předznamenáním. Nejenom že by to značně zkomplikovalo techniku hry na tehdejší barokní fagot, ale hlavním důvodem bylo používání barokních ladících módů, které s vyšším počtem znamének v předznamenání neladily a nefungovaly.¹⁶ Proto je také koncert, kterým se tato práce zabývá napsán v C dur, s paralelní tóninou a moll, užitou ve volné větě. Závěr z tohoto poznání je ten, že by se případně daly v současné době zkomponovat barokní koncerty ve vzdálených tóninách, ve vysokém rejstříku, ale také s náročnějšími technickými pasážemi.

¹⁵ RYOM, Peter. *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: (RV)*. Kleine Ausgabe, 1. Autl. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974.

¹⁶ Můžeme však pozorovat u některých Bachových skladeb i vzdálenější modulace, to však nějakým způsobem souviselo s obsahem v hudbě. Pro vyjádření nějakého afektu se záměrně hrálo mírně falešně. Například v textu zpěvu zazněla slova jako vražda nebo smilstvo.

1.3 Premiéra

Koncert, napsaný na podzim roku 2014, nevznikl na žádný vnější popud a nebyl věnován žádnému interpretovi. Až do doby, kdy v roce 2016 dochází ke spolupráci Pelikána s fagotistou Janem Hudečkem.¹⁷ Společně skladbu upravili a o rok později v roce 2017 proběhla premiéra. Koncert, na kterém skladba zazněla, se konal v rámci festivalu Dobřichovické kulturní léto v kostele sv. Martina a Prokopa v Karlíku u Dobřichovic. Koncert pomáhal nastudovat a sám dirigoval Jaroslav Pelikán. Spoluhráči v doprovodu z řad smyčců pochází též z orchestru Národního divadla. Po premiéře se koncert uvedl ještě třikrát, v podobných prostorách jako se konala premiéra, po menších kostelích v okresech.

¹⁷ doc. MgA. Jan Hudeček, PhD., narozen 1990 vystudoval konzervatoř v Českých Budějovicích u Zdeňka Halouna a následně pražskou HAMU u prof. Jiřího Seidla a prof. Františka Hermana. Habilitován byl v roce 2022. Od roku 2011 je prvním fagotistou Národní divadla v Praze, je tedy kolegou v divadelním orchestru s Jaroslavem Pelikánem. Je vítězem mnoha mezinárodních interpretačních soutěží, například Pražské jaro 2014. Sólově premiéroval fagotové koncerty Jana Vičara, Lukáše Sommera nebo Haštala Hapky. Natočil sólové i komorní CD, například s Belfiato Quintet.

2 Rozbor koncertu

Formálně se jedná o skladbu barokního slohu, jak ho známe u koncertů od Antonia Vivaldiho, Františka Jiránka, nebo Antonína Reichenauera. Ovšem u harmonie se už stává, že melodie dojde ke vzdálenějším harmonickým funkcím hlavní tóniny, než ke kterým by došlo v baroku. V barokním slohu k těmto vzdálenějším modulacím nedochází z důvodu technické vybavenosti barokních nástrojů a tehdejšímu ladění, které neumožňuje hrát ve vzdálenějších tóninách zároveň s čistou intonací; viz v předešlé kapitole. K těmto modulacím dochází hlavně v modulačních sekvencích v rychlých větách.

Koncert se drží v třívětém schématu: první věta rychlá, druhá pomalá a třetí rychlá. Ve volné větě užil skladatel barokní taneční dvoudílnou formu opatřenou repeticemi. Nicméně první a třetí věta žádnou pevnou formu nemá, jedná se o volnou fantazijní formu s užitím ritornelového modelu (v klasicismu jsou užity sonátové formy jako například u koncertů od Wolfganga Amadea Mozarta). Sám skladatel říká, že jde hlavně o vkus skladatele a harmonický plán – z výchozí tóniny se v určité fázi zmoduluje a poté nastává návrat do hlavní tóniny. Je tedy na skladateli, aby tento harmonický plán šel hladce a energie plynula bez velikého narušení. Sám Pelikán, který vychází z tohoto poznatku říká, že tento formálně-harmonický plán má blízko k rockové hudbě, která defacto nemá žádnou formu a je to jen plynoucí energie.

Zaměříme-li se na základní tonální plán (tedy kdy zní hlavní témata v nové tónině) vyjde nám schéma, které jsem rozčlenil pomocí čísel taktů:

1. věta: C dur 1-44, a moll 45-83, g moll 84-102, C dur 103-141
2. věta: a moll 1-33, C dur 34-37, a moll 38-63
3. věta: C dur 1-52, G dur 53-101, h moll 102-122, C dur 123-178

Nová tónika ve všech větách vždy nastoupí zazněním hlavního tématu každé věty, ať už v sóle nebo v doprovodu. Předchází tomu vždy řádná modulace s kadenčním průběhem. Nikdy se nejedná o modulaci skokem.

2.1 První věta

Nyní nastíním skladatelovu práci s motivy a harmonií v první větě. Jako notové ukázky použiji part klavírního výtahu pro přehlednost. První věta začíná šestnácti takty přede hry hlavním tématem – ritornelem. Prvních osm taktů je zcela identických s úvodním sólem fagotu.

♩=160

Bassoon

Harpisichord

T S D T D

5

Bsn.

Hpsd.

T S T D

Harmonicky dochází v úvodní frázi ke kadenci hlavní tóniny (harmonické funkce jsem do not vyznačil zkratkami T, S a D) a není zde žádný dramatický harmonický vývoj. V dalších osmi taktích přede hry přichází hudební motiv, který se neopakuje nikde jinde než v doprovodu a vrací harmonii zpět do tóniky na nástup sóla na konci taktu č. 16. V taktích č. 9-11 je od autora zanesena konkrétní dynamika. Takt č. 9 zní ve forte, následuje doslovné zopakování taktu ve slabé dynamice. Takt č. 11 se dále vyvíjí vzestupným směrem a je v silné dynamice. Díky opakování má hudba větší napětí, které směřuje až do vrcholu fráze v taktu č. 12.

9

Bsn.

Hpsd.

p *f*

2

13

Bsn.

Hpsd.

f

Zdvihem do taktu č. 17 začíná fagot své sólo. Můžeme pozorovat také spojku v basu do zdvihu fagotu. V doprovodu je hlas prvních houslí zcela vynechaný a má pomlky, zatímco všechny ostatní hlasy hrají stejný part jako v předešlé větě. Rozdíl mezi tématem, který zní v doprovodu v předešlé větě a v tématu v sólovém fagotu je v absenci zdvihové noty do tématu. Vynechání zdvihu je zcela záměrně určené od autora. Po dlouhém váhání se skladatel rozhodl, že koncert bude začínat společným nástupem celého doprovodného souboru, a ne zdvihem jednoho hlasu. Ten samý model užívá i ve druhé větě a ve třetí větě už zdvih napsaný je. Sólo fagotu je v prvních osmi taktech identické jako v předešlé větě. Nyní je rozšířeno ještě o jeden takt. V tomto taktu dochází pouze k uzavření úvodního motivu a na čtvrté době začíná zdvihem motiv nový. Spíše, než o nový motiv se jedná o sekvenční technickou pasáž, která trvá čtyři takty.

17

Bsn.

Hpsd.

22

Bsn.

Hpsd.

26

Bsn.

Hpsd.

29

Bsn.

Hpsd.

3

V taktu č. 28 můžeme na čtvrté době pozorovat zdvih vrchního doprovodného hlasu, který chyběl v předešlé větě. To platí i nadále v celé větě, absence zdvihu je pouze na úplném začátku. Doprovod opakuje hlavní téma věty, nyní na pouhé dva takty a vybočuje harmonicky do paralelní tóniny a moll. Dále začíná sekvenční motiv, trvající čtrnáct taktů, při kterém se neustále střídá sólo a první housle. V notové ukázce můžeme pozorovat sekvenční postupy, které vyvrcholí kadencí nové tóniny v taktu č. 44. Na čtvrté době pokračují zdvihem do hlavního tématu první housle, již nové tónině a moll.

Hlavní téma zazní v doprovodu ve zkrácené podobě ve čtyřech taktech a hned ho přebírá fagot v taktu č. 49. Nyní už z hlavního tématu zbývá jeden takt a následuje další sekvenční motiv. Sekvence se mění v technickou pasáž, a to užitím triol. Tato virtuózní část zabírá v partu sólového nástroje jednu ze tří stran první věty, viz následující notová ukázka.

48

52

55

58

61

65

69

72

75

78

81

Od taktu č. 72 můžeme sledovat vzdálenější modulace, ke kterým v barokním slohu nedochází. Podle mého názoru je to jeden z ukazatelů prvků klasicismu a tím se koncert řadí spíše do galantního slohu. Sekvenční motivy setrvávají až do taktu č. 86, kde modulují do g moll, a hlavní téma zazní v nové tónině.

81

Bsn.

Hpsd.

84

7

Bsn.

Hpsd.

88

Bsn.

Hpsd.

Téma hrají smyčce dva takty a po nich hned nastupuje fagot v taktu č. 86. Z tématu zazní celkem pět původních taktů, ve změněné podobě. Autor začal melodicky zdobit rychlejšími hodnotami, navazuje tím charakterově na předešlou technickou pasáž. Zdvihem do taktu č. 91 začíná další sekvenční motiv. Průběh sekvencí je zcela obdobný jako v předešlých případech až do taktu č. 103, kde se skladba navrátí do původní tóniny C dur. V doprovodu zazní z hlavního tématu pouze dva takty, než nastoupí fagot.

103

Bsn.

Hpsd.

Nyní už má fagot téma v plné délce jako na začátku. Tedy dvanáct taktů od taktu č. 106 do č. 117. Následuje takt, kdy nezazní očekávaná tónika jako v taktu č. 29, ale je zde napsaná skokově jiná harmonie. Konkrétně zmenšeně zmenšený septakord v g moll. Následná sekvence vyústí v kadenci v taktu č. 125. Kadence končí trylkem na čtyřech dobách, v doprovodu zní dominantanta k hlavní tónině a na čtvrté době nastupuje zdvihem hlavní téma v doprovodu, které je zcela shodné s předehrou. V posledním taktu zahraje doprovod pouze dlouhou notu akordu, a nikoliv krátkou notu se spojkou v base jako v úvodu.

The image displays three systems of musical notation for Bassoon (Bsn.) and Piano (Hpsd.).

- System 1 (Measures 118-120):** The Bassoon part features a triplet of eighth notes (B \flat , A, G) repeated three times. The Piano accompaniment consists of a diminished seventh chord (B \flat , D, F, A \flat) in the right hand and a single eighth note (B \flat) in the left hand.
- System 2 (Measures 121-124):** The Bassoon part continues with the triplet of eighth notes (B \flat , A, G) repeated four times. The Piano accompaniment features a diminished seventh chord (B \flat , D, F, A \flat) in the right hand and a single eighth note (B \flat) in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic.
- System 3 (Measure 125):** The Bassoon part begins with a triplet of eighth notes (B \flat , A, G) followed by a trill (tr) over the G note. The Piano accompaniment features a diminished seventh chord (B \flat , D, F, A \flat) in the right hand and a single eighth note (B \flat) in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic.

Podle rozboru se vypořádávají jednotlivé motivy a jejich sekvence. V první větě je o něco více sekvenčních úseků než vlastních hudebních motivů. Návraty ritornelů jsou důležitými členitými body v uspořádání věty. Posluchačsky se jedná o oddechový moment, který ukončuje neustále narůstající hudební napětí v sekvencích. Hlavní ritornel této věty (nebo alespoň část) zazní celkem desetkrát.

2.2 Druhá věta

Volná věta Andante má barokní taneční dvoudílnou formu, opatřenou repeticemi. Celá věta obsahuje vlastní hudební motivy a nedochází zde k sekvenčním pasážím jako u věty první. K harmonické změně dochází na přechodu do druhé části věty po repetici, kdy zní hlavní ritornel v paralelní tónině C dur. Jinak se celá věta pohybuje v hlavní tónině a moll.

Úvodní ritornel volné věty sestává ze tří čtyřtaktových motivů. Opět zde chybí zdvih a věta začíná zazněním plného akordu hlavní tóniny a moll. U všech ostatních ritornelů ale zdvih napsán je.

The image shows a musical score for Bassoon and Harpsichord. The tempo is marked as ♩=80. The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows the Harpsichord playing a melodic line with a trill in measure 4, while the Bassoon is silent. The second system (measures 6-10) shows the Bassoon silent and the Harpsichord playing a more active melodic line. The third system (measures 11) shows the Bassoon playing a melodic line with a trill in measure 11, while the Harpsichord plays a supporting line. Dynamics include *mf* and *p*.

V taktu č. 12 můžeme pozorovat, jak se skladatel vypořádal se spojkou v base do fagotového sóla. Od třináctého taktu nastupuje sólo fagotu. Ritornel je shodný, pouze v předposledním taktu dochází k harmonické změně (takt č. 23) a harmonie se nevrací na tóniku, ale pokračuje

dominantou. Tím je vytvořen prostor pro následné rozvíjení motivu a přichází tak od taktu č. 25 úplně nový hudební materiál, který je uveden zajímavou spojkou v base.

Zde nastane malý sekvenční postup. Zopakuje se hudební materiál taktů č. 25-26 o tón níže. Následuje čtyřtaktový závěr celé první repeticy, který v obou případech ústí na paralelní tóninu C dur. V prvním případě jde pouze o vybočení a hudba se opět vrací na začátek repeticy do a moll. Ve druhém případě přejímá sólo doprovod v tónině C dur hlavním ritornelem, který trvá čtyři takty.

Ve čtvrtém taktu ritornelu v C dur se moduluje zpět do a moll (takt č. 37), aby si hlavní téma přebíral fagot úplně novým čtyřtaktovým hudebním motivem.

The image displays a musical score for Bassoon (Bsn.) and Harpsichord (Hpsd.) across three systems of measures. The first system covers measures 38 to 42, the second system covers measures 43 to 47, and the third system covers measures 48 to 52. The Bassoon part features melodic lines with trills (tr) and a triplet (3) in measure 48. The Harpsichord part provides accompaniment with dynamics markings *p* and *mf*. The score concludes with a trill in the final measure of the third system.

Melodie fagotu (od taktu č. 38–41) se rozvede v dominantní funkci k hlavní tónině. Doprovod v taktu č. 42 navazuje na fagot již použitým hudebním motivem z první poloviny věty, který zazněl v taktu č. 26. Opět si můžeme všimnout spojky v basovém partu v taktu č. 41, který uvádí nástup houslí. Doprovod hraje pouze první dva takty a fagot sólo přejímá následující dva takty (hudební materiál je stále shodný jako v první repetici). Od taktu č. 46 zní další čtyřtaktový motiv, který je podobný jako je závěr první repetice, i když se nemusí zprvu jevit při pohledu na vedení sólového hlasu. Zde je výsledná hlavní tónina a moll.

Následuje ritornel v plném znění jako v předešlé. Dalo by se očekávat, že bude dohrávat pouze doprovod, jako je to v první a třetí větě. Nyní se ale melodie střídá mezi doprovodem a fagotem. Po čtyřtaktové melodii v houslích navazuje fagot s dvěma takty. Následně housle vystřídají dvoutaktím a fagot ukončuje čtyřmi takty. Repetice na konci je v obou případech v hlavní tónině a moll. Osobně mě tato podoba dohry, kdy se zapojuje i fagot sólo velmi nadchla, protože mi jako interpretovi dává možnost větu ukončit a dosáhnout tak plného hudebního uspokojení z plačtivé volné věty – více o interpretaci v následující kapitole.

V prima voltě je patrný zdvih houslí zpět na začátek druhé repetice, kde je tónina C dur.

Ve volné větě zní ritornel celkem třikrát v úplné podobě a ve shodné tónině. Poté jednou ve zkrácené podobě v paralelní tónině C dur. Hudební motivy jsou zde vystaveny vždy po čtyřech taktech. Po sečtení motivů nám vyjde, že se zde nachází celkem 8 vlastních čtyřtaktových témat, z nichž se některé opakují. Vepsané repetice však tuto větu rozšiřují a vybízí to k interpretačním invencím. Tím se věta svým obsahem a délkou naplňuje do plnohodnotné věty koncertu.

2.3 Třetí věta

Finále tohoto koncertu začíná zdvihem prvních houslí. Téma je složeno ze dvou čtyřtaktových motivů. Dále zazní dvoutaktová spojka a poté finální čtyřtaktový motiv v hlavní tónině C dur.

♩=120

Bassoon

Harpisichord

f

7

Bsn.

Hpsd.

13

Bsn.

Hpsd.

f

p

Můžeme si povšimnout hravé spojky basového partu v taktu č. 15, který uvede vstup fagotu. Sólo hraje od taktu č. 16 shodně prvních deset taktů. Následuje od taktu č. 26 zcela nový hudební materiál – dvě shodné dvoutaktové sekvence a následný čtyřtaktový motiv od taktu č. 30, po kterém nastupuje doprovod v taktu č. 34. To že má fagot v partu jen polovinu ritornelu oproti předešlé, můžeme pozorovat i v první větě. Nyní dochází k harmonickému vybočení do dominantní tóniny G dur v taktu č. 33. Nejedná se zatím o modulaci, ale o vybočení s následnou kadencí do G dur. Poté zazní hlavní motiv věty v tónině G dur. Dále navazuje nový čtyřtaktový motiv od taktu č. 34.

25

Bsn.

Hpsd.

30

Bsn.

Hpsd.

35

Bsn.

Hpsd.

Zdvih sóla podpoří bas s nápaditou spojkou v taktu č. 37. Takt č. 38 je následně třikrát zopakován. Tento motiv má předepsanou dynamiku od autora, tedy že každý zopakovaný takt zní v dynamickém kontrastu – tzv. „echu“. Dále přichází asi nejdelší samostatný motiv, který trvá dvanáct taktů. Uzavírá se trylkem a harmonickou kadencí opět v G dur v taktu č. 53. Při závěru nastupuje doprovod hlavním tématem v tónině G dur.

3

40

Bsn. *p* *f*

Hpsd.

45

Bsn. *tr*

Hpsd.

51

Bsn. *tr*

Hpsd. *f*

Závěr sóla v taktách č. 51-52 mi opět osobně připomínal stylový sloh klasicismu. Pro lepší představu přidávám i ukázkou partitury, kde poukazují hlavně na podobu partu vrchních smyčců. Zároveň je to zajímavý vhled do rozdílu podoby doprovodu smyčců a klavíru.

51

Bsn. *tr*

Hpsd.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Db. *f*

V taktu č. 53 zní v doprovodu ritornel v dominantní tónině G dur. Osmitaktí je shodné s ritornely v předešlé i sóle. Následně dochází ke změně v taktu č. 63 - zní pokračování motivu, které známe z verze ritornelu u fagotu v taktu č. 26, ale nedochází zde po dvou taktech k sekvenčnímu postupu o velkou sekundu výše jako v předešlém případě. Melodie v taktu č. 63 zní stejně jako v taktu č. 65, pouze se změnou dynamiky. Od taktu č. 66 je napsaná dvoutaktová spojka v doprovodu do taktu č. 68.

4

63

Autor zde schválně nechává pomlku v taktu č. 68, nevypisuje ani žádnou spojku v basovém partu a zdvih je zcela samostatný. Poté nastupuje nová melodie v sóle, stále v tónině G dur. Následný osmitaktový motiv zůstává věrný tónině G dur. Mění se od taktu č. 77, kdy nastupuje dlouhá sekvenční plocha. Spojku do zdvihu tématu ve fagotu hrají nyní první housle. Skladba je těmito dílčími změnami obohacena a působí členitějším dojmem.

69

74

Rozsáhlé sekvence, které v partu sóla zabírají polovinu strany, modulují do nové tóniny h moll v taktu č. 102. Nyní přichází opak toho, co známe z první věty. V první větě každou novou tóninu hrál doprovod zkráceným ritornelem. Nyní hraje od taktu sto dva zkrácený ritornel fagot, a to na čtyři takty a poté nastupuje ritornel v doprovodu.

68 *f* *p* *tr*

74 *f* *mf*

80

85 *f* *p*

90

95 *f* *p*

100 *f* *tr*

Doprovod začíná v taktu č. 105 hlavním tématem. Po čtyřech taktech ale začíná modulovat pomocí nového hudebního materiálu, až se navrátí v taktu č. 123 do hlavní tóniny věty C dur. Je to poprvé během celého koncertu, kdy má doprovod takto velký prostor, vyjma přede hry a dohry. Mezihru uvedu na příkladu v plném znění:

104

Bsn.

Hpsd.

110

Bsn.

Hpsd.

115

Bsn.

Hpsd.

120

Bsn.

Hpsd.

7

V taktu č. 123 přichází opět moment s pomlkou, do kterého sám nastupuje fagot. Z počátku shodný ritornel se záhy mění, podobným způsobem jako mezihra v doprovodu. Melodie

přechází do modulačních sekvencí, ale v závěru v taktu č. 137 se opět vrací do hlavní tóniny C dur. Dochází zde opět k opakování taktů v pianu – echu (takt č. 129 a 134).

106 **17**
f

128
p f

133
p f **3**

Nyní nastupuje téma v taktu č. 138, které zní v taktu č. 34. Nyní už ale v hlavní tónině C dur.

136
 Bsn.
 Hpsd. *f*

Shodně i navazuje fagot v taktu č. 142 jako v taktu č. 38. Téma zazní v plné délce jako v úvodu věty.

141
p f p f

Bassoon **3**

147
p

152
f *tr*

V taktu č. 155-156 přichází shodný moderní závěr jako v taktech č. 51-52. Od taktu č. 157 doprovod ritornelem a od taktu č. 159 moduluje v průběhu čtyř taktů do dominanty a tím uvede kadenci.

The image shows a musical score for two instruments: Bsn. (Bassoon) and Hpsd. (Harp). The score begins at measure 157. The Bsn. part has a whole rest in measure 157. The Hpsd. part has a complex rhythmic pattern. A 'rit.' marking is present above the Hpsd. part in measure 159.

Po skončení kadence zazní ritornel v doprovodu shodně, jako v předehře. Věta končí dlouhým akordem v doprovodu (v předehře zní krátký akord se spojkou v base do vstupu sóla). V této větě se příprava ke kadenci uvede pouze v doprovodu v taktu č. 163, na rozdíl od první věty, kdy to bylo za přítomnosti fagotu.

I když třetí věta obsahuje delší sekvenční plochu než první, má o hodně víc melodických invencí. Ritornel zní celkem osmkrát.

Formálně i harmonicky jde o krásný a jednoduchý koncert, který se mi snadno studoval. Ale nechci tím říct, že je podružný. Takto přehledný koncert může dát posluchačům jasnou představu o podobě díla. Je na interpretovi, aby dokázal přesvědčivě přednést všechny motivy, témata a hudební myšlenky a dokázat tím vlastní perfektní znalost díla. Při prvním pohledu do not se mi ihned začaly vybavovat možné interpretační verze vedení melodie – více o interpretaci v následující kapitole.

3 Interpretace koncertu

Původní verze koncertu z roku 2014 byla v roce 2016 upravena ve spolupráci s Janem Hudečkem. Hlavní je změna tóniny z D dur do C dur, a to z důvodu náročnosti technického zvládnutí skladby. V tomto duchu probíhaly všechny další úpravy. Vznikl také klavírní výtah koncertu pro možnost studia s klavíristou. Klavírní výtah může sloužit také jako pomůcka pro cembalisty, kteří mají k dispozici pouze part bassa continua a nemají od autora vypsán part cembala v pravé ruce s melodickým doprovodem.

Jako interpret mohu ke skladbě přistoupit podobně jako barokní skladatelé. Tedy tak, že mám časovou tíseň, během které musím skladbu nastudovat. Proto vše hraji jednoduše a veškeré interpretační záměry vznikají přímo při nacvičování nebo při veřejném provedení těchto skladeb. Je tedy na mě jako na interpretovi nakolik budu melodicky zdobit a jakou zvolím agogiku a dynamiku. Při provádění díla mohu melodické zdobení improvizovat a záleží na technických dovednostech, uměleckých zkušenostech a hudebních preferencích. To samé platí o kadencích, které nejsou natolik rozsáhlé, komplikované a hlavně dlouhé. Panuje obecná teorie o kadencích, které nejsou autorem vyloženě napsané, že by měly být hrány pouze na jeden dech. Komplexností by měly být natolik jednoduché a jasné, aby spoluhráči, kteří doprovází sólistu věděli, kdy přesně kdy mají nastoupit po sólistovi. Autor zde zcela preferuje osobní vklad a vlastní verzi kadence.

Důležitý je úzký kontakt mezi sólistou a ostatními hráči. Jedná se o skladbu, kterou je lepší provádět bez dirigenta, aby došlo, co k nejlepší komunikaci mezi všemi hráči. Dirigent představuje bariéru v komunikaci mezi hráči. Navíc je možné, že by sám přiváděl své interpretační preference, které by mohly být jiné než u sólisty. Hudba by se poté stala mnohem komplikovanější. V dnešní době je čím dál větší trend, že se barokní koncerty provádějí bez přítomnosti dirigenta. Samotná Mezinárodní interpretační soutěž Pražského Jara 2022 v oboru fagot dala za povinnost soutěžícím ve finále Vivaldiho *Koncert g moll RV 496* hrát bez dirigenta – museli tedy řídit orchestr sami.

Při porovnání *Koncertu ve starém slohu C dur pro fagot* s fagotovými koncerty, které vznikly v době od baroka až po klasicismus (Vivaldi, Stamic, Mozart, ad.), je po technické stránce evidentní, že Pelikán psal koncert pro moderní nástroj a jeho technickou vybavenost. Přesto si ale myslím, že by bylo možné ho zahrát na kopii historického barokního i klasicistního nástroje. To by samozřejmě vyžadovalo jiný přístup, ať už z hlediska technického či zvukového. Rovněž by to vyžadovalo úpravu melodie v místech, kde zní nota a1, která nelze zahrát na kopii barokního fagotu. Dále budu v tomto kontextu uvažovat jako hráč na moderní fagot.

Během hry je na interpreta kladen důraz na technickou vybavenost, dechovou kapacitu, nátiskovou výdrž, intonační jistotu, ale i znalost interpretačních manýrů. Sólista by měl být schopen vlastní invence, co se týče stylovosti hraní melodických ozdob – trylků, nátrylů, apod. Dále také musí ovládat veškeré artikulační způsoby – staccato, portamento a legato. Velmi důležitá je kultivace tónu, jelikož se jedná o dílo stylově zařaditelné do galantního slohu. Vibrato má zde určitě své místo, ale nikde k němu nedojde v takové míře, jak jej známe u fagotových koncertů Carla Maria von Webera nebo Johanna Nepomuka Hummela. Hráč by měl být schopen správně odhadnout míru tónové síly, dynamiky a barvy tónu.

Zmiňovaný kultivovaný projev by měla doprovázet jednoduchost, přímočarost a upřímnost. Je důležitá zvuková skromnost, a ne přílišná okázalost v technických či dynamických projevech. Z poslechu nahrávek barokních a klasicistních fagotových koncertů od vrcholných interpretů – jak hráčů na moderní nástroj, ale i na historické kopie tehdejších fagotů, je velmi patrný důraz a očividná radost z každé synkopy, přírazu či opory noty. Vše se musí aplikovat s naprosto dokonalou plynulostí, směrem a hudebním spádem. Hlavní je, aby se interpreti vyvarovali určité vážnosti projevu.

Emoce v hudebním projevu jsou zde zcela jasné, čisté a jednoduché. Osobně mi vyhovuje představit si v první větě zejména radost; ve druhé mollové větě určitou plačtivost a naříkavost, ale ne zatíženou patosem. Třetí se vyznačuje velikou dávkou hravosti, až do určité míry dravosti. Jako první ukazatel těchto možných emočních představ jsou tempové označení vět Allegro, Andante, Allegro molto; ale také tóniny C dur, a moll, C dur. Dále zápis taktového metra a samotný melodický vstup v předešlé a vstup následného sóla. Interpret má být schopen zjistit délku jednotlivých frází, vytyčit si jejich vrchol a směr kam hudební tok plyne.

Noty, které používám v ukázkách, jsou opatřeny od autora artikulačními znaménky staccato, legato, nebo akcenty. Dále jsou tam u trylků naznačené opory z horní trylkové noty a také zátryly. Všechny tyto údaje napsal Pelikán pouze z důvodu, aby bylo možné přehrát skladbu v počítačovém programu. Skladatel potřeboval slyšet skladbu v lepší verzi s artikulací, aby měl konkrétnější představu o celkovém vyznění koncertu. Bez těchto artikulačních opatření by výsledné přehrávání znělo uměle a zcela nereálně. Interpretačně nechává Pelikán zcela volnou ruku interpretovi a na ničem co do not zanesl, netrvá. Podle mého názoru jsou tyto artikulační poznámky dobré vodítko pro to, z čeho by hráč mohl na začátku studia skladby vycházet. Nicméně sám autor zmiňuje, že notový zápis je pouze přibližný návod, jak hrát a zbytek je na interpretovi.

3.1 První věta

První věta Allegro se pohybuje rozsahem v malé a jednočárkované oktávě. Spodní hranice je nota D, horní nota A1, nicméně do těchto extrémů dojde melodie spíše výjimečně. Pelikán předepsal tempo čtvrtové hodnoty 160 bpm, osobně se přikláním k pomalejšímu tempu, ale ne méně jak 140 bpm. V pomalejším tempu lze hrát více hudební agogiky a dynamiky v tématech a technická pasáž nezní uspěchaně a nervózně jako v rychlejším tempu. Nejrychlejší hodnoty jsou osminové trioly, nejedná se proto o technicky náročnou skladbu. Metrum chápu spíše na půlové doby než na čtvrtové. Vnímání půlových dob docílíme lepšího klenutí a spojování frází.

Po šestnácti taktůch přede hry přijde nástup sólového partu se zdvihem do taktu č. 17. Zdvih je pevný, jistý a dobře slyšitelný. Síla zdvihu je úměrná k celkové dynamické síle přede hry. Délkou odpovídá osminové hodnotě. Zdvih do hlavního tématu určuje povahu celého vstupu a jeho směr. Vrchol fráze je na první době taktu č. 19. Do něho směřuje celá fráze a hned poté zní vylehčená druhá doba. Na další obrazové ukázce naznačuji směry frází a jejich možnou interpretaci.

The musical score is presented in four systems, each starting with a measure number in the bass clef. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$.
- The first system starts at measure 15. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure. The phrase continues with a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A breath mark is placed above the first measure, and a slur covers the entire phrase. A dynamic marking of *f* is also present below the final measure.
- The second system starts at measure 20. It begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure. The phrase continues with a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A breath mark is placed above the first measure, and a slur covers the entire phrase. A dynamic marking of *mf* is also present below the final measure.
- The third system starts at measure 25. It begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure. The phrase continues with a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A breath mark is placed above the first measure, and a slur covers the entire phrase. A dynamic marking of *f* is also present below the final measure.
- The fourth system starts at measure 28. It begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure. The phrase continues with a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A breath mark is placed above the first measure, and a slur covers the entire phrase. A dynamic marking of *f* is also present below the final measure.

Akcentem značím hlavní noty, ke kterým směřuje napětí. Ovšem neznamená to, že se nota má hrát s nepřiměřeným akcentem, spíše vychází z dynamiky předchozích not. Nikdy se nesmí dynamika skokově změnit. Crescendem a decrescendem značím směr fráze, opět se

jedná o zesílení a zeslabení v rámci napsané dynamiky. Od taktu č. 22 nastupuje téma klidnějšího charakteru, oproti úvodu sóla, a proto volím slabší dynamiku mezzoforte.

Dalším prvkem zklidnění je, že v taktech č. 22-23 jsem přidal legato na osminové noty ve třetí a čtvrté době. V taktu č. 25 jsem mezi třetí a čtvrtou dobou vepsal znaménko pro nádech. Záměrem je především kratší cézura pro nádech, který nestíhám provést v tempu. Nádechem dávám znamení spoluhračům a pokračuji od čtvrté doby zdvihem do dalšího taktu. Tímto krátkým zastavením vytvářím oddělení hlavního tématu skladby od závěrečné kadenční části, která ukončuje celý vstup úvodního sóla. Stejný model uplatňuji samozřejmě i v doslovné dohře věty v taktu č. 114.

V taktech č. 26-28 užívám legato přes dvě doby, a ne po jednotlivých dobách, jak je původně natištěno. Jde o zjednodušení a zpřehlednění hudebního textu. Dává mi to šanci lépe artikulovat každou notu a také tím hraji názorněji dynamické oblouky, které jsem označil. V první větě se nachází více triolových pasáží a vždy když melodie jde po sekundových krocích, tak užívám legato přes všechny noty.

Užití legata je má preference. Barokní skladatelé sami psali pouze výškové a délkové hodnoty not, artikulace byla na interpretovi. S legatem vepsaným do not od autora se můžeme setkat už u Wolfganga Amadea Mozarta, tím ale pravděpodobně navrhoval správné smyky.¹⁸ Sám Pelikán je pro zcela osobitou hru. Neexistuje žádná správná interpretační norma, která by se aplikovala do tohoto hudebního slohu. Jde o opravdovost a přesvědčivost vyznění (důležité je provedení před odborným publikem, nebo si nahrát samotný výkon, aby měl interpret šanci si ověřit vyznění svého interpretačního záměru).

Jako osobní doporučení mohu uvést další případy, kdy preferuji zvolnění nebo cézury, ať už z dechového či hudebního důvodu. V taktu č. 38 vynechávám notu c1 v druhé polovině třetí doby z důvodu nádechu potřebného pro zahrání čtyř následujících taktů.

¹⁸ TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha: AMU, 1970, s. 51. ISBN 978-80-7331-151-3.

37

40

43

K většímu pozastavení dochází na třetí době taktu č. 43 zcela z hudebního důvodu. Melodie a harmonie přichází k největšímu vrcholu napětí v celé první části věty. Na třetí době je napsaná v celém souboru pomlka, která je narušena až zdvihem fagotu na čtvrté době. Doprovod se přidává až na první dobu následujícího taktu č. 44, tedy nedochází k větším problémům v souhře. Díky tomu je docílena jasnější modulace do paralelní tóniny a moll, která záhy zazní v taktu č. 45 hlavním ritornelem v doprovodu.

Dále vynechávám v taktu č. 53 poslední osminovou notu G z dechového důvodu. V taktech č. 49-58 není pro nádech přirozený prostor a musí si ho interpret vytvořit, tempo plyne bez zpomalení.

48

52

55

58

Z hlediska přirozené cirkulace vzduchu doporučuji v taktu č. 58 zanést nádech po první době a navrátit hudební tok pomocí acceleranda do dalšího taktu. Dbám přitom na konkrétní nasazení každé doby, aby zrychlování probíhalo zcela zřetelně a doprovod mohl adekvátně zareagovat.

Stejný model užívám v taktu č. 66 a také v taktu č. 118.



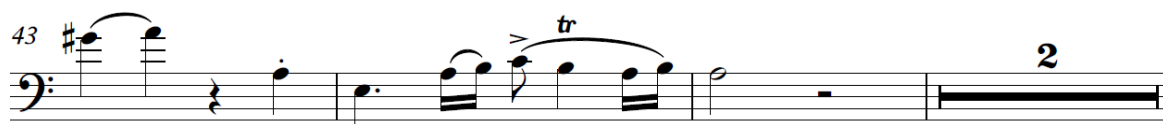
Od taktu č. 67 se navracím opět do původního tempa a hraji dlouhou sekvenční plochu. Hudební pozastavení mají za cíl narušení a rozčlenění dlouhé sekvenční plochy, která je dlouhá v partu sóla na celou stranu. Také toho využívám z důvodu nádechu. Doporučuji na zbytek sekvence si zapsat plán nádechů i výdechů.



V taktu č. 118 uplatňuji opět model s pozastavení první doby, nádechem a postupným návratem do tempa.

Je nutné mít připravený dynamický plán, jak silně hrát jednotlivé motivy. Ten by být sdělen doprovodu, který sólistu podpoří. Rozdíly dynamik jsou zcela zřetelné a jasné. Největší plocha pro dynamické změny je v sekvenčním motivu. Je zcela na interpretovi, jaké konkrétní dynamiky zvolit. Za nutný považuji poslech vlastního provedení díla a zhodnocení kvality užitých dynamik.

V celé první větě jsou psány čtyři trylky. První ukončuje delší hudební téma v taktu č. 45. Od autora je zde uvedena opora do trylku a následný zátryl.



Další trylek zní v taktu č. 64, u něj není vypsána opora z horní noty. Osobně preferuji oporu, ale dokázal bych si představit trylek i od základního tónu dis1. Následující trylek hned v dalším taktu č. 65 je opatřený oporou ze shora. Ze stejného důvodu jako trylek v taktu č. 44.

Poslední trylek nastupuje v závěru kadence, která není autorem nijak předepsaná. Pelikán sám preferuje zcela osobní přístup, kdy si interpret zkomponuje vlastní kadenci, která by měla ideálně obsahovat téma koncertu a jeho variaci. Avšak je nakloněn absolutní svobodě interpreta. Sám do svého flétnového koncertu d moll vymyslel hned několik kadencí, protože koncert několikrát prováděl. Jeho nejoblíbenější kadencí je zcela nestylová vzhledem ke koncertu. Dokonce v kadenci užil dalšího nástroje a to kytary, která hrála part basso continua. Její charakter je moderní.

Osobně preferuji stylovější kadenci. V baroku sólisté nejčastěji kadence improvizovali na koncertě, a tak se dá usuzovat, že kadence byly spíše kratší, a ne moc rozsáhlé a prokomponované. V každém případě se jedná o práci s tématem a jeho obměnami. Zároveň se ukazuje sólistova virtuózní a lyrická stránka. Téma musí zmodulovat a na konci se vrací do základní tóniny dlouhým trylkem. Na něj zareagují doprovodné hlasy a tím se kadence uzavírá. Během čtyřdobého trylku se přidává nejdříve part basso continua na třetí dobu s notou G (dominantou). Na čtvrté době nastupuje zdvih prvních houslí do závěrečného ritornelu.

Při poslechu nahrávek barokních koncertů je časté, že sólista hraje part basso continua v tutti částech. Tato možnost se nabízí i zde. Pelikán říká, že je pro absolutní svobodu projevu a nemá nic proti tomu, aby se fagotista přidal k basso continuo. To samé platí i v případě flétnových koncertů, kdy je možnost hraní s partem prvních houslí. Do určité míry podle Pelikána nezáleží na tom, jaký nástroj tyto hlasy hraje, pokud jsou samotné hlasy zachovány.

3.2 Druhá věta

Předepsané tempo 80 bpm odpovídá charakteru skladby. Rozsahem se skladba pohybuje spíše v malé a jednočárkované oktávě. Do velké oktávy melodie nedojde. Horní hranice je opět nota a1. Ve větě je naznačená dynamika mezzoforte, které má nastítnit náladu volné věty, ideálně nařikavost až plačtivost. Melodických ozdob je více než v rychlých větách. Nejenom trylků ale také přírazů a opor k notě. Věta je opatřena repetícemi, takže při opakování je prostor pro výraznější ornamentální i melodické zdobení. Ornamentální zdobení nemají meze, záleží

pouze na sólistově fantazii a vkusu. Při melodickém zdobení se musí dbát na kontrapunktické vedení hlasu doprovodu. Pelikán říká, že pokud by zdobení změnilo kontrapunkt, musí se změnit i doprovod. Tyto zásahy do díla autorovi nevadí, sám tvrdí že takovými změnami hudba vůbec netrpí. Nicméně změny a celkové melodické zdobení se musí detailně plánovat a promýšlet. Zdobení se musí do not zaznamenat. Na notových ukázkách vidíme původní zápis a poté způsob jakým zdobil Jan Hudeček, když koncert premiéroval.

The image shows four staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 80 and a dynamic marking of *mf*. It contains measures 11 through 16, featuring a melodic line with trills and slurs. The second staff contains measures 17 through 22. The third staff contains measures 23 through 28, with several trills. The fourth staff contains measures 29 through 33, including first and second endings and a final triplet.

The image shows a handwritten musical score titled "Pelikán - Repetice, zdobení 2. věta". It consists of six staves of music in bass clef, 3/4 time. The notation is highly ornate, featuring numerous trills, triplets, and slurs throughout the piece. The handwriting is clear and detailed, showing the composer's specific choices for the performance.

Třídobý taneční charakter je typický pro tuto větu. Drobné hodnoty slouží jako hybatel hudebního toku, který vždy směřuje do prvních těžkých dob. Všechny předepsané trylky začínám s oporou shora. Další z možných invencí uvádím zpomalení v taktech č. 55-57 před závěrem skladby. Při opakování repetic se pomocí ritardanda zpomaluje až dojde k zastavení hudby v pomlce na třetí době. Nástup pak určuji sám.

Možné je i zpomalení na závěr celé věty. Obecně se držím hraní not portamento, tenuto a legato s dozvukem. Nehraji staccato a vyhýbám se ostrému nasazení not.

3.3 Třetí věta

Finále je nejrychlejší větou koncertu. Tempo 120 bpm je hraniční, kdy ještě zní technika klidným a žádoucím zvukem. Horní hranice rozsahu dosahuje noty g1, spodní hranice dosahuje do noty C, která se jinde v koncertu nevyskytuje. Třetí věta se pohybuje v malé a jednočárkované oktávě. Charakter tance a hravosti je patrný hned od začátku. Téma je složeno z osminových a šestnáctinových not se znaménky staccato nad každou notou. Těžká doba je vždy ta první v taktu a od ní se odvíjí směr fráze. Vstup sóla bych srovnal se vstupem sóla v první větě. Akcent je na první době a dále směřuje napětí až do první doby taktu č. 19. Vedení fráze cítíme obdobným způsobem jako v úvodu první věty.

♩=120

14

f

20

Autor předepisuje příraz v taktu č. 22. Zdobení se meze nekladou, osobně preferuji, aby se nejdříve předneslo téma v originální podobě. Při opětovném znění ritornelu je možné užití různých přírazů, nátrylů a trylků. Předepsané legato jsem často střídal se staccatem a nadržel se striktně zápisu. V taktu č. 23 hraji legato přes první tři šestnáctinové noty a čtvrtou notu hraji staccato. Úplně stejně tak činím v taktu č. 24. V následujícím taktu č. 25 hraji pouze staccato.

Dynamika se odvíjí od charakteru každého motivu a harmonického průběhu. Takt č. 28 zní ve vyšší dynamice, než takt č. 26.

25

Bsn.

Hpsd.

Od taktu č. 38 se držím dynamiky, kterou předepsal Pelikán. V taktu č. 42 začínám střídat užívání legáta a staccata podobně jako v taktech č. 23-25. Užívám legáta na prvních pěti šestnáctinových notách, následující zbylé tři jsem hrál ve staccatu. To samé jsem aplikoval i na další dva takty č. 43-44.

33

3

f *p* *f* *p* *f*

42

tr

48

51

tr

14

V taktu č. 49 prodlužují první notu H a následně vracím hudební tok pomocí acceleranda do dalšího taktu. Díky pomlčkám v doprovodu zpomalují bez větších obtíží v souhře.

45

Bsn.

tr

Hpsd.

7

Obdobným stylem lze přistupovat k celé větě. Opět se zde nachází k dispozici delší sekvenční plocha, kde máme prostor k dynamické a artikulační invenci. V této části také záměrně vynechávám některé noty, abych se mohl nadechnout. Opět je nutné mít přesný plán a povědomí, kterých not se bude týkat. Ve větě se kadence uvede v doprovodu, tedy jinak, než tomu bylo v první větě. Opět je možné hrát basso continuo v předešlé, dohře ale i mezihře.

Výsledná artikulace vychází z přesně připraveného a vyzkoušeného plánu. Nebo se může přistupovat improvizací, kdy výsledná podoba odpovídá momentálním hudebním schopnostem interpreta. Můj názor je, že přílišné zkoumání, kde a jak užít jednotlivé artikulační techniky vytrácí samotnou muzikalitu. Důležitá je i střídmost zdobení, a ne přílišné variování artikulací, jinak hrozí že výsledné dílo zní nepřirozeně. Netvrdím tím, aby se tato hudba nijak detailně nestudovala a aby si interpreti nekladli všechny interpretační otázky, jak přistupovat k dílu a jeho charakteru.

Myslím si, že charakter skladby nejlépe vyzní, pokud bude ve smyčcových nástrojích zastoupeno po jednom nástroji. To znamená jedny první housle, jedny druhé housle, a jedna viola. Od autora je v partituře napsáno cembalo a hlas, který je nazván double bass, nejedná se však o kontrabas, nicméně je to označení pro dva libovolné basové nástroje, jak tvrdí Pelikán. Skupina bassa continua může mít libovolné obsazení (záleží, jaké interpret preferuje a považuje za vhodné). Osobně volím běžnou podobu – tedy užití cembala, violoncella a kontrabasu. Díky této kombinaci se dosáhlo plnosti zvuku v tutti částech. Ve volné větě je doprovod díky violoncellu zjemněn a jako interpret si mohu dovolit další hudební prvky, které preferuji. Například nižší dynamiku, nebo změnu barvy tónu. Kromě zmíněných nástrojů bassa continua je vhodné užití i dalších basových nástrojů. Místo cembala lze užit varhaní pozitiv jako další klávesový nástroj. Dále je možné užití strunných drnkacích nástrojů jako kytaru, loutnu nebo theorbu.¹⁹ Rovněž by se dalo uvažovat o užití fagotu.²⁰

3.4 Studium skladby

Nejdůležitější je určit si, zda skladba bude prováděna za doprovodu smyčců a bassa continua, nebo s doprovodem klavíru. Podle toho, s jakým obsazením se skladba provádí, by se měl upravit přípravný plán práce a studium skladby. Také do značné míry interpretace, volba temp i dynamik. Osobně mám zkušenost s oběma případy, nejdřív jsem skladbu nacvičil s klavírem a provedl na semináři a poté jsem hrál s doprovodem smyčců na mém absolventském koncertu. Po interpretační stránce jsem se skladbu učil podruhé.

Tempa jednotlivých vět jsou o poznání rychlejší s doprovodem klavíru. Důvodem je lepší komunikace mezi mnou a hráčem na klavír. Dále schopnost, jak rychle na sebe reagují interpreti při hře. Týká se to pohotových dynamických přizpůsobení a přejímání jednotlivých artikulačních a interpretačních detailů. Z počátku je velmi důležitý přímý oční kontakt, takže jsem otočený přímo ke klavíru a pomocí tělesných pohybů, slyšitelnými nádechy a gestikulací dochází mezi mnou a klavíristou ke komunikaci při hraní. Po základním osvojení díla, jsem schopen provádět dílo bez větších obtíží i když stojím na koncertním pódiu, tedy zády ke klavíru.

I přes jasnou představu o interpretaci melodie a jednotlivých artikulací z domácí přípravy se musely změnit konkrétní věci při vlastní hře s klavírem. Týká se to zejména nasazení, délky i

¹⁹ Theorba je barokní hudební nástroj podobný loutně obohacen basovými strunami pro dosažení lepšího zvuku basového základu.

²⁰ Obecně se dalo užit jakéhokoliv nástroje, i když není předepsán. Například v barokních tanečních skladbách není zapisován nijak part bicích a hudebníci to zcela improvizovali. Takový přístup a myšlení je samo o sobě autentická interpretace.

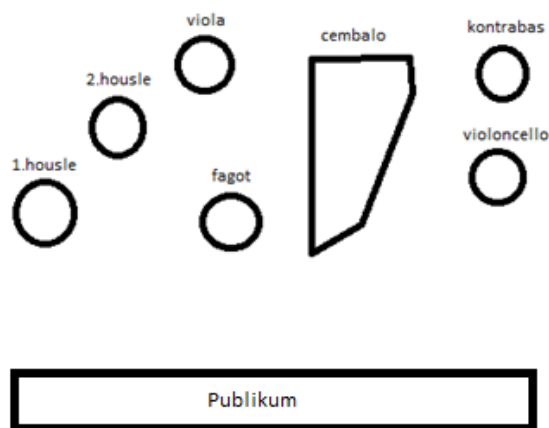
dynamiky not. Hráč musí počítat s tím, že se posléze dílo provede v koncertním sále, kde jsou jiné akustické podmínky. Nutná je akustická zkouška, kde se musí přehrát celá skladba. Když nejsou podmínky ani čas pro provedení celého díla, tak je nutné přehrát ty nejexponovanější místa. Vyzkoušet si místa s extrémní dynamikou, aby si hráč ověřil, zda koncert zní podle jeho představy. Důležité v tomto ohledu je proto názor jiného kolegy znalého oboru, nebo pedagoga, který dokáže profesionálně zhodnotit výkon a za pomoci přesných didaktických zásad osvětlit hráčům, jakými úkony docílit vrcholného interpretačního výkonu.

S ohlédnutím na výše zmíněné je třeba zvážit, zda otevřeme víko klavíru. To se může v každé situaci lišit, ať už jde o vlastnosti hry klavíristy, typu klavíru anebo akustiku sálu – ta se navíc s příchodem publika změní. Rozhodně bych nedoporučoval otevírat víko klavíru na nejvyšší možnost. Hlasitost klavíru poté mění charakter a samotný styl skladby. Specifika u klavíru je ladění. Jedná se o temperované ladění, kdežto se smyčcovými nástroji se jedná o ladění přirozené. Má osobní zkušenost byla, že klavíry, se kterými jsem měl možnost hrát, inklinovaly spíše k vyšší intonaci. Tato skutečnost ovlivnila následnou interpretaci a celkové provedení díla.

Při verzi provedení za doprovodu smyčců a bassa continua je tempo ve všech větách pomalejší. Při nacvičování jsem byl otočen čelem ke všem hráčům a zkoušku jsem jako sólista vedl. Udával jsem tempa, osvětloval jsem hráčům technické obtíže orientace mezi hlasy a na co se má každý zaměřit. Svými gesty a pohyby nástroje jsem naznačoval tempo, dynamiku a celkový charakter konkrétních míst. Dále musím zmínit to, jak je důležitá volba hráčů. Nejvíce bych to asi připodobnil k zákonitostem ve hře v komorním souboru. Kolegové, kteří budou provádět toto dílo, by měli být entuziastičtí natolik, aby projevili o dílo stejný zájem. Nejenom aby byli ochotni si dílo pečlivě samostatně nastudovat a naposlouchat, ale hlavně nacvičit a obhrávat. Zejména v místě koncertu a také na akustické zkoušce před koncertem.

Má osobní zkušenost byla, že náhlá dopravní situace zkomplikovala příjezd hráče druhých houslí a museli jsme provést akustickou zkoušku bez jeho přítomnosti. Na zkoušce se mimo jiné i upravovalo finální posazení, které ovlivnilo přítomnost cembala. Samotný výstup potom doprovázela nejistota, jestli proběhne vše bez obtíží.

Muselo být zajištěno ladění cembala a podle něj se poté ladí všechny ostatní nástroje. Kontakt se všemi hráči byl již značně problematictější. Pro bližší představu jsem vytvořil jednoduchý plánec rozsazení hráčů, které jsme aplikovali na mém absolventském koncertě (pohled na plánec je ze shora, publikum se nacházelo dole).



Soubor utvořil půlkruhový tvar a fagot byl uprostřed, zády k ostatním. Patrné je, že jsem musel komunikovat zvláště s vrchními smyčcovými nástroji a zvláště se skupinou bassa continua (cembalo, violoncello a kontrabas). To vyžaduje detailní znalost partitury, a zejména přehlednost s kým je nutné být v kontaktu, při přebírání vůdčích hlasů apod. Z plánu také vyplývá, že byla nutnost kompletní odstranění víka cembala. Kdyby cembalo zůstalo zavřené, tak by nemělo šanci se zvukově prosadit. S otevřeným víkem bych přišel o kontakt jak s violoncellistou, tak kontrabasistou, ale i samotným cembalistou.

Pokud není interpret zvyklý na zvukové vlastnosti smyčcového doprovodu, tak doporučuji dřívější přípravu a zkoušení. Sólista vždy musí dojít k nějakým zvukovým kompromisům oproti hře s doprovodem klavíru, který je schopný oproti cembalu ovládat dynamiku. Osobně jsem neměl možnost určit jakým ladícím módem bude laděno cembalo, pouze mi bylo oznámeno, že bude na „Kellner’s Bach“.²¹ Jde tedy o přirozené ladění a na interpretaci to má určitý vliv. Jako interpret jsem musel přesně vědět, jakou mají noty funkci a k čemu směřují a inklinují. Jednak to mohou být citlivé tóny jako septimy, které by měly intonačně být o trochu výš a směřovat tak do oktávy, nebo sekundy, které naopak tíhnou níže k primě. Dále se musí řešit otázky durových a mollových tercií, ale i všechny ostatní intervaly v dané tónině. K otázce velikosti doprovodného souboru a počtu smyčců nemá Pelikán vlastní preferenci. Ať už by se skladba prováděla pouze po jednom nebo více nástrojích, každá varianta má své výhody i nevýhody. Maximální počet hráčů doporučuje v rozmezí komorní orchestru – 4x 1. housle, 4x 2. housle, 3x violy, 2x violoncello a 1 kontrabas.

Při samotném koncertním vystupování je nutné se oprostít o hlídání jednotlivých hlasů a korigování jednotlivých členů v rámci skladby. Mělo by se dát co nejvíce najevo svými pohyby a komunikací mezi hráči všechny nálady a hudební city, které jako interpret chci vyjádřit.

²¹ Jedná se o typ ladění, který vymyslel Herbert Anton Kellner. Myslel si, že tímto způsobem ladil skladatel Johann Sebastian Bach. Jedná se o často používaný typ ladění pro provádění vrcholného i pozdního baroka

Závěr

Studium skladby bylo díky magisterské práci obohaceno o veliké množství poznatků, které mi napomohly proniknout do díla. Znalost formálního uspořádání díla dává nový směr uvažování o provádění díla. Společně se zvládnutým harmonickým plánem jsem mohl ke skladbě přistoupit z několika úhlů pohledu. Každou hudební frázi jsem analyzoval z několika hledisek (tím jsem mohl experimentovat a diskutovat její možné vyznění). Výhodou také pro mě bylo, že jsem měl možnost dílo studovat u fagotového virtuóza Jana Hudečka (který koncert premiéroval). Dokonce jsem měl možnost setkat se s autorem koncertu, poznat jeho osobnost, inspirovat se jím a doptávat se na všechny možné pohledy nad uvažováním o tomto díle a hudební epochy samotné. Tedy nejenom diskutovat o dílech samotných, ale i jejich skladatelích a tehdejších interpretech a přístupu k provádění hudby.

Díky tomu jsem mohl zažít interpretační naplnění z výjimečného koncertu. Autentičnost jsem se snažil nejvíce předat ve vlastním provedení díla na mém absolventském koncertě. Provedení díla bylo pro mě významné z mnoha důvodů. Jednak to byla přítomnost vynikajících hráčů, kteří se mnou toto dílo provedli, dále pak přítomnost kolegů a profesionálních fagotistů v publiku a také přítomnost samotného Jaroslava Pelikána. Bylo pro mě velmi přínosné si vyslechnout jejich dojmy z poslechu díla, bezprostředně po koncertě. Možností osobního kontaktu s autorem skladby se pro mě práce stala mnohem hodnotnější než ostatní stejného druhu, které se zabývají staršími díly a koncerty, a jejíž autoři jsou již dávno zesnulí. Já jsem naštěstí nemusel informace získávat ze starých dokumentů, pramenů nebo korespondence, ale přímo od současných mistrů svého oboru.

Dílo Jaroslava Pelikána se u nás moc často neprovádí, což je veliká škoda. Emoce, které dílo obsahuje, jsou velmi živé a povznášející. Doufám, že má práce přispěje k propagaci jeho díla, a bude zároveň cenným zdrojem informací a inspirací nejen pro fagotisty a skladatele ale i ostatní muzikanty.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- FIALKOVÁ, Martina. Česká kultura před sametem a po sametu: s Jaroslavem Pelikánem. *Místní kultura* [online]. ČR, 2020, 3.6.2020 [cit. 2023-05-20]. Dostupné z: <https://www.mistnikultura.cz/ceska-kultura-pred-sametem-a-po-sametu-s-jaroslavem-pelikanem>
- HALAMOVÁ, Markéta. Jaroslav Pelikán, život a dílo se zaměřením na skladby pro hoboje. Praha, 2009. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. s.11
- Jaroslav Pelikán. In: Národní divadlo [online]. [cit. 2023-05-16]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/jaroslav-pelikan-1606900>
- BĚLSKÝ, Vratislav: *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2., opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 129. ISBN 9788086928845.
- KAPSA, Václav. *Kapela hraběte Václava Morzina*. Praha, 2009. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce do. PhDr. Jaromír Černý, CSc.
- RYOM, Peter. *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: (RV)*. Kleine Ausgabe, 1. Autl. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974.
- TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha: AMU, 1970, s. 51. ISBN 978-80-7331-151-3.

Příloha 1

Kadence první věty

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of six staves of music, each starting with a measure number. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter note G2, then a half note G2, and continues with eighth notes. The second staff (measures 6-8) features triplet eighth notes. The third staff (measures 9-11) continues with triplet eighth notes. The fourth staff (measures 12-14) features a long slur over a series of triplet eighth notes. The fifth staff (measures 15-16) continues with triplet eighth notes. The sixth staff (measures 17-19) concludes with a quarter note G2, a whole rest, and two empty measures ending with a double bar line.

Příloha 2

Kadence třetí věty

Musical score for the cadence of the third movement, bass clef, 2/4 time signature. The score consists of six staves of music, numbered 9, 15, 20, 25, and 31. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above certain notes. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 15 and 20. The piece concludes with a double bar line.