

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Doktorský studijní program

Skladba a teorie skladby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**SÓLOVÝ NÁSTROJ A ORCHESTR (SE ZVLÁŠTNÍM  
ZŘETELEM KE KLÁVESOVÝM NÁSTROJŮM)**

**Robert Hejnar**

Vedoucí práce: prof. Ivan Kurz

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC FACULTY**

Study program: Music Art

Field of study: Composition and Theory of composition

**DISSERTATION**

**A SOLO INSTRUMENT AND THE ORCHESTRA (WITH  
A SPECIAL HEED TO THE KEYBOARD INSTRUMENTS)**

**Robert Hejnar**

Supervisor: prof. Ivan Kurz

Opponent:

Date of graduate:

Academic degree: Ph.D.

Prague 2010

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

**SÓLOVÝ NÁSTROJ A ORCHESTR (SE ZVLÁŠTNÍM ZŘETELEM  
KE KLÁVESOVÝM NÁSTROJŮM)**

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

Praha dne .....

.....  
podpis studenta

## **Upozornění**

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



## Abstrakt

Disertační práce Roberta Hejnara *Sólový nástroj a orchestr (se zvláštním zřetelem ke klávesovým nástrojům)* se zabývá problematikou vztahu a instrumentace sólového nástroje a orchestru. V úvodních kapitolách práce jsou pojmenována z hlediska akustických parametrů (za použití kategorií základních vlastností tónu) rozhodující kritéria pro instrumentaci sólového nástroje a orchestru, dále typy instrumentálních koncertů a vymezení aspektů vztahu a funkce složky sólové a doprovodné orchestrální. Na základě rámcových analýz (s akcentem na formu, traktaci sólového nástroje, orchestrální sazbu a zvukovou imaginaci díla) a následné komparaci (po stránce typu formy, prvku kadence, tektonické ambivalence, vztahu a funkce sólového nástroje a orchestru) zástupných reprezentativních koncertantních děl 20. století (K. Penderecki: *Koncert pro flétnu a komorní orchestr*, A. Parsch: *Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr*, S. Gubajdulina: „*Offertorium*“ – *koncert pro housle a orchestr*, S. Prokofjev: *Koncert č. 1 Des dur, op. 10, pro klavír a orchestr*, L. Fišer: *Koncert pro klavír a orchestr*, B. Martinů: *Koncert pro cembalo a malý orchestr*, V. Riedlbauch: *Koncert-bitva pro varhany a orchestr*) jsou v závěru práce nastíněny netradiční instrumentální techniky jednotlivých nástrojů hlavních orchestrálních sekcí a nástrojů klávesových využitelné v instrumentaci kompozice pro sólový nástroj a orchestr s ohledem na jejich dynamická, témbrová a technická specifika, včetně dalších perspektiv vývoje instrumentálního koncertu jako formálního celku.

## Summary


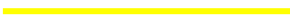





Robert Hejnar's dissertational work *A solo instrument and the orchestra (with a special heed to the keyboard instruments)* deals with the problems of the relation and the instrumentation of a solo instrument and the orchestra. Decisive criteria for the instrumentation of a solo instrument and orchestra are named in the opening chapters of the work; it is done from the viewpoint of acoustic parameters (with the use of the categories of basic tone attributes), types of instrumental concerts and delimitation of the aspects of relation and function of the solo element and the supporting orchestral element. In the conclusion of the work, there are outlined untraditional instrumental techniques for the particular instruments of the main orchestral sections and the keyboard instruments which are usable in the instrumentation of the composition for a solo instrument and the orchestra in the view of their dynamic, timbral and technical specifics, including other perspectives of the development of the instrumental concert as a formal whole. It is done on the basis of the frame analysis (with an accent on the form and the tractation of a solo instrument, the orchestral setting and the vocal imagination of the piece) and the following comparison (from the viewpoint of the type, the form, the element of the cadence, the tectonic ambivalence, the relation and function of a solo instrument and the orchestra) of the representative 20th-century concert pieces (K. Penderecki: *Flute Concerto, for flute and chamber orchestra*, A. Parsch: *Symphony-concerto for horn and orchestra*, S. Gubaidulina: „*Offertorium*“ – *concerto for violin and orchestra*, S. Prokofjev: *Piano Concerto No. 1 in D-flat major, Op. 10*, L. Fišer: *Concerto for piano and orchestra*, B. Martinu: *Harpsichord Concerto, for harpsichord and small orchestra*, V. Riedlbauch: *Concerto-battle for organ and orchestra*).

# Obsah

<b>Legenda ke grafickým schémátům analyzovaných děl.....</b>	<b>8</b>
<b>Seznam symbolů a zkratk v textu .....</b>	<b>13</b>
<b>Úvod.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Akustické parametry nejpoužívanějších sólových hudebních nástrojů se zvláštním zřetelem k nástrojům klávesovým .....</b>	<b>17</b>
1.1 Výška a síla (intenzita) tónu .....	18
1.2 Délka tónu.....	37
1.3 Barva tónu .....	40
1.4 Praktické uplatnění poznatků z akustiky pro instrumentaci sólového nástroje a orchestru.....	44
<b>2. Instrumentální koncert jako typický formální tvar spojení sólového nástroje a orchestru .....</b>	<b>46</b>
2.1 Typy instrumentálních koncertů .....	47
2.2 Vztah a funkce sólového nástroje a orchestru .....	52
<b>3. Rámcové analýzy vybraných kompozic .....</b>	<b>57</b>
3.1 Krzysztof Penderecki: <i>Koncert pro flétnu a komorní orchestr</i> .....	58
3.2 Arnošt Parsch: <i>Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr</i> .....	76
3.3 Sofia Gubajdulina: „ <i>Offertorium</i> “ – <i>Koncert pro housle a orchestr</i> .....	95
3.4 Sergej Prokofjev: <i>1. Koncert Des dur, op. 10, pro klavír a orchestr</i> .....	119
3.5 Luboš Fišer: <i>Koncert pro klavír a orchestr</i> .....	135
3.6 Bohuslav Martinů: <i>Koncert pro cembalo a malý orchestr</i> .....	154
3.7 Václav Riedlbauch: <i>Koncert-bitva pro varhany a orchestr</i> .....	183
<b>4. Sólový nástroj a orchestr v analyzovaných dílech.....</b>	<b>221</b>
4.1 Typ formy.....	222
4.2 Prvek kadence.....	225
4.3 Tektonická ambivalence jako formotvorný prvek.....	228
4.4 Vztah a funkce sólového nástroje a orchestru .....	231
<b>5. Nástin netradičních nástrojových technik využitelných v instrumentaci a dalších perspektiv vývoje kompozice pro sólový nástroj a orchestr.....</b>	<b>235</b>
5.1 Nástroje dechové dřevěné .....	236
5.2 Nástroje žesťové.....	241
5.3 Nástroje smyčcové .....	246
5.4 Klavír, cembalo a varhany.....	248
5.5 Další perspektivy vývoje .....	251
<b>Závěr .....</b>	<b>254</b>
<b>Jmenný rejstřík .....</b>	<b>256</b>
<b>Věcný rejstřík .....</b>	<b>257</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>260</b>

# LEGENDA KE GRAFICKÝM SCHÉMATŮM ANALYZOVANÝCH DĚL

## SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

TEK		<u>tektonický průběh skladby</u>
SN		<u>sólový nástroj</u> – barva červená (pro větší přehlednost uveden v přehledu orchestrálních sekcí oproti partituře jako první)
D		<u>dřevěné dechové nástroje</u> – barva žlutá
Ž		<u>žesťové nástroje</u> – barva modrá
B		<u>bicí nástroje</u> – barva hnědá (jsou-li nástroje <u>fixně</u> rozděleny do skupin, uvedeno v jednotlivých rozborech)
H		<u>harfa</u> – barva oranžová
K		<u>orchestrální klavír</u> – barva černá
S		<u>smyčcové nástroje</u> – barva zelená
① ② (A) (B)		<u>orientační značky v partituře</u> (grafické znázornění délky čísel ve schématu – tj. měřítko – je zvoleno úměrně rozsahu čísel v partituře)
DUR		<u>durata skladebného úseku</u> (stopáž jednotlivých úseků je odvozena od specifčnosti opěrných bodů partitury a kompoziční logiky struktury rozebíraných skladeb)
DYN		<u>dynamický průběh skladby</u>
F		<u>forma</u> (tematické elementy a segmenty)
+		<u>nástroj se v průběhu úseku připojuje</u>
-		<u>nástroj v průběhu úseku přestává hrát</u>



→	<u>nástroj v průběhu úseku střídá předchozí</u> (většinou jednotlivé sólové nástroje v rámci orchestrální sekce)
(vni I., vle)	<u>uvedené nástroje na krátkou dobu vstupují do fixního přediva tvořeného jinými nástroji téže orchestrální sekce</u>
~	<u>ritenuto</u>
_____	<u>plný zvuk orchestrální sekce</u> (nepřerušovaný pomlkami)
- - - - -	<u>zvuk orchestrální sekce nekompaktní</u> (jednotlivé vstupy, hra v průběhu přerušována pomlkami)
.....	<u>izolované, separované tóny v rámci orchestrální sekce</u> (hra jednotlivých tónů, velmi řídká faktura)
↓↓↓    ↑↑↑	<u>bloková instrumentace</u> (též vzájemný dialog mezi jednotlivými orchestrálními nástroji nebo skupinami)
*	<u>vide autora – nezaneseny ve schématech</u> (ve schématech rozborů jsou označeny pouze nejmarkantnější zásahy do partitury v řádu chybějících taktů nebo skladebných úseků, ne vynechané části jednotlivých nástrojových partů)
+	<u>z důvodu větší přehlednosti čísla graficky znázorněna v dvojnásobné proporci</u>
/ ? /	<u>skladebný úsek oproti partituře na zvukovém záznamu chybí</u> (interpretační nedostatek)
±	<u>celkový čas odpovídá nahrávce, dílčí časy jednotlivých částí jsou zaokrouhleny</u>

;

1. 2.

1. 2.

G. P.

A, B, C, D atd. I., II., III., IV. atd.

T<sub>1</sub>, T<sub>2</sub>, T<sub>3</sub>, T<sub>4</sub> atd.

(T<sub>2</sub>)

HT

OHT

VT

OVT

ZT

OZT

X

I

cézura

prima volta, seconda volta

repetice

generální pomlka

typy formálních celků

téma 1, 2, 3, 4

fragment rytmické artikulace tématu

hlavní téma

oblast hlavního tématu

vedlejší téma

oblast vedlejšího tématu

závěrečné téma

oblast závěrečného tématu

provedení, evoluční typ hudby

introdukce

accel.

aleator.

anticipace

augment.

basklar.

cad.

cem.

cresc.

div.

dop., doprov.

Es klar.

exp.

folk.

gliss.

impres.

klav.

klar.

kontempl.

kom.

les.

accelerando

aleatorika

anticipace

augmentace

basklarinet, basklarinetový

kadence

cembalo, cembalový

crescendo

divisi

doprovod

klarinet in Es

expozice

folklor

glissando

impresionismus

klavír, klavírní

klarinet, klarinetový

kontemplace, kontemplativní

komorní

lesní

<b>mor.</b>	moravský
<b>oblig., obligát.</b>	obligátní
<b>oktáv.</b>	oktáva, oktávové
<b>orch.</b>	orchestr, orchestrální
<b>neoklas.</b>	neoklasicismus
<b>pizz.</b>	pizzicato
<b>prov.</b>	provedení
<b>rec.</b>	recitativ
<b>rep.</b>	repríza
<b>rus.</b>	ruský
<b>v.</b>	věta
<b>var.</b>	varianta (variací) tématu nebo hudební plochy
<b>vých.</b>	východní
<b>zvukomal.</b>	zvukomalba, zvukomalebný

## SEZNAM POUŽITÝCH NÁSTROJOVÝCH ZKRATEK PODLE ORCHESTRÁLNÍCH SKUPIN

(použité zkratky odpovídají názvům nástrojů uvedených v jednotlivých partiturách a jsou též řazeny podle pořadí nástrojů v partituře, vyjma bicích nástrojů)

### Nástroje dechové dřevěné:

<b>picc.</b>	pikola
<b>fl.</b>	flétny
<b>1. fl.</b>	1. flétna
<b>ob.</b>	hoboje
<b>1. ob.</b>	1. hoboj
<b>cor. i.</b>	anglický roh
<b>cl.</b>	klarinet
<b>cl. Es</b>	klarinet in Es
<b>1. cl.</b>	1. klarinet
<b>cl. b.</b>	basklarinet
<b>fag.</b>	fagoty
<b>1. fag.</b>	1. fagot
<b>cfg.</b>	kontrafagot

### Nástroje dechové žest'ové:

<b>cor.</b>	lesní rohy
<b>1. cor.</b>	1. lesní roh
<b>cor. III. IV</b>	3. a 4. lesní roh
<b>trbe, tr.</b>	trubky
<b>1. trbe, 1. tr.</b>	1. trubka
<b>trbni</b>	pozouny
<b>1. trbni</b>	1. pozoun
<b>bass. t.</b>	basový pozoun
<b>tba</b>	tuba

Nástroje bicí (řazeny podle abecedy):

bat. I. – V.  
camp.  
camp.-IIa  
camp.-ccio  
c. di I.  
cel.  
clav.  
cow-bell  
crot.  
g. c.  
gonghi  
h.-h.  
mbf.  
ptto  
ptto sosp.  
ptti  
rot.  
sil.  
tam-t.  
tamb.  
tamb. picc.  
tamb. rull.  
tamburino  
timp.  
tom-t.  
trg.  
vibr.

baterie bicích nástrojů  
zvony (campani)  
zvonkohra (campanella)  
kravský zvonec (cow-bell)  
válcový blok (cassa di legno)  
celesta  
dřívka (claves)  
kravský zvonec (campanaccio)  
pompejské talířky (crotali)  
velký buben (gran cassa)  
gongy  
charleston (high-hat)  
marimba (marimbafono)  
činel (piatto)  
zavěšený činel (piatto sospezo)  
činely (piatti)  
rototom  
xylofon (silofono)  
tam-tam  
bubínek (tamburo)  
malý buben (tamburo piccolo)  
vířivý buben (tamburo rullante)  
tamburína  
tympány (timpani)  
tom-tom  
triangl (triangolo)  
vibrafon (vibrafono)

Nástroje smyčcové:

vni  
vni I.  
1. vni  
vni II.  
vno I. II. III.  
vla  
vle  
1. vle  
vlc.  
1. vlc.  
cb.  
1. cb.

housle  
I. housle (primy)  
1. hráč houslí (koncertní mistr)  
II. housle (sekundy)  
1., 2., 3. housle (samostatné)  
viola (samostatná)  
violy  
1. hráč viol  
violoncella  
1. hráč violoncell (koncertní mistr)  
kontrabasy  
1. kontrabas

Další orchestrální zkratky:

a 2  
4 cor., 2 trbe atd.  
tutti

hra ve dvou  
počet hrajících nástrojů  
všichni

## SEZNAM SYMBOLŮ A ZKRATEK V TEXTU

<b>cad.</b>	kadence
<b>ČHF</b>	Český hudební fond (od roku 1991 Nadace ČHF)
<b>GMI (Muzgiz)</b>	Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatelstvo
<b>HT</b>	hlavní téma
<b>Muzgiz (GMI)</b>	Muzykalnoje gosudarstvennoje izdatelstvo
<b>OHT</b>	oblast hlavního tématu
<b>OVT</b>	oblast vedlejšího tématu
<b>OZT</b>	oblast závěrečného tématu
<b>rec.</b>	recitativ
<b>SHV</b>	Státní hudební vydavatelství
<b>SNKLHU</b>	Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění
<b>SPN</b>	Státní pedagogické nakladatelství
<b>T</b>	téma
<b>VT</b>	vedlejší téma
<b>X</b>	provedení, evoluční typ hudby
<b>ZT</b>	závěrečné téma

## ÚVOD

Téma mé doktorské disertační práce – *Sólový nástroj a orchestr se zvláštním zřetelem ke klávesovým nástrojům* – je již svým názvem nesmírně rozsáhlé, proto bych je rád v úvodu vymezil a specifikoval.

Při kompozici pro sólový nástroj a orchestr hraje roli několik faktorů. V první řadě je to akustické hledisko, tj. za jakých akustických podmínek vynikne zvuk sólového nástroje nad orchestr, případně za jakých podmínek má sólový nástroj šanci se vůči orchestrálnímu doprovodu prosadit.

Instrumentace sólového nástroje a orchestru úzce souvisí též s formálním tvarem a vnitřním členěním díla, tedy sepětím formy, tektoniky, dynamiky, popřípadě obsahové roviny kompozice jako celku. Nejužívanější a nejčastější formou tohoto spojení je nástrojový koncert. Na téma nástrojových koncertů v průběhu hudebních epoch byla napsána řada odborné i popularizační literatury. Historický vývoj nástrojového koncertu jako typického formálního tvaru spojení a funkce sólového nástroje k orchestru pro mne bude tedy jen jakýmsi stručným rekapitulačním odrazovým můstkem pro dějinně-časovou návaznost disertační práce na problematiku formálních principů skladebné stavby koncertu.

Pro co nejpřesnější ilustraci těchto instrumentálních, výrazových, tektonických a formotvorných vztahů jsem se rozhodl **metodou analýzy a komparace** zpracovat vybraná zástupná koncertantní díla, jejichž selekce podléhá tomuto klíči:

1. Omezení výběru děl pro zamýšlené analýzy podléhá rámci formálního kritéria – nástrojovému koncertu. Při volbě nástrojových koncertů jsem se snažil klást důraz na co nejinvenčnější řešení kompozic po stránce formální, zvláště pak vztahu a трак-  
tace sólového nástrojového prvku k orchestru.
2. Práce je zaměřena z hlediska dějinného hudebního vývoje, nástrojové tradice a literatury na nejfrekventovanější a nejpoužívanější sólové nástroje jednotlivých skupin orchestru. Analýzy děl jsou proto soustředěny na zástupná díla reprezentující orchestrální nástrojové sekce kromě skupiny bicích a strunných drnkacích nástrojů, jejichž sólové využití v kontextu historického hudebního vývoje je sporadické a množství nástrojové literatury marginální. Výše zmíněné nástrojové skupiny tedy

nebudou z téhož důvodu zahrnuty i do okrajových, rámuujících kapitol, věnovaných problematice akustických parametrů hudebních nástrojů a nástinu netradičních nástrojových technik využitelných v instrumentaci. Zvláštní pozornost je pak věnována nástrojům klávesovým – klavíru, cembalu a varhanám.

3. Výběr analyzovaných děl zahrnuje kompozice převážně druhé poloviny 20. století, vyjma kategorie klavírního koncertu, kde rozbor *1. koncertu pro klavír* S. Prokofjeva jako přelomového náhledu na kompoziční řešení formy je, podle mého názoru, pro komparaci s dílem L. Fišera nezbytně nutný a přínosný. I vzhledem k předem deklarovanému zvláštnímu zřeteli práce – zaměření na klávesové nástroje. Stejný problém jsem řešil i s výběrem koncertu cembalového. K rozhodnutí analyticky zpracovat *Koncert pro cembalo a malý orchestr* B. Martinů (vedle cembalových koncertů např. Poulenca, Fally nebo Kalabise) mne vedlo zvláště instrumentační hledisko spojené s invenčním řešením nástrojové barvy a funkce cembala v kontrapozici nástroj – orchestr.

4. Ve výběru jsem se snažil o zastoupení výrazných osobností světové (Prokofjev, Gubajdulina, Penderecki) a české (Martinů, Fišer, Riedlbauch, Parsch) hudby 20. století.

**Cílem mé disertační práce**, jak je z výše uvedených bodů zjevné a patrné, je na základě analýz vybraných děl jednotlivých autorů rámcově zmapovat stav a vývoj instrumentálního nástrojového koncertu ve druhé polovině 20. století a shrnout jejich názorovou kompoziční diferenciaci v přístupu k této formě. V závěrečné kapitole je pak mým cílem vytvořit určitý informativní přehled některých netradičních, méně užívaných nástrojových efektů a specifických druhů technik jednotlivých nástrojů využitelných v instrumentaci kompozice pro sólový nástroj a orchestr nebo v ansámblové hře, a formulovat možné další perspektivy vývoje kompozice pro sólový nástroj a orchestr jako formálního celku.

*V závěru bych rád poděkoval zvláště svému školiteli prof. Ivanu Kurzovi za laskavé vedení při práci na tomto doktorském úkolu, dále jmenovitě prof. Ing. Václavu Syrovému, CSc., prof. PhDr. Jaromíru Havlíkovi, CSc., prof. Ivaně Loudové, prof. Arnoštu Parschovi a všem, kteří přispěli v jejím průběhu radou a pomocí.*

*Poděkování též zaslouží MgA. Stanislav Nosek za velký podíl na finálním tvaru elektronické verze této disertační práce.*

*V neposlední řadě patří velký dík mé rodině, bez jejíž pomoci a trpělivosti by má práce nikdy nevznikla.*



# 1. AKUSTICKÉ PARAMETRY NEJPOUŽÍVANĚJŠÍCH SÓLOVÝCH HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ SE ZVLÁŠTNÍM ZŘETELEM K NÁSTROJŮM KLÁVESOVÝM

Cílem této kapitoly není akustická studie. Nemíním se pouštět na teritorium vědního oboru, ve kterém nejsem odborníkem. Zůstávám v pozici hudebního skladatele, který se zabývá instrumentačním problémem sólového nástroje a orchestru, a proto na straně druhé nemůže pominout takové akustické parametry – úzce provázané se základními vlastnostmi tónu –, jako jsou výška a síla<sup>1</sup> (intenzita) spojená s průměrným dynamickým rozsahem nástroje, délka související s energetickým režimem nástroje (dechovou kapacitou), barva tónu v kontextu s dynamikou apod., tj. soustředím se na vybrané akustické principy, pojmy a jevy, které rozhodujícím způsobem vstupují do hry v instrumentační praxi a ovlivňují tím zvukový tvar, proporce a vyznění celé formy. V akustické rovině je síla (intenzita) úzce spjata s výškou, tedy s konkrétní nástrojovou polohou či rejstříkem, proto považuji za nutné první dvě jmenované kategorie vlastností tónu sloučit v jeden celek, tj. do jedné kapitoly.

V následujícím textu vycházím z akustických měření prof. V. Syrového a prof. A. Špeldy; přejímám též odbornou terminologii a některé jejich definice týkající se dané problematiky (viz poznámky na příslušných místech textu).

V této kapitole není zahrnuta akustická problematika bicích a strunných drnkacích nástrojů z důvodů uvedených v úvodu práce (viz bod č. 2).

---

<sup>1</sup> Pozn. autora: V hudbě běžně užívané označení „síla“ (převzaté z němčiny) není z hlediska odborné terminologie zcela přesné. Podle čs. normy se užívá výraz hlasitost (zvuku nebo tónu) jako subjektivní veličina a intenzita, akustický tlak, amplituda jako objektivní veličina. Označením „síla“ tedy myslím subjektivní paralelu intenzity zvuku, tedy hlasitost.

## 1.1 VÝŠKA A SÍLA (INTENZITA) TÓNU

*Klíčové pojmy: dynamické rozpětí tónu, zvukové pole, dynamický rozsah nástroje, sluchová záměna nástroje, energetický režim nástroje (viz délka).*

**Dynamické rozpětí tónu** („**Dynamické rozpětí tónu** – rozdíl minimální a maximální dosažitelné hladiny akustického tlaku či intenzity, respektive hladiny hlasitosti nebo přímo hlasitosti v dané vzdálenosti a směru od hudebního nástroje, který je umístěn v konkrétním prostoru.“<sup>2</sup>) není konstantní. Z akustického hlediska závislost maximální a minimální hladiny intenzity na výšce vymezuje tzv. **zvukové pole**. („**Zvukové pole nástroje** – závislost maximální a minimální dosažitelné hladiny akustického tlaku či intenzity na frekvenci, respektive výšce tónu.“<sup>3</sup>) Rozeznáváme čtyři typy zvukových polí:

**1. strunný typ** – má konstantní dynamické rozpětí tónu. Zařazujeme zde strunné nástroje smyčcové, drnkací, úderné a též velkou část dřevěných dechových nástrojů, hlavně saxofonů a nástrojů dvouplátkových (dechové nástroje jsou oproti strunným méně vyrovnané). Pro tento typ zvukového pole je typické zužování tónu ve vrchních rejstřících nástroje – diskantu. U strunných nástrojů je dynamické rozpětí tónu na jeho výšce nezávislé a nedochází tak k podstatné změně hlasitosti tónu v kontextu s **dynamickým rozsahem nástroje**.<sup>4</sup> („**Dynamický rozsah nástroje** – rozdíl minimální a maximální dosažené hladiny v průběhu jeho celého tónového rozsahu.“<sup>5</sup>)

**2. vokálně-dechový typ** – je charakteristický rovnoměrně se zužujícím dynamickým rozpětím tónu. Zařazujeme zde zpěvní hlasy a žesťové dechové nástroje. U dechových nástrojů je vyrovnanost zvukového pole menší. S výškou tónu stoupá náročnost „ozevu“ a stability vzdušného sloupce. To vede k zúžení dynamického rozpětí tónu a v nejvyšší poloze žesťových nástrojů k málo ovlivnitelné hlasitosti a jistotě. (Snadnost a neschopnost „ozevu“ nástroje ve vypjatých rejstřících v instrumentační praxi úzce souvisí s estetikou kompozičního výrazového použití – je nutno mít však tuto skutečnost neustále na paměti...)<sup>6</sup>

<sup>2</sup> SYROVÝ, V. *Hudební akustika*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2003. s. 280.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 281.

<sup>4</sup> Srov.: tamtéž, s. 282.

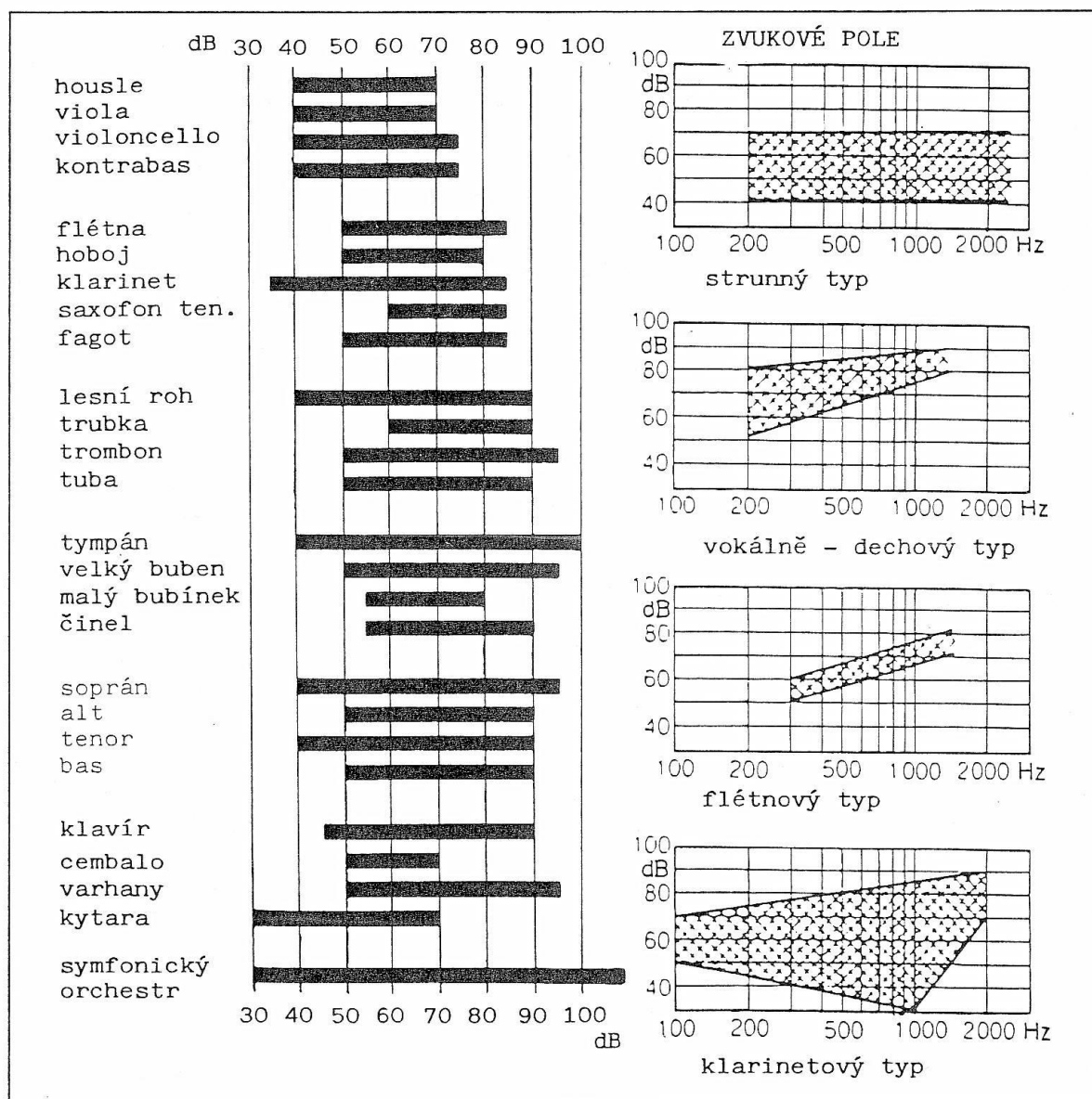
<sup>5</sup> Tamtéž, s. 280.

<sup>6</sup> Srov.: tamtéž, s. 282.

**3. flétnový typ** – vykazuje minimální změny dynamického rozpětí tónu. Typické pro flétny (hlavně zobcové) a retné varhanní rejstříky.<sup>7</sup>

**4. klarinetový typ** – dynamické rozpětí se s výškou nejprve rozšiřuje, pak zužuje (v diskantu). Patří sem klarinety a jim příbuzné (soudové) nástroje.<sup>8</sup>

**Obr. 1.1.1 Průměrné dynamické rozsahy hudebních nástrojů a základní typy zvukových polí<sup>9</sup>**



Pro srovnání uvádím přibližné hodnoty pro jednotlivé dynamické stupně:

<sup>7</sup> Srov.: tamtéž, s. 282.

<sup>8</sup> Srov.: tamtéž, s. 282.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 281.

Tab. 1.1.1 Přibližné hodnoty v dB ( $\pm 5$  dB) jednotlivých dynamických stupňů<sup>10</sup>

stupeň dB	PPP 40	PP 50	P 60	mp 65	mf 70	f 80	ff 90	fff 100
--------------	-----------	----------	---------	----------	----------	---------	----------	------------

## PŘEHLED NEJPOUŽÍVANĚJŠÍCH ORCHESTRÁLNÍCH NÁSTROJŮ PODLE POŘADÍ V PARTITUŘE

### *Dechové dřevěné nástroje*

U dřevěných dvouplátkových nástrojů (hoboj a jeho příbuzné druhy, anglický roh, fagot a kontrafagot) není možné nasadit tón v pp (nutná prudkost nasazení pro rozkmitání plátků). Spolu se skupinou smyčcových nástrojů vytváří orchestrálně jednotlivý zvuk a většinou s nimi i společně frázuje.

#### *Pikola (in C)*

Má v porovnání s flétnou průměrné dynamické rozpětí v průměru o 3–6 dB menší a rozšiřuje její rozsah směrem nahoru.<sup>11</sup> Tradiční instrumentační využití pikoly je ve zdvojení s flétnou v unisonu, ne v oktávě, z důvodu jemnějšího zvuku a notace – zní oktávu výš než se píše. Dva rejstříky pikoly:

#### 1. „Měkký: $d^2 - f^3$ ( $g^3$ )“<sup>12</sup>

Nejspodnější oktáva pikoly je velmi slabá, nevýrazná (ztráta velkého množství vzduchu). V pp má hluboká poloha zvláštní, orchestrálně nenahraditelný, sonorní zvuk varhanního rejstříku. Ve f dolní 1,5 oktávy orchestrem neproniká.

#### 2. „Ostrý: $fis^3$ ( $gis^3$ ) – $c^{5a}$ “<sup>13</sup>

Průraznost získává až od znějícího  $f^3$ ,  $g^3$ . V poslední horní oktávě proniká celým orchestrem ve ff a získává typický tón flétny. Nejvyšší tóny nelze hrát v pp.

Prstoklad (různé hmaty stejných tónů) nemá na dynamiku nástroje vliv (i u flétny), a proto neexistuje žádný dynamický rozdíl mezi hrou s vibratem a bez vibrata, pouze barevný (podobně i u flétny).

#### *Flétna příčná (in C)*

„Dynamické rozpětí flétny je v celém rozsahu konstantní (ne tak u fléten zobcových – zde je naopak dynamický rozdíl minimální – souvisí s náchylností k přefouknutí).“<sup>14</sup>

<sup>10</sup> BURGHAEUSER, J. – ŠPELDA, V. *Akustické základy orchestrace*. 1. vyd. Praha: Panton, 1967. s. 107.

<sup>11</sup> Srov.: tamtéž, s. 80.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 80.

Oproti všem druhům zobcových fléten má také mnohem větší dynamický rozsah. Spektrum tónu utváří způsob nasazení. „Průměrný dynamický rozsah nástroje: 50–85 dB.“<sup>15</sup> Z porovnání naměřených hodnot dynamiky lze poměrně přesně určit hranice jednotlivých tří rejstříků flétny.<sup>16</sup>

**1. „Hluboký: h – f<sup>1</sup>“<sup>17</sup>**

Hluboká poloha flétny (temná sonornost) má svou temnou barvou průrazný potenciál (velmi záleží na instrumentaci). Tento rejstřík bývá častěji využitý u sólové flétny – jakmile jej zdvojíme v jednozvuku nebo vrchních či spodních oktávách, zaniká, protože je velmi chudý na alikvotní tóny.

**2. „Střední: fis<sup>1</sup> – dis<sup>3</sup>“<sup>18</sup>**

V této poloze je flétna nejněžnější a nejsytější a instrumentačně velmi často využívána.

**3. „Vysoký: e<sup>3</sup> – d<sup>4</sup>“<sup>19</sup>**

Vysoká poloha je podobně jako u pikoly velmi ostrá. V tomto rejstříku je nutné obezřetně počítat s dechem a dlouhé vydržované tóny raději dělit mezi dva hráče.

*Altová flétna (in G)*

Rozšiřuje rozsah fléten směrem dolů o čistou kvartu. Bývá používána jako spodní hlas do souzvuku dvou nebo tří fléten. Oproti standardní flétně je v rejstřících téměř barevnější. Pokud ji v orchestrační praxi zamýšlíme použít, musíme počítat pro její slabé tvoření alikvotních tónů s velmi průzračným doprovodem. Jako nejlepší řešení se ovšem jeví ponechat ji jako sólovou – ve své barevné podstatě nenahraditelnou. Pro velkou spotřebu dechu a poměrně hrubý tón se ve vysoké poloze instrumentačně nevyužívá, přestože rozsahem kulminuje u c<sup>4</sup>.

---

<sup>14</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 282.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 281.

<sup>16</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 80.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 80.

**Tab. 1.1.2 Hladina zvuku a dynamické rozpětí flétny a pikoly<sup>20</sup>**

	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
flétna: jednotlivé tóny	63	72	80	17
kantiléna	59	71	78	19
pikola: jednotlivé tóny	65	72	79	14
kantiléna	67	72	80	13

### *Hoboj (in C)*

„Má průměrný dynamický nástrojový rozsah 50–80 dB.“<sup>21</sup> Časový vývoj spektra při opakovaném tónu a s tím spojený rozdíl v obsahu hlukových složek mezi nakmitávajícími a dokmitávajícími pochody jsou charakteristické pro dvouplátkové nástroje.<sup>22</sup> Hoboj je oproti flétně, klarinetu a fagotu technicky těžkopádný, proto je orchestrálně vytěžovaný jako typický kantilénový nástroj. Má pronikavou barvu tónu ve srovnání s jednoplátkovými nástroji. Je nutné (oproti jiným dřevěným nástrojům) u hoboje více dbát na nádechy (pomlky). Rejstříky hoboje podle dynamiky:

#### 1. „Hluboký: b – c<sup>2</sup>“<sup>23</sup>

Hluboké tóny v pp jsou skoro nemožné a charakterizuje je poněkud „bečivý“ tón.

#### 2. „Střední: cis<sup>2</sup> – ais<sup>2</sup>“<sup>24</sup>

Charakteristický svou plasticitou, instrumentačně standardně využívaný a pro hoboje typický v rozsahu f<sup>1</sup> – a<sup>2</sup> (b<sup>2</sup> – cis<sup>3</sup>).

#### 3. „Vysoký: od h<sup>2</sup>“<sup>25</sup>

Vysoká poloha hoboje působí jako stísněná, „mečivá“, nedomulovatelná a nepříjemně ostrá (dvouplátkový náústek a úzký vzduchový sloupec). V instrumentační praxi jsou proto ve vysokých polohách z důvodu končícího rozsahu nástroje a úzkého, málo znělého tónu nad hoboje kladeny klarinety.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>21</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>22</sup> Srov.: tamtéž, s. 315.

<sup>23</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 81.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 82.

Tab. 1.1.3 Hladina zvuku a dynamické rozpětí dvouplátkových nástrojů<sup>26</sup>

Nástroj	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
hoboj: jednotlivé tóny kantiléna	53	65	79	26
	62	69	78	16
angl. roh: jednotlivé tóny kantiléna	59	67	76	17
	63	68	76	13
fagot: jednotlivé tóny kantiléna	50	72	83	33
	56	72	82	26
kontrafagot: jednotlivé tóny kantiléna	59	70	78	19
	65	71	78	13

### Anglický roh in F

Barva anglického rohu je mnohem temnější než hoboje. Podobně jako hoboj je i anglický roh kantilénový typ nástroje. Píše se o čistou kvintu výš, než zní. Ve skupině hobojů zaujímá podobné místo jako altová flétna u fléten. Má barevně jemnější hloubky než hoboj. Rejstříky podle dynamiky:

1. „Hluboký: es – g<sup>1</sup>“<sup>27</sup>

Hluboká poloha anglického rohu je v pp velmi choulostivá.

2. „Střední: gis<sup>1</sup> – d<sup>2</sup>“<sup>28</sup>

3. „Vysoký: dis<sup>2</sup> – b<sup>2</sup>“<sup>29</sup>

V této poloze má nástroj tón velmi podobný hoboji. Nad e<sup>3</sup> hra velmi obtížná a nezvyklá.

*Milostný hoboj* zní o malou tercii níž než hoboj (píše se tedy o malou tercii výš než zní) a má oproti standardnímu hoboji jemnější tón.

*Basový hoboj* (in C) – málo užívaný, zní o oktávu níž než zápis.

### Klarinet in B

Nesmírně technicky pohyblivý nástroj: možné skoky ve velkých intervalech (i směrem dolů v p dynamice), glissanda (od h<sup>1</sup> výše), frullata, široká dynamická škála v nasazování tónu. „Průměrný dynamický rozsah nástroje: 35–85 dB.“<sup>30</sup> B klarinet je ve svém rozsahu velmi dobře dynamicky ovladatelný (dovoluje snižovat a zvyšovat

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>30</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 282.

dynamiku tónu bez ztráty jeho kvality). Klarinetový tón je ve své frekvenční struktuře jednodušší než tón flétny. Tento jev zapříčiňuje tzv. zaměnitelnost nástroje (viz dále). Typického (lichého) spektra tónu nabývá klarinet až při vyšší dynamice.<sup>31</sup> Při změně dynamiky tónu (crescendo, decrescendo) je u samostatně nasazovaných tónů klarinetu spektrum tónu nesymetrické, tj. objektivně zachycuje míru technického zvládnutí nástroje.<sup>32</sup> Pro klarinet tak typické a působivé tóny v pp jakoby z dálky, tzv. echotóny (subtóny) vznikají potlačením chvění plátku jazykem. Rejstříky klarinetu podle dynamiky:

**1. „Hluboký: des – e<sup>1</sup>“<sup>33</sup>**

I v nejhlubších polohách klarinetu je možná hra pp a plynulé crescendo z pp do ff.

**2. „Střední: f<sup>1</sup> – h<sup>2</sup>“<sup>34</sup>**

Oproti hlubokému rejstříku je střední poloha méně znělá a průrazná. U tremol je třeba dát pozor na tóny g<sup>1</sup> – b<sup>1</sup> suchého, přechodového rejstříku (též u cis<sup>3</sup> – g<sup>3</sup> vysokého rejstříku).

**3. „Vysoký: c<sup>3</sup> – b<sup>3</sup>“<sup>35</sup>**

V nejvyšší ostré poloze a u přefukujících tónů v důsledku otevření přefukového otvoru mizí lichost spektra tak typická pro klarinet a tón dostává až trubkově-clarinový charakter.<sup>36</sup>

**Tab. 1.1.4 Hladina zvuku a dynamické rozpětí jednoplátkových nástrojů<sup>37</sup>**

Nástroj	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
klarinet Es jednotlivé tóny kantiléna	62	70	78	16
	64	72	78	14
klarinet B jednotlivé tóny kantiléna	46	68	85	39
	56	70	83	27
bas. klarinet B jednotlivé tóny kantiléna	49	71	79	30
	51	70	78	27
saxofon tenor. B jednotlivé tóny kantiléna	71	75	83	12
	69	78	83	14

<sup>31</sup> Srov.: tamtéž, s. 283.

<sup>32</sup> Srov.: tamtéž, s. 286.

<sup>33</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 83.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>36</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 315–316.

<sup>37</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 84.



### *Klarinet in Es*

U klarinetů vyšších ladění (Es, C) – podobně jako u klarinetu in B v nejvyšší poloze – mizí se stoupající výškou tónu lichost spektra, což charakterizuje pronikavě ostrý tón.<sup>38</sup> Tento průrazný zvuk nepohlí ani orchestrální tutti. Spodní šalmajové rejstříky vysokých klarinetů se v instrumentaci prakticky nevyužívají. Dynamika je ve srovnání s B klarinetem a basklarinetem silně zúžena. Rejstříky podle dynamiky:

1. „Hluboký:  $g - b^{1\text{“}}$ <sup>39</sup>

2. „Střední:  $h^1 - a^{2\text{“}}$ <sup>40</sup>

3. „Vysoký:  $b^2 - g^{3\text{“}}$ <sup>41</sup>

### *Basklarinet in B*

Basklarinet je typický výraznějším lichým uspořádáním spektra tónu hlubokého a středního rejstříku a charakteristický velkým dynamickým rozpětím a potenciálem.<sup>42</sup> V instrumentaci orchestru někdy zdvojuje violoncella. Podobně jako klarinet velmi pohyblivý nástroj schopný barevně zajímavé kantilény. Rejstříky basklarinetu podle dynamiky:

1. „Hluboký:  $B_1 - a^{“}$ <sup>43</sup>

V hluboké poloze má podobné vlastnosti jako klarinet – velmi měkký a tvárný tón.

2. „Střední:  $a - es^{1\text{“}}$ <sup>44</sup>

Od klarinetu k nerozeznání, pouze temnější barva tónu.

3. „Vysoký:  $e^1 - ges^{2\text{“}}$ <sup>45</sup>

Méně barevný a stísněný tón (orchestrálně však nezaměnitelný).

viz Tab. 1.1.4

<sup>38</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 315–316.

<sup>39</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 83.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>42</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 317.

<sup>43</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 83.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 83.

*Basetový roh* má tón podobný klarinetu, avšak výrazově silnější. V instrumentaci notace v houslovém (orchestračně lepší) nebo basovém klíči (jako u lesních rohů), v rozsahu se v horním rejstříku nepřekračuje  $g^3$ .

*Fagot (in C)*

„Průměrný dynamický rozsah nástroje 50–85 dB.“<sup>46</sup> Fagotová nástrojová technika nakládá s dechem oproti klarinetu podobně jako vysoké dvouplátky – spodní poloha je náročná na velkou spotřebu, vysoké vydržované tóny vyžadují podobně jako u hobojí naopak zadržování dechu. Proto je důležité dlouhé staccatové partie přerušit pomlkou nebo kontrastním způsobem hry (např. legatovou frází) dříve, než se u hráče projeví únava a z toho plynoucí rytmická nepřesnost. Pro různorodost a s tím související kvalitu nástrojů je dobré se při kompozici pro sólový fagot nejprve seznámit s nástrojem interpreta – problém hrátelnosti a „ozevu“ různých trylků a tremol. Existují dva typy fagotu:

1. německý (Heckelův) je v naší orchestrální praxi obvyklý (podobně jako německé držení smyčce u kontrabasu oproti francouzskému). Kvalita tónů napříč rejstříky je u Heckelova fagotu vyváženější, vyrovnanější a rovnoměrnější – lépe se tak pojí s ostatními nástroji dechové dřevěné sekce.
2. francouzský (Buffetův) není ve svém projevu tak zvučný a vyrovnaný (hlavně v hloubkách), má ovšem oproti svému konkurentu lepší „ozev“ výšek, je pohyblivější a jsou mu vlastní jemné valéry tónu spojené s barevnějšími dynamickými odstíny (schopnost velkého decrescenda).<sup>47</sup>

Fagot charakterizují výrazné rozdíly ve spektru tónu z důvodu přítomnosti výrazných hluků (chod mechaniky) při přechodu z tónu na tón.<sup>48</sup>

Rejstříky nástroje podle dynamiky:

1. „Hluboký:  $B_1 - H$ “<sup>49</sup>

V hluboké poloze je fagot těžko nahraditelný – mohutný „ozev“, v dynamice a nasazování hrubý (basklarinet v těžké poloze krásné pp – jiná barva).

---

<sup>46</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>47</sup> Pozn. autora: Francouzský typ fagotu v naší orchestrální praxi nemá tradici, užívá se zvláště ve Francii, eventuálně ve Spojených státech.

<sup>48</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 317.

<sup>49</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 82.

## 2. „Střední: c – g<sup>1</sup>“<sup>50</sup>

Nejlépe zní v malé oktávě. Dobře modulovatelný zvukově křehký rejstřík fis – g<sup>1</sup>.

## 3. „Vysoký: gis<sup>1</sup> – dis<sup>2</sup>“<sup>51</sup>

Méně barevná, stísněná, nátiskem a nasazením značně obtížná poloha.

### *Kontrafagot (in C)*

V instrumentační praxi většinou zdvojuje bas spodní oktávou a s tubou vytváří dechové harmonii jakoby varhanní podklad. Jeho mohutný zvuk a tónbr jsou dynamicky v celém rozsahu vyrovnané.<sup>52</sup>

(viz Tab. 1.1.3)

### **Žesťové nástroje**<sup>53</sup>

Mají v instrumentační hierarchii velmi svébytnou a harmonicky samostatnou funkci. Akusticky a orchestračně přesný „posaz“ v žesťových nástrojích rozhoduje o znělosti či neznělosti akordu v celém orchestru. Funkce žesťové harmonie byla v instrumentaci původně jen zesilovací (dynamická podpora vrcholu), později byl žesťové nástrojové skupině svěřen i prvek orchestrálně-barevný a sólový, tj. hlasů, které přednášejí témata a jsou tak nositeli obsahově-výrazových hodnot.

### *Lesní roh F*

Typický nástroj střední orchestrální polohy a dynamicky nejměkčí ze skupiny žesťových nástrojů. „Průměrný dynamický rozsah lesního rohu činí 40–90 dB.“<sup>54</sup> V celém svém rozsahu 44 půltónu je dynamicky velmi vyrovnaný, pouze s patrným výrazným zesílením tónu B ve všech oktávách (B<sub>1</sub>, B, a – b, a<sup>1</sup> – b<sup>1</sup>) a tónu dis<sup>2</sup>. Akusticky hlučné se jeví tóny H (H<sub>1</sub>, H, h, h<sup>1</sup>).<sup>55</sup> Hluboká poloha lesního rohu je nesnadná na nasazení. Dušené tóny v této poloze se tónbrem velmi podobají tubě. Ideální rozsah: f – g<sup>1</sup> (a<sup>1</sup>) – zde je lesní roh schopen velkého crescenda od pp po ff. Ve vysoké poloze má pak úzký, avšak průrazný zvuk. I na ventilovém lesním rohu je velmi nesnadná hra rozložených akordů v legatu přes celý rozsah. Vložení ruky do ozvučnicku

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>52</sup> Srov.: tamtéž, s. 82.

<sup>53</sup> Pozn. autora: V hudební praxi, organologické terminologii a systematice se běžně používá (včetně autora této práce) termín „žesťové“ (též „nátrubkové“) nástroje (např. Rychlík, Jan – a kolektiv: *Moderní instrumentace*. Panton, Praha 1968.). Z hlediska čs. normy je též užíván termín „plechové“ nástroje.

<sup>54</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>55</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 86.

(echo, také bouchèe) v důsledku znamená změnu akustické délky nástroje, která má za následek nejenom změnu výšky tónu (spolu se změnou barvy), ale též potlačení frekvenční oblasti kolem 1 kHz, a naopak zdůraznění vyšších složek nad 3 kHz. Tón tak ztrácí charakter vokálu „A“ a dostává kovově lesklou barvu.<sup>56</sup> Výsledný tón tedy s sebou nese určitý psychologicko-barevný aspekt „stísněnosti“ a „úzkosti.“ Akordický efekt lesního rohu, tzv. pseudomultifon, vznikne jako rozdílový tón mezi hraným a zpívaným tónem (nad hraným).<sup>57</sup> Notace lesního rohu: v houslovém klíči kvinta nad zvukem, v basovém klíči pak kvarta pod zvukem.

**Tab. 1.1.5 Hladina zvuku a dynamické rozpětí žesťových nástrojů<sup>58</sup>**

Nástroj		Hladina zvuku			dynam. rozpětí
		pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
lesní roh F	jednotlivé tóny	53	71	86	33
	melodická fráze	57	72	81	24
trubka B	jednotlivé tóny	64	77	90	26
	melodická fráze	69	82	88	19
křídlovka B	jednotlivé tóny	66	83	95	29
	melodická fráze	74	84	95	21
kornet B	jednotlivé tóny	64	79	94	30
	melodická fráze	70	82	91	21
baskřídlovka B	jednotlivé tóny	68	80	95	27
	melodická fráze	72	84	90	18
eufonium B	jednotlivé tóny	67	80	95	28
	melodická fráze	74	83	91	17
tenor. pozoun B	jednotlivé tóny	58	77	95	37
	melodická fráze	71	77	91	20
basový pozoun	jednotlivé tóny	63	77	93	30
	melodická fráze	70	77	92	22
helikon B	jednotlivé tóny	68	86	92	26
	melodická fráze	73	86	90	17
kontrabas. tuba B	jednotlivé tóny	54	74	87	35
	melodická fráze	61	81	89	28

### *Trubka in B*

Je instrumentačně vytěžována jako nástroj s nesmírnými dynamickými možnostmi – od pp k ff proráží celým orchestrem. Hluboká poloha trubky bývá méně spolehlivá v intonaci, vysoké tóny jsou pak obtížně nasaditelné a dynamicky hůře modulovatelné, jistě znějí až ve ff. Technicky velmi disponovaný a pohyblivý nástroj, specialitou trubky je dvojitý jazyk. U hry *con sordino* (echo efekt – hra působí dojmem velké vzdálenosti) musíme počítat s poklesem dynamiky a s podstatnou změnou barvy tónu nástroje – výrazně ostrý nebo tupý tón s atypickým uspořádáním spektra.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 320.

<sup>57</sup> Srov.: tamtéž, s. 320–321.

<sup>58</sup> BURGHAEUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 86.

<sup>59</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 322.

„Průměrný dynamický rozsah nástroje: 60–90 dB.“<sup>60</sup> Vyšší hladina dynamiky u tónů b, a<sup>1</sup> – c<sup>2</sup>, a<sup>2</sup> – c<sup>3</sup>, hluché slabší tóny f, e<sup>1</sup> – f<sup>1</sup>, f<sup>2</sup>, des<sup>2</sup>.<sup>61</sup>

(viz Tab. 1.1.5)

#### *Tenorový pozoun in C*

Je notován v basovém klíči, ve vyšších polohách v klíči tenorovém. Spolu s trubkami a tubou nástroj maximálního silového rozpětí. „Průměrný dynamický rozsah nástroje: 50–95 dB.“<sup>62</sup> Pozouny jsou dynamicky velmi univerzální a nejlépe znějí v těsné harmonii na rozhraní malé a jednočárkované oktávy (ff v široké rozloze z důvodu dynamicky nepevných tónů zní nevyrovnaně). Vyšší dynamika naměřena u tónů B (B, b, b<sup>1</sup>).<sup>63</sup> Silná závislost užitečného rozsahu spektra na dynamice tónu – pp = velmi kulatý tón s minimálním obsahem vyšších harmonických.<sup>64</sup>

Rozeznáváme dva druhy pozounů:

#### 1. snižcový

#### 2. ventilový – technicky pohyblivější, u nás prakticky nepoužívaný

(viz Tab. 1.1.5; v tabulce měřen tenorový pozoun in B)

#### *Basový pozoun in F*

Je dynamikou velmi podobný tenorovému pozounu.<sup>65</sup> Speciální technikou basového pozounu jsou tzv. pedálové tóny, dosažené zvláštním nátiskem. Při těchto tónech (pouze v mf) může basový pozoun značně hluboko (až do E<sub>1</sub>).

#### *Kontrabasová tuba B*

„Průměrný dynamický rozsah: 50–90 dB.“<sup>66</sup> „Tóny H nejvýraznější, tóny B silnější, zejména při nižší dynamické hladině (B<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, as – c<sup>1</sup>).“<sup>67</sup> Oproti pozounu mají i nejhlubší tóny tuby velkou dynamickou průraznost – podobně jako trubka proniká orchestrem ve výškách, nástup tuby v plénu orchestru v basovém rejstříku je nepřeslechnutelný. Přes svou ff průraznost je však tuba schopna velmi měkkého

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 281.

<sup>61</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 86–87.

<sup>62</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>63</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 86.

<sup>64</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 324.

<sup>65</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 85.

<sup>66</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>67</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 87.

kulatého tónu, proto bývá často orchestrálně exponována jako basová linka podepírající kvartet lesních rohů.

viz Tab. 1.1.5

### **Smyčcové nástroje**

*Střední dynamický rozsah* u všech nástrojů této orchestrální sekce ( housle, viola, violoncello, kontrabas) je přibližně 43–73 dB. *Dynamické rozpětí* (tj. rozdíl mezi maximem a minimem dynamiky) je v průměru 30 dB (u basových nástrojů, tedy violoncella a kontrbasu, je větší).<sup>68</sup>

#### *Housle*

„Průměrný dynamický rozsah houslí: 40–70 dB.“<sup>69</sup> „Tón houslí mění svůj charakter s dynamikou relativně velmi málo, v závislosti na technice smyku.“<sup>70</sup> Tedy v souvislosti s nestandardním akustickým režimem (viz dále barva tónu).

V pp flažolety houslí vykazují nepatrně vyšší hladinu zvuku než u normálního tónu, pizzicato pravou rukou má větší dynamické rozpětí než při hře con arco (i u ostatních smyčců). Dvojhmaty: dynamická hladina stejná jako u jednohlasé hry (v pp mírně stoupá), čtyřzvuky ff jsou pak zvukově výraznější (cca o 9 dB). Hra con sordino v pp, mf i ff je vždy slabější (průměrně o 5–8 dB). V pp a ff je kantiléna (podobně i u ostatních smyčců) dynamikou silnější než jednotlivě hrané tóny.<sup>71</sup>

**Tab. 1.1.6 Hladina zvuku a dynamické rozpětí houslí (měřeno bez vibrata)<sup>72</sup>**

	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
jednotlivé tóny – hra smyčcem	44	55	73	29
flažolety	46	55	66	20
pizzicato	33	52	72	39
dvojjzvuky con arco	52	60	73	21
čtyřzvuky con arco	–	–	82	–
čtyřzvuky pizzicato	–	–	77	–
kantiléna	47	62	79	32
con sordino	38	50	66	28

<sup>68</sup> Srov.: tamtéž, s. 66.

<sup>69</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 283.

<sup>71</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 67–68.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 67.

## Viola

Její dynamické rozpětí je poněkud nižší než u houslí, hra col legno u violy má průměrný dynamický rozsah 44–66 dB, rozpětí tedy cca 22 dB (podobně i u houslí).<sup>73</sup> „Průměrný dynamický rozsah nástroje činí 40–70 dB.“<sup>74</sup> Charakteristická barva tónu violy je připisována nedostatečné velikosti korpusu nástroje.

Tab. 1.1.7 Hladina zvuku a dynamické rozpětí violy (měřeno bez vibrata)<sup>75</sup>

	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
jednotlivé tóny con arco	45	59	72	27
flažolety	47	59	69	22
pizzicato pravou rukou	40	56	71	31
dvojjzvuky con arco	49	63	73	24
čtyřzvuky con arco	—	—	76	—
čtyřzvuky pizzicato	—	—	74	—
kantiléna	48	62	73	25
kantiléna con sordino	44	55	69	25

## Violoncello

Má vyrovnanou dynamiku v rozsahu C – gis<sup>1</sup>. Ve dvoučárkované oktávě se rozsah dynamiky zužuje z obou stran.<sup>76</sup> „Smyk od žabky budí při stejné rychlosti smyčce bohatší spektrum tónu než smyk od špičky.“<sup>77</sup> „Průměrný dynamický rozsah nástroje: 40–75 dB.“<sup>78</sup>

Tab. 1.1.8 Hladina zvuku a dynamické rozpětí violoncella (měřeno bez vibrata)<sup>79</sup>

	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
jednotlivé tóny con arco	41	57	72	31
flažolety	40	54	67	27
pizzicato pravou rukou	29	56	72	43
dvojjzvuky con arco	45	63	75	30
čtyřzvuky con arco	—	—	84	—
čtyřzvuky pizzicato	—	—	77	—
kantiléna	45	64	75	30
kantiléna con sordino	33	58	71	38

<sup>73</sup> Srov.: tamtéž, s. 68.

<sup>74</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>75</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 68.

<sup>76</sup> Srov.: tamtéž, s. 69

<sup>77</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 295.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 281.

<sup>79</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 69.

## Kontrabas

U kontrabasu zní velmi dobře celý rozsah nástroje až na nejvyšší polohu ( $a^1 - fis^2$ ), kde dynamické rozpětí v průměru klesá z 36 na 21 dB.<sup>80</sup> „Průměrný dynamický rozsah kontrabasu: 40–75 dB.“<sup>81</sup>

Tab. 1.1.9 Hladina zvuku a dynamické rozpětí kontrabasu (měřeno bez vibrata)<sup>82</sup>

	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
jednotlivé tóny con arco	43	58	75	32
flažolety	46	59	73	27
pizzicato pravou rukou	32	54	75	43
kantiléna	48	65	79	31
kantiléna con sordino	41	55	70	29

## Klávesové nástroje

### Klavír

U klavíru hraje velkou roli tónový dozvuk – 10 sekund a více při zvednutých dusítkách (doznívání strun je specifické i při staccatu).<sup>83</sup> Rozsah klavíru se jeví jako zvukově vyrovnaný, pouze vysoká diskantová poloha (čtyřčárkovaná oktáva) jeví pokles dynamiky ve ff z celkového průměru 82 dB ve ff o 12 dB (na asi 70 dB). Nejvyšší dosažená hladina zvuku v maximálním ff při rozeznění celé klaviatury činí 92 dB.<sup>84</sup> „Nástroj má poměrně vysokou horní dynamickou hranici v hluboké poloze – 85 dB (kontrabasová tuba jej dostihuje až kolem  $A_1$  a výše).“<sup>85</sup> Charakteristickým rysem barvy klavírního tónu je neharmonicitu jeho spektra v celém tónovém rozsahu. Další důležitou stacionární součástí tónu klavíru jsou hluky, které vynikají hlavně v diskantové poloze rozsahu nástroje. Úroveň hluků v klavírním tónu odpovídá síle úhozu.<sup>86</sup> „Průměrný dynamický rozsah nástroje: 45–90 dB.“<sup>87</sup>

<sup>80</sup> Srov.: tamtéž, s. 69–70.

<sup>81</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>82</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 70.

<sup>83</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 307–308.

<sup>84</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 71.

<sup>85</sup> RYCHLÍK, J. a kol. Moderní instrumentace. 1. vyd. Praha: Panton, 1968. s. 646.

<sup>86</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 306.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 281.



**Tab. 1.1.10 Hladina zvuku a dynamické rozpětí klavíru (s použitím a bez použití levého i pravého pedálu)<sup>88</sup>**

	Hladina zvuku					dynam. rozpětí	
	pp-dB/A		mf-dB/B	ff-dB/C			
hra jednou rukou rozložené kvintakordy – zcela otevřená deska	i. p. – bez i. p.			bez p. p. – p. p.			
	45,6	46,5	66	81	82	34,5	36,4
totéž – deska zavřená	44,–	45,2	65	78	79	32,8	35,–
totéž – deska zpola zdvižená	45	45,7	67	78,3	82	32,6	37,–
akordická hra jednou rukou – zcela otevřená deska	46	47	68	81	83	34,–	37,–
totéž – deska zavřená	44,5	46	65	78	79	33,5	33,–
totéž – deska zpola otevřená	45	46	65	78,5	80	32,5	35,–
přednesová skladba (obě ruce)	52	53	68	82	87	29,–	35,–

### Cembalo

„Dynamický rozsah cembala je proti klavíru podstatně užší“<sup>89</sup> – „50–70 dB.“<sup>90</sup> Nejvýraznějším zvukem nástroje se dá označit akordická hra proti orchestru. Při akordické hře více tónů může znít cembalo nepříjemně tvrdě, proto se u nástroje často používá hra arpeggio (nejen při recitativech).<sup>91</sup>

**Tab. 1.1.11 Hladina zvuku a dynamické rozpětí cembala<sup>92</sup>**

	Hladina zvuku			dynam. rozpětí
	pp-dB/A	mf-dB/B	ff-dB/C	
rozložený kvintakord – hra jednou rukou	52	65	69	17
akordická hra – jednou rukou	54	66	69	15
přednesová skladba (hra oběma rukama)	58	68	71	13

### Varhany

„Průměrný dynamický rozsah varhan: 50–95 dB.“<sup>93</sup> Každý z hlasů (rejstříků) varhan má svou prakticky stálou konstantní dynamiku, dynamickou gradaci lze vytvořit pouze kombinací, tj. spojováním hlasů a do jisté míry otvíráním (nebo zavíráním) žaluzií, nebo postupným přidáváním hlasů (válec).<sup>94</sup> „...Akordická hra zní vždy přibližně o 2–5 dB silněji než stejný akord melodicky rozložený, otevřená žaluzie přispívá ke zvý-

<sup>88</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 71.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>90</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>91</sup> Srov.: tamtéž, s. 303.

<sup>92</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 73.

<sup>93</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 281.

<sup>94</sup> Srov.: BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 89–90.

šení hladiny dynamiky hodnotou 3–7 dB. Maximální dynamické rozpětí varhan činilo asi 40 dB (salicionál 55 dB – tutti celého stroje 96 dB).<sup>95</sup>

Tab. 1.1.12 Hladina zvuku varhan při otevřené nebo zavřené žaluzii<sup>96</sup>

Hlas	Hladina zvuku při žaluzii			
	zavřené v dB/B		otevřené v dB/B	
	hra melodická	akordická	melodická	akordická
principál (C–d <sup>3</sup> )	67	69	72	76
kryt (C–d <sup>3</sup> )	62	66	66	70
salicionál (C–d <sup>3</sup> )	55	58	59	62
cimbál ( $\frac{2}{3}$ )	56	59	60	64
flétna špič. (4')	61	65	64	69
subbas (pedál)	60	63	63	68
principálový roh (pedál)	71	73	74	78

Tab. 1.1.13 Hladina zvuku varhan při otevřené žaluzii oběma rukama (měřen melodický a akordický pohyb)<sup>97</sup>

	Hladina zvuku při otevřené žaluzii	
	melod.–dB/C	akord.–dB/C
1. manuál pleno	84	91
2. manuál pleno	83	89
1. + 2. manuál + spojka 8'	88	93
1. + 2. manuál + spojky 8' a 4'	89	93
tutti celého stroje bez pedálu	90	95
1. manuál + pedál + spojka	89	93
2. manuál + pedál + spojka	89	91
1. + 2. manuál + pedál + obě spojky 8'	90	93
úplné tutti celého stroje	92	96

Takzvaná **sluchová záměna nástroje** – možnost auditivní záměny znějícího nástroje za nástroj polohově a dynamicky příbuzný (fagot za violoncello, lesní rohy za trubky, trubky za pozoun, tuba za pozoun) nastává, pokud zní současně od dvou a více nástrojů. Samostatný nástroj je většinou bezpečně identifikován.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>98</sup> Srov.: tamtéž, s. 107–108.

Tab. 1.1.14 Statistický přehled objektivního (zvučoměrem) a subjektivního (test vzorku asi 30 pozorovatelů – hudebníků) měření dynamiky nástrojů a nástrojových skupin s identifikací možné sluchové záměny za jiný nástroj (měřena hra jednoho tónu)<sup>99</sup>

Pokus čís.	Předpis	Nástroj	Tón	Obj. změř. hladina a stupeň (absol.) dB	Předpis správně určilo % posl.	Absol. stupeň správně určilo % posl.	Stupeň v němž nejv. chyba v %	Nástroj poznalo % posl.	Nejčastější záměna
1	ppp	4 cb	F <sub>1</sub>	62 p	25%	29%	43% pp	100%	–
2	mf	trbn	f	77 mf	76	76	17 mp	82	tr
3	pp	8 viol.	f <sup>3</sup>	60 p	53	14	29 ppp	82	vle, fl
4	fff	2 fg + 4 vc	F	86 ff	0	0	.70 f, 2 <sup>2</sup> mf	67 vc 17 fg	cb trbn
5	fff	cor	f <sup>1</sup>	90 ff	4	82	11 f	67	tr, trbn
6	mf	6 vle	f <sup>2</sup>	70 mf	43	43	50 mp	86	viol
7	f	pic	f <sup>4</sup>	75 f-mf	52	52 + 33	33 mf	100	–
8	mf	ob	f <sup>2</sup>	63 mp-p	10	18 + 71	18 mp 71 p	79	cl
9	pp	2 trbn	F	65 mp-p	11	21 + 64	21 mp 64 p	55	fg, tb, cor
10	f	fl	f <sup>3</sup>	71 mf	25	57	18 mp	100	–

arp – harfa  
cb – kontrabas  
cl – klarinet  
cor – lesní roh  
fg – fagot  
fl – flétna  
ob – hoboj

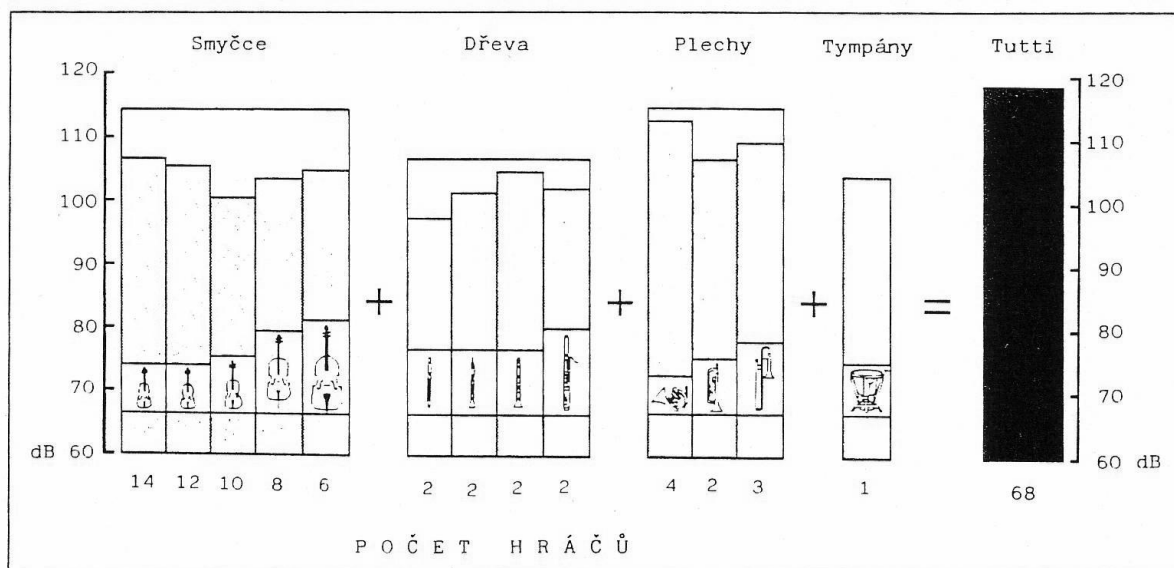
pic – pikola  
tb – tuba  
tr – trubka  
trbn – pozoun  
vc – violoncello (-a)  
viol – housle  
vle – violy

„Poslechové podmínky v publiku ovlivňuje vedle rozsazení orchestru též **počet nástrojů** v jednotlivých skupinách, a to po stránce dynamické, barevné i z hlediska vlastního vyzařování orchestru. Počet nástrojů se v první řadě projevuje při hře **unisono**, jehož kvalita je dána skladbou frekvencí záznějů jako produktů ne zcela přesné intonační shody. Zatímco u hlubokých nástrojů se požaduje co nejpřesnější shoda intonace, protože vzniklé zázněje zde působí rušivě, při souhře vysokých nástrojů jsou tyto zázněje naopak velmi typické. Zvukově nevýhodným případem je unisono dvou nástrojů (zejména hlubokých), které je tvořeno pouze jedním záznějem. U oktávového unisona je výhodné, resp. nutné intonovat vrchní tón oktávy nepatrně výše. Zvyšování počtu nástrojů vede na jedné straně ke zvukově plnému unisonu, na druhé straně však nepřináší odpovídající dynamický účinek v důsledku nejen intenzivního maskování, ale také zvětšení pohltivé plochy orchestru a zhoršení vyzařovacích poměrů jednotlivých nástrojů. Nárůst hladiny akustického tlaku při zdvojnásobení počtu hráčů téže skupiny nástrojů v unisonu může být proto ve skutečnosti menší než 3 dB, v nejnepříznivějším případě pouhé 2 dB.“<sup>100</sup>

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>100</sup> SYROVÝ, V. op. cit. s. 396.

**Obr. 1.1.2 Výsledná dynamika fortissimo nástrojových skupin a celého symfonického orchestru<sup>101</sup>**



**Tab. 1.1.15 Dynamický rozsah smyčcových nástrojů jako celku (v dB)<sup>102</sup>**

Horní mez: poloha		nejhlubší	spodní	střední	vrchní	vysoká	nejvyšší
malé obsazení (4-4-3-2-1)		84	83,5	85,5	89	86	79
střední obsazení (8-8-6-4-3)		86,5	85	88	92	87,5	81,5
velké obsazení (16-16-12-8-6)		89	86,5	90,5	94	89,5	84
Dolní mez: poloha (v záv. bez cb)		hluboká	střední	vrchní	vysoká		
malé obsazení		50,5 (50)	50,5 (49)	55,5 (55)	54 (53,5)		
střední obsazení		52,5 (52)	52,5 (51)	57,5 (57)	56,5 (55,5)		
velké obsazení		54,5 (54)	54,5 (53)	59,5 (59)	58,5 (57,5)		

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 396.

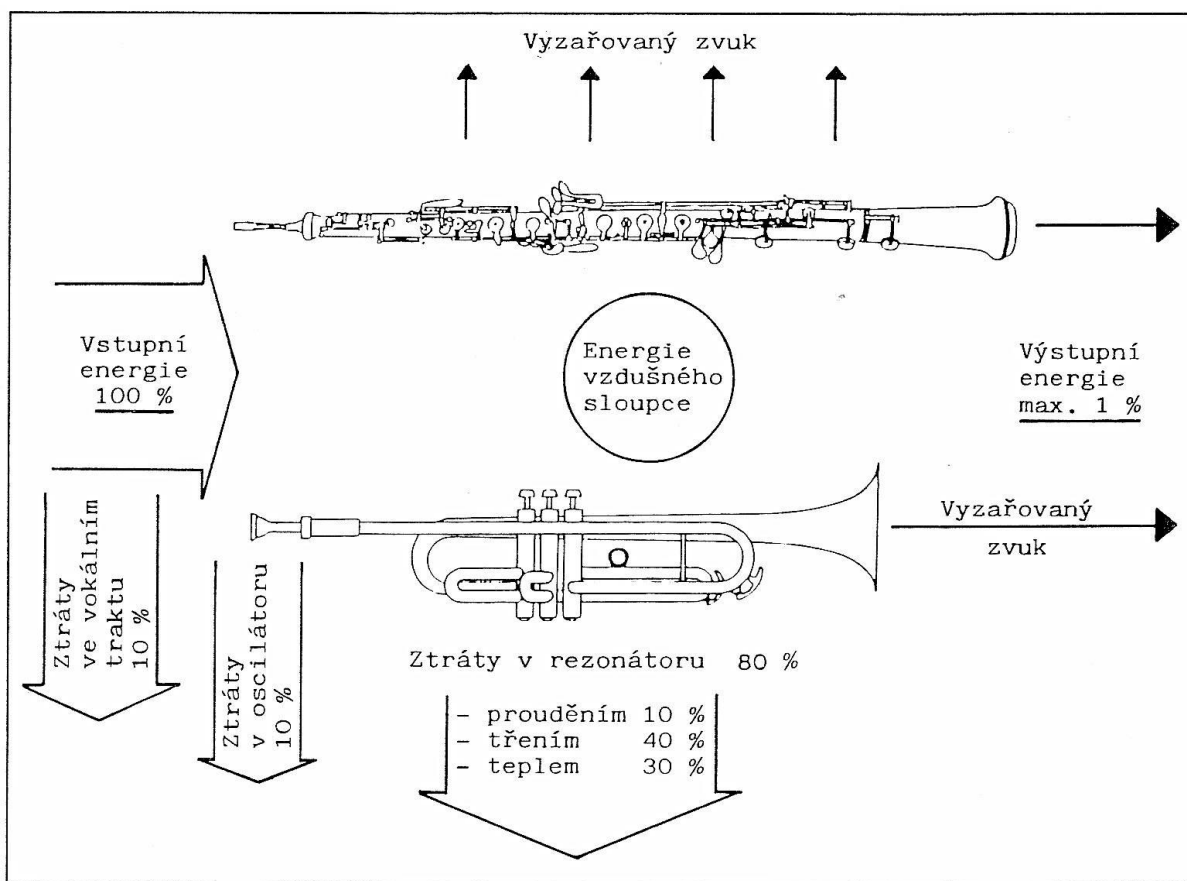
<sup>102</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 145.

## 1.2 DÉLKA TÓNU

*Klíčové pojmy: energetický režim nástroje, dechová kapacita, meze časového trvání tónů, dozvuk (doznívání) tónu.*

**Energetickým režimem** rozumíme u dechových nástrojů možnosti tónových výdrží. (**Energetický režim nástroje** – dynamické rozpětí tónu a jeho ozev odpovídající akustické účinnosti nástroje za spolupůsobení tzv. energetických ztrát v nástroji při iniciaci tónu.<sup>103</sup>) S energetickým dechovým režimem souvisí ztráta energie vzdušného sloupce. V rezonátoru dochází ke zhruba 80% ztrátám, vokálním traktu k 10%, oscilátoru (nátrubku) též k 10%. Výstupní energie činí tak maximálně 1% energie vstupní! Uvedená tabulka obdobně platí i pro jiné dechové nástroje.<sup>104</sup>

Obr. 1.2.1 Energetické ztráty v dechových nástrojích<sup>105</sup>



<sup>103</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 282.

<sup>104</sup> Srov.: tamtéž, s. 282–283.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 283.

Na tuto skutečnost musíme brát ohled při instrumentaci skupiny nástrojů žesťových ve vyšší dynamice (f) a v dlouhých úsecích držných tónů pravidelně prostřídávat hráče této skupiny.

„Nejsnáze proveditelné výdrže jsou ve střední a vyšší poloze nástroje a ve střední dynamice.“<sup>106</sup>

Tab. 1.2.1 Výdrže hráčů na dechových nástrojích (v sekundách)<sup>107</sup>

Nástroj	hluboká			Poloha střední			vysoká		
	pp	mf	ff	pp	mf	ff	pp	mf	ff
flétna	26	20	11	33	25	12	31	24	12
pikola	32	29	14	32	30	17	39	33	18
hoboj	38	45	41	48	50	42	43	46	39
angl. roh	22	31	35	24	36	38	31	41	44
fagot	27	23	10	28	26	19	31	31	27
kontrafagot	24	24	13	34	35	19	45	51	25
klarinet Es	30	20	28	27	20	22	25	18	20
klarinet B	42	40	17	39	39	17	34	29	13
basklarinet	23	23	15	24	23	16	17	15	10
saxofon tenorový	9	18	7	14	23	17	17	20	18
lesní roh	18	13	8	32	49	6	20	39	7
trubka B	32	17	7	31	41	11	37	32	10
kornet B	33	18	7	43	33	9	32	16	7
křídlovka B	29	23	7	23	33	9	21	20	7
baskřídlovka	21	27	5	25	24	5	32	39	7
eufonium	20	12	4	23	18	4	24	19	6
pozoun tenorový	22	19	12	29	27	18	26	25	15
tuba	13	6	9	36	27	16	23	22	13
helikon	17	8	6	30	12	5	34	15	6

**Meze časového trvání tónů** úzce souvisí s mezí rozlišovací schopnosti ucha. Jedná se o problém rozlišení a splývání rychlých opakovaných (repetovaných) tónů v jeden celek (plynulý tón). V instrumentační praxi překročení této meze znamená splnutí těchto tónových sérií v neurčitou a neartikulovanou tónovou masu. Použití takovýchto tónových sérií pak ztrácí orchestrační smysl.<sup>108</sup>

a) U tónů téže výšky velmi závisí na frekvenční poloze tónu:

U klavíru v kontraoktávě se tato mez pohybuje okolo 5–6 tónů za sekundu, ve střední poloze ( $g - g^2$ ) 12–17 tónů za sekundu, v diskantu 20–22 tónů za sekundu. Housle vykazují podobné hodnoty jako klavír: 15–22 tónů za sekundu.<sup>109</sup>

b) Tóny různých výšek (stupnicové běhy chromatické nebo diatonické) zaznamenává a rozlišuje ucho citlivěji:

<sup>106</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 34.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>108</sup> Srov.: tamtéž, s. 33–34.

<sup>109</sup> Srov.: tamtéž, s. 34.

U klavíru je v kontraoktávě rozlišovací mez posunuta na 7–8 tónů za sekundu, ve střední poloze 18–19 tónů (viz housle), v diskantu (čtyřčárkovaná oktáva) až na 26 tónů za sekundu.<sup>110</sup>

Hodnota rozlišovací meze závisí i na době dozvuku – s rostoucí dobou dozvuku mírně klesá (překrytí vlivem odražených zvukových vln).

#### DOZNÍVÁNÍ TÓNŮ U SMYČCOVÝCH A DECHOVÝCH NÁSTROJŮ

U strun rozechvívaných smyčcem a dechových nástrojů je doba doznívání podstatně kratší.<sup>111</sup> Z instrumentačního hlediska je však oproti nástrojům dechovým (role nátlaku a dechové kapacity) doba trvání tónu prakticky neomezena (možnost neznatelné výměny smyku – „sborového dýchání“ skupiny smyčcových nástrojů).

#### DOZNÍVÁNÍ TÓNŮ KLAVÍRU

Velmi výrazné je doznívání tónů při netlumených strunách (zdvížený pravý pedál), nejdelší u basových tónů ( $A_2 - H_1$  50 až 53 sekund při maximální dynamice), ve střední poloze asi 10 sekund a nejkratší v diskantu (zhruba sekunda a méně). Při odstranění rezonanční desky klesá doba doznívání přibližně na polovinu.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Srov.: tamtéž, s. 34.

<sup>111</sup> Srov.: tamtéž, s. 33.

<sup>112</sup> Srov.: tamtéž, s. 33.

### 1.3 BARVA TÓNU

*Klíčové pojmy: dynamický průběh, nestandardní (změněný) akustický režim nástroje, přechodné jevy, barevná komprese, maskovací efekt (přímo souvisí i s výškou a intenzitou)*

Z instrumentačního hlediska je tón hudebního nástroje nezaměnitelný a specifický. Stejně tak je svým témbrem nezaměnitelná a jedinečná každá nástrojová orchestrální skupina, proto v instrumentaci z důvodu akustické stejnorodosti přistupujeme ke každé harmonicky samostatně. Jednotlivé rejstříky nástroje jsou barevně závislé (nepočítáme-li kvalitu nástroje a funkčnost – seřízenost jednotlivých dílů a mechaniky) na snadnosti nebo nesnadnosti „ozevu“ určitého tónu. Barva tónu není jen typickým znakem nástroje, ale odráží též použitou techniku hry, kvalitu konstrukce výroby a použitého materiálu. Notový zápis barvu tónu nezohledňuje, pojímá ji ve smyslu subjektivní interpretace, tj. jako hudební výraz. Toto chápání barvy tónu směřuje více ke kategorii **estetiky zvuku** než k jeho fyzikálně-akustickému rozměru a výkladu. Barva tónu je neoddělitelně spjata s **dynamickým průběhem** (periodicky proměnný průběh dynamické hladiny), konkrétní technikou hry a mění se v souvislosti s tzv. **nestandardním akustickým režimem nástroje**, který je z instrumentačního hlediska nezaměnitelný.

U smyčcových i drnkacích nástrojů nestandardním akustickým režimem rozumíme hru flažoletů (přirozených i umělých) s velmi charakteristickou barvou tónu danou cílenou změnou kmitů struny. Barva flažoletů má zvukově kulatý až flétnový charakter barvy tónu.<sup>113</sup> „Další záměrné ovlivnění přenosu kmitů struny na kobylku představuje hra s různým typem dusítka. Použití dusítka znamená vždy pokles úrovně harmonických složek v určité oblasti spektra, především na vysokých frekvencích.“<sup>114</sup> Zjevné rozdíly ve spektru tónu přináší i směr pohybu smyčce, druh použité techniky, polohu smyčce na struně (u kobylky barva tónu ostřejší, u hmatníku tupější), druh smyku (u žabky bohatší spektrum tónu než u špičky), pizzicato.<sup>115</sup> U dechových nástrojů pak ekvivalentní rozdíly přináší hra s dusítkem, druh použité techniky, přefuk nástroje. U klavíru a cembala rozhoduje hlavně síla úhozu, druh úhozu, stupeň otevření korpusu – tedy síla a směr vyzařování zvuku. Zvuk varhan je

<sup>113</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 294.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 295.

<sup>115</sup> Srov.: tamtéž, s. 295.



potom přímo spjat s použitým rejstříkem, kombinací rejstříků, otevřením žaluzií, polohou nástroje v chrámové lodi nebo koncertní síni.<sup>116</sup> Na barvu tónu mají vliv též tzv. **přechodné jevy**: okamžik vytváření tónu – plné rozvinutí – ukončení je barevně zvukově charakteristické vždy pro konkrétní nástroj. Vznik tónu v nástroji doprovází často šumy a šelesty, tolik charakteristické pro další dimenzi nástrojové barvy, tzv. zvukovou obálku nástroje. Dechové nástroje též vykazují nesymetrii crescenda a decrescenda. Tento jev souvisí s rozdílem mezi energetickou náročností, kdy průběh tlaku vzduchu v ústech odpovídá průběhu dynamiky tónu a udržením síly (kmitů systému) tónu nástroje. „**Barevná komprese** se vyskytuje téměř u všech hudebních nástrojů.“<sup>117</sup> („**Barevná komprese** – změna charakteru tónu jako důsledku energetického přebuzení systému nástroje.“<sup>118</sup>) V neposlední řadě ke změnám barvy zvuku dochází, následuje-li v krátkých časových sledech za sebou velký počet tónů.

S barvou tónu, intenzitou zvuku a frekvencí souvisí tzv. **maskovací efekt**. (**Maskování** – při současném znění dvou tónů různé nebo stejné výšky potlačení nebo zeslabení vjemu tónu či hluku o nižší intenzitě.<sup>119</sup>) „Aby určitý (sólový) nástroj z celkového zvuku zřetelně vynikl, je třeba, aby jeho hladina zvuku byla nejméně 3–6 dB nad celkovou hladinou ostatních nástrojů.“<sup>120</sup> Toto instrumentační a akustické pravidlo platí i obráceně. „Tón (sólového nástroje) je úplně maskován, přehlušen, jestliže jeho hladina je přibližně 8–13 dB pod hladinou zvuku maskujícího zdroje (nástroje, skupiny nástrojů).“<sup>121</sup>

K výstupu z krytí (maskování tónu) pomáhá (při úplném nebo oktávovém unisonu různých nástrojů v nástrojových kombinacích) tzv. **změněný akustický režim nástroje**, např. vibrato nástroje.<sup>122</sup> Nástroje příbuzné barvy (např. housle – violy) se maskují snáze než nástroje různých barev (housle – hoboj).<sup>123</sup> Maskování může být též způsobeno překrytím tónu hlukem nebo šumem – „Toto nebezpečí vzniká v orchestrálním zvuku, použije-li se dynamicky značně průrazných bicích nástrojů při současném znění smyčcové skupiny nebo skupiny dechů.“<sup>124</sup> Některé blanozvučné (membranofony) bicí nástroje (např. velký buben, tympány) mohou snadno maskovat

<sup>116</sup> Srov.: tamtéž, s. 289–290.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>119</sup> Srov.: tamtéž, s. 57.

<sup>120</sup> BURGHAUSER, J. – ŠPELDA, V. op. cit. s. 155.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 155.

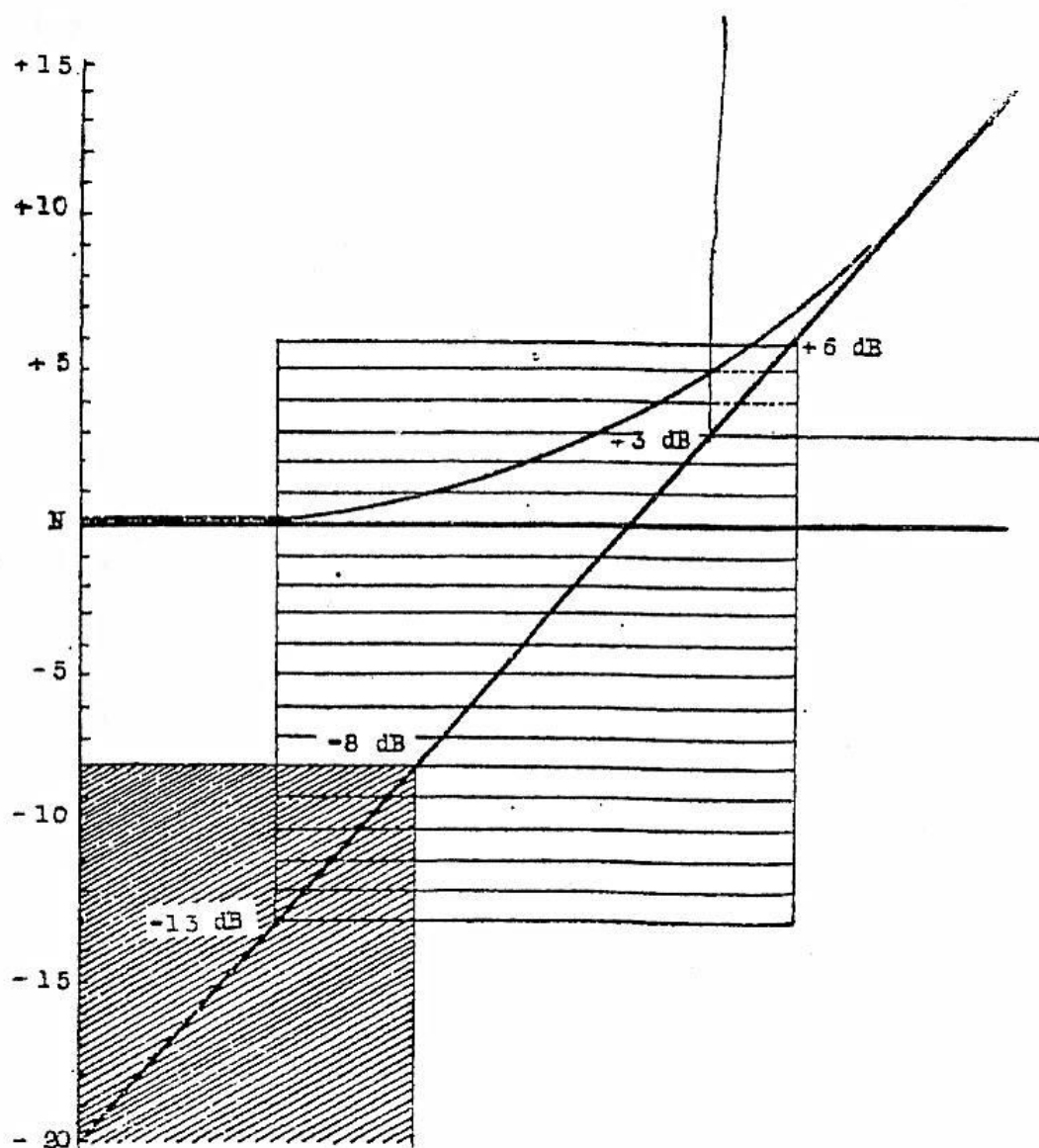
<sup>122</sup> Srov.: tamtéž, s. 37.

<sup>123</sup> Srov.: tamtéž, s. 152.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 156.

skupinu violoncell a kontrabasů. Ve skupině dechových dřevěných nástrojů mohou tympány a velký buben maskovat fagoty, malý buben pak tóny střední frekvenční polohy (violy, klarinety).<sup>125</sup> Velmi opatrní musíme být při použití metalofonů jako např. tamtamu nebo činelů.

Obr. 1.3.1 Oblasti úplného a částečného maskování, úplného vystoupení z maskování<sup>126</sup>



Možnost potlačení maskovacího efektu v rámci orchestrální sekce:

- a) silnější dynamikou sólového hlasu (partu) v unisonu u barevně příbuzných nástrojů (f – mp)

<sup>125</sup> Srov.: tamtéž, s. 156.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 155.

b) přeložením sólového hlasu o oktávu výše nebo orchestrálního doprovodu o oktávu níže

Sólový nástroj a orchestr: pro doprovod volit nástroje barevně odlišného nepříbuzného charakteru, v případě nutnosti použití z esteticko-instrumentačních důvodů nástrojů barevně příbuzných pak volit silnější dynamickou hladinu sólového nástroje v kombinaci s odlišnou nástrojovou technikou (např. způsobem hry – vibrato) nebo oktávové oddělení sólové složky od doprovodného orchestrálního zvuku. Je třeba též myslet na choulostivé doprovody dynamicky výrazných bicích nástrojů.

## 1.4 PRAKTICKÉ UPLATNĚNÍ POZNATKŮ Z AKUSTIKY PRO INSTRUMENTACI SÓLOVÉHO NÁSTROJE A ORCHESTRU

Shrneme-li předchozí akustické poznatky, part sólového nástroje může být pohlcen:

- a) skupinou nástrojů příbuzného typu (nástroji sourodými)
- b) orchestrálními nástroji (nebo skupinou nástrojů) s vyšším dynamickým režimem a akustickým spektrem tónu

Těmto jevům můžeme zabránit, pokud sólovému nástroji vytvoříme akusticky „otevřený“ orchestrální prostor těmito způsoby:

1. V doprovodné orchestrální skupině vynecháním příbuzných nástrojů (nebo jejich částí), které kryjí stejnou tónovou oblast (polohu) jako nástroj sólový.
2. Přenesením partu sólového nástroje o oktávu výš nad ostatní sourodé nástroje.
3. Redukcí faktury orchestrálního doprovodu v příbuzných nástrojích na menší počet hlasů (jednohlas – trojhlas).
4. Úpravou partu sólového nástroje kontrastní nástrojovou technikou oproti doprovodu ostatních nástrojů nebo volbou odlišné faktury, tj. staccato proti legatu, motorický kontrast (rychlý sled hodnot v sólovém nástroji, držené akordy doprovodu).
5. Zvolíme barevně odlišnou fakturu doprovodu zvukově příbuzných orchestrálních nástrojů (např. con sordino nebo pizzicato smyčcové orchestrální skupiny, tj. ne-standardní akustický režim nástroje).
6. Svěříme doprovodnou funkci orchestru nástrojům nepříbuzným, zvukově a barevně kontrastním.
7. Posílením partu sólového nástroje partem doprovodného nástroje v unisonu, nejlépe barevně odlišného (smyčcové nástroje – dechové nástroje), který „opěrnými tóny“ melodie podpoří a posílí part sólového nástroje (není tím myšlena doslovná unisonová souhra v poměru 1:1). Vytvoříme tak se sólovým nástrojem de facto latentní dvojhlas. Zmíněné unisono můžeme oktávovat ve vrchní i spodní oktávě podle sólové linie melodie, ovšem za současně znějícího unisona „opěrných tónů“ (ne tedy pouze banálně oktávovat sólovou linii).

**8.** Pozor na pohlcení sólového nástroje nástroji bicími, jejichž tónové spektrum ve vyšší dynamice snadno sólovou linii překryje, viz maskování tónu.

**9.** Výše uvedené instrumentační principy lze mezi sebou kombinovat. Vytvoří pak velmi invenční doprovodnou fakturu vzhledem k traktaci linie sólového nástroje.

**10.** Maximálně dynamicky odlišit part sólového nástroje od doprovodu orchestru, zvláště sourodých nástrojů, viz maskovací efekt.

**11.** Využít pro melodickou linii sólového nástroje ve vyšší orchestrální doprovodné dynamice nejprůraznější polohu nástroje (rejstřík, strunu u smyčcových nástrojů), viz akustický režim nástroje.<sup>127</sup>

Výše uvedené praktické poznatky z akustiky se týkají hlavně sólových nástrojů smyčcových, dechových, harfy i cembala.

Klavír ve svém orchestrálně nespojitém spektru tónu a dynamicky mohutnou dispozicí podpořenou doznívající funkcí pravého pedálu je orchestru v zásadě vyrovnaným partnerem.

U varhan musíme dát pozor na použití dynamicky méně vydatných registrů odpovídajících příbuzným nástrojům v orchestru, tj. spektrálně jednodušší flétnový sbor, dále pak smyčcový a jazykový sbor. Zvukově autonomní rejstříky jsou zvláště principálový sbor, součet jednotlivých rejstříků-principálů v plénu a všech rejstříků do tutti varhan. Mezi jedním rejstříkem a tutti existuje velká řada kombinací.<sup>128</sup> Pro sólovou funkci varhanního partu musíme tedy volit orchestrálně průrazné a pregnantní rejstříky. Je třeba také dát pozor na neschopnost varhan většího crescenda a decrescenda, tj. v orchestrálním doprovodu využít spíše terasovitou vzestupnou nebo sestupnou dynamiku, aby mohutností postupného zesilování nebo zeslabování orchestru nedošlo k překrytí sólového partu varhan.

Tyto body nejsou univerzálním „návodem k použití“, vždy záleží na konkrétním skladbném materiálu, kompozičních postupech a technikách, kontextu sólového nástroje a zvoleného obsazení orchestrálního doprovodu.

---

<sup>127</sup> Srov.: ZICH, J. *Orchestrace a sborová sazba*. 1. vyd. Praha: Panton, 1986. s. 100–103.

<sup>128</sup> Srov.: SYROVÝ, V. op. cit. s. 308–311.

## 2. INSTRUMENTÁLNÍ KONCERT JAKO TYPICKÝ FORMÁLNÍ TVAR SPOJENÍ SÓLOVÉHO NÁSTROJE A ORCHESTRU

Výrazová danost konkrétního sólového nástroje úzce souvisí s jeho dynamickými, barevnými a technickými nástrojovými možnostmi. Mezi sólovým využitím určitého nástroje a jeho nástrojovým potenciálem panuje přímá úměrnost, tj. čím širší má nástroj technické možnosti, stává se jeho užití v sólovém partu v rámci své konstrukční danosti výrazově pestřejší a většinou i častější. Se stoupajícími požadavky na sólový nástroj rostly též i větší nároky na orchestrální fakturu – orchestr přestával být omezen jen na pouhý doprovod a nastoluje se tak další rozměr a parametr instrumentálního koncertu – problém zvukového vyvážení sólisty a orchestru. Při složitosti doprovodné orchestrální faktury a sazby se proto prosazovaly zejména nástroje disponující výše zmíněnými nástrojovými atributy a zvukově-barevnými parametry. Z toho vyplývá částečně privilegované postavení triumvirátu klavíru, houslí a violoncella, jejichž výrazový, dynamický a technický potenciál prolíná jako „Ariadnina nit“ historickou koncertantní literaturou pro jmenované nástroje. Rozmach obliby sólových dechových nástrojů spojený s jejich větší sólistickou exponovaností nastal až ve druhé polovině 19. století z důvodu technického pokroku ve vývoji, tedy s rozšířením jejich technických nástrojových možností (např. Boehmův systém mechaniky – patent roku 1847, a řada dalších postupných zdokonalení). Ve 20. století pak vznikají pro tyto technicky zdokonalené dechové nástroje vrcholné koncerty (např. Strauss – lesní roh, Ibert – flétna aj.). Nástrojový koncert je pro svou schopnost závažného obsahového sdělení a velkého množství zvukově-barevných variací a kombinací de facto vedle symfonie velmi často používanou orchestrální formou.

Předmětem této kapitoly je tedy stručným a přehledným způsobem shrnout dosavadní typy a funkce instrumentálního koncertu a připravit tak půdu pro analytickou komparaci s vybranými díly druhé poloviny 20. století.

## 2.1 TYPY INSTRUMENTÁLNÍCH KONCERTŮ

Přehlédneme-li dějiny instrumentálního koncertu, můžeme konstatovat, že se ve svém vývoji vykrystalizoval a konsolidoval v podobě třívěté kompozice většinou cyklické sonátové formy s dvojí sonátovou expozicí 1. věty a typickým skladebným prvkem koncertu – kadencí.

Vyspělý barokní koncert vykazuje určité společné vývojové rysy s další typickou kompoziční formou baroka – concertem grossem. Je to v první řadě původně proměnlivý počet vět. Ke stabilní třívětosti dospěl sólový koncert především zásluhou Vivaldiho,<sup>129</sup> zato concerto grosso má až do Händla velmi variabilní počet vět od dvou do šesti (u Händla převažuje 5–6 vět, kdežto čtyřvěté concerto grosso je jak v op. 3 tak v op. 6 dosti menšinově zastoupeno). Dalším ze společných rysů je různý počet sólových nástrojů, pro které je koncert určen (dvojkonzert, trojkonzert) – v concertu grossu je to skupina sólových nástrojů stojících v kontrapozici k orchestru, tzv. concertino.

Na pomezí koncertu a symfonie (s formálními prvky concerta grossa) bychom pak řadili „hybridní“ formu koncertantní symfonie pro několik sólových nástrojů a orchestr (např. dvě Mozartovy koncertantní symfonie).

Jak bylo výše řečeno, forma koncertu je typická dvěma formálními elementy. Vedle tradiční dvojí expozice, kde orchestr přednáší témata v lapidární a stručné podobě, zatímco sólový nástroj je ve svém vstupu virtuózním způsobem opisuje a varíruje (z důvodu dvojího provádění témat tak pravidelně chybí repetice expozice) je to zvláště prvek virtuózní vložky, tzv. kadence, v níž sólisté přednesli improvizace na témata koncertu. Kadence bývá většinou vložena v 1. (zpravidla před koncem) nebo poslední větě (i ve 2. větě). Blížící se nástup orchestru signalizoval dlouhý trylek na dominantě. Problematickým momentem použití prvku kadence bývá zpravidla ztráta napětí instrumentálně-orchestrální plochy a s tím spojený tektonický propad věty

---

<sup>129</sup> Pozn. autora: Některé barokní koncerty jsou více než třívěté, např. čtyřvětý G. Ph. Telemanna pro 2 flétny e moll (řazení dvou dvojic vět: pomalu – rychle, pomalu – rychle), nebo dokonce pětivětý flétnový koncert g moll „La Notte“, op. 10, č. 2 A. Vivaldiho (řazení vět: pomalu – rychle – pomalu – rychle – rychle; stejné pořadí vět má ještě fagotový koncert B dur – je to ostatně varianta téže skladby). Tato formální výstavba celku je podobná jednak formě tehdejší sonáty, s níž koncert paralelně prodělával vývoj, a též koresponduje se zárodkem taneční suity ve formě páru tanců – pomalý sudý a rychlý lichý (v naprosté většině ze stejného hudebně-tematického materiálu).

kompozice, proto některé koncerty ani kadenci neobsahují (např. Dvořákův houslový i violoncellový koncert, Beethovenův *5. klavírní koncert*).

U skladatelů baroka a klasicismu (kupř. Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven) panuje instrumentační symbióza mezi sólovým nástrojem a orchestrem – výsledný zvuk je vyvážený mezi dvě samostatné, rovnoprávné a doplňující se složky.

Ve starších romantických koncertech převládala nevyváženost mezi sólovým nástrojem a orchestrem – virtuózní traktace a artikulace sólového partu na straně jedné v kontrastu s jednoduchou, zvukově okleštěnou sazbou a fakturou orchestrálního doprovodu na straně druhé (takto jsou koncipovány např. houslové koncerty Viottiho nebo klavírní Hummela).

Tento dvojí přístup k pojetí instrumentálního koncertu se pak přenáší i do období raného a vrcholného romantismu, kde na jedné straně Schumann ve svých koncertech (violoncellovém a klavírním) navazuje na jednolitý mozartovsko-beethovenský zvukový ideál, oproti tomu Chopin ve svých klavírních koncertech oslňuje virtuózním leskem sólového klavíru za zvukové disproporce „chudého“ doprovodu orchestru.

Ve vývoji koncertu můžeme od druhé poloviny 19. století vysledovat tendence k novému přístupu k formě a z toho plynoucí nové vyhraněnosti kompozice. Tato tendence se odráží jednak ve formálním scelení a propojení jednotlivých vět koncertu v jednolitý celek, ať již vícevětý, attacca propojený (např. Schumannův violoncellový koncert a moll) nebo jednovětý, latentně vícevětý (kupř. Lisztovy klavírní koncerty Es dur a A dur). V pozdně romantických koncertech a koncertech 20. století dochází též k zásadnímu přehodnocení pojetí sólového partu ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu. Orchestru bývá svěřena na řadě míst často větší a důležitější role než sólovému nástroji a koncert se tak stává vlastně symfonií s obligátním sólovým nástrojem (např. Brahmsův *2. klavírní koncert B dur*). Dalším charakteristickým novátorským rysem je opouštění sonátové formy a inspirace volnějšími formami symfonického typu (rapsodie, fantazie, symfonická báseň) nebo historickými formami (concerto grosso). Dochází k renesanci programního koncertu – prolnutí koncertantních prvků s mimohudebním přesahem (např. Berlioz: *Harold v Itálii*, Strauss: „*Don Quijote*“).

Dvacáté století přináší vedle nových doprovodných barevných orchestrálních tónů též oblibu v minimalizaci a redukci „velké“ formy na koncert malých rozměrů a men-



ších technických nároků na sólový nástroj, tzv. concertino (Janáček, Martinů), kde název je odvozen od skupiny sólových nástrojů concerta grossa. Pro 20. století je také typické časté zhuštění myšlenkového kontrastu z dřívější vícevěté kompozice do rámce zpravidla jedné věty.<sup>130</sup>

Závěrem této stati bych rád citoval slova S. Prokofjeva, který – podle mého názoru – velmi lapidárně a výstižně shrnul problematiku vyvážení složek sólové a doprovodné orchestrální a redukoval tuto formu na v podstatě dvojí typ koncertu – 1. obsahový (výrazový) a 2. technický (virtuózní):

„...Vytýkalo se mi, že se v Prvém koncertě ženu za vnější oslnivostí a že je tento koncert tak trochu „sportovním výkonem“. To mě ve Druhém koncertě vedlo ke snaze o větší obsahovou hloubku. Domnívám se, že až na ty nejdokonalejší nebo nejnedořeštěnější jsou koncerty dvojího druhu: jednou se autorovi podaří spojit sólový nástroj s orchestrem, avšak sólový part není pro interpreta tak zajímavý (koncert Rimského-Korsakova). V druhém případě bývá sólový part znamenitý, avšak orchestr je pouze přívěskem (koncerty Chopinovy). Můj Prvý koncert měl blíže k prvnímu druhu a Druhý k druhému.“<sup>131</sup>

**Přehled typů instrumentálního koncertu – rozdělení podle možných kritérií**  
(s příkladem vzorového díla)

**1) Podle počtu sólistů:**

- sólový koncert, tj. jeden sólista (viz koncert pro jeden nástroj)
- dvojkonzert (Brahms: *Dvojkonzert pro housle a violoncello*)
- trojkonzert (Beethoven: *Trojkonzert pro housle, violoncello a klavír*)
- skupina sólistů – prvky concerta grossa (Mozart: *Koncertantní symfonie Es dur pro dechové nástroje s orchestrem*)

**2) Podle druhu nástrojů:**

- pro jeden nástroj (Dvořák: *Konzert pro violoncello h moll*)
- pro dva a více různých nástrojů (Mozart: *Dvojkonzert C dur pro flétnu a harfu*)
- pro dva a více stejných nástrojů (Bach: *Konzert pro dvoje housle d moll*)

<sup>130</sup> Srov.: JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985. s. 190–194.

<sup>131</sup> PROKOFJEV, S. *Sborník studií*. Přel. a dopln. I. Vojtěch. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961. s. 20–21.

- pro komorní ansámbl (Martinů: *Koncert pro smyčcový kvartet a orchestr*)
- pro orchestr (Bartók: *Koncert pro orchestr*)
- pro více orchestrů (Martinů: *Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány*)

### 3) Podle **formy**:

- sonátová (Beethoven: *Klavírní koncert č. 3 c moll*)
- sonátová s prvky cyklického monotematismu (Schumann: *Klavírní koncert a moll*)
- cyklus koncertů (Vivaldi: *Čtvero ročních období*)
- concerto grosso (Bořkovec: *Concerto grosso pro dvoje housle, violoncello, klavír a orchestr*)
- variace (Franck: *Symfonické variace*)
- fantazie (Martinů: *Fantazia concertante – V. klavírní koncert*)
- rapsodie (Martinů: *Rapsodie – koncert pro violu a orchestr*, Gershwin: *Rhapsody in blue*)
- pomezí symfonie a koncertu
  - a) koncertantní symfonie (Mozart: *Koncertantní symfonie Es dur pro housle a violu*)
  - b) symfonie-koncert (Brahms: *2. klavírní koncert B dur*; Parsch: *Koncert-symfonie pro lesní roh*)
- symfonická báseň (Strauss: „*Don Quijote*“ – koncertantní violoncello a obligátní sólová viola)
- volná (Spohr: „*Gesangszene*“ – koncert pro housle, věty: předehra, recitativ a árie, Allegro; Bruch: *Houslový koncert g moll*)

### 4) Podle **prvku kadence**:

- s kadencí (Beethoven: *Klavírní koncert č. 4 G dur*)
- bez kadence (Beethoven: *Klavírní koncert č. 5 Es dur „Císařský“*)

### 5) Podle **počtu vět**:

- jednovětý, latentně vícevětý (Liszt: *klavírní koncerty Es dur a A dur*, Prokofjev: *1. klavírní koncert, op. 10*)
- klasický třívětý (Mendelssohn-Bartholdy: *Houslový koncert e moll*)

- třívětý attacca propojený mezivěťami (Schumann: *Violoncellový koncert a moll*)
- čtyřvětý (Brahms: *2. klavírní koncert B dur*)
- kombinace vícevětosti a latentní jednovětosti (Eben: *Koncert č. 2 pro varhany* – 3 věty: I. a II. attacca propojeny se stavbou úvod – I. věta – II. věta (se zárodkem scherza) – návrat úvodu, III. věta oddělená a samostatná)

#### 6) Podle **rozsahu**:

- velký koncert (Čajkovskij: *Houslový koncert D dur*)
- concerto da camera (Martinů: *Concerto da camera pro housle, klavír a smyčcový orchestr*)
- concertino (Janáček: *Concertino pro klavír*, Martinů: *Concertino pro klavír levou rukou*)

#### 7) Podle **obsazení**:

- symfonický orchestr (Čajkovskij: *Klavírní koncert b moll*)
- komorní orchestr (Penderecki: *Koncert pro flétnu a komorní orchestr*)
- malý orchestr (Martinů: *Koncert pro cembalo a malý orchestr*)
- smyčcový orchestr (Kalabis: *Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr*)
- dechový orchestr (Schulhoff: *Koncert pro smyčcový kvartet a dechový orchestr*)

#### 8) Podle **obsahu**:

- bez mimohudebního obsahu – tj. hudbou „absolutní“ (Ravel: *Klavírní koncert G dur*)
- „programní“ koncert (Vivaldi: *Čtvero ročních období*)
- smíšený princip (Berlioz: *Harold v Itálii*, Martinů: *Inkantace – IV. klavírní koncert*)
- s religiózními prvky (Gubajdulina: *„Offertorium“ – koncert pro housle*)

## 2.2 VZTAH A FUNKCE SÓLOVÉHO NÁSTROJE A ORCHESTRU

Z hlediska hudebně-historického vývoje kompozice pro sólový nástroj a orchestr můžeme rozlišit tyto hlavní druhy skladeb pro sólové nástroje a odvodit jejich určité společné parametry:

1. Pokud je v kompozici zamýšlen part sólového nástroje jako nositel všech skladebných prvků, tj. melodie, rytmu a výrazu, pak se orchestrální doprovod přednesu tematických celků neúčastní a omezuje se pouze na harmonický homofonní doprovod. Instrumentace pak musí splňovat předpoklad jednoduchosti, logiky a nenápadnosti.
2. Je-li kladen větší důraz na hudební obsah díla a s tím spojené menší nároky na techniku a virtuozitu sólisty, doprovod se potom podílí na výstavbě tematických celků, ale respektuje sólový hlas nástroje jako hlavního aktéra. Ráz instrumentace se pak stává složitějším (formy: koncert, fantazie, rapsodie).
3. Jestliže je autorovým záměrem orchestrální koncepce s výraznou účastí sólového nástroje, avšak funkce orchestru a sóla se navzájem prolínají, doplňují, střídají nebo zní společně – tedy není možné rozlišit, který part je důležitější, pak partitura musí splňovat tato kritéria: instrumentace orchestru a sólový part je homogenní, propracovanost sólové linie koresponduje se zvukovými přednostmi a schopnostmi partnera, bere na ně ohled. Potom mluvíme o skladbě s koncertantním nástrojem.
4. Výše zmíněné body platí i pro instrumentaci ansámbků sólových nástrojů ve spojení s orchestrem (formy: koncertantní symfonie, concerto grosso aj.). Tato prokomponovanost celku vyžaduje nejvyšší míru instrumentačního mistrovství.<sup>132</sup>

Podle zvoleného sólového nástroje se odvíjí obsazení orchestru, tedy výběr instrumentáře s ohledem na výsledný zvukový charakter díla. Je tedy třeba mít na paměti akustické nástrojové vlastnosti a možnosti sólového nástroje, případně si vytvořit pro kompozici nástrojového koncertu instrumentační plán.

---

<sup>132</sup> Srov.: VAČKÁŘ, V. – VAČKÁŘ, D. C. *Instrumentace symfonického orchestru a hudby dechové*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1954. s. 151–152.

Obrátíme-li úhel pohledu na danou problematiku z pozice sólového nástroje, můžeme formulovat a definovat univerzální základní funkce sólového partu ve vztahu k doprovodnému orchestru:

1) Funkce sólová – kontrastní

Part sólového nástroje má virtuózní charakter a je bohatě stylizován. Orchester je ve svém doprovodu dynamikou, fakturou a instrumentací upozaděn z důvodu zvukového vyniknutí sólového nástroje.

2) Funkce doprovodná – obligátní

Sólový hlas je vůči orchestru v opozici, stále je však zvukově slyšitelný a zřetelný. Fakturou, artikulací, nástrojovou technikou, rytmem a metrem se sólový nástroj vyděluje z orchestrálního zvuku, nicméně orchestr je hlavním a nosným kompozičně-tematickým elementem.

3) Funkce orchestrální – barevná

Nástroj je zvukově a stylizačně začleněn do orchestrálního přediva, tj. frázuje v souladu s jednotlivou nástrojovou skupinou, částí orchestru nebo celým orchestrem, stává se tak jedním z jeho nástrojů a jeho hlas v orchestrálním zvukovém proudu je často jen tušený.

Výše specifikované základní funkce jsou platné zejména pro **sólové nástroje melodické**, pro akordické (tj. zvláště klávesové) je potřeba zmíněné teze rozvést a upřesnit. Aplikujeme-li tyto funkce na zvuk orchestrálně nespojitého a individualizovaného nástroje, jako je **klavír**, tj. na barevné a kombinační možnosti klavíru ve vztahu k orchestru u klavírního koncertu, můžeme je definovat takto:

1. Kontrapozice sólového klavíru a orchestru je zřetelně akcentována, klavír vytváří proti orchestru kontrastní antagonistický blok. Klavírní part je technicky virtuózně stylizován. Orchester se buď podřizuje vůdčí roli klavíru a je v partnerství zřetelně upozaděn (chopinovský typ koncertu) nebo vytváří svou mohutností vyrovnaného soupeře. Hierarchie těchto dvou barevných složek je pak vyvážená (mozartovsko-beethovenský koncept).

2. Klavír zůstává svou barvou vydělen z orchestrálního zvuku, je mu však svěřována hudba stylizačně jednodušší a přehlednější. V této obligátně-koncertantní funkci vystupuje do popředí rytmická pregnance nástroje (např. Bartókovy klavírní koncerty). Užití doprovodné funkce klavíru znamená vždy zpestření a odlehčení orchestrálního

zvuku, ať již klavír doprovází sám, nebo je členem ansámblu dalších nástrojů (např. Ravel: *Klavírní koncert G dur*). Další variantou této funkce je snaha o větší sepětí orchestrální a klavírní barvy u zvukově monolitního typu symfonie-koncert (Brahms: *2. klavírní koncert B dur*).

**3.** Funkce orchestrální – barevná vzniká vzájemnou kombinací barvy klavíru s ténbrem ostatních orchestrálních nástrojů. Psychologický aspekt a moment orchestrálně-barevné funkce nastává, je-li zvuk klavíru v orchestru zabudován nekombinovaně, vzniká pak přirozený pocit barevnosti, např. klavír jedním z hlasů barevné polyfonní faktury nebo barevnost sólové unisonové melodie, v níž jsou zvýrazněny latentně-harmonické vztahy (barevnost harmonické složky). Klavír se tak stává novou nezaměnitelnou integrovanou orchestrální barvou.

Použití orchestrálně-barevné funkce klavíru (bod č. 3) ve vztahu k barvě orchestrálního zvuku můžeme ještě upřesnit a rozvést v následujících dílčích nuancích:

- a)** Klavír barvu orchestru nemusí ovlivnit – zvláště při zdvojování klavíru s ostatními nástrojovými sekcemi v silnější dynamické hladině orchestrálního tutti (zde je třeba mít na zřeteli souvislost s logikou vedení nástrojového partu). Tato situace nastává v případě, když linii klavíru, která je původně vedena samostatně sólově nebo jako doprovod, náhle (subito) vystřídá plno orchestru, přičemž klavír dále pokračuje ve své nástrojové produkci. Stává se tak z něj barevná, tušená složka orchestrálního pléna, kterou svou barvou celek doplňuje. Přesto, že se klavír v celkovém zvuku téměř ztrácí, ve svém partu kontinuálně pokračuje.
- b)** Klavír svou barvou může celkový zvuk neutralizovat – tato varianta přichází v úvahu v případě oktávování nebo unisonování klavírní linie s jinými nástrojovými hlasy orchestru.
- c)** Klavírní barva může komplexní zvuk obohatit – za podmínky, že je kladen akcent na sónickou funkci klavíru, která ténbrově podpoří přirozenou barevnost orchestru. Jako zvukově neotřelá se v tomto směru jeví kombinace klavíru se zvukomalebnými bicími nástroji, kde una corda s pravým pedálem ve velmi tiché dynamice může podpořit nebo zastoupit zvony, velmi zajímavé barvy vznikají imitací xylofonu (v určitých partiích příliš ostrý) nebo při souhře s celestou nebo zvonkohrou (oblíbený instrumentační prvek Prokofjeva). Za

zmínku též stojí náhrada orchestrálního zvuku harfy (která jej v orchestru svou mnohem jemnější barvou de facto supluje), kde mnohem technicky disponovanější klavír (chromatická variabilita stupnic, arpeggií, rozložených akordů nebo glissand) zmíněný nástroj v technicky neproveditelných pasážích a akordických sledech v rychlém tempu zastupuje. Pregnantností basových tónů klavíru pak můžeme podepřít nejspodnější orchestrální polohu (Prokofjev).

**Varhany** svou paletou rejstříků odpovídající všem nástrojovým skupinám orchestru (tedy strunných, dechových dřevěných, žesťových a bicích nástrojů) včetně lidských hlasů (sborových i sólových) s možností všech dynamických odstínů a s největším volumenem ze všech nástrojů vůbec vyžadují ve vztahu k orchestru zvláštní vedení. Syntaxe funkcí by u varhan odpovídala těmto bodům:

1. Expozice sólového partu varhan musí být zvláště v nejvyšší dynamické hladině v co nejkontrastnějších plochách vůči orchestru (motivickým materiálem, odlišným tempem, rytmem), aby při souhře obou partnerů nevzniklo nebezpečí nepřehledných zvukových kumulací. Zůstane tak přehledně oddělena funkce sólová – kontrastní od doprovodného, avšak svou mohutností více než vyrovnaného orchestrálního zvuku. Jako druhá varianta se nabízí při plném varhanním zvuku a sazbě omezit doprovodný orchestr spíše na melodický nástroj (a naopak), tj. redukovat jeho zvuk na jednohlas nebo unisona (Eben: *Koncert pro varhany* č. 2).

2. Rezignací na zvukově a dynamicky virtuózní part sólových varhan a redukcí jejich sazby a dynamických možností vytvoříme prostor pro vedení tohoto nástroje na hlas spíše obligátně-koncertantního charakteru, tedy výsledný kompoziční tvar bude odpovídat spíše symfonii s koncertantními varhanami (např. Eben: *Koncert pro varhany* č. 1).

3. Orchestrální – barevnou funkci varhanního zvuku vidím hlavně:

a) v rovině výrazové – chceme-li např. ohromujícím způsobem v dvojnásobné dynamické míře zesílit zvuk orchestru (v tomto případě varhanní sazba v zápisu kopíruje a zmnožením hlasů zdvojuje orchestrální „posaz“), nebo zvukem a „posazem“ varhan evokovat a navodit estetickou atmosféru pro varhany tak typickou, tj. dojem liturgické funkce (myšleno: např. katarze –

coda varhan v závěru ryze orchestrální pomalé věty, kontrast prvku světského a duchovního)

- b) v rovině témbrové – kdy varhany rafinovaným způsobem v tiché dynamice svým zvukem vytváří v kontextu s nástrojovými skupinami orchestru nové barevné kombinace (pro tento záměr je ovšem nezbytně nutná dokonalá technická znalost nástroje a zvuková představa varhanních rejstříků, jinak autor nemůže předepsat vhodnou barvu konkrétního nástroje a hrozí tak, že varhanní témbra bude z okolní orchestrální struktury vystupovat neboli „vyčnívat“)
- c) v rovině tónového orchestrálního rozsahu – mohou nejvyšší, nebo naopak nejnižší tóny varhan posilovat nebo nahradit orchestrální zvuk (diskant – končící rozsah houslí nebo fléten, pedál – basový pozoun, tuba, kontrafagot, či kontrabasy)<sup>133</sup>

**Cembalo** svým „plektrovým“ tónem, konstantní dynamikou a stejnorodou barvou zvuku ve všech polohách nástroje je schopno se v kontrapozici k orchestru vymezit:

1. ve funkci sólové – kontrastní technikou rozložených nebo arpeggiováných akordů paralelně hraných ve stejné poloze na obou manuálech (technika „pièces croisées“), kde je eliminována „slabá stránka“ cembala – krátký tónový dozvuk – a nástroj zní dynamicky nejmohutněji
2. ve své původní historické recitativní funkci můžeme tvořit doprovodně-obligátní platformu orchestru – hlas cembala vůči orchestru bude vždy působit a znít nespojitě, nesmí být však překryt z důvodu slabé intenzity tónu
3. z hlediska své osobité barvy tónu se bude zvuk cembala v orchestrální – barevné funkci dobře pojít se skupinou zvláště strunných drnkacích nástrojů (harfa); v kombinaci s touto skupinou – melodicky podpořenou sóly ansámblu dřevěných dechových nástrojů – cembalo vytváří jemné komorní barevné valéry, které je možné ještě umocnit skupinou zvukomalebých bicích nástrojů (celesta, vibrafon, xylofon, marimba) – barvu cembalového tónu můžeme i během hry regulovat různými kombinacemi rejstříků

---

<sup>133</sup> Srov.: tamtéž, s. 135–136.



### 3. RÁMCOVÉ ANALÝZY VYBRANÝCH KOMPOZIC

*Kapitola obsahuje rámcové rozборы kompozic po stránce formální, traktace sólového nástroje, orchestrální sazby a zvukové imaginace.*

Cílem analýz není vyčerpávajícím způsobem shrnout dotyčné dílo (taková komplexní analýza by vydala na samostatnou disertační práci), ale vyzdvihnout a zdůraznit některé zajímavé, specifické aspekty kompozice v uvedených kategoriích rozboru.

Těmto kategoriím podléhá i výběr notových příkladů. V analýzách jsou zařazeny ukázky tematických celků, v jednotlivých případech příklady neotřelých a svébytných skladebných řešení z oblasti kompozičních technik či tektonicky významných bloků hudby, a zvláště pak příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu. Závěr každé analýzy je doplněn sumarizačním grafickým schématem analyzovaného díla.

Zahrnutá díla (řazena v tomto pořadí): Krzysztof Penderecki: *Koncert pro flétnu a komorní orchestr*, Arnošt Parsch: *Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr*, Sofia Gubajdulina: „*Offertorium*“ – *koncert pro housle a orchestr*, Sergej Prokofjev: *Koncert č. 1 Des dur, op. 10, pro klavír a orchestr*, Luboš Fišer: *Koncert pro klavír a orchestr*, Bohuslav Martinů: *Koncert pro cembalo a malý orchestr*, Václav Riedlbauch: *Koncert – bitva pro varhany a orchestr*.

### 3.1 KRZYSZTOF PENDERECKI (1933): KONCERT PRO FLÉTNU A KOMORNÍ ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* Concerto per flauto ed orchestra da camera

*Dedikace autora:* Jean-Pierre Rampalovi

*Rok vzniku díla:* 1992

*Počet vět:* 1

*Obsazení orchestru:*<sup>134</sup>

- 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englisch Horn), 2 Klarinetten in B (2. auch Baßklarinette in B), 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)
- 2 Hörner in F, 2 Trompeten in C
- Schlagzeug (2 Spieler): Triangel, 3 hängende Becken, Tamtam, Kuhglocken, 2 Tomtoms, Rototoms, Kleine Trommel, Röhrenglocken, Glockenspiel, Xylophon, Marimbaphon, Celesta
- 8 Violinen I, 6 Violinen II, 4 Violen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässe

*Durata:* 21'07'' (cca 25' partitura)

#### RÁMCOVÝ ROZBOR

##### **Forma**

Vzhledem k faktu, že v této skladbě je zřetelně latentně přítomný sonátový princip, přikláním se proto k rozboru za pomoci termínů klasické sonátové formy.

Na základě tohoto náhledu se koncert jeví jako sonátová forma se dvěma provedeními (první: č. 17–20, druhé – vsunuté mezi HT a VT reprízy – č. 29–40) a codou. V expozici (č. 0–16) nalezneme vedle úvodního melosu<sup>135</sup> (viz dále) ústícího do 1. komorního dialogu sólových dřevěných dechových nástrojů (č. 1) zárodky HT (sestupné 3 půltóny), velkou třídílnou nástrojovou kadenci (4a–4c), 2 elegické anticipace (varianty) VT (první: č. 5a, druhá: část č. 11–13), imitační a kontrapunktickou práci

---

<sup>134</sup> Pozn. autora: Partitura je psaná (včetně transponujících nástrojů) in C, nástrojové obsazení je totožné s přehledem uvedeným v záhlaví partitury.

<sup>135</sup> Pozn. autora: „Melos: změny tónových výšek plynoucí za sebou, výškový prvek hudby (ne melodie sama).“ KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. 6. přeprac. a dopln. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 2002. s. 472.

s motivem – 3 půltóny (č. 5b–7 imitace, č. 8–část 11 fugato) a VT (ve formě *a b a* č. 14–16), která zároveň plní funkci cody expozice. Po 1. provedení (č. 17–20) nastupuje komorním dialogem č. 2 (č. 21) repríza (neidentická s expozicí, totožný pouze materiál melosu a použití skladebných technik „nové hudby“), která je ovšem rozdělena 2. provedením (č. 29–40) na dvě části. (Druhé provedení je kompozičně zajímavější prací s materiálem kadence – rototom). V 1. části reprízy (č. 21–28) se setkáváme pouze z OHT, ve druhé polovině (č. 41–část 45) se kromě zkráceného VT (část č. 44–část 45) objeví trojí recitativní kontrastní plochy mezi orchestrem a sólovou flétnou (1. rec. č. 42, 2. rec. č. 43, 3. rec. č. 44). Dílo je uzavřeno codou (část č. 45–49), v jejímž úvodu zazní 3. elegie – varianta VT (část č. 45–47). Součástí elegie je komorní dialog č. 3 (č. 46). Tato 3. elegie může být příkladem tektonické ambivalence, protože zatímco v expozici svým dvojnásobným nástupem (1. a 2. elegie) anticipuje příchod VT, v repríze plní funkci cody celého koncertu.<sup>136</sup>

#### *Přehled formy jednovětého koncertu dle sonátového principu:*

**Expozice:** melos + komorní dialog č. 1 – OHT – cadenza – 1. elegie (var. VT) – evoluce HT (polyfonní práce – imitace + fugato) – 2. elegie – OVT (coda expozice)

#### **1. provedení**

**Repríza 1. polovina:** melos + komorní dialog č. 2 – OHT

#### **2. provedení**

**Repríza 2. polovina:** tři katarzní recitativy – OVT

**Coda:** 3. elegie (var. VT) – komorní dialog č. 3

Pendereckého koncert můžeme formálně chápat též v samostatných blocích hudby. Po takovémto výkladu by skladbu tvořilo celkem šest bloků:

*I. expozice (č. 0–16)*

*II. 1. provedení (č. 17–20)*

*III. 1. polovina reprízy (č. 21–28)*

*IV. 2. provedení (č. 29–40)*

<sup>136</sup> Pozn. autora: Elegické anticipace – varianty VT (v expozici č. 5a, 11–13, v repríze č. 45–47), lze vyložit i jako 2. vedlejší téma. VT (v expozici č. 14–16 a v repríze část č. 44–45) by pak bylo 3., závěrečné. To by pak znamenalo, že zmíněné VT je v expozici exponováno dvakrát a druhá polovina reprízy přecházející v codu (od č. 41–47) je stavěna retrográdně, tzn. v prohozeném pořadí uvedení vedlejšího a závěrečného tématu, včetně komorního dialogu č. 3. Pro výše uvedenou alternativu rozboru jsem se rozhodl z důvodu mnohem větší melodické, harmonické a instrumentační výraznosti a výrazovosti VT.

V. 2. polovina reprízy (č. 41–část č. 45)

VI. coda (část č. 45–49)

V koncertu je hlavní (velká) nástrojová kadence zařazena hned v úvodu skladby (č. 4a, 4b, 4c), netradičně sólovou flétnu ze  $\frac{2}{3}$  kadence doprovází (vedle činelů) laditelný bicí nástroj – rototom (č. 4b, 4c). Kromě hlavní kadence zde najdeme ještě sedm drobných, dílčích kadencí, z toho tři recitativního charakteru.

V samém úvodu koncertu zazní v 1. klarinetu určitý melos, ve kterém můžeme vystopovat atomizované zárodky všech tematických prvků, které se v průběhu skladby pozvolna odhalují v rozvinutější a samostatnější podobě.

Not. př. 3.1.1 Melos (úvod skladby)<sup>137</sup>

4/8 Andante  
(♩ = 72)  
Clar. 1  
p  
poco rall. . . . . a tempo . . . . . accel. . . . . poco rubato

Tematicko-motivický potenciál melosu:

1. chromatika tří půltónů (sestupná, vzestupná) – HT (č. 2, 3, 4, 4c, 6, 7, 25, 26) + sestupná chromatika tří elegií (č. 5a, konec 11–13, konec č. 45–47)

Not. př. 3.1.2 HT (č. 2)<sup>138</sup>

rall. . . . . accel. . . . . 6/8  
Clar. 1  
Perc. Piatto  
Flauto solo poco rall. 4/8 [2] più mosso (♩ = 102)  
p  
f  
VI. II mf

<sup>137</sup> PENDERECKI, K. *Concerto per flauto ed orchestra da camera*. Mainz: Schott Musik International, 1998. ED 8297, s. 5.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 5–6.

poco a poco accel.

$\text{♩} = 130$

Fl. 1

Picc. (2)

Ob. 1  
2

Clar. 1

Clar. b. (2)

Fag. 1

Cfg. (2)

Cr. 1  
2

Tr. 1  
2

Flauto solo

poco a poco accel.

$\text{♩} = 130$

1. 2. spicc.

VI. I

1  
2  
3

VI. II

4  
5  
6

Va.

Vc.

Cb.

Not. př. 3.1.3 Elegie (č. 5a)<sup>139</sup>

Musical score for Elegie (č. 5a), marked '5a' and 'Poco meno mosso con sord.'. The score includes parts for Cr. I, Flauto solo, VI. I, VI. II, and Cb. The Flauto solo part features a melodic line with a tremolo effect, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

2. melodický rozklad m. 3 (v. 6 v převratu a intervaly odvozené + přenesené – 9, 10) tématu fugata (konec č. 7–11); tematické prvky fugata – kombinace sext, septim a chromatiky

Not. př. 3.1.4 Fugato (4 takty před č. 8)<sup>140</sup>

Musical score for Fugato (4 takty před č. 8), marked '12/16' and 'poco meno mosso'. The score includes parts for Fl. I, Clar. b. (2), Cfg. (2), Cr. I, Flauto solo, Va., and Cb. The Flauto solo part features a melodic line with a scherzando solo effect, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

Dále m. 3 nalezneme v č. 1, 21 – 1. a 2. komorní dialog, v č. 5b – téma trubkového sóla (tematizovaný melos – v. 6, v. 7, m. 3), v č. 4b a 4c – melodický doprovod bicích nástrojů ve velké kadenci sólové flétny.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 15.

Not. př. 3.1.5 Sólo trubky (č. 5b)<sup>141</sup>

5b) Più animato (♩ = 120)

Cr. 1  
2

Tr. 1  
senza sord.  
*mf*

VI. I  
tutti

VI. II  
tutti

Vc.

Cb.

Più animato (♩ = 120)

senza sord.

senza sord.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 13.

Not. př. 3.1.6 Doprovod bicích nástrojů ve velké kadenci (č. 4b, 4c)<sup>142</sup>

The musical score consists of several systems for Flauto solo and Perc. (Percussion). The percussion part includes Rototoms and 3 Piatti. The score is divided into sections 4b and 4c.

- Section 4b:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 92$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .
- Section 4c:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .
- Section 4d:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .
- Section 4e:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .
- Section 4f:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .
- Section 4g:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .
- Section 4h:** Flauto solo part starts with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The percussion part features a complex rhythm with a time signature of  $\frac{2}{8} + \frac{3}{16}$ .

Dynamic markings include *mf*, *p*, *f*, *rit.*, *a tempo*, *senza misura*, *poco meno mosso*, and *ff*.

3. VT – synkopická rytmizace, sestupná chromatika v lomených oktávách (č. 14–16, 45)

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 9.



The image shows a musical score for measures 14 through 17. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top left, a box contains the number '14'. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl.):** Two staves. The first staff is marked 'poco sostenuto' and 'p'. The second staff is marked 'muta in Piccolo'.
- Oboe (Ob.):** One staff, marked 'p espr.'.
- Clarinets (Clar.):** Two staves, both marked 'p'.
- Cor Anglais (Cr.):** One staff, marked 'con sord.' and 'p'.
- Solo Flute (Flauto solo):** One staff, featuring a complex melodic line with many triplets.
- Violins (Vi. I):** One staff, marked 'poco sostenuto (con sord.)' and 'ppp'.
- Viola (Va.):** One staff, marked 'con sord.' and 'ppp'.
- Violoncello (Vc.):** One staff.
- Contrabass (Cb.):** One staff.

Způsob kompoziční práce s melosem (demontáž izolovaných intervalových a metro-rytmických prvků) evokuje práci s tématem *Hudební obětiny* J. S. Bacha v „*Offertoriu*“ S. Gubajduliny (viz dále analýza „*Offertoria*“ S. Gubajduliny, kapitola 3.3). U Pendereckého se ovšem jedná o původní motivický materiál, nikoliv o citaci tématu jiného slohového období. Kompoziční práce s materiálem: dělení, krácení, variační princip, augmentace, diminue, kontrapunktické a polyfonní techniky (imitace), transpozice, řízená aleatorika.

Jako neotřelý, inovativní nápad se jeví využití VT expozice až v závěru reprízy (i celé skladby) jako kontemplativně-meditativní resumé (č. 44–45) před elegickou codou (viz výše – tektonická ambivalence).

## TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE

V koncertu nalezneme jednu velkou kadenci na začátku koncertu (č. 4a, 4b, 4c – ze  $\frac{2}{3}$  melodický dialog s bicími nástroji – viz výše), sedm dílčích sólových kadencí (č. 1,

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 21.

24, 27, 41, 42, 43, 44), z toho tři závěrečné kontrastní dvojlomné meditativní recitativy (č. 42, 43, 44) plní funkci katarzní plochy a výrazově povyšují kadenci.

Zvláštní barevnost určitých ploch je docílena spojením flétny se sóly dechových dřevěných nástrojů (komorní dialogy s 1. klarinetem, 1. fagotem, 1. hobojem – č. 1 nebo basklarinetem – č. 22) a bicími nástroji (rototom – č. 4b, 4c).

Druhy použité flétnové techniky:

- dvojitě staccato (č. 6, 7, 9, 19, 34)
- trojitě staccato (č. 6, 31)
- legato (č. 4b, 11–16)
- nasazovaný tón (č. 18, 19)
- trylek (č. 22, 40)
- frullato (č. 25)
- bartókovský repetovaný tón (č. 25)

V koncertu nenajdeme žádné zvláštní experimentální způsoby hry, part sólové flétny je vybaven tradiční nástrojovou technikou.

## Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu

### Not. př. 3.1.8 Funkce sólová – kontrastní<sup>144</sup>

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Clar. 1:** A single note with a *p* dynamic marking.
- Cr. 1 & 2:** A single note with a *p* dynamic marking.
- Tr. 1:** A triplet of eighth notes with a *mf* dynamic marking.
- Perc.:** A single note with a *p* dynamic marking and the instruction *Piatto*.
- Flauto solo:** A complex, rhythmic solo line featuring triplets, sextuplets, and sixteenth notes.
- VI. I (Violins I):** Staves 1-8. Each staff has a single note with a *p* dynamic marking and the instruction *senza sord.*
- VI. II (Violins II):** A single note with a *p* dynamic marking.
- Va. (Viola):** A single note with a *pp* dynamic marking and the instruction *arco*.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 22.

Not. př. 3.1.9 Funkce doprovodná – obligátní<sup>145</sup>

Fl. 1

Picc. (2)

Ob. 1  
2

Clar. 1

Clar. b. (2)

Fag. 1

Cfg. (2)

Cr. 1  
2

Tr. 1  
2

Perc.

Tomtom

Campanaccio

Rototoms

Flauto solo

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 41.

## ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

Koncert můžeme rozdělit do těchto orchestrálních bloků a výrazových celků:

- systém melodických ansámblových dialogů (viz výše)
- plochy polyfonně prokomponované chromatiky (viz motiv tří sestupných púltónů)
- plochy elegických meditací – variací VT (viz výše)
- imitační a fugatové plochy (viz polyfonické techniky výše)
- melodické plochy – zvláště VT
- systém drobných dílčích nástrojových kadencí (viz výše)
- recitativní plochy (viz meditativní recitativy výše)

Devízou koncertu je úsporný, avšak skvěle instrumentačně-barevně a nápaditě využitý malý komorní orchestr. Silnou stránkou kompozice je též umné střídání statického a dynamického kompozičního prvku (expozičního a evolučního typu hudby) – nikde nedochází ke kolizi mezi formou a tektonikou, hudební tok jednovětě

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 17.

skladby plynule graduje (není narušen či brzděn, přirozeně se zastavuje až v závěru).

Instrumentačně zajímavé plochy netradičních kompozičních postupů a nástrojových technik v rámci jednotlivých orchestrálních sekcí:

- aleatorika (řízená) skupiny smyčcových nástrojů (č. 13)
- čtvrttóny lesních rohů (č. 5, 13, 17–18, 19–20, 22)
- sordinovaný lesní roh (č. 5a, 14, 35, 44), sordinovaná trubka (č. 21–22, 34)
- sordinované smyčcové nástroje (I. housle + violy – č. 14)
- frullato fléten (č. 18, 38), klarinetů (č. 35)
- flažolety smyčcových nástrojů (č. 32 – violoncella, č. 12, 32, 35 – kontrabasy, č. 5a – 1. viola)
- nápodoba tónu varhanního rejstříku (před č. 48)

## **ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA**

Typ formálně „klasického“ jednovětého koncertu na pomezí koncertantního a meditativního (výrazového) principu, skladebně naplněn kompozičními prvky „nové hudby“. Formálně a tektonicky je velmi invenčně vyřešena forma koncertu v rámci jednovětosti a duraty díla v kontextu s problematikou technické orchestrační náročnosti doprovodu sólového partu barevně „monotónního“ melodického nástroje (otázka volby faktury, sazby a instrumentace).

V neposlední řadě je třeba vyzdvihnout instrumentačně skvěle barevně „vytěžený“ komorní orchestr.

Schéma 3.1.1

K. PENDERECKI: KONCERT - 1. část

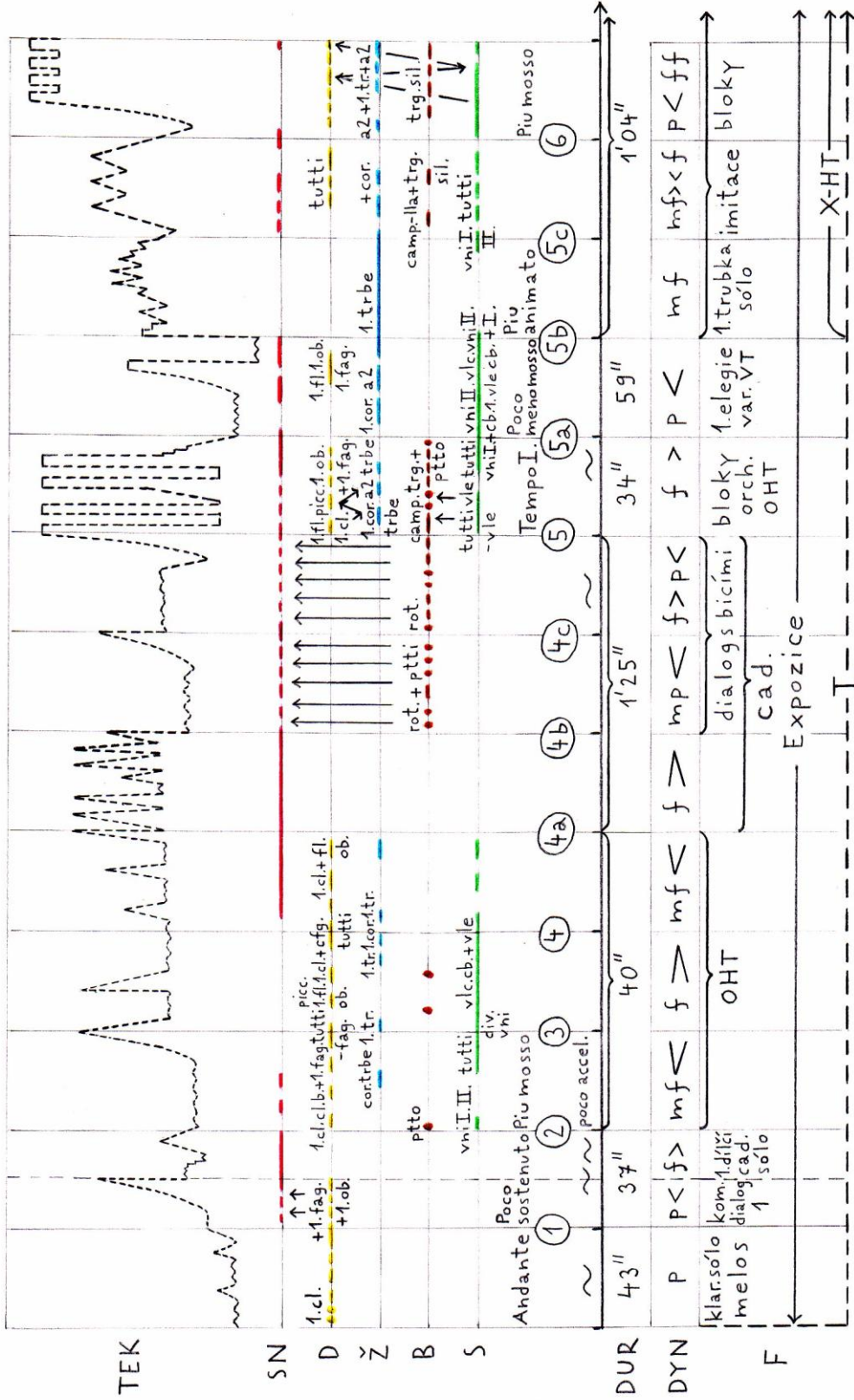


Schéma 3.1.2

### K. PENDERECKI: KONCERT - 2. část

TEK

7 DUR →	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	→ 1'08"
D	1.fl. cl.b. → cfg.	cl.b.+cl.+tutti - cfg.+1.fag.	cl.b.	a2	1.tr.	fl.+cori.	tutti cl.b. 4.ob.fl.cl.	1.cl.	a2+picc. tutti+picc. tutti+cfg.	f1.ob.fag. 1.fl. ob.cl.	a2+1.tr.	1.cor. a2	1.cor. a2
Ž	1.cor.				1.tr.	-fl. -cfg. 1.cl. cor.	a2+1.tr.	1.cor.	f1.ob.fag. 1.fl. ob.cl.		a2 cor.	1.cor. a2	1.cor. a2
B	vlc. vlc. cb.	vlc. cb. tutti-cb.+cb.	-cb.	1.cb.+tutti-cb.+cb.	vni.I.vlc. vni.II.vlc.+vni.I.vlc.+vni.II.vlc.+vni.II.vlc.	camp. + tam-t. ptti	camp. ptto	camp. ptto	camp. ptto	trg. tam-t. rot.	cel.	tom-t. tom-t.	tr. cel. rot. tom-t.
S	Poco meno mosso	An-dante	vni.II.vlc.	Poco piu animato	Poco -vite	vlc. cb.-vni.I.	Allegro con brio	cb. vni.II.	vni.II.vlc. vni.II.vlc.	cb. vni.II.vlc. vni.II.vlc.	vni.II.vlc. vni.II.vlc.	cb. vni.II.vlc. vni.II.vlc.	vni.II.vlc. vni.II.vlc.
1'06"			1'17"			2'33"			1'08"				
DYN	f > P	mf	mf < f	f > P	PP	PP	mp > P	PP	PP	f	P	f	mp < f
F	1. les. roh. fugato solo			2. elegie var. VT			aleator. OVT coda expozice			a			a
X-HT				Expozice						a			a
I.										1. provedení			II.



Schéma 3.1.3

K. PENDERECKI: KONCERT - 3. část

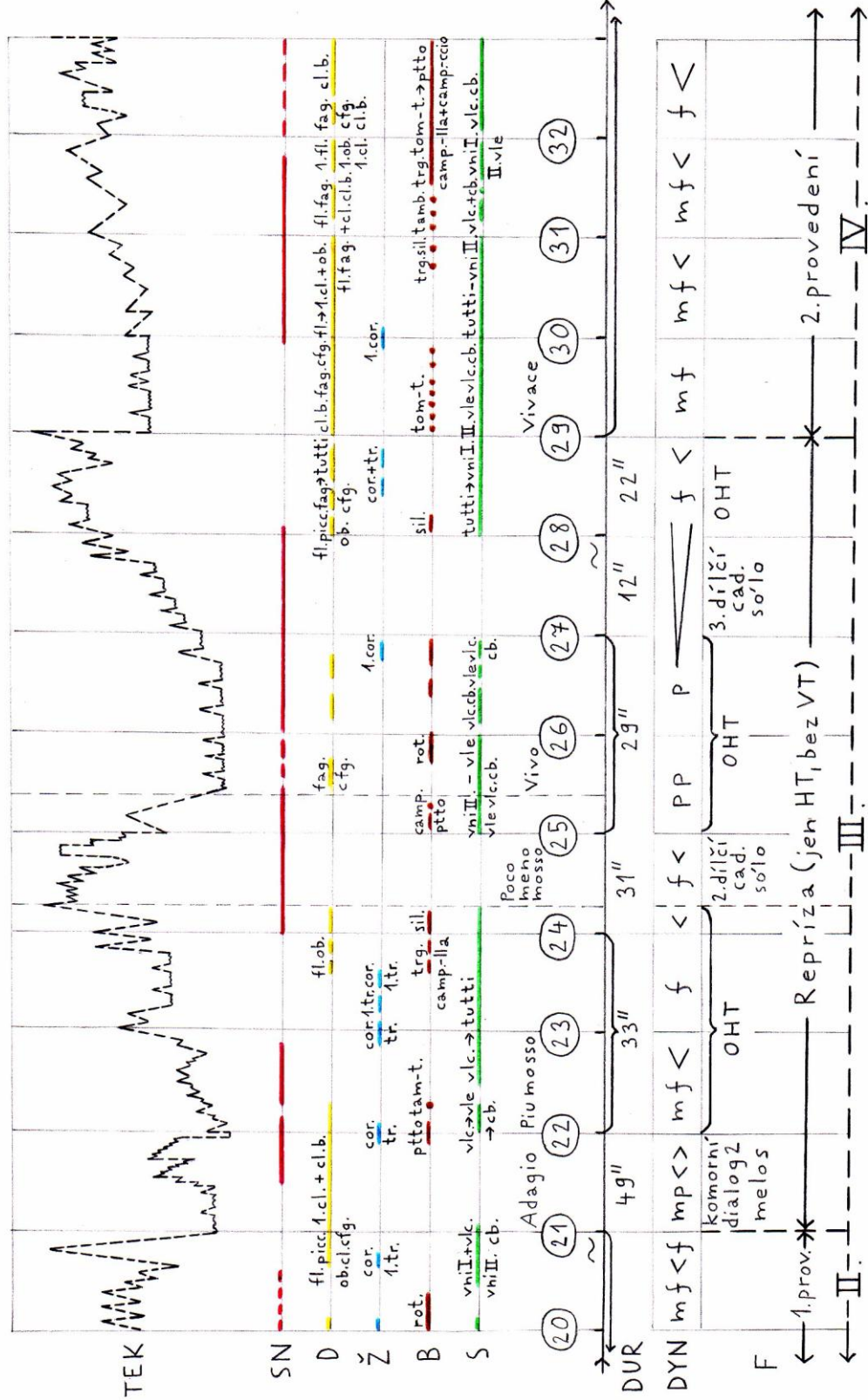


Schéma 3.1.4

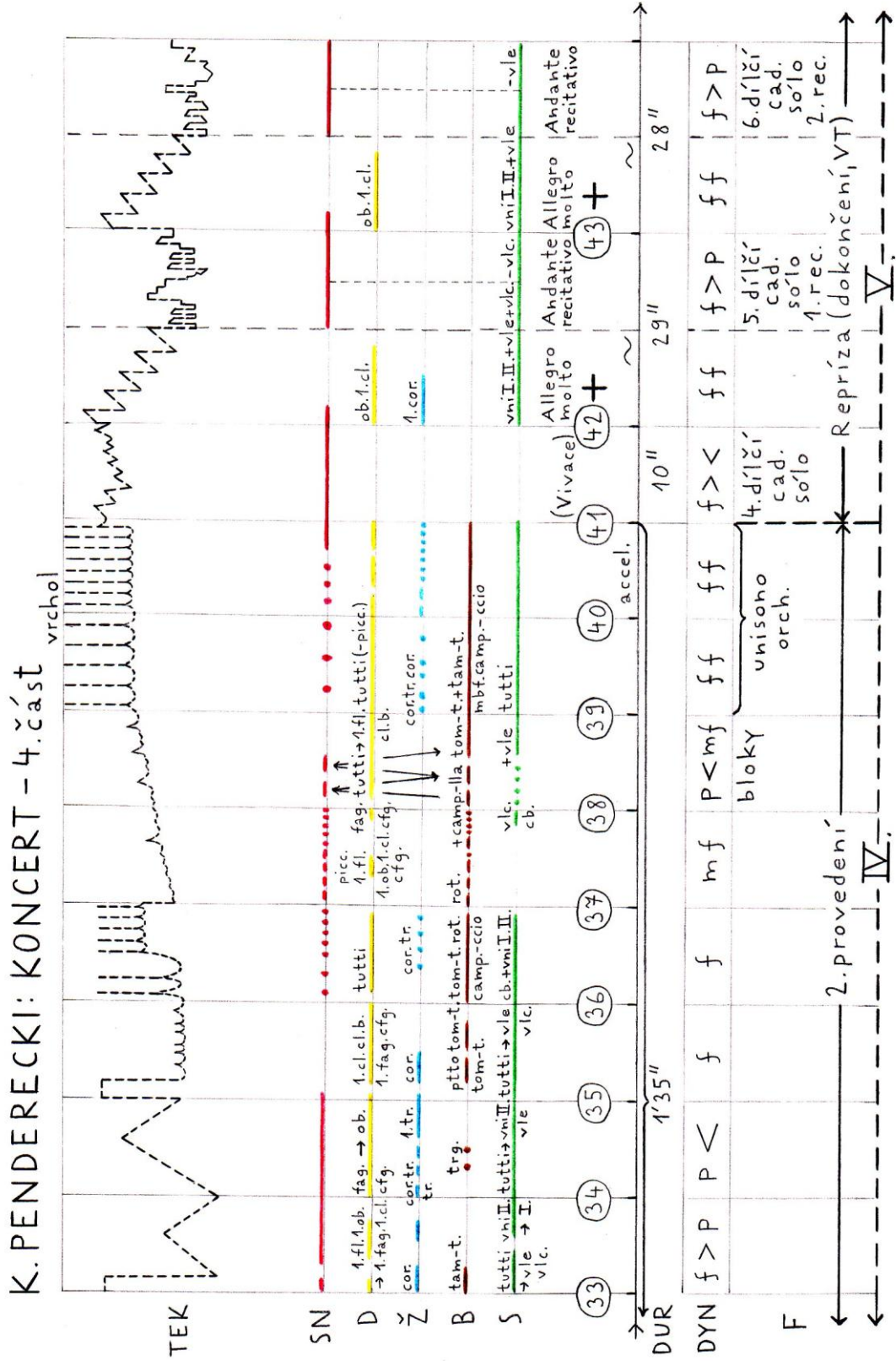
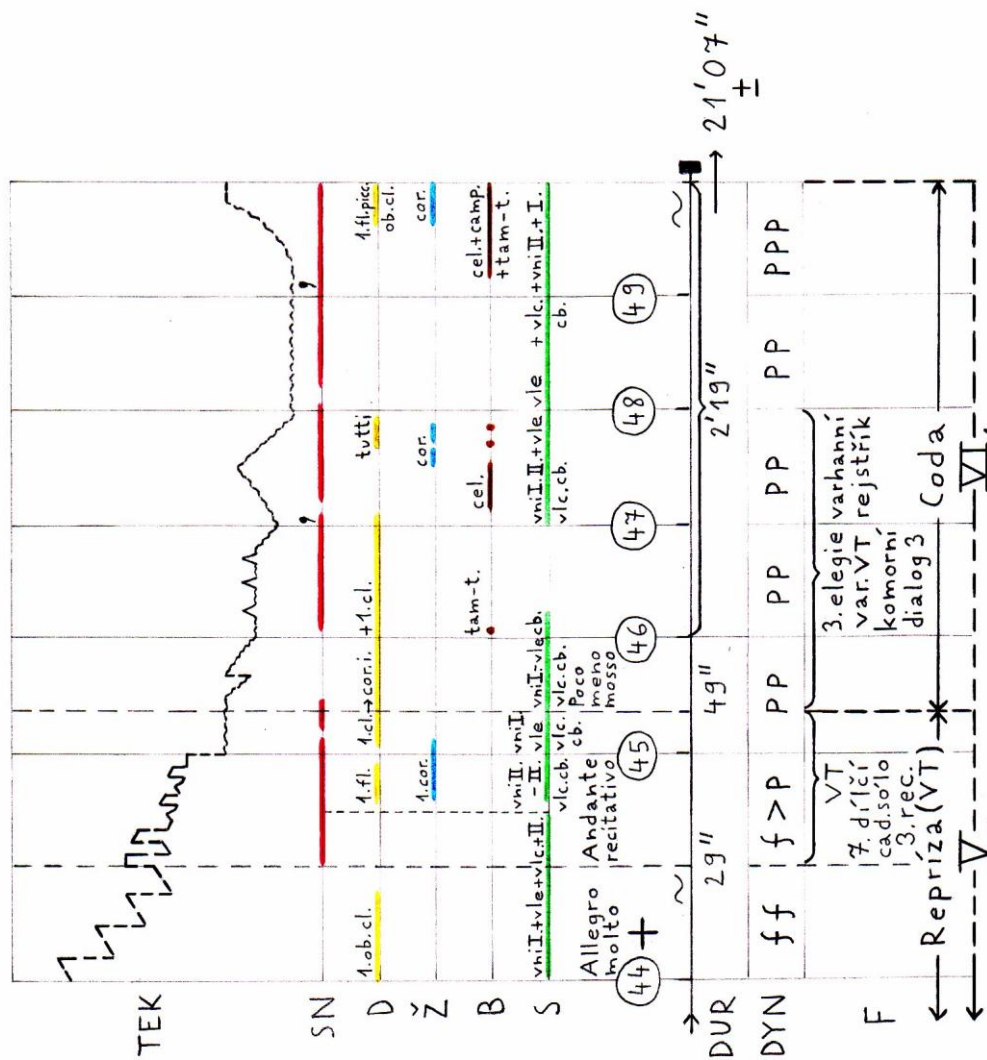


Schéma 3.1.5

K. PENDERECKI: KONCERT - 5. část



## 3.2 ARNOŠT PARSCH (1936): SYMFONIE-KONCERT PRO LESNÍ ROH A ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* totožný

*Rok vzniku díla:* 1982

*Počet vět:* 1

*Obsazení orchestru:*<sup>147</sup>

- Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, Clarinetto in Es, 2 Clarinetti in B, Clarinetto basso in B, 2 Fagotti, Contrafagotto
- Corno in F solo
- 4 Corni in F, 3 Trombe in C, 3 Tromboni, Tuba
- Percussioni: Vibrafono, Campani, Campanella, 4 Crotali, 2 Piatti, Piatto sospeso, 3 Triangoli, Tamburo rullante, Tamburo piccolo, Gran Cassa, Cassa di legno, High-hat, Cow-bell, Tamburine, Claves, 2 Gonghi, 3 Tom-tomi, Timpani (2), Celesta
- Arpa
- Archi

*Durata:* 22'02'' (v partituře neuvedena)

### RÁMCOVÝ ROZBOR

#### **Forma**

Formálně jednovětá šestidílná skladba, kde 6. díl je volně reprízovaným 1. dílem. Dle autora použit symbol stromu: Země – Zrození – Kořeny – Kmen – Větve – Země (plody). Jednotlivé části tak symbolizují v rámci jednovětosti díla koloběh života – proto je použit náznak kruhové formy. Hudební a námětová reminiscenční podobnost 1. a 6. dílu, které rámuje dílo, je zjevným příkladem tektonické ambivalence po stránce formální umocněné mimohudebním existenciálním filosofickým přesahem v kombinaci s biblickým symbolem stromu.

Tematické celky tvoří transformace elementů moravských lidových písní. Vedle prosté citace jsou jednotlivé segmenty skupin tónů a rytmických kroků těchto písní a

---

<sup>147</sup> Pozn. autora: Nástrojové obsazení v záhlaví partitury chybí, soupis je proto vytvořen autorem této práce dodatečně na základě instrumentačního průběhu partitury.

popěvků abstrahovány hlavně jako výchozí materiál pro konstrukci jednotlivých horizontálních vrstev. Kompoziční práce s těmito prvky: citace, montáž, mixáž, vrstvení objektů, evoluce, krácení, dělení, zpracování technikou minimalismu, bimodalita.

Výrazné tvarové a zvukové oproštění kompozice svědčí o směřování k tendenci tzv. nové jednoduchosti<sup>148</sup> s folklorními etnickými kořeny a s návazností na „janáčkovskou“ skladebnou techniku.

Dle mého názoru je skladba postavena na základě dvanácti hudebních myšlenek (A–L, viz grafické schéma analýzy) s určitou tematickou a ténbrovou souvislostí.

V *Symfonii-koncertu* najdeme tyto inspirační zdroje formující Parschův kompoziční styl:

a) citace a transformace elementů lidových písní Sušilovy sbírky:

### 1. *Padá rosa studená*

Not. př. 3.2.1 Sušil: *Padá rosa studená*<sup>149</sup>

63. Z Buchlovic. Karadž. I. 121. 122



Pa-dá ro-sa stu-de-ná, Kri-ste ne - be - ský. Pa - dá ro-sa stu-de - ná, al - le - lu - ja, zdrávas Ma-ri - a.

<sup>148</sup> Pozn. autora: „Nová jednoduchost“ – terminus technicus a tvůrčí program brněnské skladatelské školy. Reprezentují jej zvláště osobnosti M. Ištvana a M. Štědrone.

<sup>149</sup> SUŠIL, F. *Moravské národní písně*. 4. vyd. Praha: Vyšehrad, 1951. s. 38.

Not. př. 3.2.2 Parsch – part sólového lesního rohu (č. 1)<sup>150</sup>

2. Svitaj Bože, svitaj

Not. př. 3.2.3 Sušil: Svitaj, Bože, svitaj<sup>151</sup>

1833.

Svi - taj, Bo-že, svi - taj, co by spě-šej deň byl, co bych sa po-dí-val, v ke - rémsedomě byl!

<sup>150</sup> PARSCH, A. *Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr*. Kopie manuscriptu, Praha: Český hudební fond, 1984. Ev. č. 8209, s. 3.

<sup>151</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 567.

Not. př. 3.2.4 Parsch – part sólového lesního rohu<sup>152</sup>

The score is for Parsch's 'Hulu, belu, koně v zelu'. It features a solo horn part (Cor. SOLO) in the key of G major and 3/4 time. The horn part is marked *mp* and consists of a melodic line with slurs and accents. Other instruments include Clarinet 1 and 2 (Cl. 1, 2), Clarinet Bassoon (Cl. basso.), Bassoon 1 and 2 (Fag. 1, 2), Oboe 1, 2, 3, and 4 (Ob. 1-4), Trumpet 1 and 2 (Tr. 1, 2), and Trombones (T. 1, 2, 3). The woodwinds have various dynamics like *mf*, *f*, and *mp*. There are handwritten annotations in the woodwind parts, including a circled 'mf' and a 'p solo' marking.

3. Hulu, belu, koně v zelu

Not. př. 3.2.5 Sušil: Hulu, belu, koně v zelu<sup>153</sup>

1404. 6. Z Karlovic

The score is for Sušil's 'Hulu, belu, koně v zelu'. It is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics. The lyrics are: Hu - lu, be - lu, ko - ně v ze - lú a kra - vi - čky v pe - tru - že - lú.

Not. př. 3.2.6 Parsch – part sólového lesního rohu<sup>154</sup>

The score is for Parsch's 'Hulu, belu, koně v zelu', featuring a solo horn part (Cor. SOLO) in the key of G major and 3/4 time. The horn part is marked *mp* and consists of a melodic line with slurs and accents.

<sup>152</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 17.

<sup>153</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 447.

<sup>154</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 22.

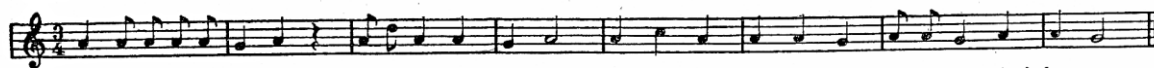
#### 4. Usni, Aničko, usni (ukolébavka)

Not. př. 3.2.7 Sušil: Usni, Aničko, usni<sup>155</sup>

1405.

7.

Z Březové



U-sni, A-ničko, u - sni, po-že-ne-me hu - sy tam do - lů, tam do - lů, k my-na-ro-vém' dvo - ru.

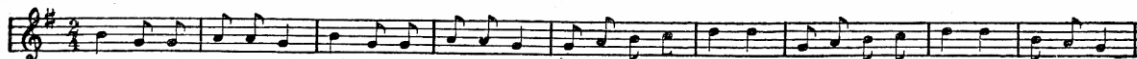
Not. př. 3.2.8 Parsch – part sólového lesního rohu (č. 13)<sup>156</sup>

Musical score for Parsch's horn part. It features a solo horn part (Cox. SOLO) and four parts for other instruments: Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3 (Tamburica), and Perc. 4. The score includes dynamics like mf and mf, and a rehearsal mark (13) with a double bar line. The percussion parts are marked with '4' and 'mf'.

#### 5. Vlk s kozů tancuje (dětská píseň)

Not. př. 3.2.9 Sušil: Vlk s kozů tancuje<sup>157</sup>

2148.



Vlk s ko-zů tan-cu-je, nedvěď jim ga-jdu-je, ba-ran pi-vo va - ří, ko-cůr hospo - da - ří v komo - ře.

<sup>155</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 447.

<sup>156</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 24.

<sup>157</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 647.



Not. př. 3.2.10 Parsch – trubky 1.–3. (č. 16)<sup>158</sup>

5. Zvečera jablunku sadila

Not. př. 3.2.11 Sušil: Zvečera jablunku sadila<sup>159</sup>

1171. Jiné čtení a pěni

Z Dobré od Frýdku

<sup>158</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 30.

<sup>159</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 382.

Handwritten musical score for the trumpet part of Parsch's work, measures 126-132. The score is written on ten staves for various instruments: Flute (1. and 2.), Oboe (1. and 2.), Cor Anglais, Clarinet (1. and 2.), Cor Solo, Cor 1. 2., Cor 3., Bassoon (1., 2., 3.), and Bassoon 2. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *p*, and crescendos. A boxed section from measure 126 to 132 is marked "Allegro" and "22". A large "A" is written over the bassoon staves, and "Allegro" and "1-132" are written in the bassoon 2 staff. The score ends with a double bar line and repeat sign.

<sup>160</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 40-41.

## 7. Jož to slonýčko kolem de

Not. př. 3.2.13 Sušil: Jož to slonýčko kolem de<sup>161</sup>

1574.

Od Brna



Jož to slo - ný-čko ko - lem de, jož to slo - ný-čko ko - lem de, jož se nám blí - ží po - le - dně.

Not. př. 3.2.14 Parsch – trubky 1.–3. (č. 39)<sup>162</sup>

Musical score for three trumpets (Truba. 1., 2., 3.) and other instruments. The score is in 3/4 time and features various musical notations including triplets, dynamics (poco f, mf), and articulation (accents, slurs). A circled number '39' is present in the bass line. The instruments listed include Truba. 1., 2., 3., Trbni. 1., 2., 3., Triangolo, Perc. 2., Tamb. rulanté, and Perc. 3.

## 8. Máji, máji

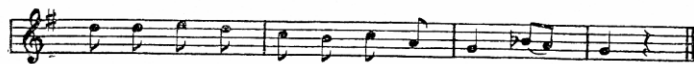
Not. př. 3.2.15 Sušil: Máji, máji<sup>163</sup>

2307.

U Zábřeha a v Budíkově



Má - ji, má - ji, má - ji, my sme to - mu rá - di, ho - de dó, kve - te dó



a me dy - cky k ve - se - lé - mu Prů - vo - dó.

<sup>161</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 493.

<sup>162</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 70.

<sup>163</sup> SUŠIL, F. op. cit. s. 699.

Not. př. 3.2.16 Parsch – celesta a zvony<sup>164</sup>

The image shows a handwritten musical score for Parsch's 'Celesta a zvony'. The score is written on ten staves. The top two staves are for Bells (Zvony), with parts for Bells 3 and Bells 4. The third staff is for Arpa (Harp). The fourth staff is for Celesta. The bottom four staves are for Violins (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. There are handwritten annotations: 'Zvony' with an arrow pointing to the bell staves, 'campani.' above the Bells 4 staff, and 'mf' in several places. A tempo marking 'Piu mosso' with a metronome symbol and the range '♩ = 96-100.' is enclosed in a box at the top right. There are also some handwritten numbers and symbols, such as '120' and 'mf' near the end of the score.

b) „janáčkovskou“ skladebnou techniku – názvuky moravského folkloru (č. 29, 30, 46, 47)

c) „novou jednoduchost“ (viz schéma rozboru, nejmarkantněji: I. č. 22–23, II. č. 29–30, III. č. 46–47)

d) názvuky folkloru východních etnik (č. 17–18, 24–25)

e) názvuky ruského folkloru ( č. 5–7)

f) impresionismus (č. 26, 32, 44–45)

g) jazz (č. 36–43, 50)

h) minimal-music (č. 42–43)

Skladba v tektonickém průběhu spěje ke třem velkým vrcholům v předposlední páté části skladby.

<sup>164</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 11.

Forma, tektonika a instrumentace díla je narušena množstvím vide v partituře.<sup>165</sup>

## TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE

V díle jsou obsaženy dva druhy nástrojových kadencí:

- 1 velká sólová (č. 34–35)
- dílčí kadence doprovázené na bázi „kvazirecitativního“ vzájemného dialogu s obligátním doprovodným nástrojem (princip „vypůjčený“ z baroka) vyčleněným z orchestru (č. 20–21 basklarinet, č. 24–25 1. klarinet, č. 31 bicí nástroje a Es klarinet)

*Symfonie-koncert* je charakteristický výraznou a formotvornou barvou sólového partu.

Použité prvky nástrojové techniky:

- glissanda (č. 19, 20, 21, 29)
- forzírované a nasazované tóny
- pedálové fundamentální tóny (č. 11, 15, 17, 18)
- různé druhy jazyků (č. 13, 14)
- jazzové sekvence na bázi improvizace (č. 41–44, 50)
- velké množství melodických ozdob (přírazy, skupinky, anticipace, trylky atd.)
- melodická kantiléna (např. č. 1–3)
- střídání nástrojových poloh a rejstříků

Sólový lesní roh má v rámci skladebného průběhu dvojí roli:

- je organickou součástí příbuzné orchestrální sekce a orchestrálního „přediva“ vůbec
- v případě potřeby zvýraznění a posílení sólistického prvku se proti zvukové „mase“ prosazuje frázováním v kontrapozici k orchestru (např. v plénu – tutti)

---

<sup>165</sup> Pozn. autora: Vide v partituře:

č. 1: takty 15–16 škrtnut part sólového lesního rohu

č. 3: takty 37–41 kompletně vyškrtnuty

č. 17: takty 170–171, 175 kompletně vyškrtnuty, takty 169–174 škrtnut part 1. klarinetu

č. 19: takt 196 kompletně vyškrtnut, takt 197 škrtnut part sólového lesního rohu

č. 28: takty 291–299 kompletně vyškrtnuty

č. 29: takty 306–307 kompletně vyškrtnuty

č. 37: takty 398–404 kompletně vyškrtnuty (celé číslo)

č. 38: takty 405–414 kompletně vyškrtnuty (celé číslo)

č. 39: takty 415–417 a 421–423 škrtnut part pikoly

č. 50: takty 536–539 škrtnut part 2. a 3. trubky

Part lesního rohu je koncipován tradičně (vyjma obohacení o jazzový zvuk-rejstřík), bez využití dalších možných nástrojových zvukových efektů (myšleno např. bouchée, využití druhů dusítek apod.).

**Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu**

Not. př. 3.2.17 Funkce sólová – kontrastní<sup>166</sup>

The image shows a handwritten musical score for a solo instrument and orchestra. The solo part is circled and features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. The orchestral accompaniment includes dynamic markings like 'f' and 'p', and specific performance instructions like 'Escl', 'crotali', and 'Gonghi'.

<sup>166</sup> PARSCH, A. op. cit. s. 57.

Not. př. 3.2.18 Funkce doprovodná – obligátní<sup>167</sup>

The musical score is a handwritten manuscript for a symphony orchestra. It consists of the following parts and staves:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2.
- Piccolo:** Picc.
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2.
- Cor Anglais:** Cor. angl.
- Clarinets:** Cl. 1 and Cl. 2.
- Bassoons:** Fasg. 1 and Fasg. 2.
- Horns:** Cor. SOLO., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, and Cor. 4.
- Trumpets:** Tr. 1 and Tr. 2.
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3.
- Percussion:** Perc. 2 (tam-tam), Perc. 3 (tamb. mulate), Perc. 4 (cassa di leg.), and Perc. 5 (cow bell).
- Strings:** Str. 1 and Str. 2.

The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, cresc., decresc.), articulations (acc., stacc.), and performance instructions (div., dir.). The music is written in 4/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 79.



### ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

Jak již bylo uvedeno výše, sólový nástroj je traktací svého partu velmi organicky začleněn do orchestrálního zvuku. Toto konstatování nevychází jen z charakteru nástroje jako takového, ale z kompozičního záměru autora. Na základě titulu se dá uvažovat o tezi návaznosti na tradici typu symfonií-koncertů či koncertantních symfonií (W. A. Mozart, zvláště pak H. Berlioz a jeho *Harold v Itálii*).

Zajímavým efektem se jeví povstání a zvednutí korpusu (roztrubu) nástroje ve skupině lesních rohů (včetně sólisty) orchestru – padiglione in sù (č. 19) a hra čtvrttónu (+) v partu 2. hráče zmíněné nástrojové skupiny (č. 16).

Skupina bicích nástrojů je rozdělena na zvukomalebné (nastupují s harfou) a ostatní (viz schéma rozboru).

Bohatá paleta orchestrálních doprovodů sólového melodického nástroje:

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 48.

- z orchestru je vyčleněn v dílčích sólových recitativních kadencích obligátní doprovodný nástroj (viz výše)
- pro lyrické plochy je užito kombinace nástrojů: harfa–zvukomalebné bicí–dřevěné dechové nástroje
- sónické (statické) orchestrální plochy s následnou „odpovědí“ orchestru (třeba č. 7, 8 – klarinet + glissando tympánu – dřevěné dechové + harfa + zvukomalebné bicí), samostatná sónická plocha (č. 11)
- sólový nástroj je organickou součástí orchestrální sekce příbuzných žesťových nástrojů (č. 9), v plénu se pak v kontrapozici k orchestru prosazuje ve svém nejvyšším rejstříku (viz výše)
- unisonové plochy v blokové instrumentaci (např. č. 27: dřevěné dechové nástroje + lesní rohy, č. 30)

## ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA

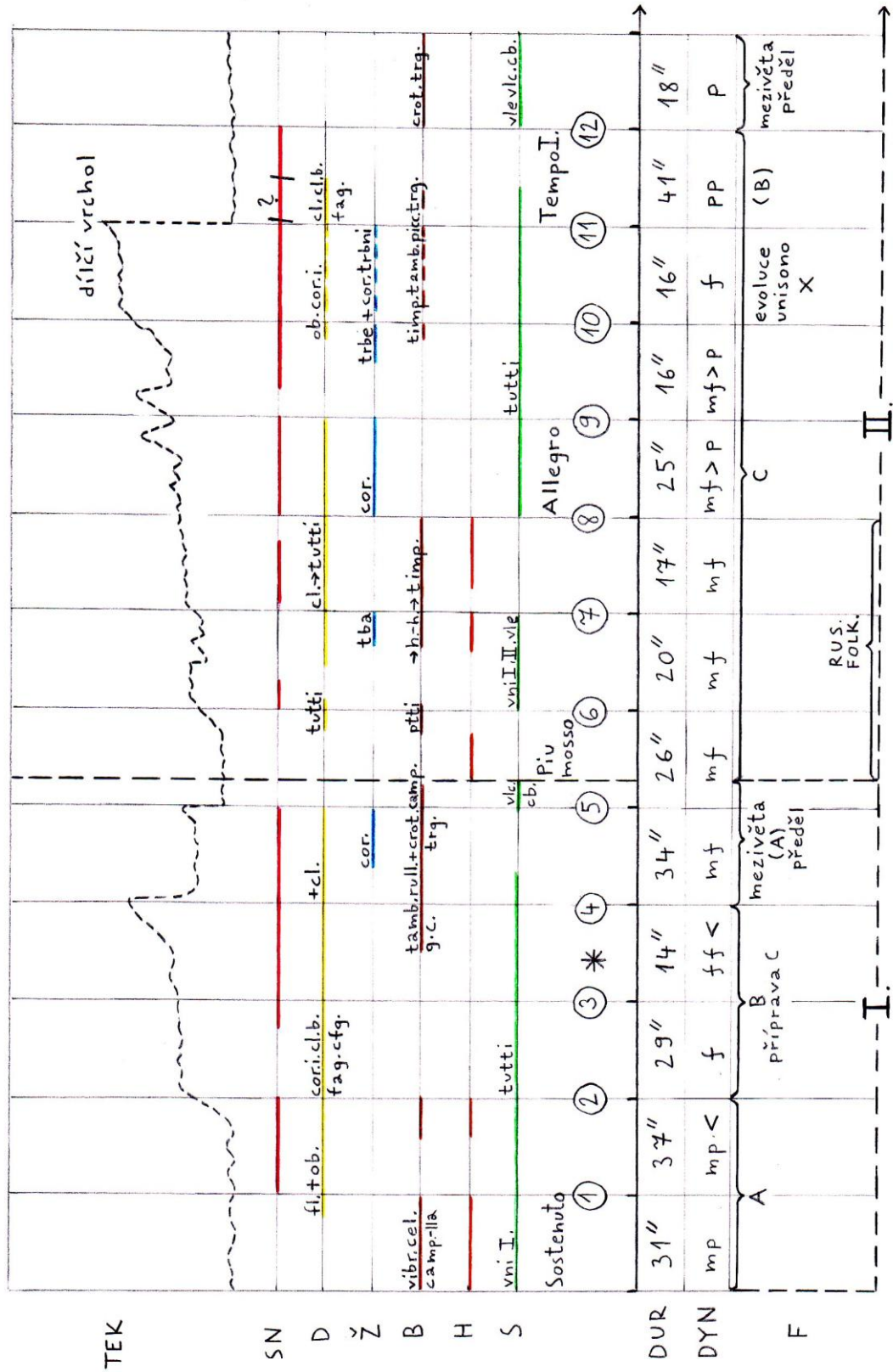
*Symfonie-koncert* je nezaměnitelný svou polystylovostí a pastorálním charakterem (fenomén spojení lidské komunity s přírodou) díla, apoteózou lidové písně. Koruna stromu symbolizuje (vedle již zmiňovaného koloběhu života) též pestrost větví stylů a kompozičních technik artificiální hudby 20. stol. (impresionismus, folklorismus, jazz, minimalismus atd.). Vše vyrůstá z kmene – platformy, kterou tvoří lidová píseň a skladebná práce s ní. „Je to pralátka, archetypální prahmota, která se jako »červená nit« kontinuálně vine a ze které vyrůstá pestrost větví stylů hudebního umění ve všech dějinných etapách svého vývoje.“<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Pozn. autora: Metafora A. Parsche vyřčená při osobním setkání s autorem této práce.

Schéma 3.2.1

A. PARSCH: SYMFONIE - KONCERT - 1. část



\* 5 taktů

Schéma 3.2.2

A. PARSCH: SYMFONIE - KONCERT - 2. část

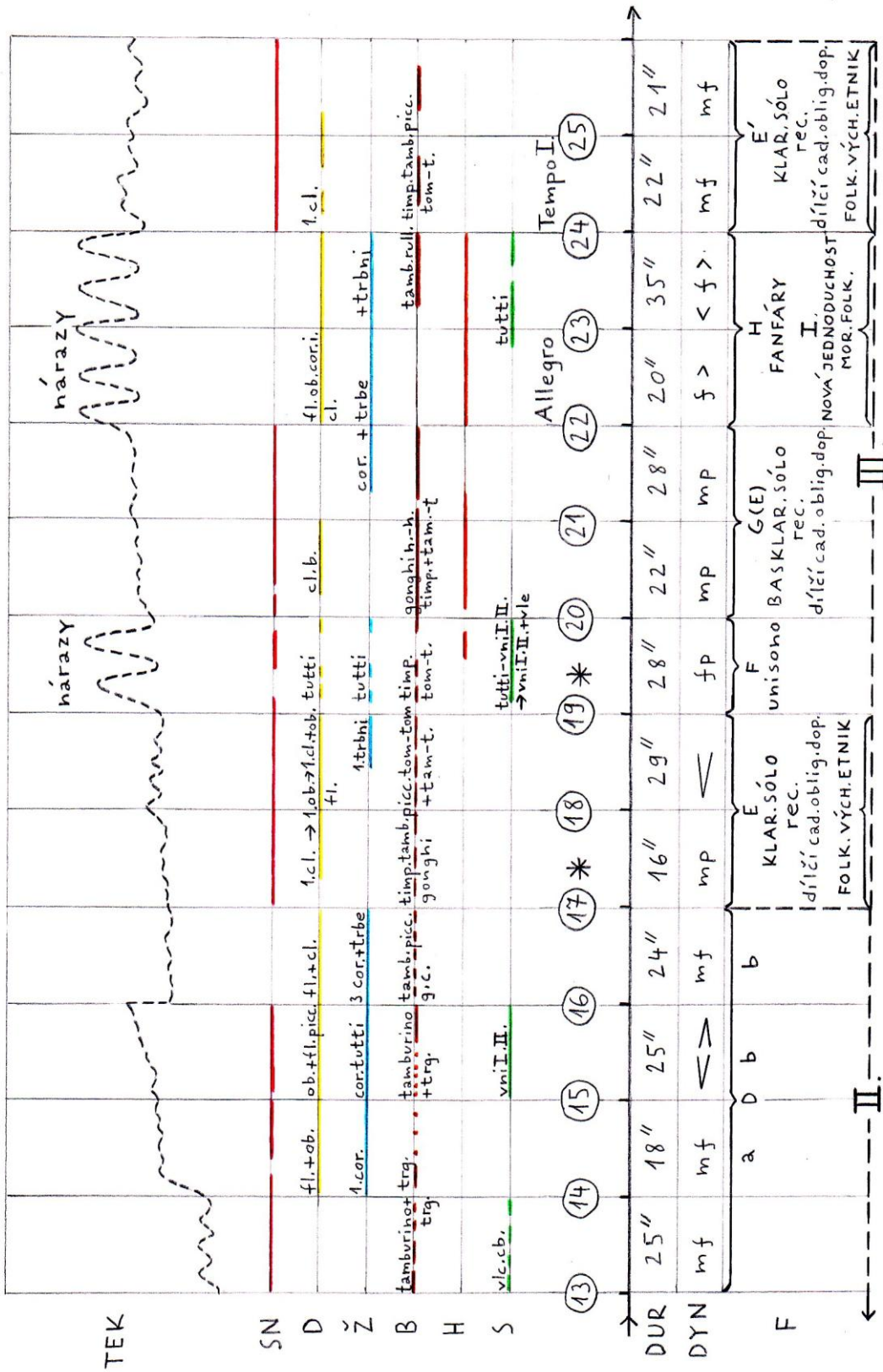
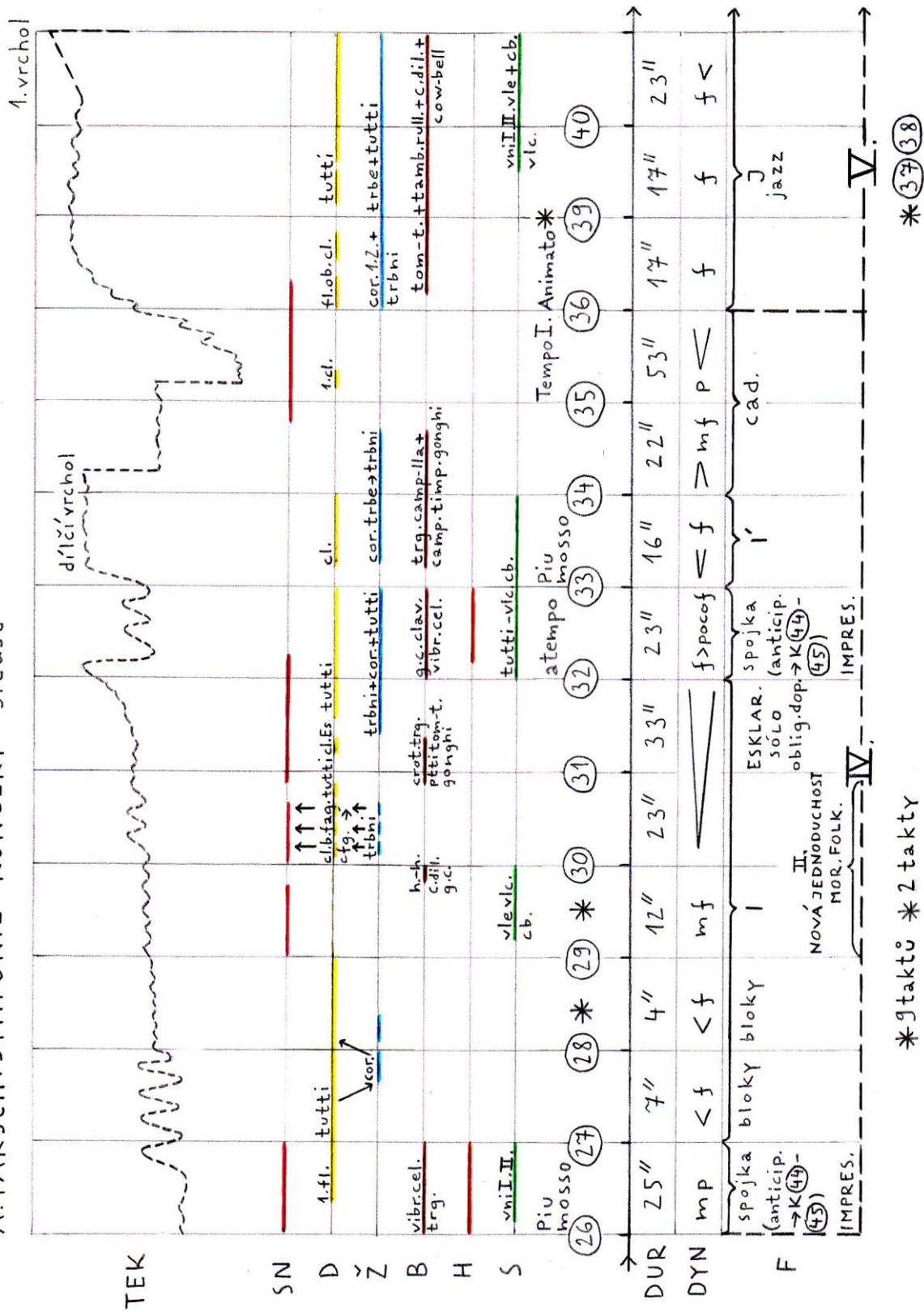


Schéma 3.2.3

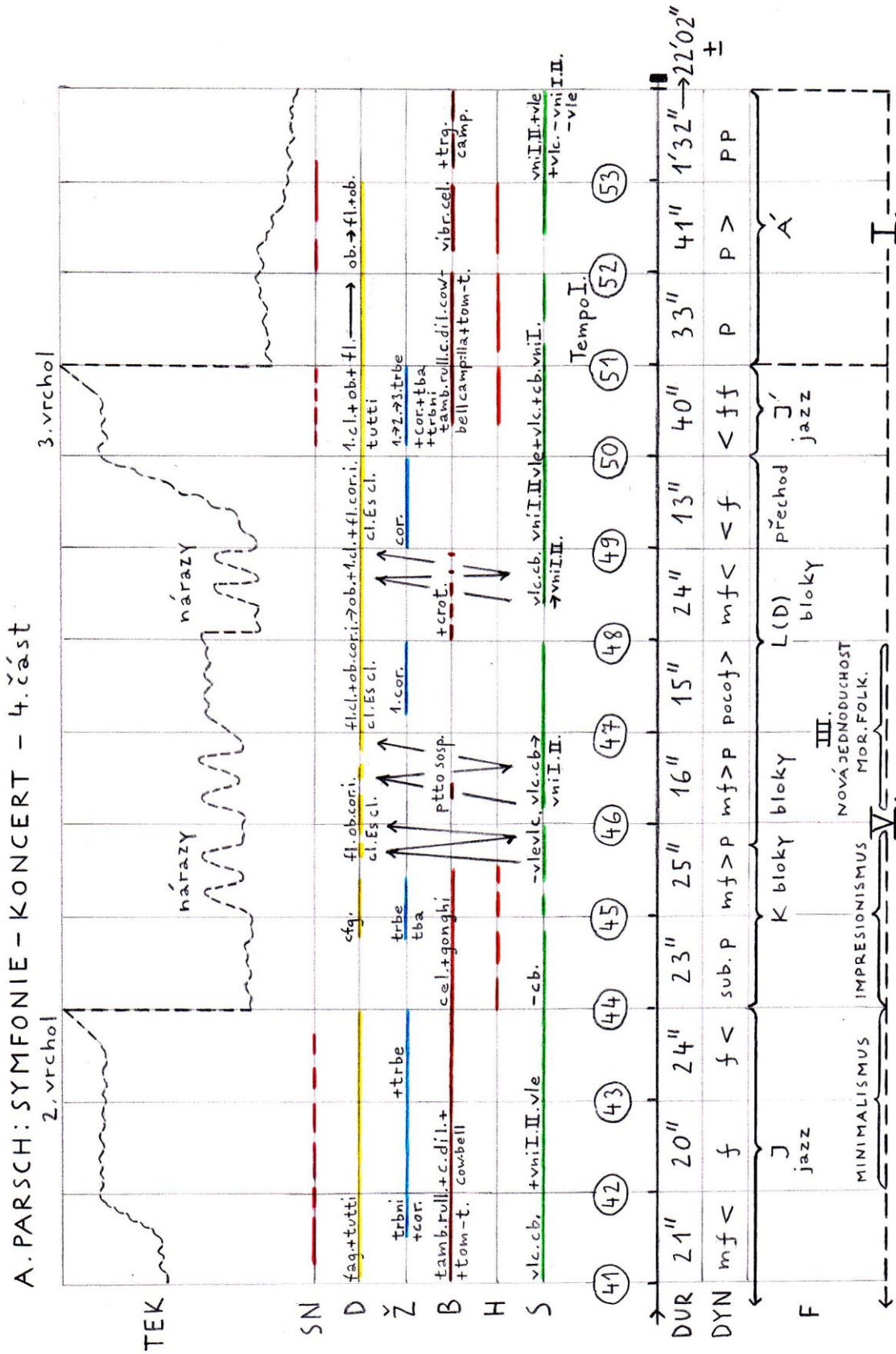
A. PARSCH: SYMFONIE - KONCERT - 3. část



\* 9 taktů \* 2 takty

\* (37) (38)

Schéma 3.2.4



### 3.3 SOFIA GUBAJDULINA (1931): „OFFERTORIUM“ – KONCERT PRO HOUSLE A ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* „Offertorium“ – Konzert für Violine und Orchester

*Dedikace autora:* Gidonu Kremerovi

*Rok vzniku díla:* 1980, revize 1982, 1986

*Počet vět:* 1

*Obsazení orchestru:*<sup>170</sup>

- Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Clarinetto in Es, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti
- 3 Corni in F, 3 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba
- Percussione:<sup>171</sup> 5 esecutori
  - Batt. I.: Timpani, Legni, Guiro, Crotali, Gran Cassa, Campane<sup>172</sup>
  - Batt. II.: Triangolo, 3 Piatti sospesi, Campanelli
  - Batt. III.: Triangolo, 5 Bongos, Tam-tam, Campanelli, Xilofono
  - Batt. IV.: Triangolo, Frusta, Legni, 5 Tom-toms, Crotali, 5 Bongos, Gran Cassa, Marimbafono, Campanelli, Xilofono
  - Batt. V.: Triangolo, Legni, Tamburo, Temple blocks, Gran Cassa, Campanelli, Campanone, Marimbafono, Vibrafono, Tam-tam
  - Celesta
- 2 Arpe
- Piano
- Violino solo
- 16 Violini I, 14 Violini II, 12 Viole, 10 Violoncelli, 8 Contrabbassi

*Durata:* 34'36'' (35' partitura)

#### RÁMCOVÝ ROZBOR

##### **Forma**

Formálně jednovětá latentně čtyřdílná skladba (díly A, B, C, D) s krátkou codou.

---

<sup>170</sup> Pozn. autora: Nástrojové obsazení je totožné s přehledem uvedeným v záhlaví partitury.

<sup>171</sup> Pozn. autora: Rozdělení podle S. Gubajduliny.

<sup>172</sup> Pozn. autora: Hraje též s Batt. III. (poznámka v partituře).

Ve skladebné koncepci dílů A, B, C je znát návaznost na II. vídeňskou školu a P. Bouleze, celkově dílo evokuje inspiraci houslovým koncertem A. Berga.

V úvodu koncertu zazní citace tématu z *Hudební obětiny* (*Das musikalische Opfer*, BWV 1079) J. S. Bacha (dále v č. 8 a 17 – deformované) rozdělené mezi jednotlivé nástroje různých orchestrálních skupin – instrumentační náznak intervalových punktů, které jsou dále zpracovávány.

**Not. př. 3.3.1 Téma z Hudební obětiny J. S. Bacha (úvod skladby)<sup>173</sup>**

The musical score is divided into two systems. The first system, marked  $\text{♩} = 54$ , features woodwinds: 2 Flauti (I solo, *mf*), 2 Fagotti (*mf*), 3 Corni (F) (I solo con sord., *mf*), 3 Trombe (B) (I sola con sord., *mf*), and 3 Tromboni (I solo con sord., *mf*). The second system, marked *1* *Poco più mosso*  $\text{♩} = 69$ , features Cor (I, *mf*), Tr-be (I, *mf*), V-no solo (with dynamics *p*, *f*, *p*, *p < f*, *f*), and another V-no solo (with dynamics *f = sf*, *< sf*, *< sf*, *p < >*, *f < sf*, *mf*). The violin solo part includes the instruction *sotto voce non vibr.*

Intervalový materiál tématu je využit pro skladebnou práci s intervalovým výběrem. Podobně jako u Pendereckého melosu je toto téma demontované na jednotlivé intervaly – s tím rozdílem, že zde jsou intervaly dané Bachovým tématem z *Hudební obětiny*, zatímco u Pendereckého jsou vytvořeny „umělým“ způsobem.

Hlavní zpracováváné (abstrahované) motivické prvky (punkty) tématu:

- chromatika: tří- a vícetónová sestupná i vzestupná – č. 3, 4, 14, 26, 33, 53, 97, 106, 113, 135, 136
- disonance: m.2 (+ trylek, v převratu v. 7) – č. 1, 2, 6, 9, 15–16 echa, 31, 39

<sup>173</sup> GUBAIDULINA, S. „*Offertorium*“ – *Konzert für Violine und Orchester*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1986. H. S. 1862, s. 3.



- konsonance: mollový (v inverzi durový) kvintakord – obsažen v hlavě tématu – č. 34–37, 60, od 115 v. – m. 3 (č. 64), č. 5 (č. 17), zm. 7 – m. 6 (č. 7)

Konflikt a napětí mezi konsonantností (tonalitou) a disonantností (atonalitou) prvků na této rudimentální úrovni mikrosvěta se přenáší i do roviny makro, tj. jako formální, obsahový a estetický kontrast mezi plochami A, B, C a D.

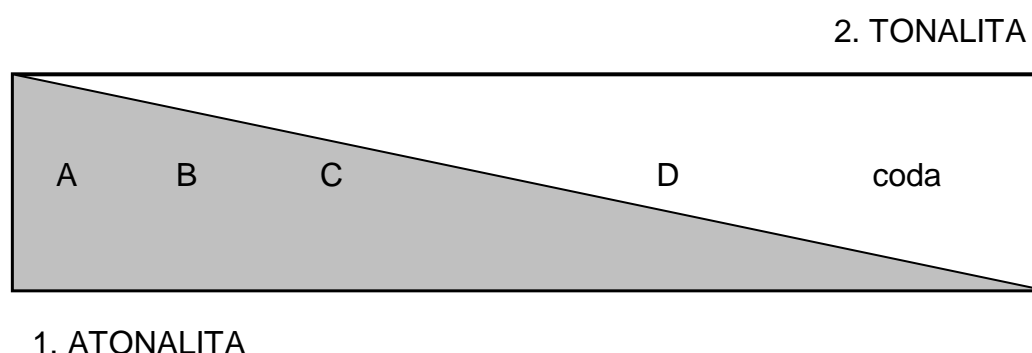
Katarzní plocha – elegie dílu D nastupuje ve „zlatém řezu“, tj. za  $\frac{2}{3}$  skladby.

Kontrastní katarzní (tonální díl D) prvek (dvě dílčí katarze: 1. č. 34–37, 2. č. 60 + velká – od č. 115) je neznatelně a systematicky připravován v předchozím průběhu díla (atonální díly A, B, C + coda). Tyto dvě diametrálně odlišné estetické roviny a plochy (tonalita – atonalita) se navzájem prolínají.

### **Průnikové prvky:**

1. ATONALITA – rozložená disonantní kaskáda akordů ve velké katarzi (v dílu D – neznatelná příprava v průběhu kompozice – č. 24 harfa, č. 63–65 I. housle + klavír, č. 73 klavír – vše v rámci dílů A, B, C) + coda (za dílem D)
2. TONALITA – citace tématu *Hudební obětiny*, 1. dílčí katarze (v dílu A), 2. dílčí katarze (v dílu B), velká katarze – elegie (dílu D)

**Obr. 3.3.1 Schéma prolnutí prvků atonality a tonality**



Práce s výše uvedenými izolovanými elementy není dodekafonicky přísná, je tu však znát jistá velmi promyšlená a propracovaná organizace a hierarchie. Seriální technika je opuštěna ve chvíli nutnosti kontrastu, nového obsahového sdělení a zvýšení dramatického účinku (podobně jako v houslovém koncertu A. Berga).

Celá skladba působí jako „obrovité seriálně-punktuální“ variace na demontované prvky (izolované intervaly) Bachova tématu.

Kompoziční práce: augmentace, diminuce, dělení, krácení, quaternion v rámci seriality (základní řada, inverze, račí postup, inverze račího postupu), práce metroritmická, dynamická (zaměřená na účinnost prvku – viz dále Fišer) a instrumentační, bohatá škála aleatorik.

## TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE

V „*Offertoriu*“ S. Gubajduliny nalezneme tyto druhy kadencí:

- 1 velká kadence (č. 58–59)
- 15 drobných dílčích kadencí (č. 1, 9, 11–14, 18, 46, 68-69, 76–78, 90, 92, 93, 94, 98, 102, 110, 134)
- kvazirecitativy (č. 108, 109 – unisonové vstupy orchestru)
- zvláštní druh kadence – tzv. kontemplativní dialog v dílčích katarzích (č. 34–37 – instrumentace: celesta + zvonkohra, č. 60 – instrumentace: harfa, klavír, zvony, tamtam)

V „*Offertoriu*“ jsou použity všechny myslitelné druhy houslové techniky a nástrojových efektů:

- dvojhmaty (č. 18, 102)
- flažoletové dvojhmaty (č. 24, 28, 36)
- flažolety (č. 35, 36)
- staccato (č. 59 – kadence)
- aleatorika (flažoletová č. 28)
- legato (č. 53)
- lomené akordy (č. 52, 102)
- efekt „prázdných strun“ (č. 58 – kadence)
- ametrické pasáže – rubata (č. 23, 28, 46, 59, 60, 110 – tzv. větrný efekt)
- melodické ozdoby (č. 53)

## Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu

### Not. př. 3.3.2 Funkce sólová – kontrastní (č. 24)<sup>174</sup>

The musical score is for example 3.3.2, titled "Funkce sólová – kontrastní (č. 24)". It features a solo violin part and an orchestral accompaniment. The tempo is marked "Più mosso" with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The score is numbered 24 in a box. The solo violin part begins with a forte (f) dynamic, followed by a rubato section marked with a dotted line and the word "rubato". The dynamics for the solo violin fluctuate, including piano (p), fortissimo (ff), mezzo-forte (mf), and forte (f). The orchestral accompaniment consists of strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and two Arpeggiators (2 Arpe). The strings play a sustained harmonic accompaniment, with dynamics marked piano (p) and fortissimo (ff). The Arpeggiators play a rhythmic pattern of eighth notes, marked piano (p). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 22.

### Not. př. 3.3.3 Funkce doprovodná – obligátní<sup>175</sup>

Musical score for Not. př. 3.3.3, showing the following parts: Picc., Batt. III, Cel., V-no solo, and 6 V-ni soli. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. Dynamics include *p*, *mp*, and *p*. The key signature has one flat.

### Not. př. 3.3.4 Funkce orchestrální – barevná (2. takt po č. 14)<sup>176</sup>

Musical score for Not. př. 3.3.4, showing the following parts: V-no solo and 12 Vle div. in 6. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. Dynamics include *cresc.*, *mp*, and *espr.*. The key signature has one flat. The tempo is marked *Poco stringendo* and *Più mosso* with a metronome marking of  $\text{♩} = 69$ . The score includes a rehearsal mark [14] and a section marked *ord.*

## ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

Pro „*Offertorium*“ S. Gubajduliny je charakteristické bohaté obsazení orchestru a barevná instrumentace. Podobně jako u A. Parsche je z orchestru vyčleněn nástroj „obligátního“ doprovodu (1. violoncello – č. 61–89), avšak oproti Parschovi prostupuje mnohem větší plochou – celým dílem C. Motorické plochy jsou tvořeny chromatikou Bachova tématu (aleatoriky).

Orchestrální klavír je zajímavě veden většinou unisono s harfami (č. 2, 60), též samostatně (č. 64). Využití clusteru (č. 89).

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 12.

V díle je použita bohatá paleta doprovodných, tektonicky nosných orchestrálních aleatorik:

- a) aleatorika řízená:**
- orchestrálních skupin (např. smyčcové nástroje č. 29 – flažolety)
  - celého orchestru (č. 104)
  - barevná, zvukomalebná (č. 28, 111)

**Not. př. 3.3.5 Aleatorika řízená – barevná, zvukomalebná (č. 28)<sup>177</sup>**

The musical score is for a piece titled 'Più mosso' (Op. 28, No. 28) in 3/4 time. It features several staves: Batt. I (Legni), Batt. II (C-lli), Batt. III (Tr-lo), Batt. IV (Sil.), Arpa I, Arpa II, and V-no solo. The woodwinds and strings play complex, rhythmic patterns, often marked with 'pp' (pianissimo) and 's' (sforzando). The harps play a wavy, tremolo-like texture. The solo violin part is marked with 'V-no solo' and features a series of notes with dynamic markings and a wavy line indicating glissandi.

\*) Doppelgriff-Glissandi von Naturflageolets (notiert sind die gegriffenen Saiten); die rhythmische Notation bezieht sich auf die dynamischen Abstufungen.  
Double stop glissandos on natural harmonics (stopped strings are notated). The rhythmic notation relates to the dynamic gradations.

**b) aleatorika „vypsaná“ (znějící jako aleatorika, avšak tradiční notový zápis):**

- orchestrálních sekcí (č. 43, 47, 95, 135–136)
- celého orchestru (č. 103)
- zvukomalebná (č. 10)

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 27.

Not. př. 3.3.6 Aleatorika „vypsaná“ – části orchestrální skupiny<sup>178</sup>

The image shows a musical score for an orchestra, specifically measures 30 to 100. The score is written for several instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Percussion II (Batt. II), Violin solo (V.no solo), and Cymbals (C.b. div. in 4). The Piccolo and Flute parts are marked with a dynamic of *mf* and feature long, sustained notes with a hairpin crescendo. The Percussion II part is marked *P.tti* and includes a single note. The Violin solo part is marked *mf* and consists of a melodic line with a hairpin crescendo. The Cymbals part is divided into four staves, each playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

c) kombinace aleatoriky a fixního zápisu (aleatorika tvoří pozadí – kulisu dění): č. 30, 99–100, 104

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 39.

Not. př. 3.3.7 Kombinace aleatoriky a fixního zápisu (1 takt před č. 100)<sup>179</sup>

The musical score consists of the following parts and markings:

- Fl.**: Flute, measures 99-101, marked *a2*, *b*, *e*, *f*, *3*.
- Ob.**: Oboe, measures 99-101, marked *a2*, *b*, *e*, *f*, *3*.
- Cl. (B)**: Clarinet (B), measures 99-101, marked *a2*, *b*, *e*, *f*, *3*.
- Fag.**: Bassoon, measures 99-101, marked *a2*, *b*, *e*, *f*, *3*.
- Cor.**: Cor Anglais, measures 99-101, marked *mf*, *cresc.*, *3*.
- Tr-be**: Trumpet and Trombone, measures 99-101, marked *mf*, *cresc.*, *3*.
- Tr-ni**: Trumpet, measures 99-101, marked *mf*, *cresc.*, *3*.
- Tuba**: Tuba, measures 99-101, marked *mf*, *cresc.*, *3*.
- V-c. div. in 10**: Violin (div. in 10), measures 99-101, marked *sul D*, *sul A*, *cresc.*.
- Cb. div. in 8**: Cello (div. in 8), measures 99-101, marked *sul D*, *sul A*, *cresc.*.

Z tektonického hlediska jsou nesmírně důležitá a významná skladebně podobná místa, která tmelí a scelují celé dílo, tzv. princip duality – parity, zrcadlového efektu. Jsou zároveň příkladem formálně-funkční tektonické ambivalence – místa jsou si podobná

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 83.

hlavně instrumentačně (nástrojové efekty, sóla, bloková instrumentace, unisona) a kompoziční technikou (ametrika, aleatorika, chromatika).

Příklady:

1. č. 47–53 versus č. 95: „vypsaná“ ametrika
2. č. 19–22 versus č. 61–89: „zvrásněná“ plocha utkaná z přediva sól jednotlivých nástrojů (dřevěné dechové nástroje) přerušovaná dílčími kadencemi sólových houslí (č. 19–22)
3. č. 3–4 versus č. 14 (i 99): chromatika
4. č. 56 versus č. 105: echo efekty glissand lesních rohů (podobný tónbr jako při použití dusítka wa-wa u trubky)
5. č. 28–29 versus č. 111: zvukomalebné aleatoriky
6. č. 23 versus č. 114: glissanda smyčcových nástrojů (dále č. 2, 23)
7. č. 44 versus č. 108–109: unisona (dále č. 17)
8. č. 38–40 versus č. 91–92: bloková instrumentace

Not. př. 3.3.8 Efekty glissand lesních rohů<sup>180</sup>

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The score is written for the following instruments: Cor. (Coronet), Tr-be (Trumpet), V-no solo (Violin solo), V-ni I div. in 3 (Violin I), V-ni II div. in 3 (Violin II), V-le (Viola), and V-c. (Violoncello). The score is in 3/4 time and features a complex arrangement of notes and rests. The Cor. part has a series of notes with a glissando effect. The Tr-be part has a series of notes with a glissando effect. The V-no solo part has a series of notes with a glissando effect. The V-ni I and II parts have a series of notes with a glissando effect. The V-le part has a series of notes with a glissando effect. The V-c. part has a series of notes with a glissando effect. The score is marked with dynamics such as *pp*, *f*, and *pp*. There are also markings for *a3 full.* and *(I solo)*.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 53.



Not. př. 3.3.9 Efekty glissand lesních rohů (č. 105)<sup>181</sup>

105  $\text{♩} = 60$

Picc. *ff* *frull.*

Fl. *ff* *frull.*

Ob. *ff* *frull.*

Cl.(B) *ff* *frull.*

Fag. *ff* *frull.*

Cor. *ff*

Tr-be *ff*

Tr-ni *ff*

Tuba *ff*

Batt. I Guiro *ff*

Batt. III Sil. *ff*

Batt. V T-ro *ff*

105

Archi *ff*

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 89–90.

106

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.(Es)

Cl.(B)

Cor.

Tr-be

Tr-nl

Batt. I Guiro

Batt. III Sil.

Batt. IV T-toms

Batt. V Tro

V-ni I div.in 4

V-ni II div.in 3

106

Další použité druhy orchestrální techniky:

- echo plochy v blokové instrumentaci (č. 15–16, 31–32)
- prvek odkazující k tradici „klasického“ koncertu – gradace před kadencí (č. 57)

- cluster v orchestrální skupině (smyčcové nástroje č. 132)
- pizzicatové plochy (č. 71)

Rád bych v závěru rozboru upozornil na obdivuhodnou instrumentační propracovanost dílu D – katarze (od č. 115):

„Očistná“ melodie v hlubokých sólových houslích za doprovodu sylabických smyčcových nástrojů (neustále stoupá – rozjasňuje a zahušťuje se divisi smyčcové sekce končícím vrcholem – clusterem) je narušována disonančním, rušivým protihlasem – elementem tří sekund (později tetrachord až pentachord) – prvkem „zborcené harfy“ (instrumentace: klavír, harfa + baterie III. a V. bicích nástrojů). Tato sestupná „kaskáda“ – element tetrachordu – je variací chromatiky z tématu J. S. Bacha a byla systematicky připravována v předchozím průběhu skladby (viz výše – průnikové prvky v rámcovém rozboru). Neustále se vyvíjející melodie elegie (stoupající a rozšiřující se) je systematicky členěna vstupy sólových dřevěných dechových nástrojů (flétna, hoboj, klarinet in B, fagot) – č. 118, 121, 124, 125, 127, 128, 131, 132, jejichž nástup se vždy o časovou a metrickou jednotku zkracuje. Tyto dva prvky (sestupný tetrachord a dělicí předěly sólových dřevěných dechových nástrojů) pozvolna očistnou melodii deformují. Vnitřní schizma „vzpínající se a bránící se“ melodie proti deformační „rušivé účelnosti a cizorodosti“ dělicích předělů patří k nejkrásnějším místům koncertu...

Not. př. 3.3.10 Katarze (č. 118)<sup>182</sup>

The image shows a page of a musical score for 'Katarze' (No. 118). The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Cl.(B), Batt. III, Batt. V, 2 Arpe, P-no, V-no solo, V.le, V.c., and C.b. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a box containing the number 118. The Cl.(B) part has a 'I solo' marking and a triplet of eighth notes. The Batt. III part has a 'C-ne' marking. The Batt. V part has a 'T-tam' marking. The 2 Arpe part has a 'a2' marking and a triplet of eighth notes. The P-no part has a 'mf' marking and a triplet of eighth notes. The V-no solo part has a 'f' marking and a triplet of eighth notes. The V.le, V.c., and C.b. parts have various markings and dynamics. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for the strings and piano, and individual staves for the other instruments.

## ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA

Dílo je nesmírně působivé zvláště „drtivým“ kontrastem mezi bezvýchodností dílů A, B, C + cody a spiritualitou dílu D, kompozičně pak originální variační prací s daným tématem.

Podstatnou část účinku tohoto díla tvoří kontrast a interakce mezi atonálními plochami, tonalitou Bachova tématu a katarzních ploch.

Kontemplativně-filozofický rozměr koncertu, silná závažnost sdělení. Nastolena otázka bytí, oběti či sebeobětování a následného vykoupení člověka.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 105.

Schéma 3.3.1

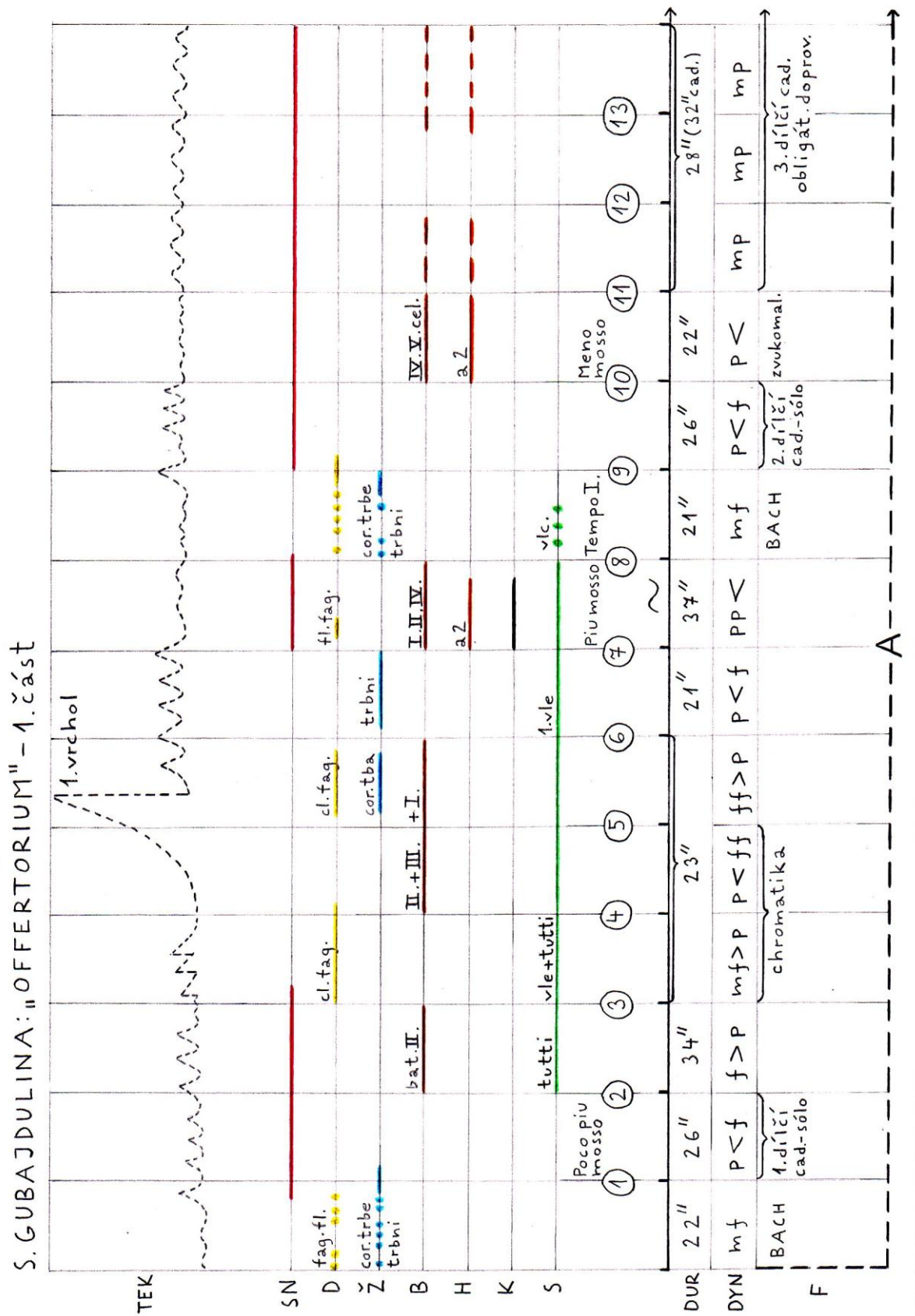


Schéma 3.3.2

S. GUBAJDULINA: "OFFERTORIUM" - 2. část

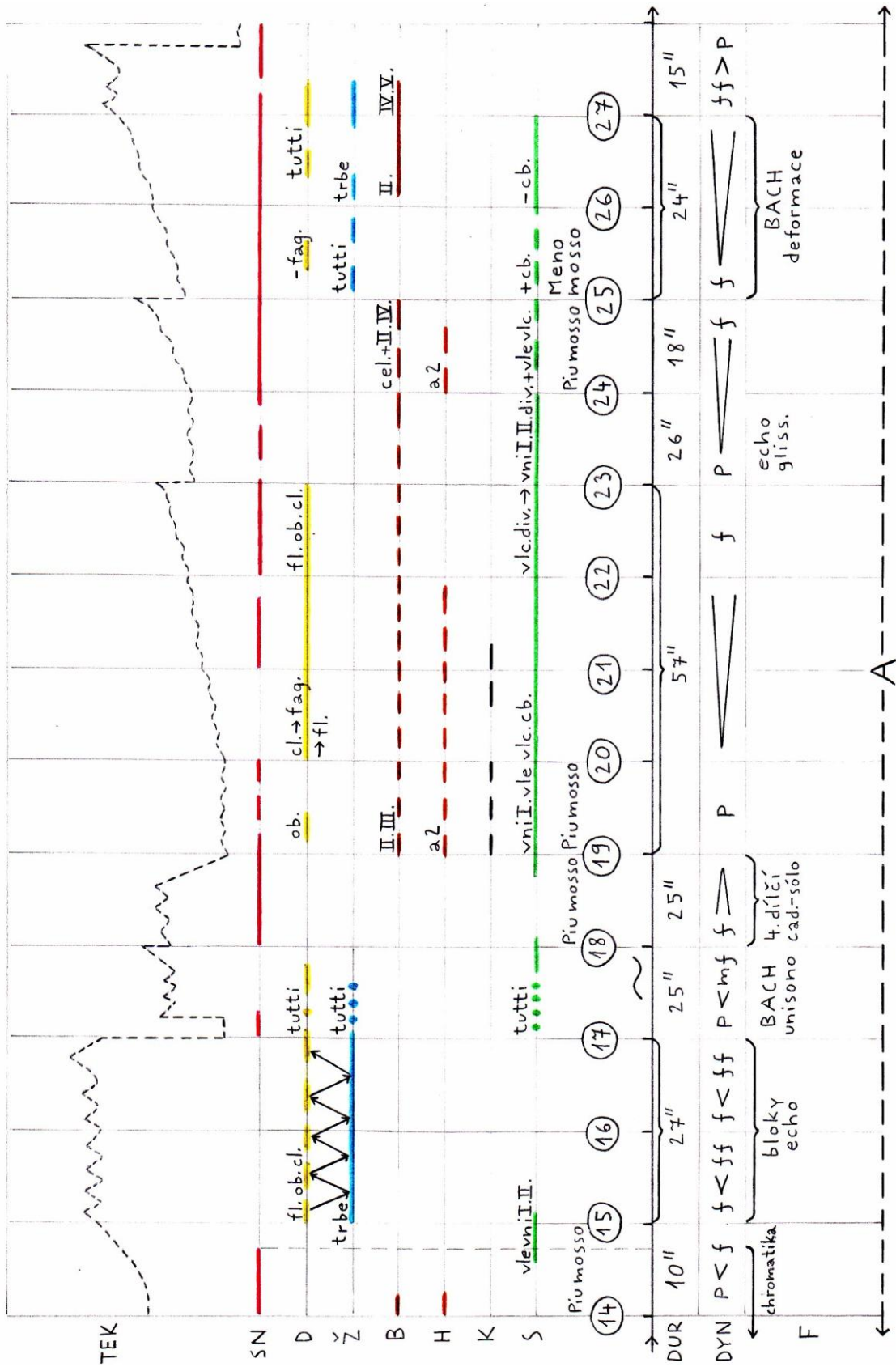


Schéma 3.3.3

S. GUBAJDULINA: „OFFERTORIUM“ – 3. část

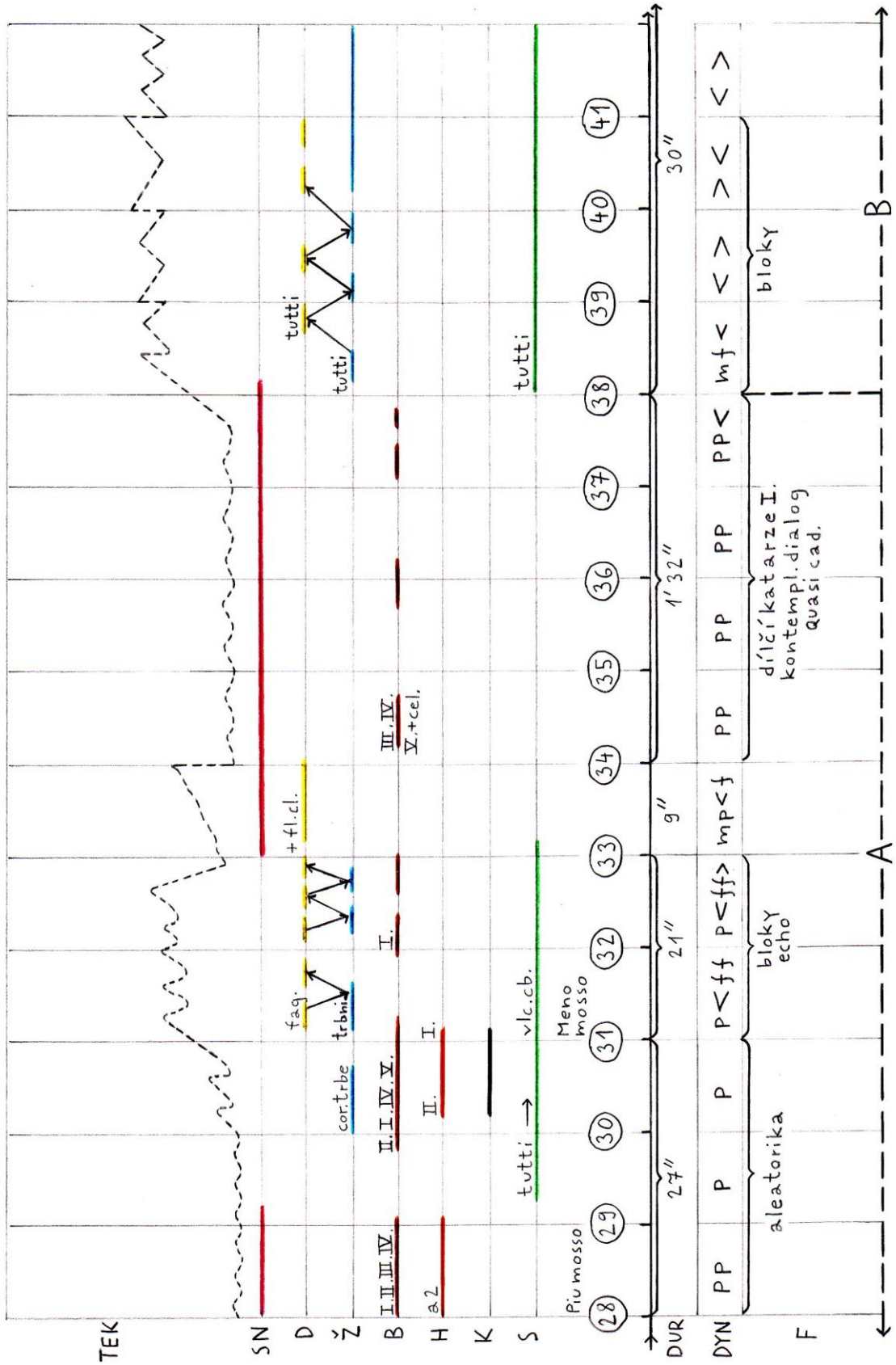


Schéma 3.3.4

S. GUBAJDULINA: "OFFERTORIUM" – 4. část

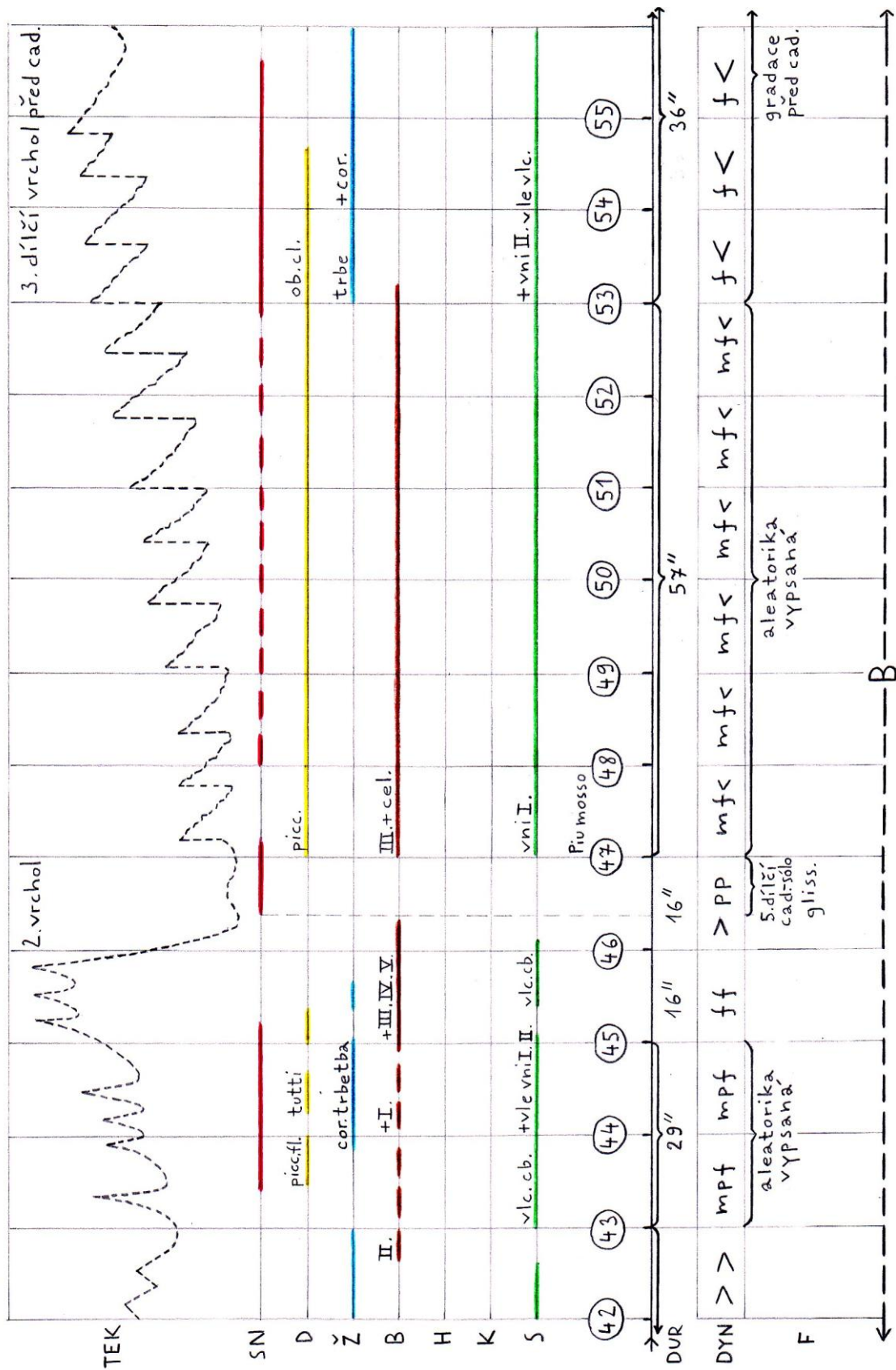






Schéma 3.3.6

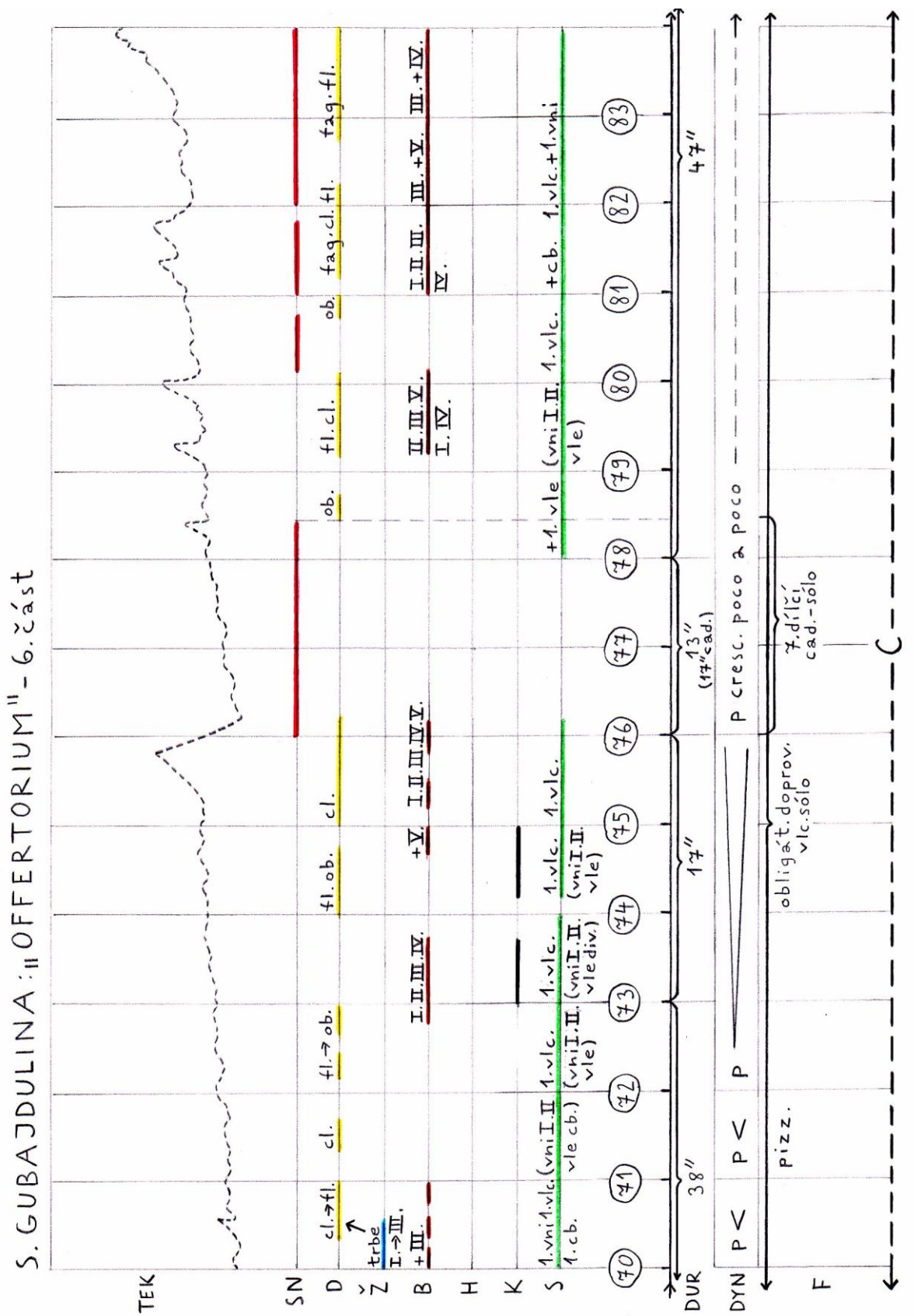


Schéma 3.3.7

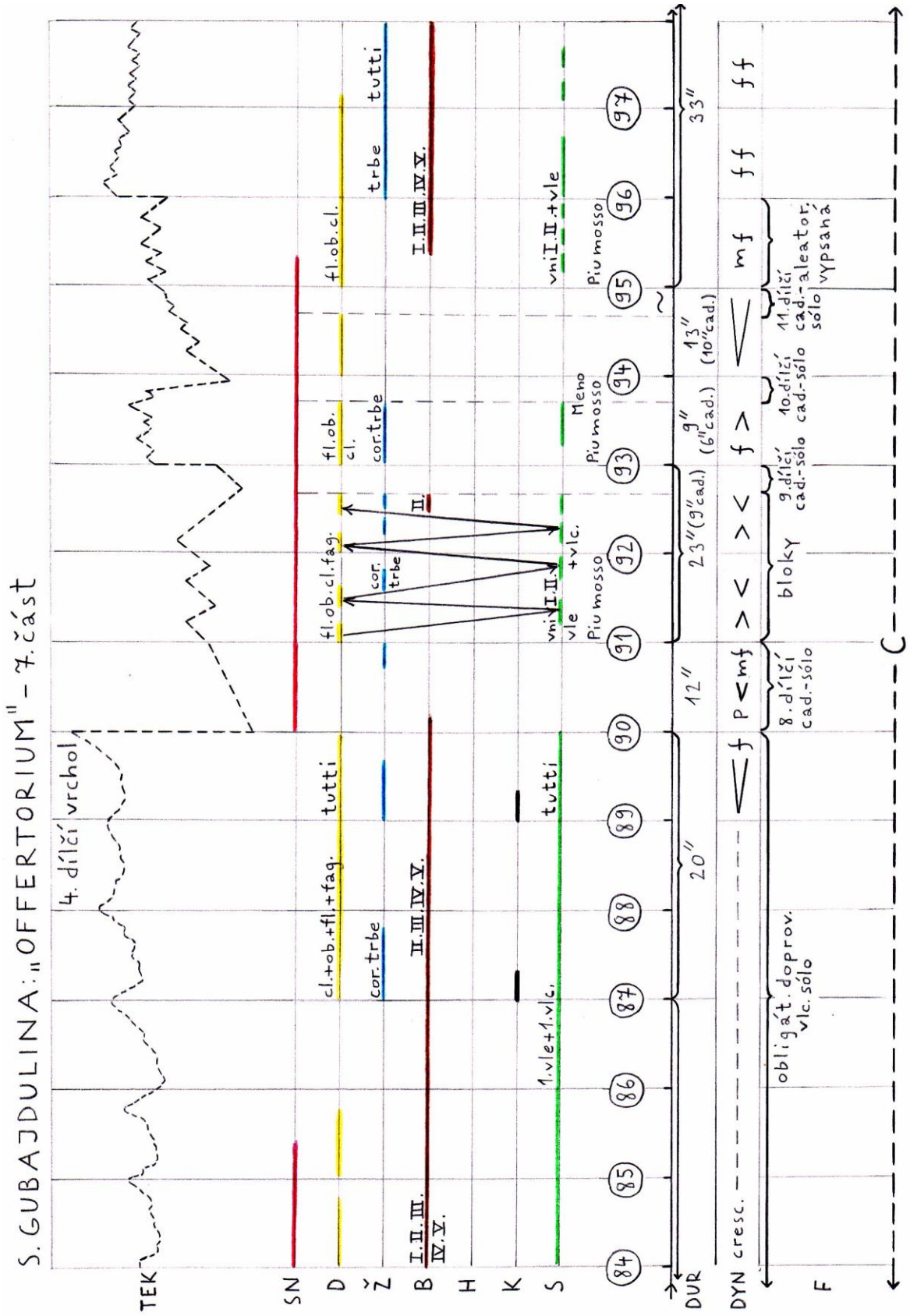
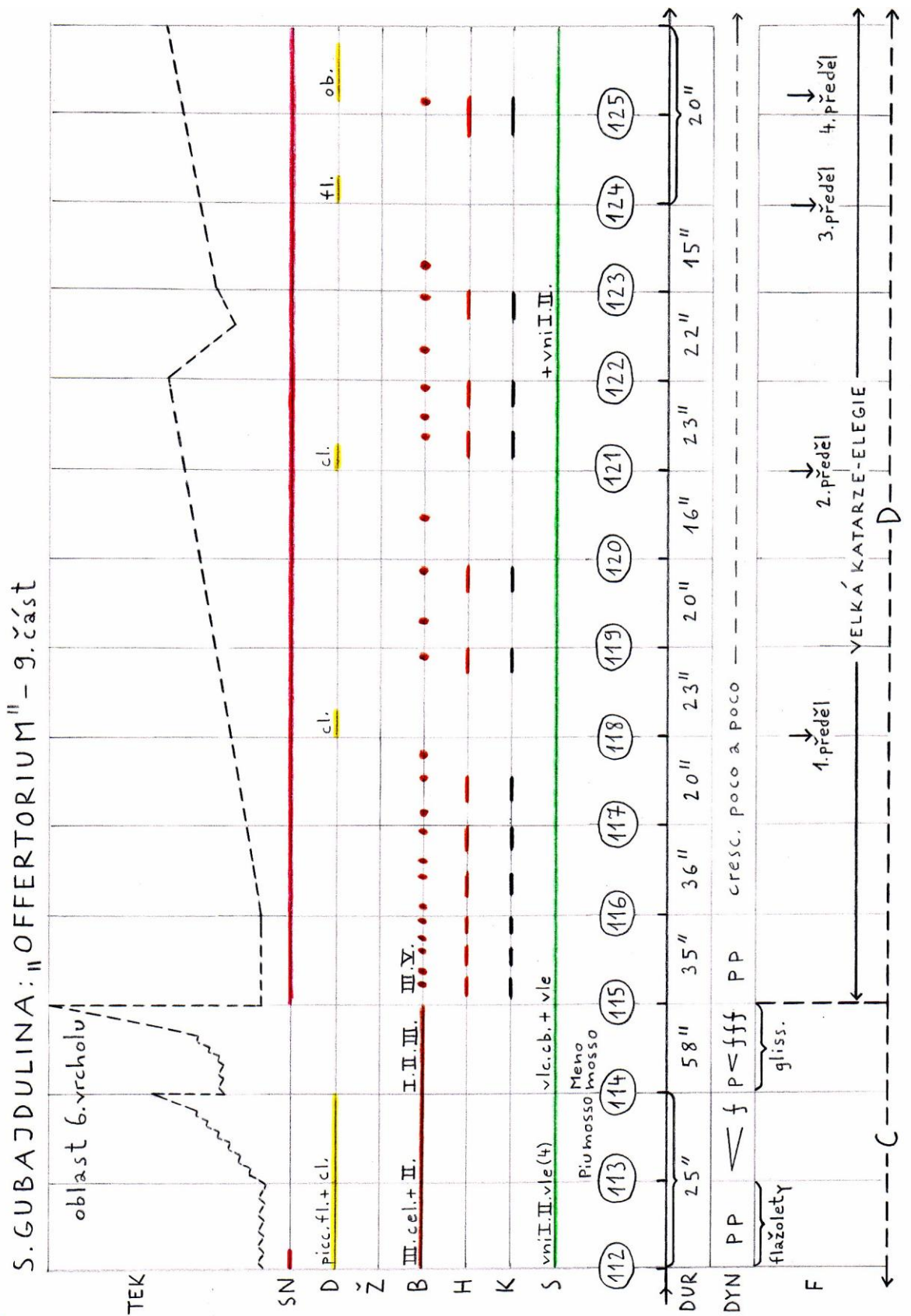




Schéma 3.3.9





### 3.4 SERGEJ PROKOFJEV (1891 – 1953): 1. KONCERT DES DUR, OP. 10, PRO KLAVÍR A ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* Klavierkonzert No. I, Des-Dur op. 10

*Rok vzniku díla:* 1911

*Počet vět:* 1

*Obsazení orchestru:*<sup>183</sup>

- Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B (F)<sup>183</sup>, 2 Fagotti, Contrafagotto
- 2 Trombe in C, 4 Corni in F<sup>183</sup>, 3 Tromboni e Tuba
- 3 Timpani (des, As, G), Campanelli
- Pianoforte solo
- Violini I, Violini II, Virole, Violoncelli, Contrabassi

*Durata:* 13'12'' (v partituře neuvedena)

#### RÁMCOVÝ ROZBOR

##### **Forma**

Formální stavbu jednovětého koncertu (celkem 38 čísel) tvoří velká sonátová forma s vloženou pomalou větou (za expozicí). V díle je patrná latentní vícevětost samostatných bloků hudby. Vzhledem k době vzniku kompozice (1911) jde o revoluční řešení formální stránky instrumentálního koncertu.

Přehled formy koncertu:

*introdukce, expozice: cad. I. – OHT – OVT – spojka (mezivěta) – coda – introdukce, střední díl: pomalá věta (andante) – coda – provedení: (scherzo – OHT), repríza: cad. II. (OHT) – OVT – spojka (mezivěta – cad. I.) – coda – introdukce*

Po zpřehlednění a zestručnění formy po samostatných blocích hudby (písmeno v závorce udává tematickou spřízněnost bloku s blokem předešlým) můžeme abstrahovat formu do tohoto schématu:

A – cad. I. – B – C – D – A – E – F (B) – cad. II. (B) – C – cad. I. – D – A

<sup>183</sup> Pozn. autora: Partitura je psaná (včetně těchto transponujících nástrojů) in C, nástrojové obsazení je totožné s přehledem uvedeným v záhlaví partitury.

Použité skladebné techniky v koncertu: transpozice, dělení, krácení, variační princip (i náznak kontrapunktických variací – Andante assai). Harmonické kontrasty jsou postaveny na použití prudkých modulací a změn tónorodu témat.

V díle můžeme zaznamenat snahu o reflexi typických rysů „klasického“ koncertu. Jedná se o tzv. dvojí expozici (zde ve formě zdvojené introdukce díla – přednesu úvodního motivu nejprve v klavíru, později v orchestru: č. 0–2), dále pak o výměnu (střídání) rolí sólového klavíru a orchestru (jako rovnocenných partnerů) ve funkci vůdčí (přednesové) a doprovodné (např. introdukce č. 0–2, HT č. 8–9, Andante assai č. 21–22).

Introdukci tvoří čtyřtaktový motiv, který je v dalším průběhu evolučně rozvíjen. Práce s motivem introdukce: dělení, krácení, transpozice.



Not. př. 3.4.1 Motiv introdukce (2. takt úvodu skladby)<sup>184</sup>

Majestátní introdukce nás svou monumentalitou a formálně-tektonickou funkcí v rámci skladby odkazuje k Čajkovského klavírnímu koncertu b moll a Musorgského *Promenádě v Obrázcích z výstavy*. Ve srovnání s klavírním koncertem b moll P. I. Čajkovského má však v Prokofjevově koncertu introdukce mnohem formotvornější roli: zazní ještě dvakrát – na konci expozice (č. 19–20) a v závěru skladby (č. 36–37). Tato trojí citace úvodu tvoří „tři pilíře, které podepírají a drží celou konstrukci díla“.<sup>185</sup> Proto – i když dle „klasického“ výkladu formy koncertu, kde tato část opravdu plní funkci introdukce (vzhledem k dalšímu průběhu OHT a OVT v expozici a repríze) – bych ji formálně „povýšil“ a označil samostatným dílem A. Svou polyfunkčností je zároveň tento díl exemplárním příkladem tektonické ambivalence – je použit jako úvod,

<sup>184</sup> PROKOFIEV, S. *Klavierkonzert No. 1, Des-Dur op. 10*. Bad Godesberg: Musikverlage Rob. Forberg – P. Jurgenson, r. vyd. neuveden. 6205 a, s. 3.

<sup>185</sup> Pozn. autora: Tak údajně definoval roli introdukce sám Prokofjev. Srov.: DĚLSON, V. *Klavírní koncerty Sergeje Prokofjeva*. 1. vyd. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1961. s. 6.

závěr expozice + kontrastní, úvodní prvek k volné větě i jako velkolepá coda celého koncertu.

Úvodní Allegro briosso je na konci expozice a v závěru reprízy vždy systematicky připraveno tzv. gradační codou, která jeho nástup dramaticky uvede (Animato: č. 17–19 v expozici, č. 34–36 v repríze).

Not. př. 3.4.2 Gradační coda (č. 17)<sup>186</sup>

The image displays a musical score for the 'Gradační coda' (č. 17) in Prokofiev's Concerto No. 3, Op. 26. The score is marked 'Animato' and consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Animato'. The second system features a dense, rhythmic pattern in the piano part. The third system continues the piano part with a similar rhythmic pattern. The fourth system shows the piano part with a more complex rhythmic pattern. The fifth system concludes the piece with a final tempo marking of 'Animato'.

Periodická stavba dalších témat:

<sup>186</sup> PROKOFIEW, S. op. cit. s. 36.

Not. př. 3.4.3 Osmitaktové HT (č. 7)<sup>187</sup>

Tempo primo.  
SOLO

*p*

*pp* *una corda* *tre corde* *cresc.* *con brio*

Not. př. 3.4.4 Osmitaktové VT (č. 12)<sup>188</sup>

[12] *Meno mosso*

*p* *pp* *pizz.* *arco* *pizz.*

[12] *Meno mosso*

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 24–25.

13

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *p*

Cello/Double Bass: *p*

Violin I: *con sord. p*

Violin II: *p*

Viola: *p*

Cello/Double Bass: *p*

Violin I: *pizz.*

Violin II: *pizz.*

Viola: *pizz.*

Cello/Double Bass: *pizz.*

Cello/Double Bass: *arco*

13

Not. př. 3.4.5 Osmitaktové téma vložené pomalé věty (č. 21)<sup>189</sup>

21 Andante assai  
 Viol I con sord.  
 Viol II con sord.  
 Viol III con sord.  
 Div.  
 con sord.  
 pp  
 con sord.  
 pizz.  
 arco  
 pizz.  
 con sord.  
 pizz.  
 pp  
 con sord.  
 pizz.  
 pp

≡

SOLO  
 Clar. dolce  
 Cor I II  
 Piano  
 p  
 ppp  
 poco rit.  
 unis.  
 pp  
 poco rit.  
 poco rit.  
 poco rit.  
 arco  
 pizz.

Scelovací charakter a účinek mají též vedlejší (pomocné) formální skladebné prvky a prostředky: spojky, mezivěty a dílčí cody.

Vložená pomalá lyrická věta (č. 21–26) charakterizuje formální atypičnost koncertu, nalezneme v ní náznak kontrapunktické techniky passacaglie.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 45.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. It features staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and strings. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 25 and includes a woodwind entry with a complex melodic line. The second system starts at measure 26 and continues the woodwind and string parts. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'senza sord.' and 'pizz.'.

Provedení (č. 27–29) má formu scherza. V repríze jsou použity variační postupy, jinak typické pro provedení.

Nástup reprízy není jednoznačný – existuje de facto trojí výklad zmíněného formálního předělu:

1. Nástup reprízy od č. 29 Pochissimo meno mosso – verze V. Dělsona.<sup>191</sup> Tato alternativa by znamenala zkrácení provedení na minimum a narušení vnitřní formální a tektonické integrity scherzové stavby provedení.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 49.

2. Nástup reprízy od č. 30 (zároveň s nástupem klavírní kadence) – verze S. Prokofjeva.<sup>192</sup> K této verzi se osobně přikláním. Zdá se nejlogičtější vzhledem k předchozímu a budoucímu průběhu koncertu – je zachováno scherzo provedení, repríza začíná HT. (V neposlední řadě je třeba mít na zřeteli, že je to autorský výklad zmíněné problematiky.)

3. Nástup od č. 31 *Poco piu sostenuto* – verze M. Kubičky.<sup>193</sup> Tato alternativa se mi zdá vzhledem k formálnímu průběhu díla nepravděpodobná – repríza by začínala VT, což je vzhledem k přítomnosti HT v předchozích číslech (č. 29 a 30) nelogické.

## TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE

Jak již bylo uvedeno výše, charakteristickým znakem 1. koncertu S. Prokofjeva je vyváženost použití klavírního a orchestrálního prvku – tedy časté střídání funkce expoziční (tj. přednesu témat) a doprovodné. Vstupy sólového klavíru pak můžeme rozdělit do těchto typů:

1. Kadenční typ. Řadili bychom sem plochy I. kadence č. 3–6 *Poco piu mosso* se sporadickým doprovodem orchestru (návrat č. 33 *Piu mosso* s rozvinutějším orchestrálním doprovodem), dále pak č. 30 – spojku (citace HT) k následující II. kadenci (na pomezí 1. a 2. typu – bohatě technicky obohacenou).

2. Formotvorný typ. Do této kategorie by patřila např. citace tématu v sólovém klavíru: č. 7 – HT, č. 21 – téma pomalé věty, z části č. 30 – citace HT v repríze (viz výše).

3. Typ krátkých sólových vstupů plnících funkci spojky nebo cody – před a po č. 15.

Vedle lisztovské klavírní techniky (rozložené akordy, stupnicové pasáže – klavírní part rozepsán na tři osnovy) bych rád upozornil na další typické kompoziční rysy S. Prokofjeva ve vedení klavírního partu, např. na imitaci zvonkohry, zvukomalebné prvky (užití glissand – č. 14) a doplnění barvy orchestrálních sekcí zvukem klavíru (např. žesťové nástroje – konec č. 11).

---

<sup>191</sup> Srov.: ŠUGÁREK, D. *Koncert č. 1 pro klavír a orchestr Sergeje Prokofjeva*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 1998. s. 36.

<sup>192</sup> Srov.: PROKOFJEV, S. *Sborník studií*. op. cit. s. 21.

<sup>193</sup> Srov.: ŠUGÁREK, D. op. cit. s. 36.

## Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu

Not. př. 3.4.7 Funkce sólová – kontrastní s redukcí orchestrální doprovodné faktury (č. 4)<sup>194</sup>

Viol. I. pizz. arco *fpp* arco *pp* *pp*

Not. př. 3.4.8 Funkce sólová – kontrastní s rozvinutou orchestrální doprovodnou fakturou – převažující typ (č. 9)<sup>195</sup>

Fag. [9] *mp* *a 2* *mp*

Cor. *mf* *a 2* *mf*

*f* *brillante*

*pp poco espress.*

*pp poco espress.*

*pp poco espress.*

*pp arco*

*pp arco*

[9] *pp*

<sup>194</sup> PROKOFIEV, S. *Klavierkonzert No. I. Des-Dur op. 10. op. cit. s. 9.*

<sup>195</sup> Tamtéž, s. 15.



Not. př. 3.4.9 Funkce doprovodná – obligátní<sup>196</sup>

The image displays a complex musical score for piano and voice. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The middle system features a dense piano accompaniment with multiple staves, including a prominent sixteenth-note texture. The bottom system continues the piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Dynamics such as *ff* and *f* are indicated throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 72.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. It features several staves: Trombones (Tromb.), Cor Anglais (Cor.), Cymbals (Camp.), and strings. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *cresc.*, and *sf*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and brass have more melodic and harmonic parts.

## ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

Jak již bylo konstatováno výše, v koncertu S. Prokofjeva hraje dominantní roli velmi vyvážená a působivá koncepce prostřídávání složek sólové – klavírní a doprovodné – orchestrální. Hrají rovnocenné role, žádná z nich není upozaděna ani nadřazena vůči druhé. Tato symetrie a vyváženost evokuje ideál dokonalého partnerství, který pro mne symbolizují hlavně Beethovenův *4. klavírní koncert G dur* a Schumannův klavírní koncert a moll.

Rozdělení orchestrálních ploch:

1. unisono orchestru s klavírem: úvod č. 0–3
2. kadence doprovázené orchestrem: jemné předeivo v č. 4–7
3. protihlas orchestru k tématu v sólovém klavíru: č. 8, 9
4. protihlas orchestru vytvořený z výběru tónů melodické linie tématu v sólovém klavíru – o rytmickou hodnotu nižšího řádu (v augmentaci): např. č. 16 – I. II. housle + violy

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 23.

5. protihlas orchestru syrytmické struktury: č. 18 – repetované akordy v osminových hodnotách

6. bloková instrumentace – orchestr rozdělen na tutti a nástroje určené pro doprovod sólového klavíru: č. 34 – lesní rohy + klavír

Velmi zvláštní témbra a atmosféru do díla vnáší netradiční použití žesťových nástrojů – patrný vliv instrumentační barevnosti francouzské hudby (Berlioz, Bizet, Debussy, Ravel); např. před č. 30 – zvláštní unisono čtyř lesních rohů a tuby v jedné oktávě.

Typicky „prokofjevovské“ se jeví užití a vedení zvonkohry v rámci orchestrální skupiny bicích nástrojů a celkové instrumentace orchestru. Jedná se o posilování ostrosti nejvyšších rejstříků orchestrálního zvuku, např. unisono s pikolou, flétnou a klavírem (č. 10) nebo diskantový protihlas k zmíněným nástrojům v nejvyšším orchestrálním rejstříku (č. 18–19).

## **ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA**

Klavírní koncert působí oslnivě virtuózním dojmem. Na svou dobu zcela převratná a moderní forma jednovětého koncertu je jedinečná a originální z několika faktorů: velkým množstvím myšlenek, jejich použitím (náznak řetězení) a rolí v koncertu (HT – burleskní, VT – smuteční pochod, obě pak korespondující a dokonale ujednocené s lyrismem tématu volné věty), a zvláště vložení pomalé (kvazi 2. volné) věty mezi expozici a provedení. Velmi neotřelé a nové je i postavení a pestrost klavírního partu v rámci struktury formy.

S určitou nadsázkou lze konstatovat, že Prokofjevův *1. koncert* (a jeho kompoziční zpracování) se stal určitým zvláštním mezníkem, matricí, vzorem pro ostatní díla tohoto druhu 20. století (např. Bartók, Ravel).







### 3.5 LUBOŠ FIŠER (1935 – 1999): KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* Concerto per piano e orchestra

*Rok vzniku díla:* 1979

*Počet vět:* 1

*Obsazení orchestru:*<sup>198</sup>

- Flauti 1. 2., Oboi 1. 2., Clarinetti in B 1. 2., Fagotti 1. 2.
- Corni in F 1. 2., Trombe in B 1. 2., Tromboni 1. 2.
- Timpani (2)
- Piano solo
- Archi

*Durata:* 14'05'' (15' autor)

#### RÁMCOVÝ ROZBOR

##### **Forma**

Koncert (jednovětý) je postaven na pěti tématech (A–E) a tvoří jej 26 čísel: devět klavírních (z toho tři bohaté kvazikadence – č. 6, 16, 20), devět orchestrálních, v pěti číslech vede orchestr dialog se sólovým klavírem, tři čísla jsou mezi klavírem a orchestrem ostře konfrontační a kontrapoziční.

Forma osciluje mezi variačním a rondovým principem – je volná. Toto formální uspořádání evokuje surrealistický princip volného řazení veršů se vzájemnou ideovou interakcí (tzv. *volných asociací představ*<sup>199</sup>) Apollinairova *Pásma*. U Fišera tedy jde o určité řetězení drobných ploch s jistou motivicko-tematickou souvislostí.

---

<sup>198</sup> Pozn. autora: Nástrojové obsazení je totožné s přehledem uvedeným v záhlaví partitury.

<sup>199</sup> Pozn. autora: Princip volných asociací v umění má kořeny v psychoanalýze S. Freuda (autoanalýza metodou volných asociací: *Traumdeutung – Výklad snu*, 1900). Je historicky doloženo, že psychoanalytickou interpretací uměleckých děl byla zaujata jak literární, divadelní a výtvarná avantgarda dvacátých let, tak i dobová kunsthistorie. Zcela zásadní vliv měla Freudova psychoanalytická metoda zvláště pro surrealismus. A. Breton byl Freudovým dílem nadšen a osobně se s ním znal (návštěva ve Vídni, též H. G. Wells a S. Zweig). J. Joyce přiznal, že části románu *Odysseus* byly inspirovány freudovskou psychoanalytickou teorií nevědomí. T. Mann mluvil o psychoanalýze jako o velkém příspěvku k literárnímu umění románu (proslav k Freudovým osmdesátým narozeninám roku 1936). S. Dalí S. Freuda portrétoval...

**Text. uk. 3.5.1 G. Apollinaire: Pásmo<sup>200</sup>**

Viděl jsem dnes a jméno už nevím pěknou ulici  
Novou a čistou byla to sluneční polnice  
Šéfové dělnice a krásné písařky z bureau  
Z pondělí do soboty čtyřikrát denně tudy se berou  
Z rána tu třikrát tovární píšťala zní  
Chraptivý zvon zde zašteká k poledni  
Nápisy na zdech a tabulích štíty a vyhlášky  
Vřeští a štěbetají jak o závod s papoušky  
Mám rád tu pěknou ulici průmyslu a píle  
Ležící v Paříži mezi třídou des Ternes a ulicí Aumont-Thiéville.

Hle mladá ulice a ty sám jsi jen malé dítě  
Tvá matka jinak než modře a bíle nešatí tě  
Jsi velmi zbožný a René Dalize tvůj první kamarád  
Má stejně s tebou církevní pompu nade vše rád  
Je devět večer plyn stažen do modra tajně se kradete z ložnice  
Po celou noc se v kolejní kapli modlíte  
Zatím co věčná spanilá hlubina ametystná  
Oblévá na vždy planoucí glorii Krista  
Toť krásná lilie již všichni pěstíme  
Toť rusovlasá pochodeň jež větrem nehasne  
Toť bledý a nachový syn bolestiplné ženy  
Toť strom vždy modlitbami všemi přetížený  
Toť dvojmocnina cti a věčnosti  
Toť hvězda o cípech šesti  
Toť Bůh jenž v pátek mře a v neděli vzkříšen jesti

Forma koncertu je podobná autorovu „opusu magnum“ – Patnácti listům podle Düre-  
rovy *Apokalypsy*.

S formou klasického koncertu má Fišerovo dílo velmi málo společného (žádná dvojí  
expozice, následující provedení a repríza). Pouze střídání rychlých a volných částí  
můžeme připodobnit ke skryté vícevětosti jednovětého klavírního koncertu Des dur  
S. Prokofjeva. Tuto paralelu s *1. klavírním koncertem Des dur* můžeme ještě rozšířit  
o podobný počet myšlenek (pět Fišer, čtyři Prokofjev) a počet kadencí (dvě Proko-  
fjev, tři Fišer). S určitou nadsázkou lze konstatovat, že u Fišera jde o určitou  
„miniaturizaci“ formy – ze samostatných větších bloků hudby Prokofjeva se u Fišera  
setkáváme se strohostí a lapidárností sdělení a „klipovým“ (stříhovým) způsobem  
kompoziční práce, tak typickým pro uměleckou hudbu 20. století.

Naopak s charakteristickým prvkem klavírního koncertu – nástrojovými kadencemi –  
autor pracuje v č. 6, 16, 20. Nejsou však v partituře takto označeny. Oproti kadenci  
klasického koncertu jsou také do toku hudební věty organičtěji začleněny.

<sup>200</sup> APOLLINAIRE, G. *Pásno*. Přel. K. Čapek. 1. vyd. Praha: Fr. Borový, 1919. s. 5.



Pro Fišerův klavírní koncert je též charakteristické prudké střídání temp (tento fakt opět můžeme generalizovat na kompoziční myšlení většiny autorů 20. století).

Tektonicky koncert kulminuje ve třech hlavních vrcholech (1.: č. 3–8A, 2.: č. 14–17 se závěrečnou gradací k 3.: č. 19–21), jedním dílčím vrcholem (č. 12) a stručnou, avšak pregnantní codou (č. 24).

Fišer nevyužívá tematicko-motivické práce. Pracuje s určitým prvkem – jeho kontra-pozicí, negací, gradací (zesílením účinku). Dá se konstatovat, že z tematicko-motivické práce se Fišer omezuje pouze na dynamiku spojenou s instrumentací. Konfesi autora – „Kompoziční a instrumentační práce na díle je blízká přidávání či ubírání protonu v atomovém jádru – změním-li atomové číslo, změním tím i celý prvek“<sup>201</sup> – můžeme aplikovat v této teorii rozboru: tematický základ klavírního koncertu tvoří intervalový výběr (viz Penderecki, Gubajdulina), ze kterého jsou odvozena všechna témata (celkem 5). Základními stavebními kameny jsou tyto intervaly: sekundy (v. + m.), kvarty (č. + zv.) a septimy (v.). Těchto pět témat v průběhu kompozice neustále rotuje a permutuje, jsou zesilována (výrazově a dynamicky) augmentací, diminucí, instrumentací. Lze je skládat v různém pořadí, otáčet jako jednotlivá pole a strany „Rubikovy kostky“, pokaždé jsou nasvícena v jiném světle a mají nový výrazový apel. Svou multifunkčností, formální a estetickou univerzalitou je tento stejnorodý základ všech témat příkladem nové neotřelé podoby tektonické ambivalence. Jejich tematickou souvislost je často v průběhu skladby obtížné dešifrovat.

Souvislost témat – prvků: A – B – D

C – D – B

B – E – C

E – D – C

Přestože jednotlivá témata vyrůstají ze společného základu, jsou nositelé různého estetického náboje a výrazového potenciálu.

---

<sup>201</sup> Pozn. autora: Pramen I. Kurz.

Not. př. 3.5.1 Téma A – lyrické, nostalgické (č. 1)<sup>202</sup>

Not. př. 3.5.2 Téma B – stísněné, úzkostné (č. 2, pokračování viz not. př. 3.5.3)<sup>203</sup>

<sup>202</sup> FIŠER, L. *Concerto per piano e orchestra*. Kopie manuscriptu. Praha: Editio Bärenreiter, 1980. Ev. č. 7567, s. 3–4.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 4.

Not. př. 3.5.3 Téma C – dramatické, extrovertní (č. 3)<sup>204</sup>

The image displays a page of a musical score for 'Téma C', a dramatic and extroverted theme. The score is arranged in three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes Cor (Trumpet), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tbn.). The third system includes Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. A circled number '3' is placed above the first measure of the woodwind section. The score features various musical notations, including dynamics such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and brass play rhythmic patterns, while the strings provide a harmonic foundation with sustained notes and moving lines.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 5–6.

Fl. 1 <sup>8va</sup>  
 Cl. 1  
 Cl. 2  
 Fg 2  
 Cor. 1  
 Cor. 2  
 Trp.  
 Tromb. 1  
 Piano  
 I  
 Viol. II  
 VLe  
 Vel  
 Cb

(4) **SOSTENUTO**  
 Piano (-)  
 (+)  
 (-)

Not. př. 3.5.4 Téma D – heroické, patetické (č. 8)<sup>205</sup>

8 *Andante sostenuto*  
Piano  
Ped.  
Piano

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 15.

Neměnné v průběhu skladby zůstává téma A exponované jen v sólovém klavíru.

Nejvíce proměn jak výrazových, tak skladebných, doznává téma B.

Téma C slouží hlavně jako evolučně-dynamický pilíř.

<sup>206</sup> Tamtéž, s. 17.

Patos tématu D nastupuje v katarzních plochách (kompozičně zpracovávána zvláště 2. polovina tématu).

Expozice témat: A, D, E – v klavíru

B, C – v orchestru

## TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE

Nástrojovou techniku a s ní neoddělitelně spjatý zvuk a výraz klavíru můžeme dokumentovat na tomto přehledu ploch díla v kategoriích práce se zvukem klavíru a použitých prvků klavírní techniky.

Práce s klavírním zvukem:

- klavír doprovází orchestr (č. 8A, 13A, 15)
- orchestr vytváří pozadí (kulisu) klavírnímu zvuku (č. 14)
- kontrapozice klavír versus orchestr v blokové instrumentaci (č. 12, 19, 24 – rovnocenní partneři)

Použité prvky klavírní techniky:

- melodický dvojhlas (č. 1 a 23)
- melodický dvojhlas v oktávě (č. 8)
- melodie doprovázená trylkou ve střední poloze, v diskantu sforzátové akordy (prvek bicích, který odkazuje ke klavírním koncertům B. Bartóka) – působí jako sónická (témbrová) plocha doprovodu melodie (part rozepsán na tři osnovy – č. 4)
- tocatově lomené akordické plochy (č. 6, 16, 20)
- melodie s „klasickým“ doprovodem (č. 9)
- akordická hra (č. 11, 13)
- oktávová technika (č. 20)

Part klavíru je stavěn tradičně (kvartové a kvartkvintové akordy hrané harmonicky a melodicky) bez využití moderních nástrojových technik (myšleno piano preparé).

# Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu

Not. př. 3.5.6 Funkce sólová – kontrastní (č. 14)<sup>207</sup>

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top three staves are for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fg.). The middle staff is for Piano. The bottom three staves are for Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Poco meno' and the dynamics are 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The strings play a simple accompaniment. The score is numbered 14 in a circle at the top.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 23–24.



Handwritten musical score for Piano, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is written on five staves. The Piano part is in the top staff, followed by Violin (Viol.), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb) in the bottom four staves. The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The Piano part features complex chordal textures and melodic lines. The Violin and Viola parts play sustained chords. The Violoncello and Contrabasso parts play sustained bass notes. The score is marked with dynamics such as *pp* and *ff*. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

Not. př. 3.5.7 Funkce doprovodná – obligátní (č. 8A)<sup>208</sup>

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Piano, Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Piano part features a series of chords and triplets. The Violin part includes a circled '8A' and a 'sull. G' marking. The second system continues the Piano part with triplets and the other instruments with various markings including 'div.' and 'ritard.'. The score concludes with a double bar line.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 16.

Not. př. 3.5.8 Pomezí funkce doprovodné – obligátní a orchestrální – barevné; inklinace ke kategorii 3c barevné funkce (č. 13A)<sup>209</sup>

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet 2 (Clar. 2), and Bassoon (Fg. 2). The second system includes a Cor Anglais (Cor. 1) and a Piano. The Piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The third system includes staves for Violin (Vle), Viola (Vcl), and Cello (Cb). The score is marked with a circled '13A' and the tempo instruction '[L'istesso tempo]'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 21–22.

The image shows a page of a musical score. At the top, there are staves for Db (E-flat), Clarinet, and Fg (F). Below these are staves for Cor (Trumpet) and Piano. The Piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. At the bottom, there are staves for Violin I and II, Viola, and Cb (E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

Koncert je chápán jako konfrontace sólového klavíru a orchestru (doslova z původu názvu formy koncertu, tj. concertare – závodit). Společný part klavíru s orchestrem nalezneme jen v č. 8A (smyčcové nástroje), č. 11 (barevný podklad smyčcových nástrojů), č. 13A (neúplné tutti), č. 14 (I. a II. housle + violy), č. 15 (dřevěné dechové + žesťové nástroje).

I přes tuto skutečnost je klavír do formy a tektoniky díla organicky začleněn a vytváří vyvážený protihlas orchestru – nevyčnívá ani není upozaděn.

V orchestru je pracováno s řízenou „tematickou aleatorikou“ (č. 18)...

[iz tempo allegro risoluto]

1. FL. 2. FL. 1. Ob. 2. Ob. 1. Clar. 2. Clar. 1. Fg. 2. Fg. Cor 1. Trp. 1. Trbn. 1. Timb. Viol. I. Viol. II. VLa. Vcl. Eb

Viol. I div. a4 sub p  
Viol. II div. a4 sub p  
VLa div. a4 sub p  
Vcl div. a4 sub p  
Eb div. a4 sub p

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 29–30.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds: Flute (FL), Oboe (Ob), Clarinet (CL), Bassoon (Fg), and Horns (Cor, Trp, Trbn). The second system includes strings: Violin I (Viol I div.), Violin II (Viol II div.), Viola (Vle div.), Violoncello (Vel div.), and Contrabass (Cb). The woodwinds and strings are playing a melodic line with various articulations. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) is playing a rhythmic accompaniment. The tempo marking "Andante" is visible above the Horns staff. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

...i s ryze kontrapunktickými technikami a skladebnými prostředky – imitace (č. 10), augmentace (č. 5), diminuce (č. 12, 14, 19).

Tympánům je v partituře vědomě přidělena pouze figura malé sekundy (přenesená m. 9) nebo jen repetovaný tón.

„Novost“ tohoto koncertu spočívá ve formální, tektonické i tematické kontrapozici sólového nástroje a orchestru.

V partituře je po stránce zvukově-barevné zajímavě využito „obnaženosti“ jednotlivých orchestrálních nástrojových skupin (neúplné smyčcové, dřevěné dechové i žesťové nástroje) i „vypreparovaného“ celkového zvuku orchestrálního tutti.

Orchestrální plochy můžeme rozdělit na tyto druhy:

- plochy jednotlivých nástrojových sekcí (např. č. 2, 10, 12, 17, 22)
- aleatorní plocha jako zvuková kulisa žesťových nástrojů (č. 18)
- hra unisono (v oktávách) celého orchestru nebo jednotlivých nástrojových sekcí – bloková instrumentace orchestr versus klavír (nástroje dechové dřevěné, žesťové, smyčcové – č. 3, 12, 17, 24)
- akordické plochy prodlev – plochy držených akordů – tvořících barevný podklad (kulisu) sólovému klavíru nebo orchestrální melodii (např. č. 5, 7, 11, 18, 21)
- melodický dvojhlas s imitacemi (např. smyčcové nástroje – č. 8A, 10)

## **ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA**

Vypjatě emocionální a expresivní vyznění koncertu působí celkovým melancholicko-depresivním dojmem se silným „fatálním“ akcentem.

Schéma 3.5.1

L. FIŠER: KONCERT – 1. část

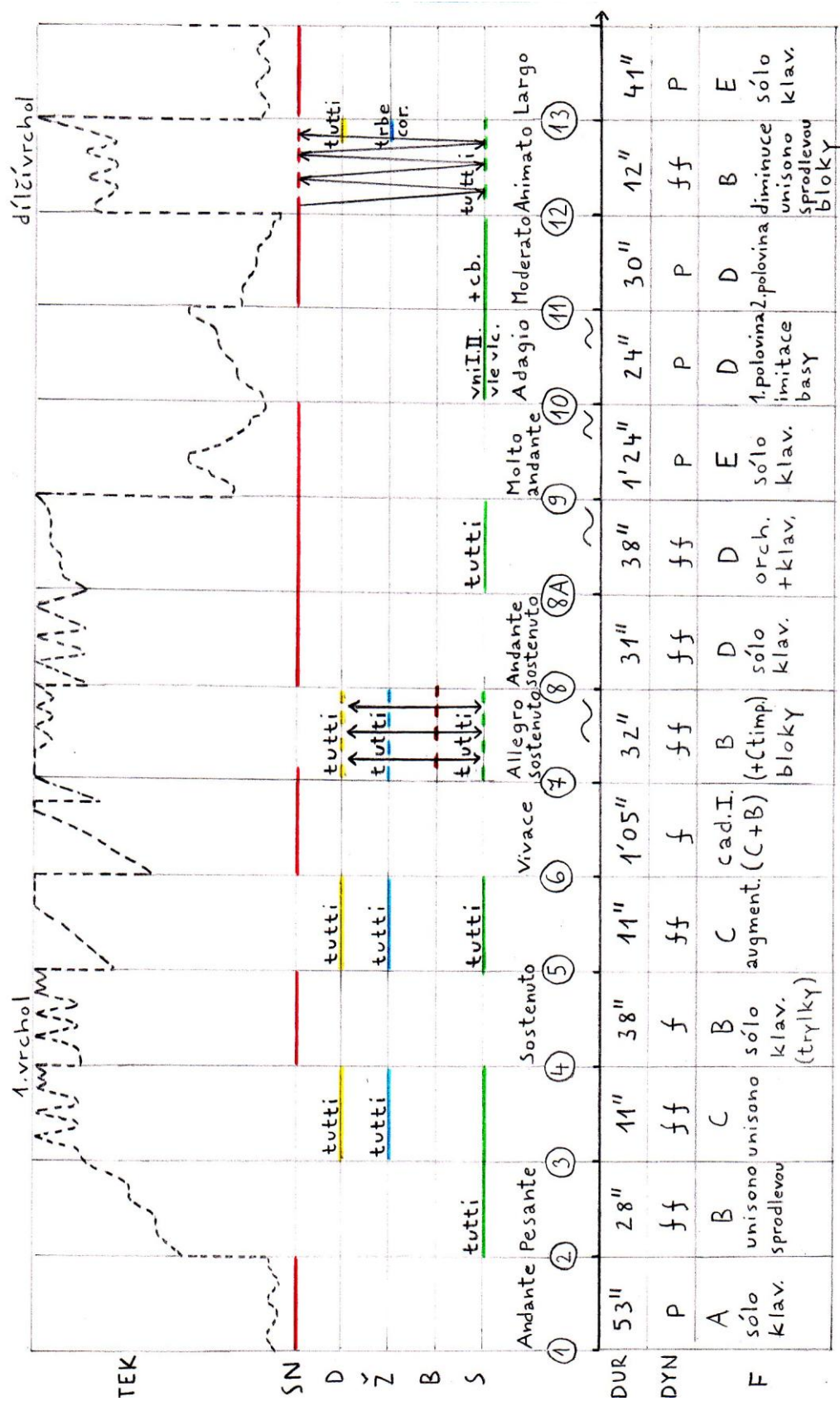
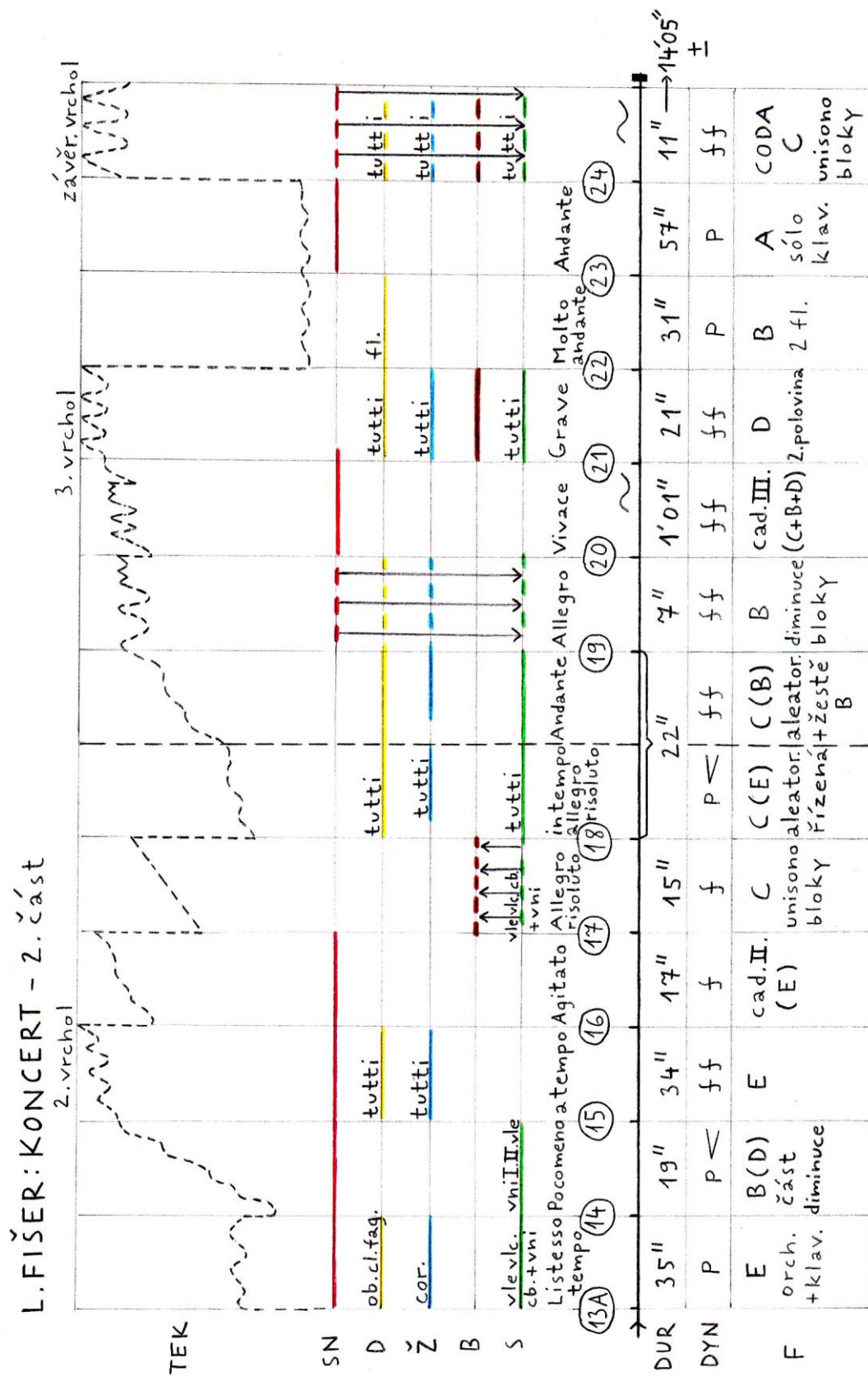




Schéma 3.5.2



### 3.6 BOHUSLAV MARTINŮ (1890 – 1959): KONCERT PRO CEMBALO A MALÝ ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* Concert pour clavecin et petit orchestre

*Dedikace autora:* Marcelle de Lacour

*Rok vzniku díla:* 1935

*Počet vět:* 3 – I. Poco allegro

II. Adagio

III. Allegretto

*Obsazení orchestru:*<sup>211</sup>

- Flûte
- Basson
- Pianoforte
- 3 Violons\*
- 1 Alto\*
- 1 Violoncelle\*
- 1 Contrebasse\*

\* Les cordes peuvent être doublées<sup>212</sup>

*Durata:* 16'51'' - I. věta: 6'14'', II. věta: 4'19'', III. věta: 6'18'' (cca 15' partitura)

#### RÁMCOVÝ ROZBOR

##### **Forma**

##### **1. věta**

První věta vykazuje parametry velmi invenčně řešené kombinované formy – jeví se jako hybrid mezi sonátovou a třídílnou písňovou (A B A) formou.

**Díl A** (č. 0–3): v pro formu koncertu typické dvojí expozici (expoziční oblast bychom, dle klasického formálního výkladu, mohli nazvat zkrácenou expozicí) nalezneme pouze jedno téma oproti zavedeným dvěma kontrastním (č. 0 – expozice HT

<sup>211</sup> Pozn. autora: Nástrojové obsazení je totožné s přehledem uvedeným v záhlaví partitury.

<sup>212</sup> Pozn. autora: \* Smyčcové nástroje mohou být zdvojeny.

v orchestru, č. 1 – HT v sólovém cembalu již variačně rozvinuté, následná opakovaná citace HT v orchestru).

Pětítaktové HT (v písňové formě T<sub>1</sub>) se skládá ze dvou polovět a), b), se kterými se dále pracuje samostatně. Hlavní téma je tedy latentně dvojetematické. Motiv a) charakteristický akordickou sazbou je v b) dělením synkopicky figurativně rozvinut.

Not. př. 3.6.1 HT – T<sub>1</sub> (úvod skladby)<sup>213</sup>

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the Flauto and Fagotto parts are shown, with the Flauto part starting with a dynamic of *f*. Below them is the Pianoforte part, also starting with *f*, which includes a *(meno)* marking in the second measure. The string section (Violino I, II, III, Viola, and Violoncello e Contrabasso) is marked with *f* and *Poco allegro* with a tempo of  $\text{♩} = 100$ . The score is divided into two sections, a) and b), with a) being the first four measures and b) the next four measures. The key signature has one sharp (F#).

<sup>213</sup> MARTINŮ, B. *Concert pour clavecin et petit orchestre*. Wien: Universal Edition A. G., 1958. U. E. 12786 LW, s. 1–2.

The image shows a page of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Flute/Guitar (Fg.), and Piano (Pff.). The second system includes Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Violin III (Vl. III), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. (e. Kb.)). The music is marked with a forte (f) dynamic throughout. The piano part features a 'f marcato' section towards the end of the system.

Po expozici HT (OHT) následuje přímo coda (v č. 3) s výrazným tématem, které je svým codovým charakterem závěrečné ZT ( $T_2$  v písňové formě). Toto téma není v dalším průběhu věty evolučně nijak zpracováváno a objeví se ještě v závěru 1. věty (v č. 11).

Not. př. 3.6.2 ZT – T<sub>2</sub> (klavír)<sup>214</sup>

The musical score consists of several staves. At the top is the Cembalo (Cemb.) part, which begins with a 3/4 time signature, changes to 4/4, and starts with a forte (f) dynamic. Below it are the Fl. (Flute) and Fg. (Fagot) parts, which are mostly silent with a piano (p) dynamic marking. The P.H. (Příhoň) part follows, also starting with a piano (p) dynamic. The string section (I, II, III, Vcl., Vcl.) is marked with 'fleg.' and 'poco f' dynamics. The piano part (Cemb.) has a 3/4 and 4/4 time signature and a 'poco f' dynamic marking.

**Díl B** (č. 4–8): je postaven na lyrickém kontrastu a podobně jako v dílu A začíná citací VT – T<sub>3</sub> (formální zvláštnost – VT nastupuje až po ZT) nejprve v orchestru.

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 8.

Not. př. 3.6.3 VT – T<sub>3</sub> (č. 4)<sup>215</sup>

The musical score is divided into two systems, each starting with a boxed number '4'. The first system includes:

- Tempo:** *temp.*
- Flute (Fl.):** Two staves. The right staff has dynamics *p* and *ppppf*. The left staff has *ppppf*.
- Piano (Pf.):** Two staves. The right staff has *mf*. The left staff has *p*.

The second system includes:

- Violins (I, II):** Two staves. Both have dynamics *p* and *mf*.
- Viola (III):** One staff with dynamics *p* and *mf*.
- Violoncello (Vcl. eCb.):** One staff with dynamics *p* and *mf*.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 10–11.

HT dílu A je ukryto v pozadí doprovodu fléten jako stmelující prvek. Sólové cembalo, které v č. 5 nastupuje, vychází z orchestrálního zvuku volně, tj. spíše charakterem výrazu než doslovnou citací melodie a opakováním kompozičních postupů.

V č. 6–8 provedení VT, za velmi inovativního a zajímavého užití tří „evolučních“ kadencí (cad. I.–III., v partituře takto neoznačeny), které za pomoci gradujícího figurativního zpracování tématu (kontrapoziční rytmické prvky pravé a levé ruky – 3 : 2, 4 : 3, kvintoly) vytváří stupňovitě platformu pro evoluční orchestrální gradaci (vrcholící tremolem cembala) středního dílu za použití kratších motivických prvků VT (bez HT). Provedení je tedy opřeno o permanentně kulminující motorický figurativní pohyb cembala v šestnáctinových hodnotách.

Velmi zajímavé je též využití „barokního“ prvku tří arpeggiováných kadenčních akordů recitativního předělu, který prolíná a člení plochu nejen středního dílu, ale i dalších vět (č. 4 cembalo, č. 5 a 6 klavír).<sup>216</sup>

**Not. př. 3.6.4 Kadenční akordy recitativního předělu**<sup>217</sup>

The image shows a musical score for harpsichord and strings. The harpsichord part (P.H.) is at the top, with two staves. It features arpeggiated chords in the right hand, marked with dynamics 'poco f' and 'f'. The string parts (I, II, III, Va, Vc) are below, with dynamics 'mf' and 'p'. A '(poco rit.)' marking is present at the end of the section.

**Díl C** (č. 9–12): Změny v sonátové repríze: orchestr v č. 9 doslovně opakován, vynechán nástup cembala, č. 10 cembalo + orchestr (vše HT). Po codě v č. 11 se ZT následuje ještě náznak 2. provedení, tentokrát (oproti 1. provedení) práce s HT (konec č. 11–1. polovina č. 12). První větu zakončí závěrečná citace HT orchestrem (konec č. 12).

<sup>216</sup> Pozn. autora: V Gubajdulině „*Offertorium*“ je na podobném – ovšem kompozičně velmi rozvinutém – principu předělů postavena a členěna plocha „nekonečné melodie“ katarze dílu D.

<sup>217</sup> MARTINŮ, B. op. cit. s. 13.



Přehled a srovnání písňové a sonátové formy v rámci kombinované formy:

**Tab. 3.6.1 Třídílná písňová forma**

<b>A</b>		<b>B</b>		<b>A</b>			
<i>T</i> <sub>1</sub>	<i>T</i> <sub>2</sub>	<i>T</i> <sub>3</sub>	<i>T</i> <sub>3</sub> <i>X</i>	<i>T</i> <sub>1</sub>	<i>T</i> <sub>2</sub>	<i>T</i> <sub>1</sub> <i>X</i>	<i>T</i> <sub>1</sub>

**Tab. 3.6.2 Sonátová forma**

<b>Expozice</b>		<b>Střední díl</b>		<b>Repríza</b>			
<i>OHT</i>	<i>OZT - coda</i>	<i>OVT</i>	<i>XVT (cad. I.-III.)</i>	<i>OHT</i>	<i>OZT - coda</i>	<i>XHT</i>	<i>HT</i>

**2. věta**

Má volnou fantazijní formu a je rozdělena na čtyři díly (A, B, C, A).

**První díl A** (č. 0) tvoří sólová cembalová „quasi cad.“

Not. př. 3.6.5 Cembalová „quasi cad.“ (úvod 2. věty)<sup>218</sup>

Domněnku o označení dílu A jako kadence potvrzuje:

- a) rubatový charakter dílu v závěrečné formálně a tematicky podobné reminiscenci (2. polovina č. 4) – rubato předepsané autorem

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 33.

- b) použití sekvencových postupů
- c) v závěru 2. věty před tematickým návratem dílu A (2. polovina č. 4) – zastavení (koruna) na arpeggiováném zahuštěném zmenšeně zmenšeném sekundakordu suplujícím dominantu – typický formální prvek koncertu s následným přechodem do reminiscenční kadence sólového nástroje – tematického návratu dílu A (2. část č. 4)

**Druhý díl B** (č. 1–2) je po orchestrálním vstupu charakteristický dialogem mezi cembalem a jednotlivými orchestrálními nástroji (1. housle, flétna, klavír) napodobujícím blokovou instrumentaci ve velkém orchestru (jednotlivé nástroje zastupují skupiny smyčcových, dřevěných dechových a bicích nástrojů).

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Cembalo (Cemb.), Fl. (Flute), and Fg. (Fagot). The second system includes Pfl. (Příčná flétna). The third system includes Violins I (Vl. I), Violins II (Vl. II), and Viola (Vla). The fourth system includes Violoncello (Vcl. (e. 2.)). The Cembalo part features a complex, rhythmic texture with 'poco f' dynamics. The Flute and Piccolo parts have melodic lines with 'p' and 'mf' dynamics. The Violin and Viola parts have melodic lines with 'p' and 'mf' dynamics. The Violoncello part has a bass line with 'p' and 'mf' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Třetí díl C** (č. 3 a 1. část č. 4) působí díky klasickým sekvencovým harmonickým postupům a použitím dur-moll akordů obohacených průchodnými tóny úmyslně velmi

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 37.

archaicky. Barokizující charakter přímo navazuje na pomalé věty formy concerta grossa, kde se „sólový hlas vznáší“ nad figurovaným continuumem.

Not. př. 3.6.7 Figurované barokizující continuo<sup>220</sup>

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cemb. (Cembalo), Fl. (Flute), Fg. (Fagot), Pff. (Příčná flétna), I. (I. violín), II. (II. violín), Vla. (Vlnn. klavír), and Vcl. (Violončelo). The Flute part is marked with a 'b' (B-flat) and features a melodic line with slurs. The Pff. part has a complex, rhythmic texture. The string parts (I., II., Vla., Vcl.) provide a harmonic and rhythmic foundation, with the Vla. and Vcl. parts showing sustained notes and some rhythmic patterns.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 39.

**Čtvrtý díl – tematický návrat A** (2. část č. 4) je typický agogickými změnami v partu sólového cembala („quasi cad.“ – viz výše). Orchester pak 4. díl a celou 2. větu uzavírá jediným akordem.

Zajímavá je pokračující kompoziční práce s prvkem „kadenčních recitativních akordů – předělů“ 1. věty (objeví se třikrát v č. 1, tj. na začátku 2. věty). Autor tak velmi invenčně propojuje a prokomponovává dvě věty koncertu prvkem tak typickým pro barokní formu concerta grossa.

### **3. věta**

Svou dvojdílnou formou a stavbou – **A B cad. I. A B cad. II. + coda** – nejmarkantněji připomíná concerto grosso. Každý díl svou strukturou a zpracovávaným samostatným tematickým materiálem můžeme ještě dále dělit podle vnitřních bloků hudby – v 1. dílu je rozšířen blok **B** (část č. 3 cembalo sólo, konec č. 3–část č. 8 cembalo + orchestr), ve 2. dílu je rozšířen blok **A** (č. 9–10 orchestr, č. 11–13 cembalo + orchestr). Součástí každého ze dvou bloků **B** je vždy sólová kadence (cad. I. – část č. 8, cad. II. – č. 17).

#### Podrobné schéma formy 3. věty

**1. A B B (cad. I.)**

**2. A A B (cad. II.) + coda**

Poměr jednotlivých částí v číslech partitury:

**1. díl** – **A B (včetně cad. I.)**  
3 + 6 = 9

**2. díl** – **A B (včetně cad. II.)**  
5 + 4 = 9

**coda** – 1

**Část A v 1. dílu** (č. 0–2) je jasně ohraničena  $\frac{6}{8}$  taktem. Je ryze orchestrální a charakteristická dialogem nástrojů v rámci orchestru (č. 1–2). Má samostatný tematický materiál.

Not. př. 3.6.8 Část A – T<sub>1</sub> (úvod 3. věty)<sup>221</sup>

The musical score is for the introduction of the third movement, Part A. It is in 6/8 time and features woodwinds (Flute and Oboe), Piano, and strings. The woodwinds and piano play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment, also starting with a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *Allegretto*. The string parts are divided into first (I), second (II), and third (III) violins, violas (Va), and violas/contrabasses (Vc. (eCb.)). Dynamics for the strings range from forte (*f*) to mezzo-forte (*meno*).

**Část B** (č. 3–8, včetně cad. I.), jak již bylo konstatováno, se skládá ze dvou samostatných bloků hudby, tj. ze vstupu sólového cembala (část č. 3) a orchestrální opozice (konec č. 3–část č. 8). Je zakončena sólovou kadencí cembala (část č. 8 – cad. I.). Část B je odlišena jak motivicky, tak změnou taktu na  $\frac{2}{4}$ .

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 48.

8 *Poco più mosso* ♩ = ♩ (♩ = 120)

3 *Poco più mosso* ♩ = ♩ (♩ = 120)

Dialog mezi nástroji v orchestrální části A v části B vystřídalá bloková instrumentace v kontrapozici cembalo – orchestr (č. 4, č. 6 – imitační technika a evoluce tématu).

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 56.



**Druhý díl** jako celek zachovává půdorys dílu prvního, avšak v antagonistickém schématu. Zdvojena je tentokrát část A (č. 9–13) blokem orchestru a cembala (viz výše), zatímco část B (č. 14–17 včetně cad. II.) je tentokrát zkrácena. Opět jsou ve 2. dílu použity dialogové prvky v rámci jednotlivých orchestrálních nástrojů a bloková instrumentace cembalo versus orchestr. V části A je využita variační technika – rozvíjení tematického materiálu (č. 12–13) a stylově neoklasicistní hudební moment – epizoda (č. 13) připomínající Haydnovy orchestrální partitury symfonií a serenád. Cad. II. přechází do krátké brilantní cody (č. 18).

Pokračující kompoziční práce s kadenčními předěly 1. věty (viz výše) formou zkrácených kadencí typu D – T nebo S – T (č. 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11, 14, 17). Celý *Koncert pro cembalo a malý orchestr* je tak po stránce formální a proporční vnitřně scelen a prokomponován. Práce s těmito předěly je pak příkladem tektonické ambivalence: v 1. větě plní funkci jakéhosi krátkého intermezza a člení tak střední díl, ve 2. větě jsou připomenuty a v paměti ukotveny krátkou reminiscencí na začátku věty, ve 3. větě jsou pak kompozičně využity jako časté krátké kadenční závěry jednotlivých skladebných úseků (viz výše).

### ***Celkové shrnutí formy***

Klasický třívětý koncert s rychlými krajními větami a střední pomalou, charakteristický výraznou motivicko-tematickou prací evolučního typu – rozvíjení, vzájemná návaznost a interakce krátkých motivických segmentů.

## **TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE**

### Přehled použitých cembalových ploch (v příkladech)

#### **1. věta**

- **tři „evoluční“ kadence podporující formální a tektonickou gradaci provedení** (cad. I.–III.) č. 6–8
- sólové tematické plochy (cembalo exponuje téma nebo jeho variaci) – č. 1, 5
- plochy dialogů s jednotlivými orchestrálními nástroji – č. 2 flétna + fagot (klavír), č. 10 flétna + fagot
- plochy dialogů cembala s klavírem – č. 2, 7, 8, začátek č. 8 v kontrapozici, konec č. 10, č. 11 rovnocenní partneři + kontrapozice, č. 12 klavír doprovází cembalo, konec č. 12 rovnocenní partneři

- cembalo jako jeden z hlasů orchestrálního tutti – č. 3, začátek č. 8, č. 11, konec č. 12
- plochy arpeggiových předělů sólového cembala – konec č. 4
- plochy blokové instrumentace orchestr versus cembalo – konec č. 4, 12

## 2. věta

- **dvě sólové „quasi cad.“** – č. 0, konec č. 4
- dialog sólového cembala s jednotlivými orchestrálními nástroji – č. 2 flétna, klavír, housle
- cembalo jedním z orchestrálních hlasů – č. 3–4 + dialog s klavírem

## 3. věta

- **dvě kadence: cad. I.** – č. 8, **cad. II.** – č. 17
- tematické sólové plochy – č. 3, 5, konec č. 12, konec č. 13
- bloková instrumentace cembalo versus orchestr – č. 4, 6, 7, 8, 16
- cembalo jako jeden z orchestrálních hlasů – č. 5, 7, 15, 16, 18
- dialog cembala s jednotlivými nástroji orchestru – č. 11 klavír, housle
- dialog cembala s klavírem – konec č. 11, začátek č. 12 rovnocenní partneři

### Přehled použitých druhů cembalové techniky (v příkladech)

- kombinovaná artikulace témat v cembalu: staccato, legato, portamento (napříč větami)
- unisono obou rukou (č. 3, 1. věta)
- dvojhlasá figurace (č. 3, 1. věta)
- arpeggiované akordy (č. 4, 1. věta)
- kontrapoziční rytmické figurativní prvky pravé a levé ruky 3 : 2 (č. 6, 1. věta), 4 : 3 (č. 7, 1. věta), kvintoly (č. 7, 1. věta)
- dvojhmatové tremolo v obou rukách (konec č. 7, 1. věta)
- akordická hra – akordy harmonicky (č. 8, 1. věta)
- rozložené akordy (č. 8, 1. věta)
- terciová technika – paralelní tercie (č. 11, 1. věta)
- toccatová technika (č. 12, 1. věta)
- figurace v sextách (č. 12, 1. věta)
- stupnicové kaskády (č. 0, 2. věta)
- paralelní kvarty v pravé ruce (č. 0, 2. věta)

- vypsané melodické ozdoby – nátryly (č. 0, 2. věta)
- figurativní rozložené akordy v sekvencích (č. 3, 4, 2. věta)
- technika lomených akordů (č. 6, 7, 3. věta)
- trioly unisono (č. 8, 3. věta)
- kombinace stupnicové a akordické techniky (č. 11, 3. věta)

*Koncert pro cembalo a malý orchestr* B. Martinů je z kompozičního hlediska inspirativní použitím velké škály barevných odstínů, kterými cembalo disponuje, zvláště pak ve spojení s flétnou a klavírem.

Virtuózní sólový part cembala je přehledně koncipován od zvukově jasných a přehledných pasáží až po technicky a metroritmicky exponovanou fakturu s gradačními dynamickými vrcholy nejčastěji dosaženými diminucí rytmických hodnot.

## Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu

Not. př. 3.6.10 Funkce sólová – kontrastní (1. věta, č. 10)<sup>223</sup>

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- emb.** (Euphonium): Starts with a rest, then enters at measure 10 with a *p* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *mf* at measure 14.
- Fl.** (Flute): Enters at measure 10 with a *p* dynamic, playing a melodic line. It changes to *mf* at measure 14.
- Fg.** (Fagot): Enters at measure 10 with a *p* dynamic, playing a melodic line. It changes to *mf* at measure 14.
- FR.** (French Horn): Enters at measure 10 with a *ff* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *p* at measure 14.

The second system includes the following parts:

- I.** (Trumpet I): Enters at measure 10 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *p* at measure 14.
- II.** (Trumpet II): Enters at measure 10 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *p* at measure 14.
- III.** (Trumpet III): Enters at measure 10 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *p* at measure 14.
- Va.** (Viola): Enters at measure 10 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *p* at measure 14.
- Vc. e Kb.** (Violin and Cello): Enters at measure 10 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern. It changes to *p* at measure 14. The violin part includes the marking *pizz.* (pizzicato) at measure 14.

Measure 10 is marked with a box containing the number 10. Dynamics are indicated by *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *poco mf* (poco mezzo-forte).

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 22.

Not. př. 3.6.11 Funkce doprovodná – obligátní (3. věta)<sup>224</sup>

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 1 through 4. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is labeled 'Cemb.' (Cembalo) and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with various accidentals. The second staff is for Flute (Fl.) and features a melodic line starting with a *poco f* dynamic, followed by a *mf* dynamic. The third staff is for Clarinet (Cl.) and also features a melodic line with dynamics of *mf*, *poco f*, and *f*. The bottom three staves are for the string section: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), and Violin III (V. III.), all starting with a *p* dynamic, and Viola (Va.) and Violoncello (Vc. (e.c.)) starting with a *p* dynamic. The string parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 62.

Not. př. 3.6.12 Funkce orchestrální – barevná (1. věta)<sup>225</sup>

The image shows a page of a musical score for an orchestra, measures 1 through 4. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments and their parts are as follows:

- Cemb.** (Cymbals): Measures 1-4, starting with a cymbal roll in measure 1, then playing chords in measures 2-4. Dynamics include *f*.
- Fl.** (Flute): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.
- Fl.** (Flute): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.
- Pft.** (Piano): Measures 1-4, playing a complex harmonic accompaniment. Dynamics include *f*.
- V. I** (Violin I): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.
- V. II** (Violin II): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.
- V. III** (Violin III): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.
- Ve.** (Viola): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.
- Vc. (eCb)** (Violoncello): Measures 1-4, playing a melodic line starting in measure 2. Dynamics include *f*.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 4.

## ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

### Přehled použitých orchestrálních ploch v cembalovém koncertu B. Martinů

#### **1. věta**

- orchestrální tematické plochy – č. 0, 1, 4, 9
- dialog jednotlivých orchestrálních nástrojů se sólovým cembalem – č. 2 flétna + fagot, klavír, č. 7, 8 klavír, č. 10 flétna + fagot
- plochy tutti orchestru se sólovým cembalem (cembalo orchestrální hlas) – č. 3, začátek č. 8, č. 11, konec č. 12
- bloková instrumentace orchestr versus cembalo – konec č. 4, 12
- bloková instrumentace orchestr versus klavír – konec č. 5, konec č. 6

#### **2. věta**

- orchestrální tematická plocha – č. 1
- dialog jednotlivých orchestrálních nástrojů se sólovým cembalem – č. 2 flétna, klavír, housle
- plochy tutti orchestru se sólovým cembalem (cembalo orchestrální hlas) – č. 3, 4

#### **3. věta**

- orchestrální tematické plochy – č. 0, 9, 13, 14
- dialog nástrojů v rámci orchestrálních ploch: č. 1 dřevěné dechové nástroje – klavír, smyčcové nástroje – klavír, č. 2 flétna – smyčcové nástroje – fagot – klavír, č. 5 flétna – klavír, č. 10 dřevěné dechové nástroje – klavír, č. 15 flétna – klavír
- bloková instrumentace: orchestr versus cembalo – č. 4, 6, 7, 8, 16
- plochy tutti orchestru se sólovým cembalem (cembalo orchestrální hlas) – č. 5, 7, 15, 16, 18
- dialog jednotlivých orchestrálních nástrojů se sólovým cembalem – č. 11 klavír, housle
- dialog klavíru se sólovým cembalem – konec č. 11, začátek č. 12 rovnocenní partneři
- slohově neoklasicistní plocha – č. 13

Na cembalovém koncertu B. Martinů je patrný vliv koncerta grossa: orchestr neplní jen doprovodnou funkci, ale po vzoru koncerta grossa se v průběhu skladby přesku-

puje a sdružuje do rozmanitých nástrojových kombinací a formací – nestojí proti cembalu jako kompaktní celek.

Velmi netradiční a novátorské je též kompoziční využití klavírního zvuku-partu. Plní nejen orchestrální – barevnou opoziční funkci, ale po vzoru *concerta grossa* se stává partnerem cembala – de facto druhým sólovým nástrojem – a zastupuje též prvek barokního *continua*.<sup>226</sup>

Homofonní faktura skladby založená na kontrastní tonalitě je ve své průhlednosti inspirována vzorem orchestrální sazby Mozartových partitur v kombinaci s nezaměnitelnými zvukově-barevnými valéry francouzské instrumentační školy a tradice.

## ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA

*Koncert pro cembalo a malý orchestr* B. Martinů je svými charakteristickými rysy neoklasicistní třívětý koncert s formálními a kompozičními neobarokními prvky *concerta grossa*. Charakterizuje jej originální pohled a netradiční využití klavíru jako instrumentačního fenoménu vytvářející s cembalem zvukově zajímavé barevné efekty a kombinace. Nesmírně „vynalézavá a rafinovaná“ se jeví též instrumentačně-kombinační práce s jednotlivými nástroji orchestru obsazením omezeným na naprosté minimum.

Vedle cembalových koncertů Fally a Poulenca je pak jedním ze stěžejních koncertů první poloviny 20. století věnovaných tomuto nástroji, které odstartovaly jeho následnou renesanci.

---

<sup>226</sup> Pozn. autora: V orchestrálním partu klavíru „*Offertoria*“ S. Gubajduliny se jedná (na rozdíl od klavírního orchestrálního partu v cembalovém koncertu B. Martinů) o funkci barevně-symbolickou (zvláště „zborčené harfy tón“ unisona klavíru s harfou a baterií bicích nástrojů v závěrečné katarzi – elegii). Ve zmíněné části vytváří disonantní – harmonický a zvláště estetický, tj. výrazový – prvek k nekonečné „očistné“ melodii sólových houslí za doprovodu smyčcových nástrojů.



Schéma 3.6.1

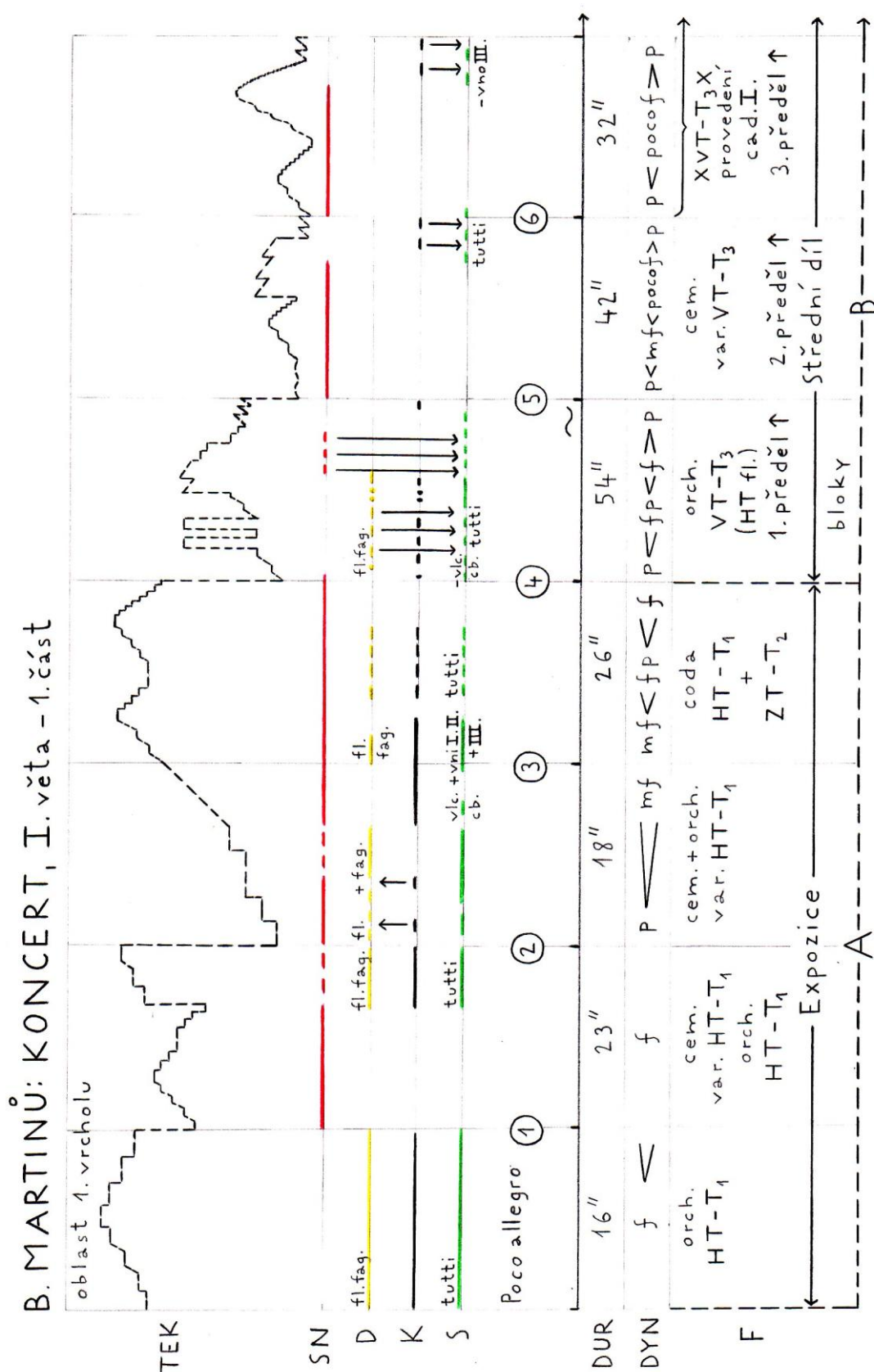


Schéma 3.6.2

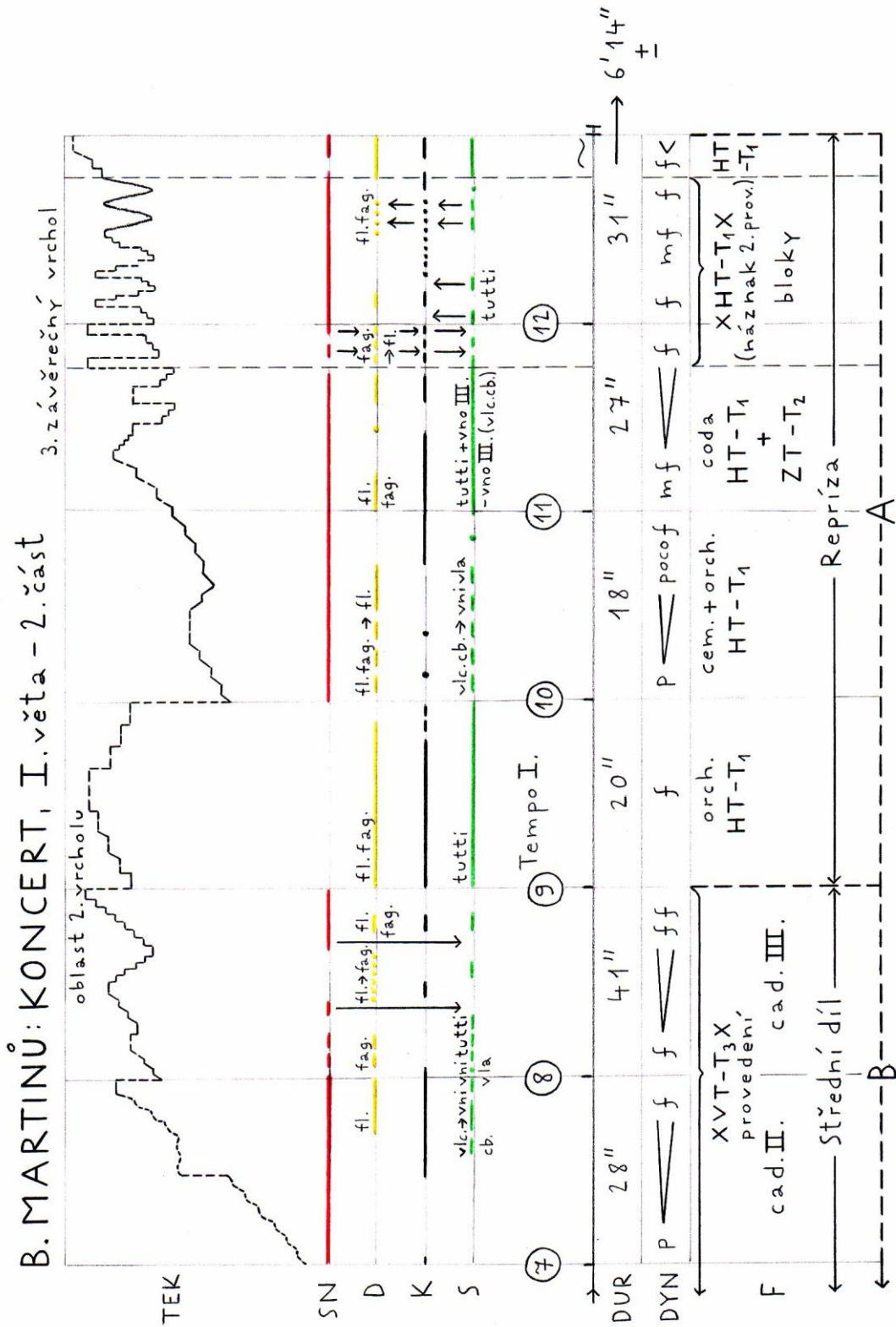


Schéma 3.6.3

B. MARTINŮ: KONCERT, II. věta

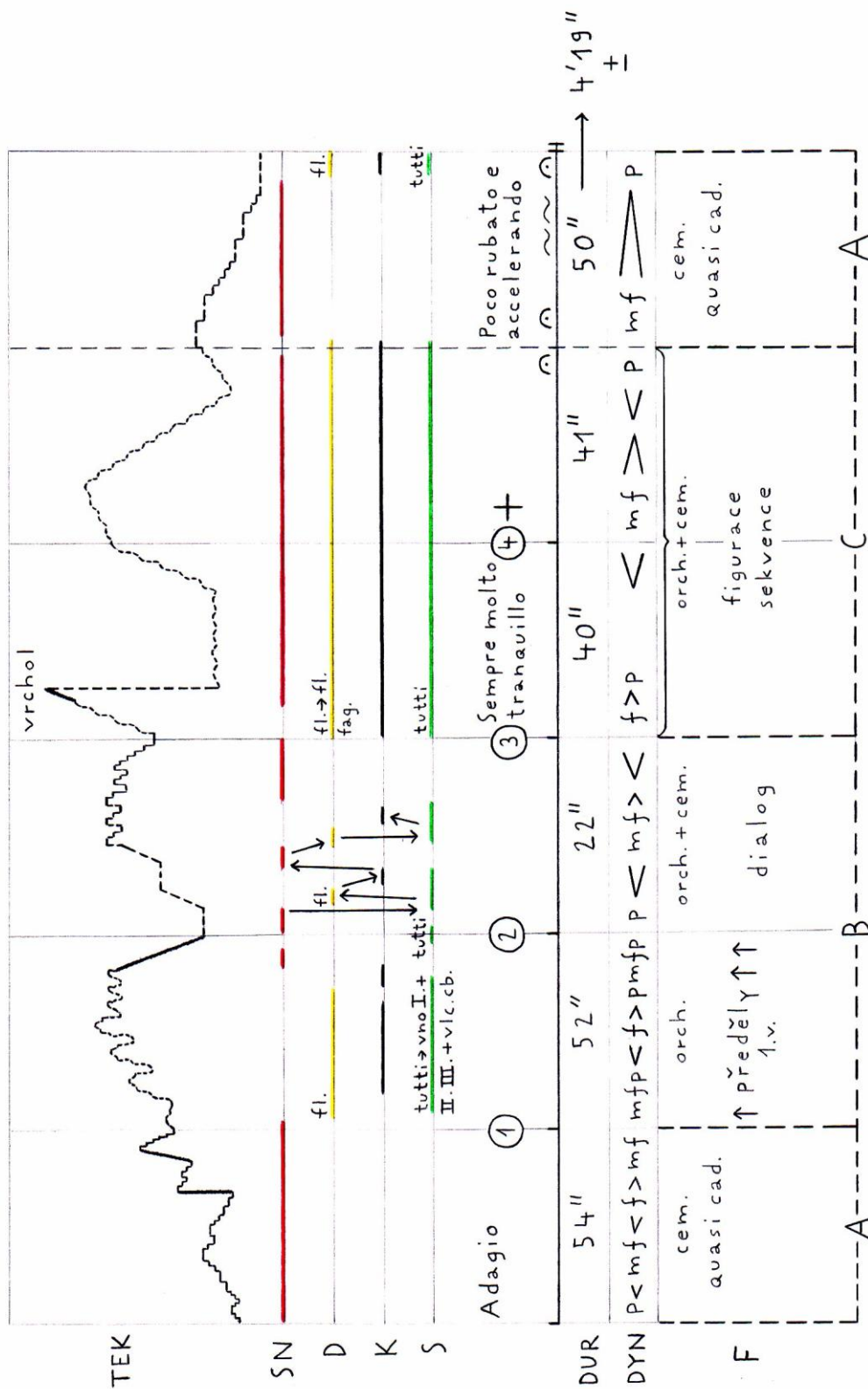


Schéma 3.6.4

B. MARTINŮ: KONCERT, III. věta - 1. část

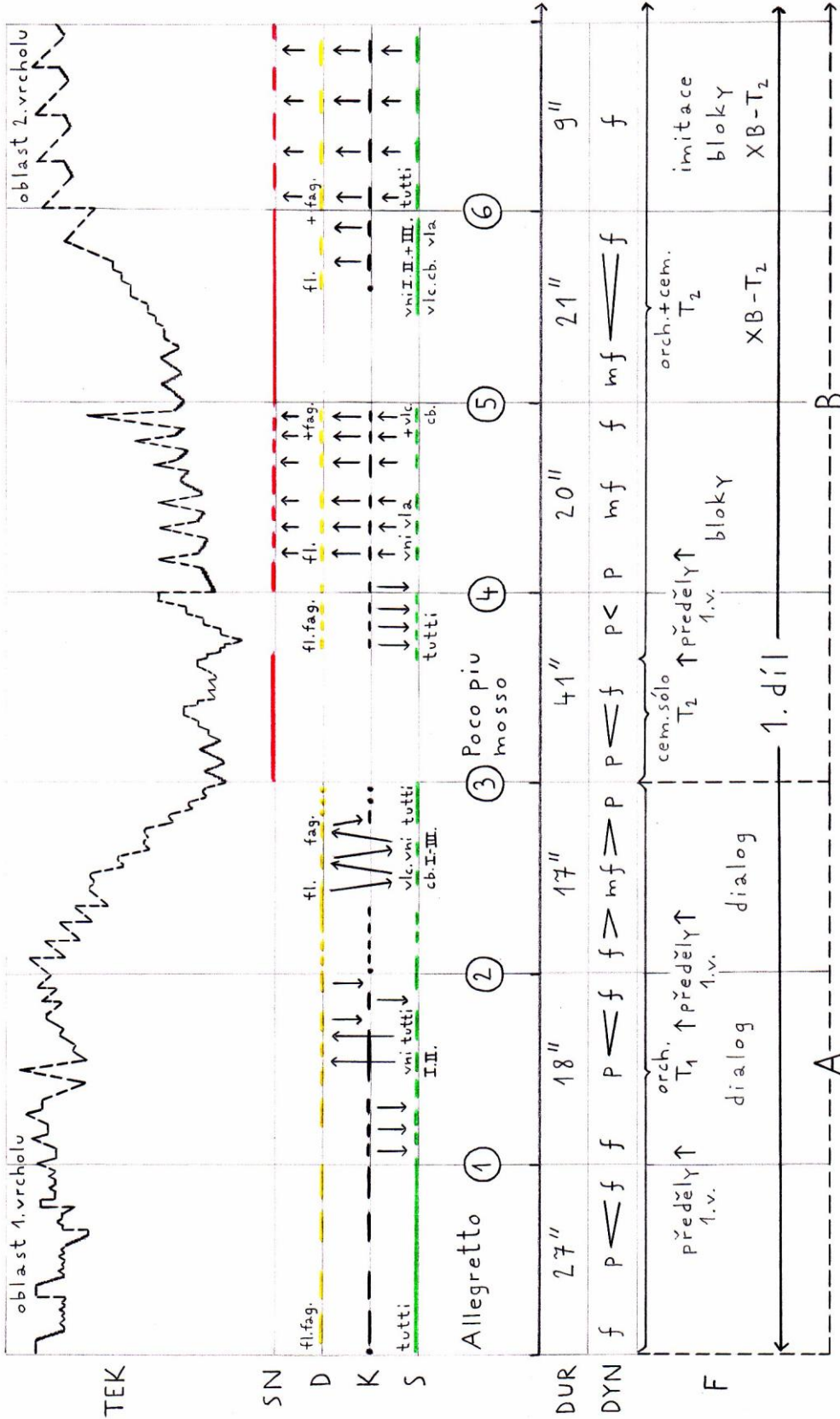


Schéma 3.6.5

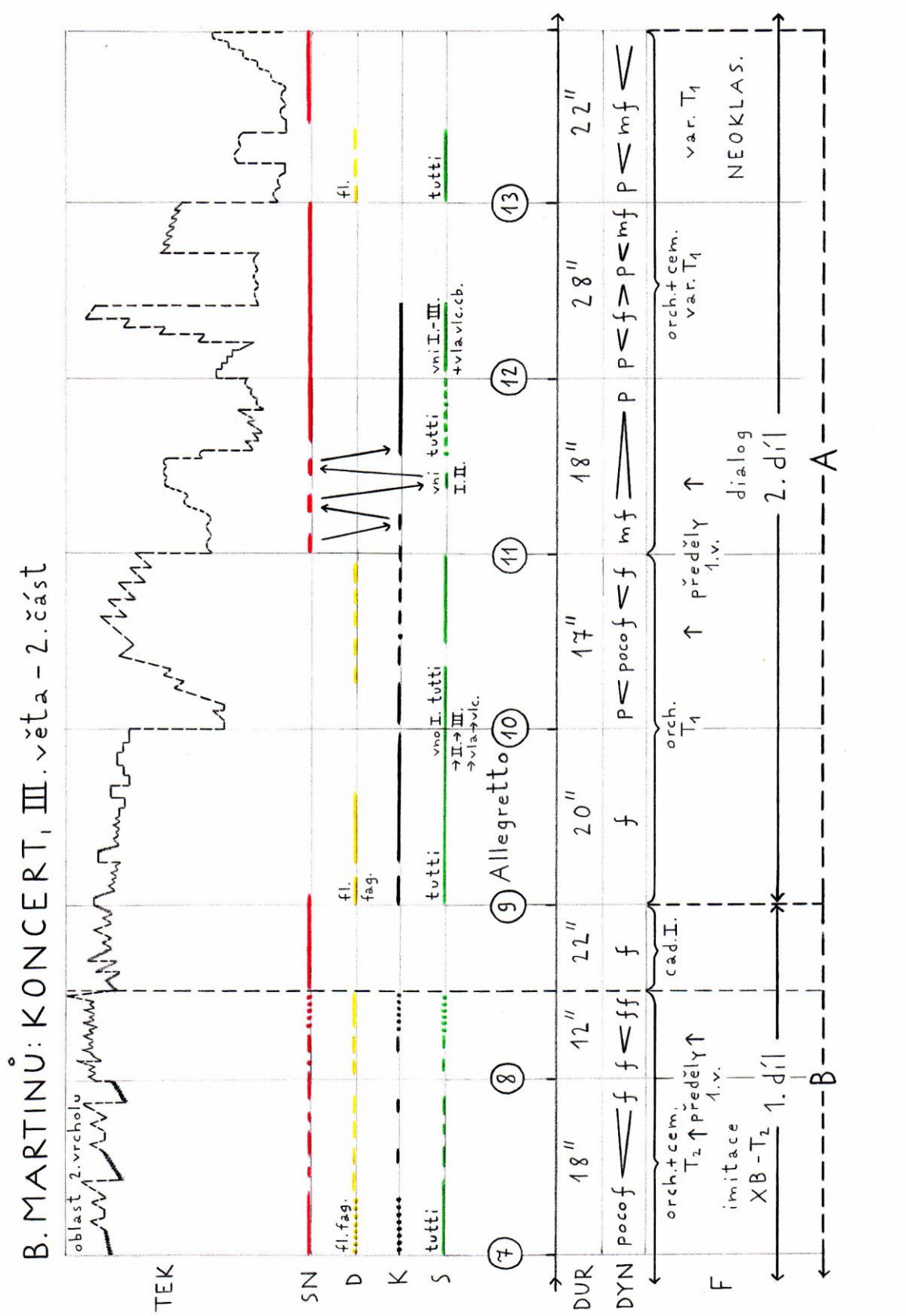
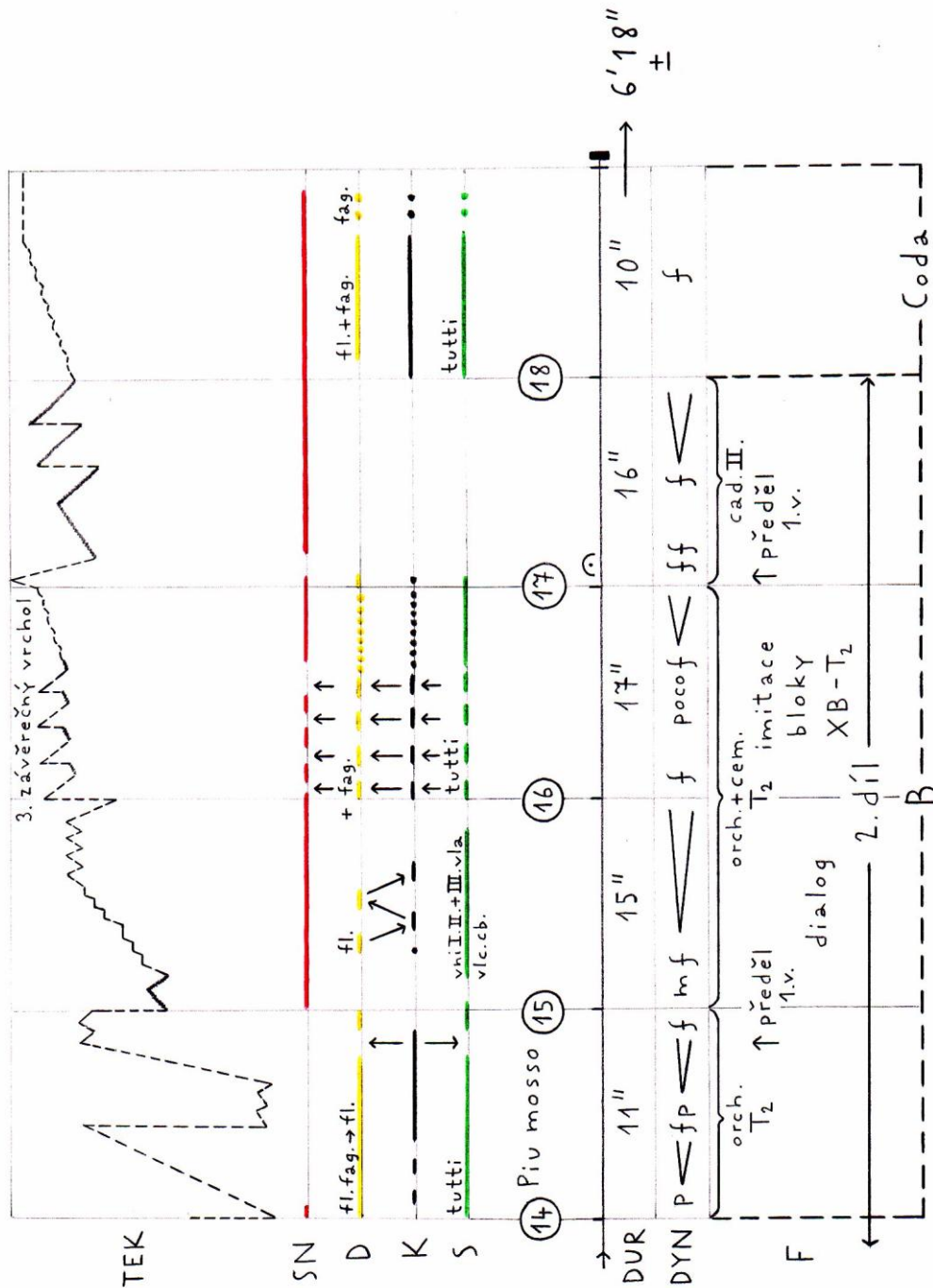


Schéma 3.6.6

B. MARTINŮ: KONCERT, III. věta - 3. část



### 3.7 VÁCLAV RIEDLBAUCH (1947): KONCERT-BITVA PRO VARHANY A ORCHESTR

*Titul díla v partituře:* totožný, v předšádce též uveden titul „Varhanní koncert“

*Motto díla:* „Proti všem lhostejným ke zničení člověka a Země!“

*Rok vzniku díla:* 1973

*Počet vět:* 3 – I. Allegro furioso

II. Allegretto vivace (Contemplazione da pacis)

III. Molto espressivo in tempo giusto

*Obsazení orchestru.*<sup>227</sup>

- 2 flétny (2. → pikola), 2 hoboje, 2 klarinety (2. → basklarinet)<sup>227</sup>, 2 fagoty (2. → kontrafagot)
- 3 trubky<sup>227</sup>, 4 lesní rohy<sup>227</sup>, 2 pozouny, basový pozoun
- malý bubínek, triangel, činel závěsný, 2 činely, zvonkohra, zvony (h), tamtam, tympány
- varhany sólo
- 1. housle (alespoň 12), 2. housle (10), violy (8–10), violoncella (8), kontrabasy (6)

*Durata:* 16'26'' - I. věta: 6'21'', II. věta: 4'35'', III. věta: 5'30'' (v partituře neuvedena)

#### RÁMCOVÝ ROZBOR

##### **Forma**

Riedlbauchův *Koncert-bitva pro varhany a orchestr* působí použitým intervalovým materiálem monotematickým dojmem – všechna témata všech tří vět (jinak motivicky, stavebně a výrazovým sdělením samostatná) jsou odvozena od společné intervalové platformy.

Společný základ témat se jeví jako určitý strukturální model založený na aplikaci intervalového výběru v různých kombinacích, kumulacích, transpozicích a variacích –

---

<sup>227</sup> Pozn. autora: Partitura je psána (včetně těchto transponujících nástrojů) in C, nástrojové obsazení je totožné s přehledem uvedeným v záhlaví partitury.

modifikacích (viz Penderecki, Gubajdulina, Fišer), který se vine a prolíná větami jako jakýsi intervalový „cantus firmus“ *Koncertu-bitvy*:

Výběr intervalů:

- m. 2: – samostatná nebo přidaná ve formě vrchní nebo spodní sekundy k „prázdné“ č. 5 (tj. vrchní – m. 6, spodní – zv. 4) nebo ve formě vrchní či spodní sekundy k č. 8 (tj. vrchní – m. 9, spodní – v. 7)
- v. 2
- m. 3
- č. 5 + její převrat č. 4
- č. 8 + její převrat č. 1 (např. repetovaný tón  $T_2$  1. věty)

### **1. věta**

První větu můžeme rozdělit celkem do čtyř bloků (I. – IV.). Je postavena na čtyřech tématech:<sup>228</sup>

*T<sub>1</sub> – úvodní pregnantní „fanfárový“ motiv.*

---

<sup>228</sup> Pozn. autora: Ve všech notových příkladech je použito původní číslování taktů bez dodatečných vide.



**I.** *Allegro furioso* (♩ = 132/44/38)  
120-132

Piccola  
 Flétna 1.  
 2 flétny 2.  
 2 klarinety (in C)  
 2 fagoty 2.  
 2 trubky (in C)  
 4 lesní rohy (in C)  
 2 pozouny 2.  
 Basový pozoun  
 Tympany  
 Varhany solo  
 6 housle I.  
 5 housle II.  
 4 violy  
 4 violonella  
 3 kontrabasy

T<sub>2</sub> – charakterizuje „tečkovaný“ rytmus. Supluje evoluční prvek. Zmíněný rytmický ostinátní útvar prostupuje celou 1. větou.

<sup>229</sup> RIEDLBAUCH, V. Koncert-bitva pro varhany a orchestr. Kopie manuscriptu, archiv autora. s. 3.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 1-5. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoon, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Percussion, Tuba, and Strings. The music is marked *sffz* and *f sempre*. A section starting at measure 2 is marked *(a2) marcato* and *f sempre*. A section starting at measure 4 is marked *(secco)* and *f sempre (in relazione con tutti)*. A section starting at measure 5 is marked *f sempre*.

*T<sub>3</sub> – je typické rozkladem malé sekundy po oktávách, zmíněný motivický element je pravděpodobně odvozen z T<sub>1</sub> introdukce.*

The image shows a handwritten musical score for measures 15 to 20. The score is written on multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horns (Kl.), Trumpets (T), Trombones (T), and Double Basses (Kb.). The music is marked 'cantabile e molto espressivo' and 'f sempre'. There are some corrections and markings like 'a3' and 'p'. The score is divided into two systems, with measures 15-19 in the first system and measures 20-20 in the second system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

T<sub>4</sub> – meditativní téma sólových varhan je pravděpodobně latentně odvozeno z figury T<sub>1</sub> introdukce. Tuto teorii verifikuje přítomnost atomu charakteristického rytmu motivu

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 6.

$T_1$ ; přes tuto skutečnost je však  $T_4$  výrazově zcela svébytné. Harmonické spektrum tématu (i celé plochy) je utvořeno kumulací malých a velkých sekund.

Not. př. 3.7.4  $T_4$  (písmeno C)<sup>232</sup>

Handwritten musical score for  $T_4$  (písmeno C). The score is written on multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horns (Hr.), Violin (Vln.), Viola (Vln.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (Kb.), and Piano (P.). The score includes dynamic markings such as *poco meno mosso*, *mf*, and *poco meno mosso*. There are also tempo markings *Alto* in boxes. A large circled 'C' is present on the Oboe staff, and another circled 'C' is on the Trombone staff. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations and corrections throughout.

<sup>232</sup> Tamtéž, s. 33–34.

Témata můžeme (podobně jako u L. Fišera) rozdělit i podle latentního emočního náboje na:

- dynamická: T<sub>1</sub>, T<sub>2</sub>
- statická: T<sub>3</sub>, T<sub>4</sub>

Nabízí se i jistá paralela s rotací tematických prvků v klavírním koncertu L. Fišera – zde však témata nejsou tak vnitřně formálně a výrazově kontrastní. Díky společnému intervalovému jádru působí mnohem homogenněji a celá věta monotematictěji.

Na rozdíl od Fišera je v *Koncertu-bitvě* též patrná větší kompoziční (zvláště polyfonní – kontrapunktická) tematická práce. Věta působí sevřeněji a osciluje na pomezí sonátové formy. (Myšleno: plocha A – introdukce, plocha B – OHT, plocha C – OVT, sonátové provedení chybí – tuto funkci plní evoluční plocha B.) Domněnku o sonátové stavbě 1. věty *Koncertu-bitvy* ještě potvrzuje fakt dvojí expozice – pro instrumentální koncert typický sonátový prvek (zde plocha B zprvu orchestrální, posléze ji přebírají sólové varhany). Fišer, na rozdíl od Riedlbaucha, klade plochy s různým emocionálním nábojem a napětím jakoby vedle sebe (řetězením) a nechá je na sebe vzájemně působit. Riedlbauch je navzájem prokomponovává polyfonními kontrapunktickými kompozičními technikami bez toho, aniž by se mezi nimi interakce ztrácela či byla oslabena.

Použité kontrapunktické techniky: imitace, inverze, račí postup, ostinato.

Podobně jako u partitury A. Parsche je forma, tektonika a instrumentace 1. věty narušena množstvím vide.<sup>233</sup>

## **2. věta**

Je rozdělena do pěti bloků hudby (I.–V.), kde pátý blok má samostatný název „Contemplazione da pacis“ a plní funkci solitérní filosofické katarzní cody druhé věty.

Druhá věta obsahuje a zpracovává (podobně jako 1. věta) čtyři témata:

*T<sub>1</sub> – charakterizuje jej v. 7 rozvedená do č. 8; u T<sub>1</sub> 2. věty můžeme vysledovat určitou rytmickou a motivickou (intervalovou) paralelu s T<sub>1</sub> 1. věty.*

---

<sup>233</sup> Pozn. autora: Vide 1. věty v partituře:

- v taktech 8–14 a 22–23 škrtnut part tympánu
- písmeno A: takty 89–94, 102–104, 108–109 kompletně vyškrtnuty
- písmeno B: takty 135, 161–165 kompletně vyškrtnuty
- písmeno C: v taktech 191, 193–195 škrtnut part tympánu

II.

Allegretto vivace (come fantasmi del sonno)  
(♩. = 80)

Piccolo  
Flauto 1

Tamborina  
Triangolo  
Cincel (sospeso!)

Allegretto vivace

Varhany Solo

Allegretto vivace

Clavicle  
p con sordini

III.

T<sub>2</sub> – charakteristické dvouhlasou polyfonní imitační technikou, v dalším průběhu 2. věty je evolučně zpracováno.

<sup>234</sup> RIEDLBAUCH, V. op. cit. s. 71.



Not. př. 3.7.6 T<sub>2</sub> (4. takt)<sup>235</sup>

The image shows two systems of handwritten musical notation for a solo organ part. The first system consists of four measures, with a boxed number '5' above the third measure. The second system also consists of four measures, with a boxed number '10' above the first measure and a '(Pizz.)' marking above the second measure. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some measures containing complex rhythmic patterns.

T<sub>3</sub> – tematizovaná varhanní figura utvořená z lomených tercií ve v. 2 kadencovaná trojím závěrem.

<sup>235</sup> Tamtéž, s. 72.

*T<sub>4</sub> – je typické rozkladem oktáv v „prázdných“ intervalech (kvarty, kvinty) s úvodním a závěrečným vrchním půltónem, též doprovodem „šestnáctin“ ve violoncellech (m. 2 + č. 8 v rytmicizaci) zpracované opět imitační technikou. Je odvozeno z T<sub>3</sub> 1. věty (obohacením oktávy o kvarty a kvinty) a naznačuje prokomponovanost formy koncertu zárodkem cycklického principu. Oproti T<sub>3</sub> 1. věty je však T<sub>4</sub> 2. věty rozvedeno do samostatné imitační plochy.*

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 73.

85 86

Piccola

Fl. 1.

Cl. 1.  
2.

Fg. 1.  
2fg.

Viol. 1.

Viola

*Vcl*

*pp*

*pp*

*con sordini*

*ma poco ma molto p*

*\*) nota v zárovec ad lib. (bez rytmick.)*

87 88

Piccola

Fl. 1.

Cl. 1.  
2.

Fg. 1.  
2fg.

Viola

*Vcl*

*pp*

*pp*

*Picc*

*sempre molto p*

*sempre molto p*

*simile*

Témata 2. věty mají společný intervalový základ s tématy 1. věty (viz výše uvedené intervaly).

Ve 2. větě jsou témata oproti větě první kladena pouze kontrastně za sebe (viz Fišer). Kontrapunktická práce je realizována jen s  $T_2$  a  $T_4$ .

Tematický materiál je prakticky intervalově identický s 1. větou. Je tak zachována intervalová monotematicnost. Samostatná katarzní coda v závěru 2. věty je utvořená z modifikovaného (variovaného) tématu  $T_2$ , ovšem se zcela novým kompozičním náhledem a významem – je určitým filosoficko-pacifistickým poselstvím, mementem.

Not. př. 3.7.9 Katarzní coda (písmeno O)<sup>238</sup>

Forma 2. věty připomíná sonátové rondo s provedením (ABAXABA + coda, kde X tvoří  $T_2X$ ).

Vide taktů nemá na formální a tektonický průběh 2. věty tentokrát zásadní vliv.<sup>239</sup>

<sup>238</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>239</sup> Pozn. autora: Vide 2. věty v partituře:

- písmeno M: takty 111–112 kompletně vyškrtnuty

### 3. věta

Má toccatový charakter a je členěna celkem do osmi bloků (I.–VIII.), v jejichž průběhu jsou začleněny čtyři kadence (cad. I.–IV.).

Oproti větám předchozím zpracovává pouze tři témata, která mají opět podobnou intervalovou stavbu jako témata 2. a 1. věty (viz intervaly zmíněné v 1. větě):

$T_1$  – je využito jako chorální plocha A, která je v průběhu 3. věty třikrát citována; v 3. citaci je variačně pozměněna.

Not. př. 3.7.10  $T_1$  (úvod 3. věty)<sup>240</sup>

The image shows a handwritten musical score for the introduction of the 3rd movement. At the top left, the Roman numeral 'III' is circled. The tempo and mood are indicated as 'Molto espressivo in tempo giusto (♩ = 108-112)'. The score is written for five staves: Flutes (3 Fluty), Clarinet (4 lesní roh), Bassoon (2 pozouny), Trumpets (Tromby), and Organ (Varhany). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The music begins with a forte dynamic and features a prominent melodic line in the upper staves, with the organ providing harmonic support. A circled 'III' is also visible in the organ part at the bottom.

<sup>240</sup> RIEDLBAUCH, V. op. cit. s. 97–98.

The image shows a page of handwritten musical notation. It features several staves for different instruments: Tr. 2.3., Leo. 2.3.4., Pos. 2., Bas. pravoúh., Tpr., and Varh. sólo. The notation includes notes, rests, accidentals, and dynamic markings. There are first and second endings indicated by '1.' and '2.' with repeat signs. A 'no!' marking is present above the second ending. The score is written in a clear, legible hand.

$T_2$  – je nasazeno v ploše B (cad. I. a III.), jeho tematickým základem je de facto  $T_2$  (augmentace části hlavy) a katarzní coda 2. věty. Tento fakt potvrzuje domněnku prokomponovanosti všech tří vět Koncertu-bitvy cyklickým principem, nejprve je orchestrálně anticipována hlava tématu, později je ve varhanách exponováno téma rozvinuté.

Not. př. 3.7.11 Anticipace T<sub>2</sub> – augmentace části hlavy T<sub>2</sub> 2. věty (38. takt)<sup>241</sup>

Handwritten musical score for measures 38-40. The score includes a woodwind section (Flute 1 and 2, Clarinet) and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabas). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The string section provides harmonic support with sustained notes and dynamic markings like *f* and *p*. A rehearsal mark [40] is present at the end of the first system.

Handwritten musical score for measures 41-44. The woodwind section continues with intricate rhythmic figures and dynamic changes. The string section maintains its harmonic role with sustained notes and dynamic markings. A rehearsal mark [40] is visible at the beginning of the first system, indicating the start of this section.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 102–103.

A handwritten musical score for a piece labeled 'Varh.'. The score is written on a grand staff with two treble clefs. A large, circled letter 'R' is placed at the beginning of the first staff, indicating a specific motif. The music consists of several measures with various rhythmic values and accidentals, including flats and naturals. The notation is dense and characteristic of a complex musical texture.

A handwritten musical score for a piece labeled 'Varh. sólo'. The score is written on a grand staff with two treble clefs. A boxed number '15' is placed at the beginning of the first staff, indicating a specific measure. The music consists of several measures with various rhythmic values and accidentals, including flats and naturals. The notation is dense and characteristic of a complex musical texture.

$T_3$  – závěrečné téma cody (C) je zajímavě anticipačně a gradačně připravováno a postupně rozšiřováno zhruba od poloviny 3. věty (trojí nástup), aby mohutně vyústilo na konci věty i skladby do finální codové plochy, ve druhém a třetím nástupu tématu je v jeho 2. polovině obsažena variace hlavy  $T_2$  – hlavní motivický prvek závěrečné cody.

<sup>242</sup> Tamtéž, s. 111–112.



Not. př. 3.7.13 T<sub>3</sub> s variací hlavy T<sub>2</sub> (písmeno X)<sup>243</sup>

**X** *f cantabile molto*

225

Fl.

Ob. a2

Kl. a2

Fg.

Tr.

Les.

Pos.

Tymp.

**X**

225

Truh.

**X** *f giocoso*

225

I.

II.

V.

Vc.

Cb.

<sup>243</sup> Tamtéž, s. 141.

Ve 3. větě nalezneme celkem čtyři kadence – z toho dvě silně tematické (cad. I. a III.). Je v nich citováno  $T_2$  ve varhanní figuraci. Recitativní vstupy orchestru v cad. I.–III. tyto plochy formálně člení a obohacují. Cad. IV. je z důvodu vide silně zkrácena (viz dále).

Velký chorálový vstup připomíná svou majestátností úvodní téma 1. věty *Symfonie* č. 5 „*Di tre re*“ A. Honeggera. Tektonická a formální práce s touto plochou A (trojí citace) zase evokuje introdukci *1. klavírního koncertu Des dur, op. 10*, S. Prokofjeva, jeho „tři pilíře, které podepírají a drží celou konstrukci díla“.

I na 3. větu můžeme aplikovat určité typy „klasického“ formálního výkladu – forma ABABAC se jeví jako: a) velká písňová forma s vloženými kadencemi, nebo b) rondový typ formy bez repetice dílu A zajímavý silně tematizovaným a anticipovaným dílem C.

Příkladem tektonické ambivalence ve 3. větě je iniciační zárodek dílu C. Zprvu plní roli krátkého dovětku „chorálního“ dílu A, postupně je rozšířen přes codu cad. II., aby byl v závěru věty použit jako grandiózní finále celého koncertu, které svým postupným narůstáním v průběhu 3. věty anticipuje.

Vide taktů ve 3. větě znamená poměrně značný zásah do formy a tektoniky díla a ztrátu velké části plochy varhanní cad. IV.<sup>244</sup>

### **Celkové shrnutí formy**

V kompozici je silně patrný latentní dílčí cyklický princip: I. a II. věta mají společné jedno téma (I. –  $T_3$ , II. –  $T_4$ ), II. a III. věta též jedno téma (II. –  $T_2$  + coda, III. – hlava  $T_2$  + 2. polovina  $T_3$  cody).

Vzhledem ke skutečnosti společné intervalové platformy všech témat koncertu lze hovořit o jisté intervalové monotematickosti díla.

## **TRAKTACE SÓLOVÉHO NÁSTROJE**

### Přehled použitých varhanních ploch<sup>245</sup>

<sup>244</sup> Pozn. autora: Vide 3. věty v partituře:

- písmeno P: takty 44–47 kompletně vyškrtnuty
- písmeno Y: takty 249–272 kompletně vyškrtnuty

<sup>245</sup> Pozn. autora: V přehledu je použito původní číslování taktů bez dodatečných vide.

### **1. věta**

- plochy s jedním ostinátním hlasem v manuálu nebo pedálu (A: takty 82–110)
- plochy s druhým ostinátním hlasem v manuálech – vypsaná mixtura (G: 261–288)
- plochy sólového pedálu se sporadickou doprovodnou fakturou v manuálech (A: 75–81, K: 358–366)
- dvojhlasé imitace v manuálech s figurací pedálu (B: 111–134, J: 336–357)
- figurace v manuálech s protihlasem v pedálu (B: 139–169 s imitacemi, I, J: 306–333)
- jednohlasé figurace v manuálu (F, G: 243–260)
- zvukově „barevné“ plochy – meditace (C: 170–193, K: 369–406)

### **2. věta**

- jednohlas (N: 144–147 se zvukomalebnými bicími nástroji, pikolou a flétnou)
- imitační dvojhlas (4–29, 47–50)
- figurace varhan v lomených akordech (30–37, 42–45, M: 82–85, 93–101, N: 118–138 + tremolo)
- stupnicové kaskády (46, M: 102–105)
- jednohlasé rozklady akordů – v obou rukách (N: 139–143)
- kontrapozice v blokové instrumentaci nebo doprovodná funkce orchestru (M: 106–114 kontrapozice, N: 118–138 doprovod – tremolo)

### **3. věta**

- akordické plochy, podpora orchestru unisono (1–16 chorál, U: 164–167, X: 222–240, Z: 289–299 unisono pedálu)
- toccatová sazba (P, Q, R: 20–105 – I. cad., Y: 241–272 – IV. cad., Z: 292–299)
- sextolová figurace (T: 123–146 – II. cad., U: 153–156, 159–163, Z: 273–292)
- figurace na bázi ostinátního tremola (V: 168–205, W: 206–221 s imitacemi – III. cad., X: 222–223)

V partituře nejsou zaneseny použité varhanní rejstříky.

Protože varhany svým rozsahem a zvukem představují volumen celého orchestru a hrozí nebezpečí nepřehledných zvukových kumulací, jsou v tomto díle exponovány hlavně v kontrapunktických technikách od jednohlasu po vícehlas (viz výše jmenova-

né) nebo jako melodický nástroj. V akordické sazbě jsou použity jako instrumentálně podpůrný nástroj orchestru, často s výrazným zvukovým omezením (např. pouze pedál nebo neúplný harmonický skelet rámuující plný orchestrální zvuk).

# Příklady funkcí sólového nástroje ve vztahu k orchestrálnímu doprovodu

Not. př. 3.7.14 Funkce sólová – kontrastní (1. věta)<sup>246</sup>

The musical score is handwritten and consists of three systems. The first system includes staves for Flute 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Horns 1-4, and Percussion. The second system features the Violin and Viola parts. The third system shows the Violin I and II, Violoncello, and Double Bass parts. The solo instrument part is written in a single staff, showing a melodic line with various ornaments and dynamics. The orchestral accompaniment is mostly silent, with some chords and textures in the strings. Three measures are marked with a box containing the number '325'.

<sup>246</sup> RIEDLBAUCH, V. op. cit. s. 56.

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The score is arranged in systems. The top system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Kl.). The second system includes Flute (Fl.) and Bassoon (Bas.). The third system includes Trombone (Tromp.). The fourth system includes Violin (Vln.) and Viola (Vcl.). The fifth system includes Violin I (I.), Violin II (II.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several dynamic markings, including *mp*, *f*, and *mf*. There are also some handwritten annotations, such as "Ma" in a box and "a.2" in parentheses. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is dense and detailed, with many slurs and ties.

<sup>247</sup> Tamtéž, s. 85.

The image shows a handwritten musical score for an orchestral piece, specifically measures 345 through 348. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section:

- Fl. 1. & 2.**: Flute parts, starting with a dynamic marking of *f* and a box containing the number 345.
- Ob. 1. & 2.**: Oboe parts, with a dynamic marking of *f* and a box containing the number 345.
- Cl. 1. & 2.**: Clarinet parts, with a dynamic marking of *f* and a box containing the number 345.
- Fg. 1. & 2.**: Bassoon parts, with a dynamic marking of *f* and a box containing the number 345.
- Tr. 1. & 2.**: Trumpet parts, with a dynamic marking of *f* and a box containing the number 345.
- Trom. 1., 2., 3.**: Trombone parts.
- Tuba**: Tuba part.
- Perc.**: Percussion part.
- Viol. 1. & 2.**: Violin parts, with a dynamic marking of *f* and a box containing the number 345.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and a box containing the number 345 in several places. The overall style is that of a working manuscript.

Handwritten musical score for an orchestral color section, measures 230-235. The score includes staves for Flute 1, Clarinet 1, Bassoon, Trumpet 1, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Horns I and II, Violins, Viola, and Cellos/Double Basses. It features various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'pizzicato' and 'Va'. There are also some handwritten annotations and markings, including '109' and '169' at the top, and '230' and '235' in boxes. Some staves have blacked-out sections, possibly indicating deletions or corrections.

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 142.



## ORCHESTRÁLNÍ SAZBA VE VZTAHU K SÓLOVÉMU NÁSTROJI

### Přehled použitých orchestrálních ploch<sup>250</sup>

#### **1. věta**

- unisonové plochy v „tečkovaném“ rytmu (takty 5–74, A: 86–110, B: 117–139, F, G: 241–274, J: 333–357)
- plochy orchestru unisono (B: 139–169, H: 291–297, I: 306–315, K: 369–397)
- imitační plochy unisono v rámci orchestrálních nástrojových skupin – dvojhlas až vícehlas (D, E: 210–240)
- dvojhlas v rámci orchestrální skupiny (I: 322–328, J: 350–357 I. a II. housle)

#### **2. věta**

- jednohlas sólového nástroje nebo nástrojů v rámci orchestrální skupiny (1–4 I. housle + zvukomalebné bicí nástroje, N: 140–143 hoboj)
- dvojhlas v orchestrální skupině (14–18 I. II. housle unisono, 39–41, M: 89–92, 115–117)
- imitační plochy jednotlivých nástrojů s doprovodným ostinátním tremolem (L: 52–81 dřevěné dechové nástroje + violoncella, M: 106–114 trubky, pozouny + dřevěné dechové nástroje /flétny, hoboje, klarinety/ a I. II. housle, N: 121–139 dřevěné dechové a smyčcové nástroje + varhanní tremolo)
- kontemplativně-filosofická plocha (O: 148–162 smyčcové nástroje)

#### **3. věta**

- chorální akordická sazba orchestru (1–16 dechové dřevěné a žesťové nástroje, tympány, S: 106–122 orchestr, U: 147–163)
- unisono orchestru jako kontrapoziční prvek členící kadenci (P: 31–33, 38–42, Q: 71–73, 76–78, 81, T: 127–135 úryvek chorálu, T: 139, 142–144, V: 180–205 imitace + figurace v orchestru, W: 206–221)
- unisono orchestru jako výrazný formotvorný prvek – příprava závěru skladby (U: 164–167, X: 222–240, Z: 277–299)

Role orchestru je zvukově antagonistická – při bohaté expozici varhan je orchestr v jednotlivých krátkých vstupech redukován na často pouze melodický jedno- až vícehlas unisono (tj. je s ním instrumentačně pracováno jako s melodickým nástrojem).

---

<sup>250</sup> viz pozn. <sup>245</sup>

S varhanami si tuto sólovou a doprovodnou funkci navzájem přejímají a vyměňují. Lze konstatovat, že pokud jsou oba partneři exponováni současně, tak jen v kontrastních plochách nebo je jeden z nich instrumentačně a zvukově omezen na doprovod druhého.

## **ZVUKOVÁ IMAGINACE DÍLA**

Riedlbauchův *Koncert-bitvu pro varhany a orchestr* lze charakterizovat jako formálně sevřený „klasický“ třívětý koncert s filosoficko-pacifistickým přesahem monotematického (výběrem intervalového materiálu) typu, bohatě a netradičně prokomponovaný kontrapunktickými technikami; ujednocený a stmelený dílčím cyklickým principem.

Schéma 3.7.1

V. RIEDLBAUCH: KONCERT - BITVA, I. věta - 1. část

TEK	oblast 1. vrcholu		
SN			
D	flob. fag. → cfg. tutti tutti cl.+picc. +fag.	fl.ob.+picc. cl.fag.	fl.ob.cl. fag.+picc. tutti +cl.+ob.+ →picc. cl. fag. fl.
Z	trbnior+bassit. trbni trbe	trbni → trbe +cor. +bassit.	trbe + cor. trbni tutti trbni
B	timp.	timp.+tamb.picc.	tamb. timp. Picc.
S	vniIII.vlc.cb. → cb. tutti vle vlc. vle vlc.	vniI. II.vle	vniI.II.+vlc.cb. vlc.cb. tutti vlc.+vni.II. -cb. cb.+I.+vle
Allegro furioso			
DUR	1'02"	22"	46"
DYN	ff f	ff f	ff ff
F	A T <sub>2</sub> T <sub>3</sub> T <sub>1</sub>	B varhany T <sub>3</sub> T <sub>2</sub>	B varhany T <sub>3</sub> T <sub>1</sub> (T <sub>2</sub> )

\* 10 taktů

\* 6 taktů

Schéma 3.7.2

V. RIEDLBAUCH: KONCERT - BITVA, I. věta - 2. část

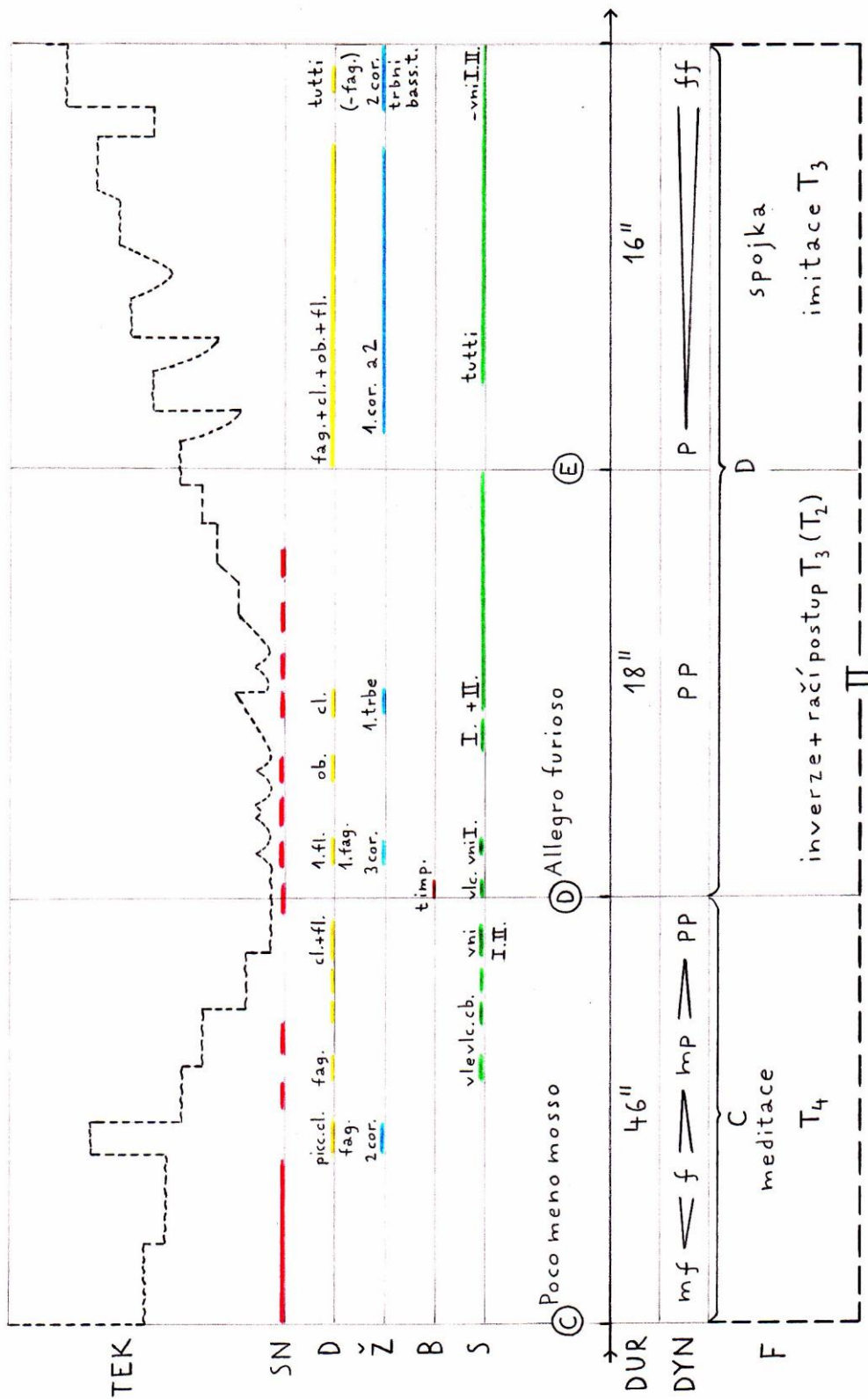


Schéma 3.7.3

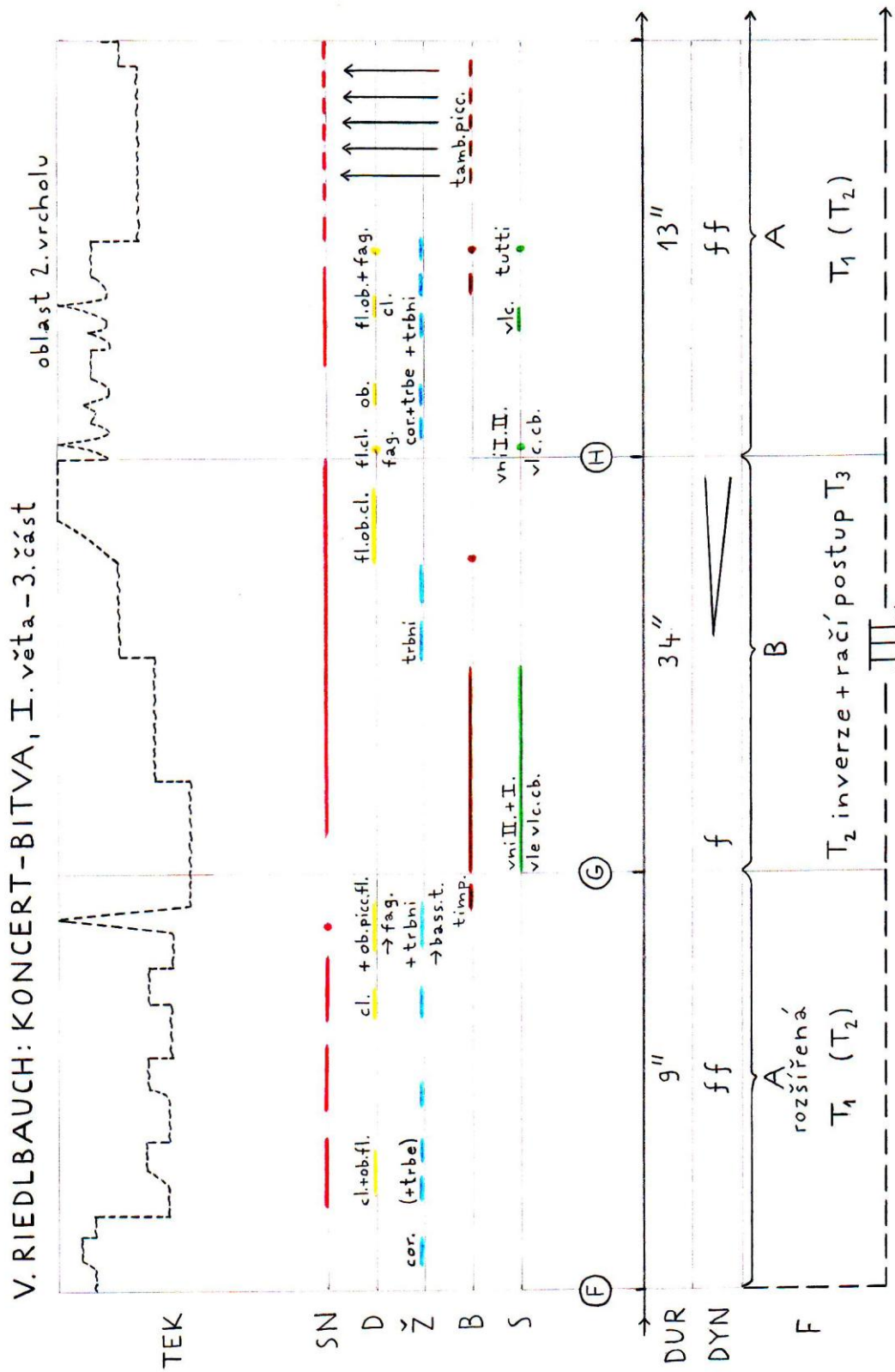


Schéma 3.7.4

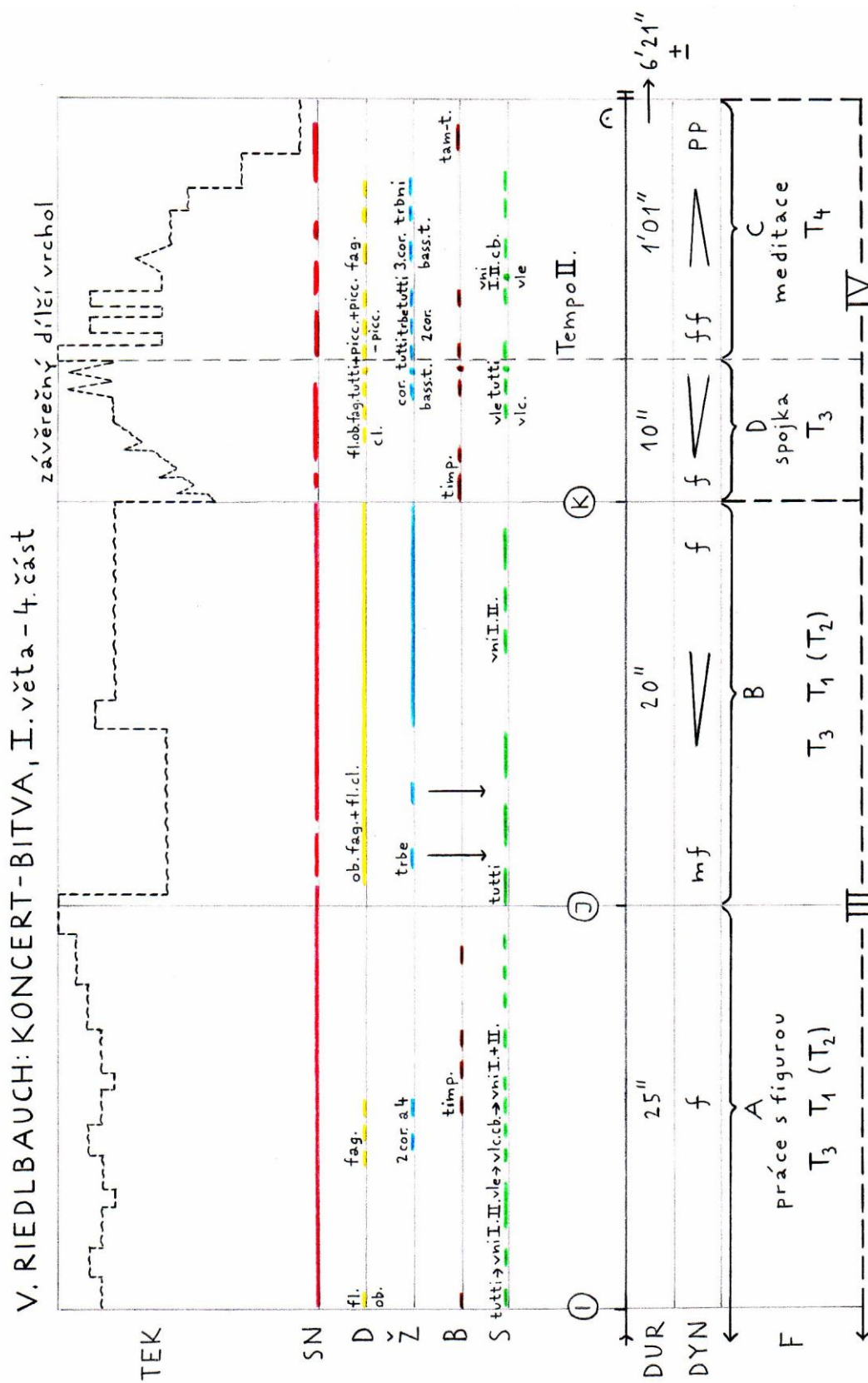
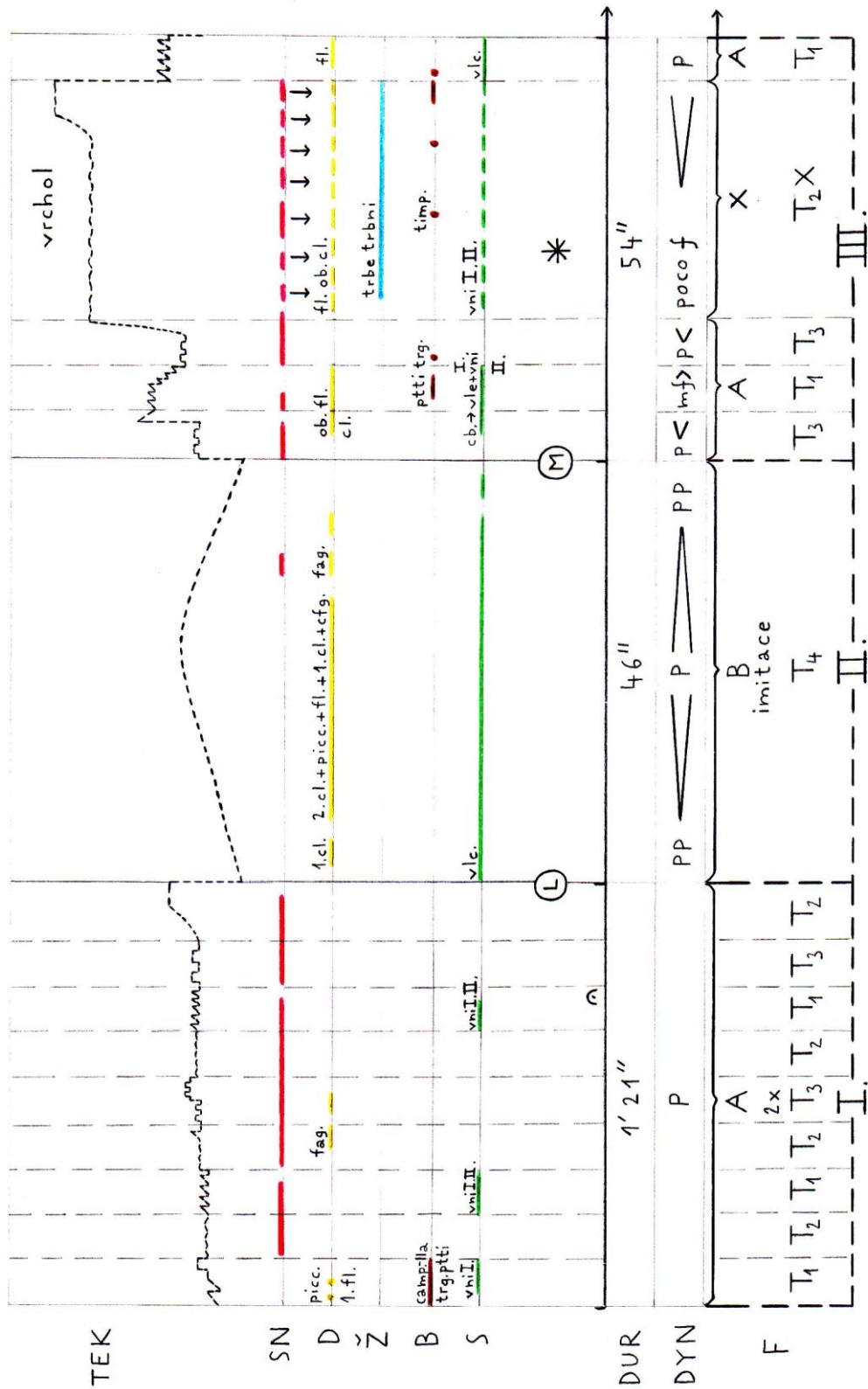


Schéma 3.7.5

V. RIEDLBAUCH: KONCERT-BITVA, II. věta - 1. část



\* 2 takty

Schéma 3.7.6

V. RIEDLBAUCH: KONCERT - BITVA, II. věta - 2. část

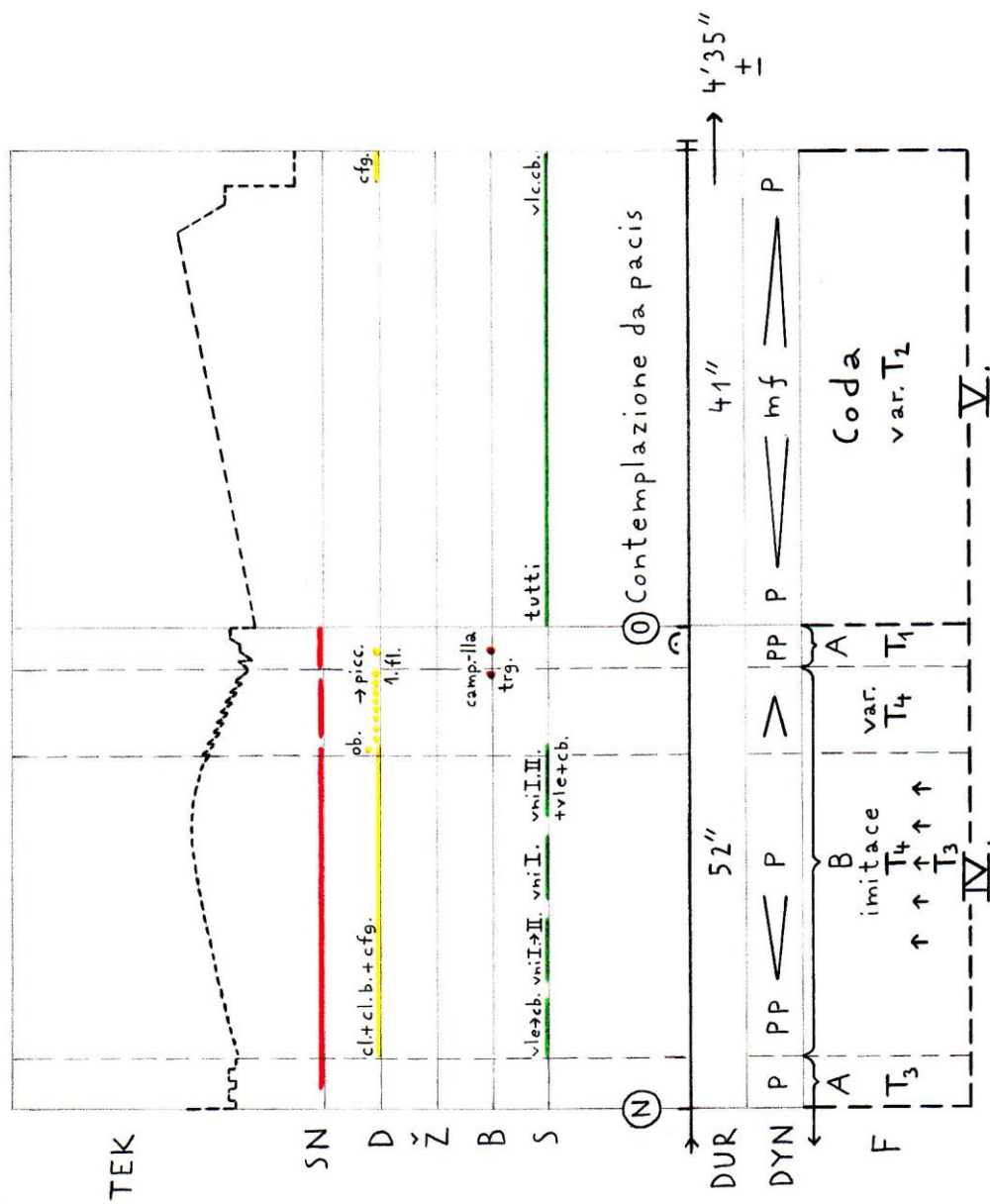




Schéma 3.7.7

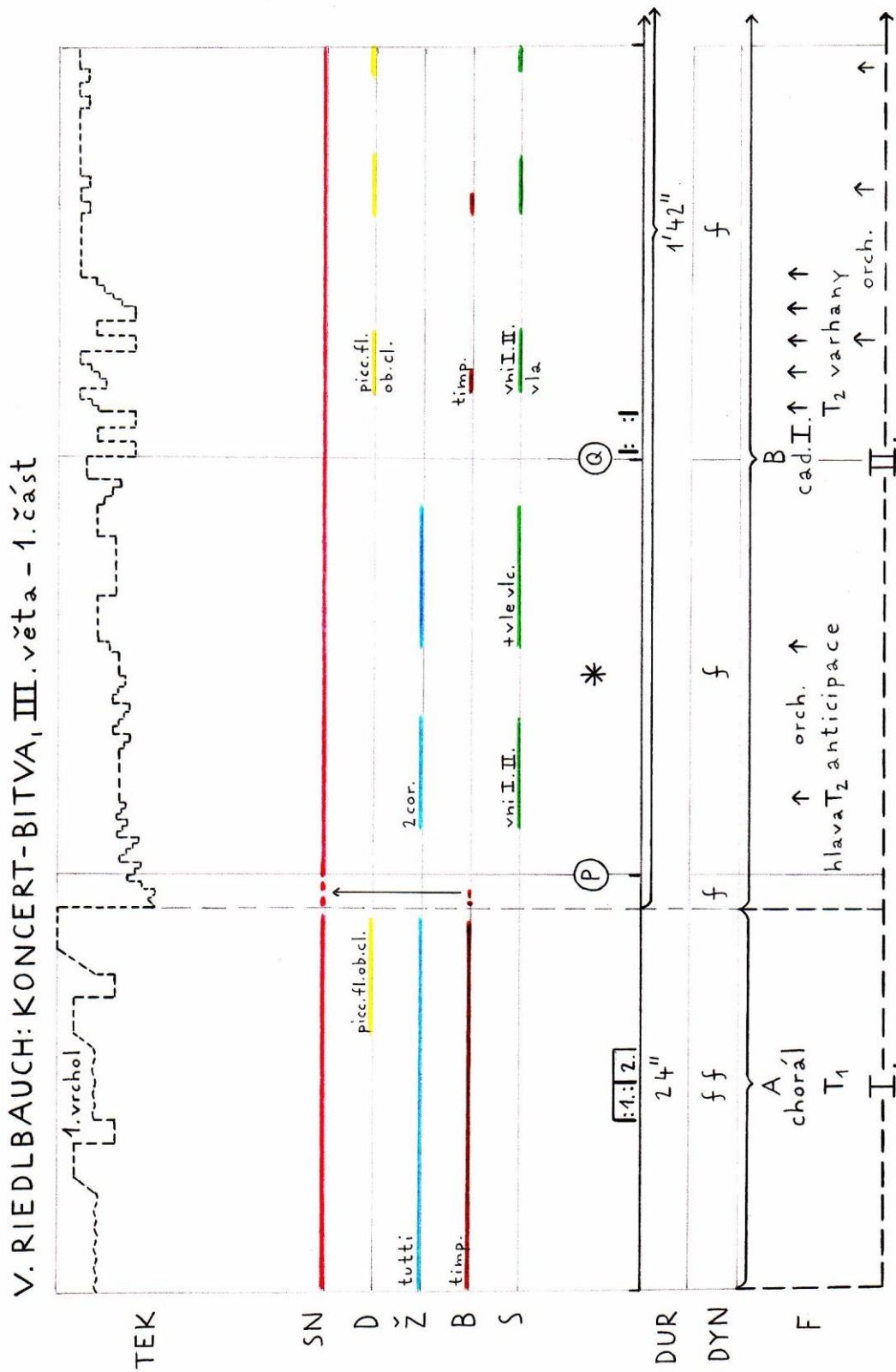


Schéma 3.7.8

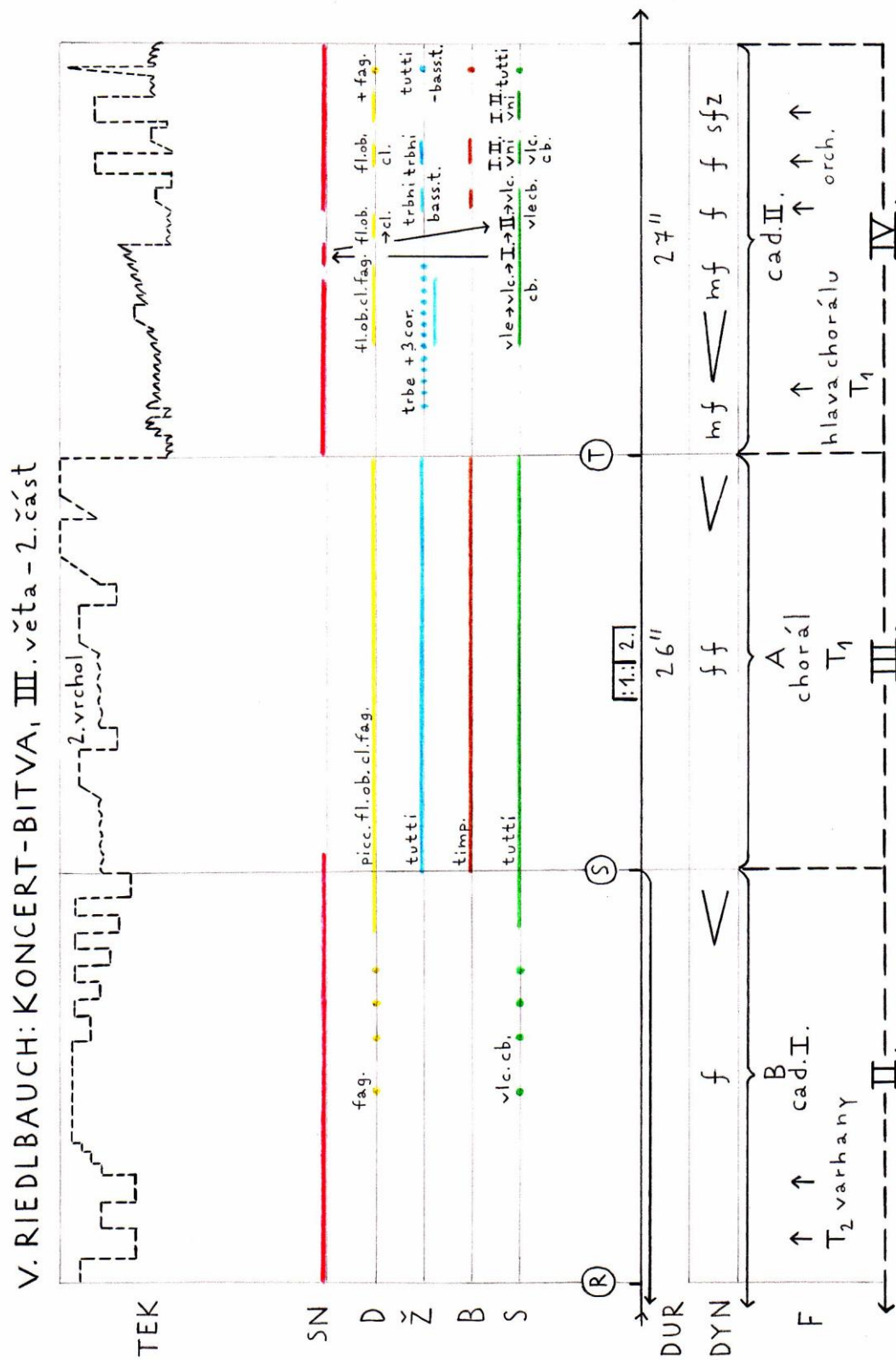


Schéma 3.7.9

V. RIEDLBAUCH: KONCERT-BITVA, III. věta - 3. část

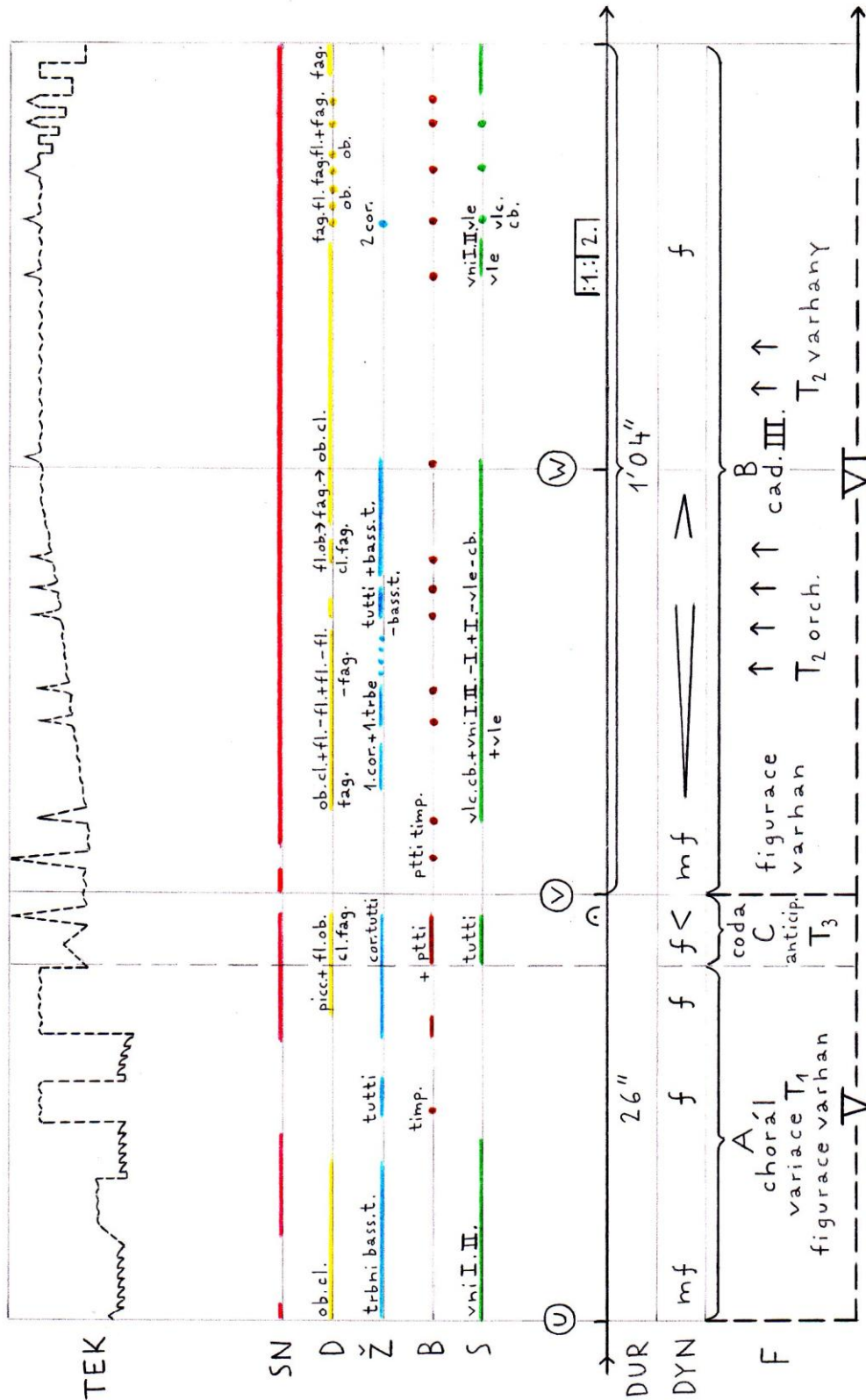
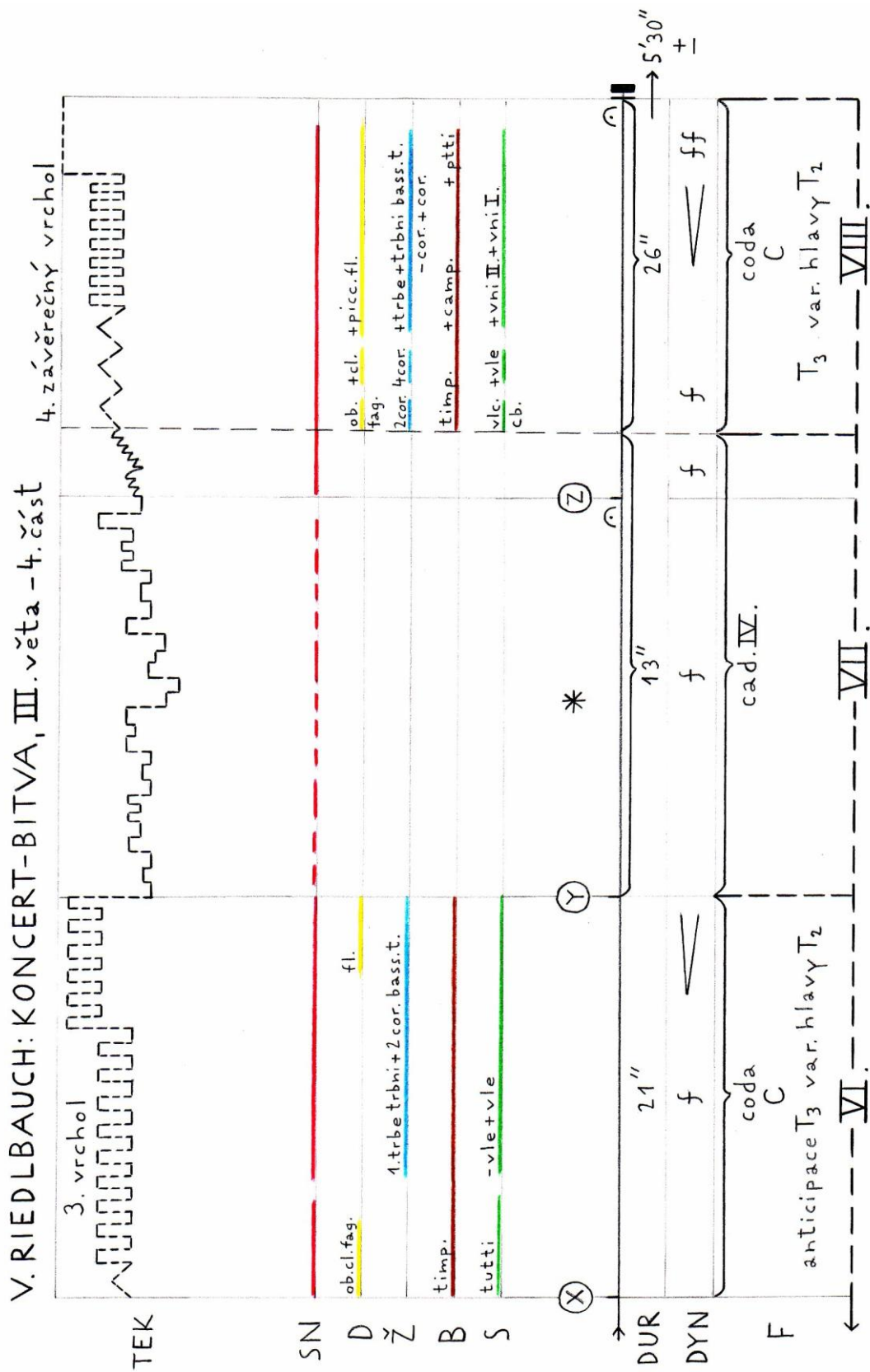


Schéma 3.7.10



#### **4. SÓLOVÝ NÁSTROJ A ORCHESTR V ANALYZOVANÝCH DÍLECH**

Závěrečné komparativní shrnutí zahrnující aspekty typu formy, prvku kadence, tektonické ambivalence jako formotvorného prvku a vztahu a funkce sólového nástroje a orchestru.

## 4.1 TYP FORMY

Vybrané instrumentální koncerty můžeme po stránce formální rozdělit do dvou kategorií:

### 1. Díla, která svou formální stavbou a strukturou ve větší či menší míře navazují nebo se inspiřují ustálenou formou „klasického“ instrumentálního koncertu

Můžeme sem zařadit především **Koncert pro flétnu a komorní orchestr K. Pendereckého**, ve kterém je v rámci jednovětosti díla zřetelně latentně přítomen sonátový princip. Celkově se jeví jako tradiční sonátová forma se dvěma provedeními, kde druhé provedení je vloženo do reprízy, a dělí ji tak na dvě poloviny před nástupem závěrečné cody.

„Sonátovostí“ je naplněn též **Koncert pro cembalo a malý orchestr B. Martinů**. Je dodržena formální třívětost instrumentálního koncertu, ovšem s mnoha inovacemi v rámci jednotlivých vět. První věta osciluje na pomezí mezi sonátovou a třídílnou písňovou formou a vzniklá kombinovaná forma – hybridní novotvar – je typickou ukázkou neustále se měnící a vyvíjející sonátové formy. Následující 2. fantazijní věta a 3. věta stavbou připomínající formu koncerta grossa jsou pak důkazem nesmrtelnosti a stálé aktuálnosti sonátové formy jako vrcholného formálního hudebního tvaru s přesahem a sdělením zasahujícím hluboko do dějinně-hudebního vývoje 20. století.

Do kategorie děl hlásících se k odkazu „tradiční“ formální struktury instrumentálního koncertu můžeme zahrnout i **Koncert-bitvu pro varhany a orchestr V. Riedlbaucha**. Na klasickém půdorysu třívětého instrumentálního koncertu nalezneme další zajímavou invenční anomálii ve výkladu sonátové formy: monotematicnost intervalového materiálu všech témat všech tří vět. Témata, svým stavebným charakterem a výrazovým sdělením ryze samostatná, mají společný strukturální základ – model, založený na aplikaci intervalového výběru. (S prvky cyklického monotematismu v instrumentálním koncertu se setkáme již v epoše hudebního raného romantismu. Na počátku tohoto principu stojí Schumannův *Klavírní koncert a moll*, kde hlavní témata všech tří vět mají společné tematické jádro.) Přestože každá věta Riedlbauchova varhanního koncertu je svou mnohvrstevnatou stavbou jedinečná (1. věta na pomezí sonátové formy, 2. věta sonátové rondo, 3. věta toccata), rotací a

kontrastní interakcí tematických prvků různých emočních nábojů sevřenou kontrapunktickou propracovaností připomíná tematickou práci v sonátové formě.

**Prokofjevův 1. klavírní koncert *Des dur, op. 10***, svou latentní vícevětostí a formální pestrostí v rámci jedné věty, jasně deklarovanou sonátovou formou s vloženou kvazi 2. volnou větou před provedením, stojí na počátku těchto snah o inovativní revoluční řešení jednověté sonátové formy. Tento prorocký pohled S. Prokofjeva na další vývoj instrumentálního koncertu působil v době svého vzniku jako zjevení a s nadsázkou lze konstatovat, že se stal svým způsobem vzorem, etalonem pro ostatní díla tohoto druhu 20. století.

## **2. Díla formální stavbou volná a přímo nenavazující na ustálenou tradici řešení formy instrumentálního koncertu**

V první řadě do této kategorie můžeme zanést formálně šestidílnou (pět dílů s volně reprizovaným 1. dílem) jednovětou ***Symfonii-koncert pro lesní roh a orchestr A. Parsche***. Svou deklarovanou návazností na „janáčkovskou“ skladebnou techniku v transformaci fragmentů a elementů moravských lidových písní, přítomností určité polystylovosti (folklor, jazz, minimal-music, impresionismus) a výrazným tvarovým a zvukovým oproštěním tzv. nové jednoduchosti, připomíná zmiňovaná *Symfonie-koncert* formu instrumentálního koncertu pouze koncertantním vedením sólového nástroje a přítomností sólové kadence. Dílo se tak ocitá, jak předesílá sám titul, na pomezí mezi koncertem a symfonií.

Zbývá dvě jednovětá díla se z kategorie děl inspirujících se formální tradicí instrumentálního koncertu vymykají zcela jasně a konkrétně.

Jednověté „***Offertorium***“ – ***koncert pro housle a orchestr S. Gubajduliny*** svým akcentem na skladebné techniky II. vídeňské školy a jejího kontinuálního pokračování spojeného s osobnostmi typu P. Bouleze, L. Nona, I. Xenakise a dalších je představitelem této dějinné vývojové linie – tedy větve dodekafonie, multiseriality a punktualismu. Demontáží barokního tématu J. S. Bacha na jednotlivé intervaly – punkty a výrazovým těžištěm v napětí mezi atonalitou a tonalitou je i svou strukturou obrovitě čtyřdílné plochy směřující k závěrečné – neobyčejně působivé – katarzi, formálním a strukturálním protipólem, antipodem výše zmíněných děl.

Zcela originálním formálním jednovětým tvarem je i ***Koncert pro klavír a orchestr L. Fišera***. Svým volným řetězením jednotlivých drobných ploch, záměrnou zhuštěností

výrazových prostředků, lakoničnosti instrumentace a přitom koncentrací sdělení, miniaturizací formy umocněné stříhově-klipovým způsobem kompoziční práce a myšlení, se zdá *Koncert pro klavír a orchestr* L. Fišera vizionářským dílem sklonku 20. století. Jedinečnost koncepce díla, kde „klasický“ instrumentální koncert evokuje pouze střídání rychlých a volných epizod a pasáží (zde se nabízí vzdálená paralela s mnohvrstevnatou latentní vícevětostí Prokofjevova *1. koncertu*), podtrhuje ještě fakt skoro naprosté oddělenosti složky sólové – klavírní a doprovodné – orchestrální.

Závěrem této kapitoly bych rád poukázal na svým způsobem společné kompoziční východisko přítomné v dílech Gubajduliny, Pendereckého, Riedlbaucha a Fišera. Mám na mysli práci s intervalovým výběrem, kde každý z výše jmenovaných autorů k této kompoziční metodě přistupuje svrchovaně individuálně a originálně. Zatímco Gubajdulina intervalový materiál z důvodu duchovní kontinuity svého díla úmyslně čerpá z rozboru tématu Bachovy *Hudební obětiny*, Penderecki, Riedlbauch a Fišer jej vytváří „uměle“, jakoby podvědomě. Gubajdulina izolované intervalové prvky vytěžuje ve formě „seriálně-punktuálních“ variací daného materiálu, Fišer je v kontrastu s myšlením Gubajduliny chápe spíše tematicky – vytváří pět témat, která jsou svou skladebnou a výrazovou univerzalitou kontrastně ambivalentní, umocněná a zesílená instrumentačním zpracováním. Riedlbauchův pohled na intervalový materiál je v mnoha ohledech blízký pohledu Fišera. Vytváří z něj témata všech tří vět koncertu, tedy jakýsi „cantus firmus“ – společnou intervalovou tematickou platformu, ovšem oproti Fišerovi témata nenechává na sebe vzájemně kontrastně působit jejich řetězením (vyjma 2. věty), ale navzájem je individualizuje prokomponovaností polyfonními kontrapunktickými technikami, aniž by mezi nimi byla oslabena interakce. Penderecki pak s intervalovým výběrem pracuje ve formě atomizovaných zárodků tematických prvků (melosu), které se v průběhu kompozice pozvolna odhalují v rozvinutější a samostatnější podobě. Pendereckého práce s těmito zárodky je tak bližší kompozičnímu principu a myšlení Gubajduliny než Riedlbaucha a Fišera.



## 4.2 PRVEK KADENCE

Záměrem kapitoly je zmapování přístupu jednotlivých autorů k problematice nástrojové kadence a směru vývoje tohoto charakteristického prvku instrumentálního koncertu.

**Krzysztof Penderecki** ve svém *Koncertu pro flétnu a komorní orchestr* užil tohoto elementu velmi inovativním způsobem. V samém úvodu koncertu řadí velkou sólovou kadenci, která je ze dvou třetin propojená a ozvláštněná melodickým dialogem a vstupy bicích nástrojů. Kromě velké sólové kadence formu koncertu strukturálně člení sedm dílčích drobných sólových kadencí, z nichž tři závěrečné vytvářejí vůči orchestrálnímu podkladu kontrastní meditativní recitativy, a povyšují tak tento čistě technický nástrojový prvek na vyšší obsahově a výrazově sdělnou úroveň.

**Arnošt Parsch** v *Symfonii-koncertu pro lesní roh a orchestr* užil dva druhy nástrojové kadence – tradiční velkou sólovou umístěnou ve „zlatém řezu“ koncertu a čtyři dílčí kadence, kde sólový lesní roh doprovázejí ve vzájemném recitativním dialogu obligátně-doprovodné nástroje vyčleněné za tímto účelem z orchestru (basklarinet, 1. klarinet, Es klarinet a bicí nástroje).

**Sofia Gubajdulina** přistupuje k prvku kadence obdobným způsobem. Ve svém „*Offertoriu*“ – *koncertu pro housle a orchestr* umístila velkou nástrojovou kadenci zhruba do poloviny díla. Kromě ní však obrovskou plochu jejího houslového koncertu traktuje 15 krátkých dílčích sólových kadencí a formu ozvlášťňuje kontemplativním dialogem v dílčích sumarizačních kadenčních katarzích instrumentačně podbarvených zvukomalebnými bicími nástroji (celesta, zvonkohra, zvony, tamtam), harfou a klavírem. Tato bohatá paleta kadencí velmi citlivě člení strukturu „*Offertoria*“, navíc je sólový nástroj obohacen o prvek obligátního doprovodného sólového violoncella (podobně jako u Parsche), který prostupuje celým 3. dílem kompozice a kompletuje tak tuto bohatou mozaiku kadenčních alternativ.

**Sergej Prokofjev** ve svém *1. klavírním koncertu Des dur, op. 10*, jež jsem úmyslně zvolil jako vzor pro kategorii instrumentálních koncertů klávesových nástrojů 20. století, umístil první sólovou kadenci do začátku sonátové expozice, druhou kadenci pak do úvodu sonátové reprízy koncertu. Dvě kadence tak formálně rámuje krajní části a spolu s vloženou pomalou střední větou vytvářejí pevnou platformu pro for-

mální tvar celého díla. Použitím dvou velkých kadencí, kde první je obohacena orchestrálními vstupy a druhá čistě sólová, tak nejen dodržuje tradici umístění kadencí v 1. a 3. větě, jak bývá ustáleným zvykem u třívětých instrumentálních koncertů, ale vzhledem k deklarované jednovětosti díla de facto pokládá základ k budoucím vícečetným kadencím v rámci formálně čistě jednovětého díla, ve kterém je prvek sólové instrumentální kadence obohacen dialogem s instrumentačně jemným předivem doprovodných sólových hlasů – nástrojů vyčleněných z orchestru.

**Luboš Fišer** v *Koncertu pro klavír a orchestr* do jednověté kompozice organicky začlenil tři kadence. Všechny jsou sólové a bohatě stylizované, ne však samoučelně-virtuózní. Vytvářejí instrumentační protiváhu, orchestrační kontrapunkt ryze orchestrálním dynamickým vrcholům (z nichž dva jsou tutti celého orchestru), které za nimi bezprostředně následují. Jejich úloha je tedy spíše orchestrálně-kontrastní. Z tohoto důvodu též nejsou v partituře jako kadence označeny.

**Václav Riedlbauch** v třívětém *Koncertu-bitvě pro varhany a orchestr* velmi zajímavě nasazuje čtyři kadence až do závěrečné 3. toccatové věty. Plocha kadencí I.–III. je formálně členěna recitativními vstupy orchestru, dvě kadence (I. a III.) jsou pak tematické, tzn. nejsou striktně založeny na pouhé technické virtuozitě, ale je v nich motivicko-tematicky zpracováváno téma ve varhanní stylizaci. Pouze IV. kadence je čistě sólová, interpretačně je však v partituře drasticky zkrácena (vide). Formálně uvolněnější toccatová 3. věta se čtyřmi kadencemi vytváří formální a výrazový kontrast k vnitřně sceleným, kontrapunkticky prokomponovaným a tektonicky precizovaným předchozím dvěma větám.

**Bohuslav Martinů** v 1. větě *Koncertu pro cembalo a malý orchestr* umístil do středního dílu velmi inovativní řadu tří na sebe navazujících kaskád „evolučních kadencí“, které svou figurativní stupňovanou propracovaností připravují platformu pro gradaci orchestrální, jež je zavrcholena tremolem cembala. Provedení je tedy opřeno o prvek permanentně pulzujícího a kulminujícího motorického figurativního pohybu cembala. Oproti 1. větě jsou ve větě druhé 2 cembalové „kvazi“ kadence užity jako rámuující formální element – 2. větu otevírají a uzavírají. Podobným způsobem dvě kadence člení i plochu věty třetí. Plní zde roli rámcových dílčích cod 1. a 2. dílu, které svou funkčně-sólovou plochou – jakoby doslovem – ukončují.

**Výše uvedená fakta z analýz můžeme shrnout, precizovat a sumarizovat do těchto typů a druhů použitých kadencí:**

1. tradiční velká sólová kadence umístěná na začátku nebo uprostřed díla, čistě sólová, bohatě nástrojově stylizovaná nebo zčásti doprovázená vstupy orchestru (Penderecki, Parsch, Gubajdulina)
2. větší počet obsahově a výrazově závažnějších kadencí v rámci věty (2 – Prokofjev, Martinů, 3 – Fišer, 4 – Riedlbauch), sólové nebo doprovázené stručnými pregnantními glosami orchestru, zvláštní typ: sada tří evolučních kadencí užitých v řadě za sebou (Martinů)
3. drobné dílčí kadence sólového charakteru strukturálně členící větu (Penderecki, Gubajdulina), zvláštní typ: stručné meditativně-recitativní obsahově závažnější kadence (Penderecki)
4. kadenční dialog s obligátně-doprovodnými orchestrálními nástroji (Parsch), obsahově závažnější, vyšší forma: kontemplativně-katarzní dialog (Gubajdulina)

### 4.3 TEKTONICKÁ AMBIVALENCE JAKO FORMOTVORNÝ PRVEK

Tektonickou ambivalencí (ambivalence = dvojplatnost) rozumíme skladebný úsek nebo hudební blok, plnící v kompozici po stránce tektonické dvě (nebo více) rozdílné funkce.<sup>251</sup> Protože ve všech analyzovaných skladbách je tento formotvorný prvek zastoupen a hraje výraznou tektonickou roli, je nutné se na něj v této kapitole komparativně zaměřit.

V *Koncertu pro flétnu a komorní orchestr K. Pendereckého* je příkladem tektonické ambivalentní plochy 3. elegie (varianta vedlejšího tématu), jejíž součástí je komorní dialog č. 3. Třetí elegie ve svém předchozím dvojím nástupu v rámci expozice (1. a 2. elegie) anticipuje vedlejší téma, zatímco v repríze plní funkci závěrečné cody celého koncertu. Svou trojí citací tak výrazně traktuje a tektonicky rytmizuje celou plochu kompozice v podobě kontemplativně-meditativního resumé typu „memento mori“.

Podobně k tektonické ambivalenci a jejímu formotvornému potenciálu přistupuje i **A. Parsch**. Ve své *Symfonii-koncertu pro lesní roh a orchestr*, šestidílné kompozici, kde jednotlivé díly (Země – Zrození – Kořeny – Kmen – Větve – Země /plody/) symbolizují – v rámci jednovětosti díla – koloběh života, jsou 1. díl a poslední 6. díl jasnými příklady tektonické ambivalence spojenými s náznakem kruhové formy. Zde má ovšem tato tektonická ambivalence ještě mimohudební reminiscenční a existenční přesah, který by bylo možné formulovat pomocí biblického motto „prach jsi a v prach se obrátíš“.

**Sofia Gubajdulina** se v latentně čtyřdílném „*Offertoriu*“ – *koncertu pro housle a orchestr*, vyrovnává s tímto tektonickým elementem velmi „rafinovaně“. Vzhledem k faktu, že jednotlivé bloky hudby (díly A, B, C, D a coda) nejsou ani v nejmenším detailu doslovně identické, užívá prvku tektonické ambivalence jako formálně-funkčního dualitně-paritního kompozičního principu zrcadlového efektu. Jednotlivé skladebné úseky – dvojice (viz analýza) jsou si podobné hlavně instrumentačně (použití nástrojových efektů, orchestrálních unison atd.) a po stránce použité kompoziční techniky (třeba ametrika, aleatorika, chromatika). Tato skladebně a instrumentačně podobná místa, zrcadlově využitá v jednotlivých dílech kompozice, formálně a tekto-

---

<sup>251</sup> Srov.: VOLEK, J. *Struktura a osobnosti hudby*. 1. vyd. Praha: Panton, 1988. s. 173–174.

nicky velmi citlivě tmelí, scelují a svým účinkem podtrhují toto již beztak nesmírně kompaktní a strukturálně promyšlené dílo.

U **S. Prokofjeva** a jeho **1. klavírního koncertu Des dur, op. 10**, je příkladem polyfunkční tektonické ambivalence formálně a tematicky velmi výrazná introdukcce. Zmíněný úvod je v dalším průběhu jednovětého díla třikrát citován (viz tři pilíře podepírající konstrukční klenbu díla v analýze), pokaždé však v jiné formotvorné a tektonické úloze. Výše uvedený hudební blok je použit jako úvod, závěr expozice s kontrastní rolí k volné větě i jako grandiózní coda celého koncertu. Těžko bychom v koncertantní literatuře hledali exemplárnější příklad trojí formálně-tektonické funkce spojené s majestátní monumentalitou původně introdukčního bloku hudby.

V **Koncertu pro klavír a orchestr L. Fišera** je aplikována teorie tektonické ambivalence ve formě rotace a permutace pěti tematických celků, utvořených z intervalově jednolitého základu. Jednotlivá témata se v rámci kompozice otáčejí a rotují jako segmenty „Rubikovy kostky“, a jsou pokaždé „nasvícena“ v jiném instrumentálním, kompozičním a formálním světle – mají tak vždy nový výrazový apel. Svou multifunkčností, formální a estetickou univerzalitou je tato homogenní platforma všech témat příkladem nového, neotřelého pohledu na problematiku tektonické ambivalence.

V **Koncertu-bitvě pro varhany a orchestr V. Riedlbaucha** nalezneme v rámci všech tří vět koncertu podobný příklad společného intervalového základu všech témat jako u L. Fišera. Tento strukturální model založený na aplikaci intervalového výběru se vine a prolíná všemi třemi větami jako zvláštní druh intervalového „cantu firmu“ *Koncertu-bitvy*. Vzhledem k faktu, že témata jsou zasazená vždy do konkrétního formálního rámce určité věty a prokomponována kontrapunktickými technikami, nejsou tak formálně a výrazově kontrastní a pregnantní. Jejich interaktivní působivost jako tektonicko-ambivalentní prvek je tak oslabena, a nelze tedy v tomto případě hovořit o tektonické ambivalenci. Společná intervalová struktura všech témat zůstává pouze latentně přítomna, avšak dovedně zamaskována. Jako příklad tektonické ambivalence bych však upozornil na iniciační zárodek dílu C 3. věty, který zprvu plní roli krátkého dovětku „chorálního“ dílu A, postupně je rozšířen přes codu II. kadence, aby byl v závěru použit jako kulminující velkolepé finále věty a celého koncertu, které svým postupným narůstáním v průběhu 3. věty anticipuje.

V *Koncertu pro cembalo a malý orchestr B. Martinů* lze uvést jako příklad tektonické ambivalence pro Martinů skladebný rukopis tak typické kadenční předěly typu D – T nebo S – T, které se objevují a prolínají všemi třemi větami koncertu. Po stránce formálně-tektonické a proporční jej vnitřně scelují a kompozičně ujednocují. V 1. větě plní funkci jakéhosi krátkého intermezza vnitřně formálně rytmizujícího střední díl, v druhé větě jsou reminiscenčně připomenuty a v paměti ukotveny v samém začátku věty, aby je pak Martinů kompozičně využil ve 3. větě jako krátké kadenční závěry jednotlivých skladebných úseků. Podobně koncipované předěly najdeme i v dílu D „*Offertoria*“ S. Gubajduliny – zde je na podobném principu postavena a členěna plocha „nekonečné melodie“ katarze. Vzhledem k faktu, že v tomto případě jsou předěly použity jen na půdorysu zmíněného dílu D a oproti Martinů není tento formálně-tektonický element dále tak komplexně a markantně zpracován, nepokládám jej proto za příklad tektonické ambivalence.

Závěrem lze konstatovat, že ve srovnání s příklady uvedenými v inkriminované teoretické stati J. Volka<sup>252</sup> je tento kompoziční prvek tektonické ambivalence v průběhu 20. století v kontextu s výše uvedenými a analyzovanými díly dále rozpracováván, modifikován a variován, jak po stránce kompozičně-technologické a formální, tak i po stránce sólově-nástrojové a barevně-instrumentační.

---

<sup>252</sup> Srov.: tamtéž, s. 163–198.

#### 4.4 VZTAH A FUNKCE SÓLOVÉHO NÁSTROJE A ORCHESTRU

Jak bylo avizováno v kapitolách věnovaných analýzám, v jednotlivých dílech jsou zastoupeny ve větší či menší míře všechny funkce sólového nástroje ve vztahu k doprovodnému orchestru. Zaměříme se proto nyní na celkové vyznění kompozic po stránce funkční, s odkazem na definice tohoto vztahu, tak jak byly formulovány v kapitole 2.2.

Sólová flétna v *Koncertu pro flétnu a komorní orchestr K. Pendereckého* osciluje, vzhledem k její stylizaci a traktaci, na pomezí mezi funkcí sólovou – kontrastní (sólová nosnost kadence, některé další sólové pasáže), převažující doprovodnou – obligátní (fakturou a artikulací se flétna vyděluje z orchestrálního zvuku, nicméně v celkovém kontextu díla není hlavním kompozičně-obsahovým elementem) a orchestrální – barevnou (meditativní dialogy s orchestrálními nástroji), tedy je jakýmsi smíšeným principem řešení sólového partu. Instrumentačně velmi propracovaný systém melodických ansámblových dialogů – v rámci koexistence doprovodného orchestru a sólového nástroje – invenčně řeší a obohacuje problematiku doprovodu melodického, témbrově „monotónního“ nástroje. Orchestrační řešení díla ještě umocňuje stylizačně prokomponované střídání statického a dynamického kompozičního prvku, tj. expozičního a evolučního typu hudby.

V *Symfonii-koncertu pro lesní roh a orchestr A. Parsche* hraje sólový nástroj vícero rolí – je organickou součástí orchestrální skupiny příbuzných nástrojů (funkce orchestrální – barevná), v hutnější instrumentaci a dynamice se prosazuje kontrapozičním artikulačním a rytmickým frázováním proti orchestrálnímu nástrojovému spektru zvuku (funkce doprovodná – obligátní) a v neposlední řadě (ve velké kadenci) dokazuje i své sólové interpretační mistrovství. V celkovém hodnocení bych se přikláněl k převažující funkci sólového nástroje jako doprovodné – obligátní (koncertantní), i vzhledem k faktu titulu díla, a tím i kompozičnímu záměru autora (*Symfonie-koncert*). Dílo je stylizačně a skladebně ozvláštněno symbolikou (strom – koloběh života – viz analýza) a metaforou – alegorií (střídání různých stylů a kompozičních technik – větvi vyrůstajících z jednotného kmene hudby – viz analýza), a tím podmíněnou instrumentací. Podobně jako u Pendereckého flétnového koncertu, i v této kompozici je z řad orchestru vyčleněn obligátní doprovodný nástroj primárně určený k instrumentačnímu ozvláštnění sólové nástrojové linie (dílčí recitativní kadence).

Jako invenční orchestrační řešení bych vyzdvihl ustálenou instrumentaci lyrických ploch kompozičně stmelujících dílo (harfa, zvukomalebné bicí a dřevěné dechové nástroje).

V „**Offertoriu**“ – **koncertu pro housle a orchestr S. Gubajduliny** je funkce sólová – kontrastní zastoupena doslova vyčerpávajícím vytěžením houslové techniky, které ovšem není samoučelně virtuózní. V kontemplativních dialozích katarzí a symbióze s obligátně doprovodným violoncellem dílu C se pak sólové housle profilují spíše ve funkci doprovodné a barevné. V celkovém kontextu však převažuje mé hodnocení jako „sólově-kontrastní nástrojový hlas“, který je součástí vyššího duchovního celku – mše („*Offertorium*“) a spoluvytváří hluboký a meditativní duchovní rozměr – koncept díla. S trochou nadsázky by se v tomto vyhraněném konkrétním případě využití „profánní“ sólové složky k „sakračním“ účelům, kdy je instrumentálně-sólový nástroj využit k mešnímu účelu, dala tato funkce označit jako církevně-liturgická. V instrumentaci doprovodného orchestru hraje velkou roli – vedle kontrastu mezi atonalitou a tonalitou (v rámci celku a závěrečné katarzi) – zvláště prvek aleatoriky, tj. faktor nahodilosti, který dodává orchestrační lesk barevnosti díla a zároveň vytváří instrumentačně-témbrovou platformu („kulisu“) sólovému nástroji.

U **S. Prokofjeva** a jeho **Koncertu č. 1 Des dur, op. 10, pro klavír a orchestr** je od samotného počátku signifikantně deklarováno oslnivě virtuózní pojetí klavírního partu (prvky „lisztovské“ klavírní techniky), tedy sólově-kontrastního funkčního přístupu. Klavír je technicky brilantní i v pomalé střední vložené větě. S orchestrem však působí velmi homogenně díky pečlivě vyvážené instrumentaci orchestrálního doprovodu. Typově bych přirovnal pojetí orchestrálního doprovodného partu k „mozartovsko-beethovensko-schumannovské“ linii konceptu chápání této složky, s množstvím barevně-filigránských orchestračních efektů. Hierarchie obou partnerů v attributech exponovanosti složek, střídání funkcí (klavír i doprovodně-obligátní), rovnocennosti a symetrie orchestrace je vyrovnaná. Není možné opomenout i orchestrální – barevnou funkci klavírní sazby (i když minoritně zastoupenou), kdy klavír svými diskantovými rejstříky v instrumentaci se zvonkohrou spoluvytváří a doplňuje komplexní témbor orchestru (kategorie 3c barevné funkce).

V **Koncertu pro klavír a orchestr L. Fišera** je doslova vrchovatou měrou naplněna funkce sólová – kontrastní. Sólový nástroj stojí v ostré kontrapozici (témbrové i formální) proti orchestru, kterému je svou stylizační propracovaností a dynamickou



mohutností víc než rovnocenným regulérním soupeřem. Při srovnání s 2. větou 4. klavírního koncertu G dur, op. 58, L. van Beethovena, která je vystavěna na funkčně podobném schematickém půdorysu (tradovaný výklad této věty jako „rozhovor člověka s Bohem“). Zde klavír stojí proti orchestru v paralelní rovině řešení, ovšem Beethoven preferuje meditativně-zpovědní aspekt této konfrontace složky sólové a orchestrální. Fišerovo chápání soupeření sólového klavíru a orchestrálního doprovodu je v jeho *Koncertu pro klavír a orchestr* dovedeno doslova „ad absurdum“. I přes tuto skutečnost je však klavír do celkového vyznění a tvaru kompozice formálně a orchestračně velmi organicky začleněn – vytváří velmi vyvážený kontrapunkt orchestru. V menší míře je též klavír i doprovodným aktérem dění ve smyslu střídání sólové a doprovodné role – orchestru vytváří zvukově-barevnou kulisu při jeho výrazovosné prezentaci (funkce doprovodná – obligátní, příklad pomezí funkcí doprovodné – obligátní a orchestrální – barevné). Partitura úmyslně využívá syrovou zvukovou „obnaženost“ jednotlivých nástrojových orchestrálních skupin i neúplného, „vypreparovaného“ tutti celého orchestru a prvku orchestrální aleatoriky.

Virtuózně koncipovaný sólový part cembala v *Koncertu pro cembalo a malý orchestr* B. Martinů, umocněný škálou barevných odstínů, kterými cembalo disponuje, a zvláště pak technikou kombinované artikulace od zvukově jasných a přehledných pasáží po technicky a metroritmicky exponovanou fakturu (gradační vrcholy vytvářené diminucí rytmických hodnot), nás od úvodního vstupu přesvědčuje o funkčně sólově-kontrastním poslání partu sólového nástroje. Na pomezí funkce doprovodné – obligátní a orchestrální – barevné se však nachází de facto i druhý sólový, univerzálně využitý nástroj koncertu – klavír. Úloha klavíru je v tomto díle nezastupitelně a originálně řešena na bázi „quasi concerta grossa“ – na jedné straně obligátně-funkčně partnersky podporuje a doplňuje part cembala, na druhé straně svou barvou podporuje orchestrální zvuk – vše se odehrává v komorním obsazení a působí jako continuo. Tento fakt bychom mohli definovat jako střídavý princip exponování nástroje a jeho funkce. I part orchestru neplní pouze doprovodnou funkci, ale po vzoru concerta grossa se v průběhu skladby ve své sólové roli přeskupuje a sdružuje do rozmanitých nástrojových formací, tj. nestojí proti cembalu jako kompaktní celek. Cembalo při obsahově-výrazové výměně rolí s orchestrem pak plní svou typickou historickou obligátní či orchestrálně-barevnou funkci nebo funkci continua. S inspirací barokní formou konvenuje též princip ritornelů (časté tematické vstupy orchestru) a

průzračná homofonní faktura a sazba založená na kontrastní tonalitě umocněné rafinovaností barevných valérů francouzské instrumentační tradice.

***Koncert-bitva pro varhany a orchestr V. Riedlbaucha*** má, co se týče sólové – kontrastní funkce, blíže k pojetí sólového partu nástroje L. Fišera, není však po stránce sólové tak ostře kontrapozičně vyhraněn. Riedlbauchův *Koncert-bitva* tak nepůsobí díky vědomému použití kontrapunktických technik – emoční stránka je zde racionálně korigována. Sólová – kontrastní funkce varhan se ve zmíněném díle jeví ukotvena zvláště v polyfonních technikách od jednohlasu po vícehlas a melodické traktaci a stylizaci sólového partu. V akordické sazbě jsou varhany použity jako instrumentačně podpůrný nástroj orchestru s výrazným zvukově-dynamickým omezením (pouze pedál nebo neúplný harmonický skelet rámuje plný orchestrální zvuk – kategorie 3c orchestrální – barevné funkce), v rovině témbrové pak vytváří svým zvukem v kontextu s jednotlivými nástrojovými skupinami orchestru nové barevné kombinace (kategorie 3b orchestrální – barevné funkce varhan). Role orchestru je zvukově antagonistická – při bohaté expozici varhan je redukován na často pouze melodický nástroj. S varhanami si sólovou a doprovodnou funkci vzájemně přejímají a vyměňují (doprovodná – obligátní funkce varhan). Pokud jsou oba partneři exponováni současně, tak jen v kontrastních plochách nebo jeden z nich zvukově (dynamicky, instrumentačně či registračně v případě varhan) ustupuje druhému.

Závěrem je třeba zdůraznit, že v žádném výše jmenovaném díle, ve kterém je preferována funkce sólová – kontrastní, není orchestr po stránce instrumentační, a zvláště výrazové, degradován na pouhý doprovod simplicistně bezobsažného charakteru, tak jako sólový nástrojový part není v žádné kompozici naplněn virtuózními, avšak výrazově „bezduchými“ pasážemi samoučelné techniky.

## **5. NÁSTIN NETRADIČNÍCH NÁSTROJOVÝCH TECHNIK VYUŽITELNÝCH V INSTRUMENTACI A DALŠÍCH PERSPEKTIV VÝVOJE KOMPOZICE PRO SÓLOVÝ NÁSTROJ A ORCHESTR**

Cílem kapitoly není kompletní výčet nástrojových technik. Studium dané problematiky nových nástrojových technik sólově využitelných orchestrálních nástrojů by vydalo na obsáhlou samostatnou práci. Jde spíše o přehlednou informaci o některých netradičních, méně užívaných nástrojových efektech a specifických druzích technik, které je možné aplikovat v kompozici pro sólový nástroj nebo v ansámblové hře. Protože vývoj nástrojových technik pokračuje mílovými kroky a velmi záleží na nástrojových dovednostech konkrétního hráče, doporučuji při zamýšleném využití těchto efektů a technik v kompoziční praxi přímou konzultaci s interpretem zvoleného nástrojového oboru.

Dovoluji si připomenout, že ani v této kapitole (podobně jako v 1. kapitole) není zpracována problematika bicích a strunných drnkacích nástrojů z důvodů uvedených v úvodu práce (viz bod č. 2).

## 5.1 NÁSTROJE DECHOVÉ DŘEVĚNÉ

### **Flétna**

Mezi častěji používané techniky flétny ve 20. století řadíme – vedle působivých trylků, tremol a různých druhů vibrat – **frullato** (rozechvění kořene jazyka francouzským „r“ nebo rychlým chvěním špičky jazyka při vyslovování téže souhlásky),<sup>253</sup> **pizzicato** (při staccatu nasazení jazykem bez následného vypuštění vzduchového proudu dechu, zvuk rezonuje v trubici a jeho výška závisí na použitém prstokladu)<sup>254</sup> a **glissando** (dvojitý způsob provedení – vychylováním hlavice či pomalým zakrytím nebo odkrytím otvoru v korpusu a postupným zdvihem nebo položením klapky). Zvláštním druhem glissanda je pak tzv. **glissando armonico** – po přirozených tónech.<sup>255</sup> Tento druh techniky je snáze proveditelný na flétně s prstencovými klapkami. Na stejném typu flétny je možná i málo užívaná **hra čtvrttónů** spodních a svrchních (±) bez jejich vzájemného propojení glissandem. Nástroj je schopný plynule přecházet do spodní a svrchní odchyly změnami nátisku. Mezi zajímavé nástrojové efekty flétny dále řadíme:

**Aeolské tóny (aeolian sounds)** – tzv. slyšitelný dech je možné použít jen v otevřených polohách nátisku. Tónový výrazový výstup pak vykazuje velkou příměs vzduchu.

**Whistle-tone** (hvizd) – vznikne od hraného fundamentálu zesílením jednoho z mnoha vyšších harmonických (aliquotních) tónů při uvolněných rtech a otevřeném nátisku.

Obdobou whistle-tone je **imitace hry a barvy fujary**. Rozeznělé vyšší harmonické tóny jsou oproti výše uvedené technice v rychlém tempu repetovány.

**Tongue-ram** – vytváří tón, který zní o v. 7 níže oproti zápisu, tj. hmatu. Vznikne rychlým uzavřením nátiskového otvoru jazykem, tím dojde k přerušení vzduchového proudu dechu.<sup>256</sup>

<sup>253</sup> Srov.: EMMERT, F. *Poznámky k instrumentaci I*. 1. vyd. Brno: JAMU, 1997. s. 10.

<sup>254</sup> Srov.: ARTAUD, P.-Y. *La flûte*. 1. vyd. Poitiers: Editions Jean-Claude Lattès/Salabert, 1986. s. 77.

<sup>255</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. *Moderní notace a její interpretace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1998. s. 33.

<sup>256</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 9–11.

**Yellow tremolo** – obdoba harfového bisbiglianda. Změna barvy zvuku na enharmonicky shodných tónech za použití rozdílného prstokladu.

**Trubkový efekt** – vznikne hrou na přikloněný retný otvor nebo na koncovou část trubice flétny totožným tvořením tónu (nátiskem) jako na nátrubek trubky (tj. rozechvíváním rtů). Získaný zvuk je velmi tvrdý a chraptivý.<sup>257</sup>

S využitím alikvotních tónů souvisí i tzv. **multifonika** (též **multiphonic sounds**) – schopnost flétny hry „vícezvků“, avšak rozdílné kvality. (Jedná se o rozeznění vyšších harmonických tónů nad hraným fundamentálem v důsledku rozdělení vzduchového sloupce).

Mezi další aspekty rozvoje sólového potenciálu flétny můžeme zahrnout **hru na samostatnou hlavici**, **kombinaci hry za současného zpěvu do nástroje**, tedy hraný a zpívaný dvojhlas (dále jen „**zpěvo-hra**“ – možná ve všech rejstřících nástroje), **kombinaci hry s mluveným projevem** (různé výkřiky či povely – notace jako sprechgesang, někdy stačí uvést jen text) a **imaginární hru**.

Poslední technikou hry, na kterou bych rád upozornil, je **hra s klapotem klapek** (tzv. „**klapkohra**“). Zmíněný jemný bicí efekt je málo užívaný a mezi flétnovými interprety neoblíbený kvůli opotřebení polštářků jednotlivých klapek.<sup>258</sup>

Výše uvedené techniky jsou s vyšší či nižší mírou proveditelnosti možné i na **pikole**. Hráč však musí být specialistou na tento nástroj.

## **Hoboj**

Je schopen podobných druhů techniky jako flétna, tj. trylků (pro hoboj typický tzv. **harmonický trylek** – kontrast střídání běžných a flažoletových prstokladů pro totožnou psanou notu při vždy stejném ladění střídajících tónů. Pokud není ladění totožné, pak se jedná o tzv. **mikrointervalový trylek**). Pro hoboj charakteristická je též bohatá paleta barevně modifikovaných kontrolovaných **vibrat** (od rovného tónu – tj. non vibrata, přes progresivní vibrato až k vibratissimu, **glissand** (specialitou hoboje je tzv. **trylkové glissando** – kombinace pohybu prstů a tlaku rtů), **frullat**, **čtvrttónů** (u hoboje tzv. **oscilace** – při držení tónu snížení nebo zvýšení o čtvrttón nebo půltón), **flažoletů** (i dvojitých) nebo souzvukových komplexů – **multifonik** (u hoboje jsou

<sup>257</sup> Srov.: ARTAUD, P.-Y. op. cit. s. 75–78.

<sup>258</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

možné i tzv. **homogenní souzvuky**, kde uzavřením dolních otvorů můžeme rozeznít velkou řadu horních alikvotních tónů, a tím získáme rozmanitou škálu souzvuků tónových barev ve všech dynamických odstínech).

Zvláštním druhem techniky hoboje je tzv. **smorzato** (intonačně-dechové kolísání tónu tvořené čelistí) či tzv. **valivý tón** (v rozsahu  $b-d^1$  – rozdílná frekvence vibrata mezi dvěma plátky v silnější dynamické hladině).

Hoboj je schopen – oproti jiným dřevěným dechovým nástrojům – vytvářet bohatou škálu barev na stejném tónu, kde každá barva utvořená rozdílným prstokladem může být naprosto odlišná, tzv. efekt **barevných tónů**.<sup>259</sup>

Podobně jako u flétny je i u hoboje možná tzv. „**klapkohra**“ (viz výše), **kombinace hry a mluveného slova, hra na samostatný strojek a imaginární hra** na tento nástroj.<sup>260</sup>

Nástroje příbuzné (**milostný hoboj, anglický roh, barytonový hoboj**) mají podobné technické a výrazově-artikulační možnosti.

## **Klarinet**

Jako technicky nejpohyblivějšímu a nejvšestranějšímu dřevěnému dechovému nástroji klarinetu nečiní problémy prvky techniky jako trylky a tremola (kromě rejstříku  $gis^3 - c^4$ ), **glissanda** (nátiskové vzestupné od  $b^1$  výše, sestupné od téhož tónu stupnicové).

K bohaté dynamicky různorodé škále přispívá schopnost klarinetu nasazení v kterékoli poloze i v ppp a plynulý přechod do ff. S touto devízou je spojený typický klarinetový prvek, tzv. **echotón** (ztlumení tónu jako ozvěny s kontinuální změnou tónu) a klarinetové **vibrato** (zavedeno postupně během 20. století vlivem jazzu).

Použití **flažoletů** je omezeno pouze v nejvyšším rejstříku ( $gis^3 - c^4$ ). V **artikulaci** je u klarinetu použitelné legato, non legato, staccato (i násobné), portamento, tenuto, martelé, **frullato**.<sup>261</sup>

<sup>259</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 19–22.

<sup>260</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

<sup>261</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 29–30.

I u klarinetu je možné použít bicího efektu „**klapkohry**“, **multifonik**, **kombinace hry a mluveného slova**, dvojhlasé „**zpěvo-hry**“ (jen u některých tónů), **imaginární hry** či **hry na samostatnou část nástroje – hubičku**.<sup>262</sup>

U **basetového rohu**, svým charakterem blízkým klarinetu in A, avšak temnějším barvou a stíněností, je technika obtížnější než u klarinetu (větší rozpětí prstů). Artikulační a dynamické možnosti jsou obdobné klarinetu, barevně bohatý tón je možné též využít jako sólový prvek.

Technika **basklarinetu** je v podstatě totožná s klarinetovou, nástroj je ovšem náročnější na spotřebu dechu. Dynamika nástroje je v praxi podobně využitelná jako u klarinetu (včetně všech výše zmíněných efektů), umocněná větším rozsahem nástroje.

Oproti ostatním dechovým nástrojům jsou neprávem sólově opomíjeny **saxofony**. Jsou technicky a výrazově velmi disponované – jejich technický a výrazový potenciál zahrnuje jak tradiční techniky (trylky, tremola, flažolety, vibrata a různé druhy artikulace, včetně frullata), tak i typické nástrojové efekty, jako např. širokou škálu **glissand**:

- **smear** (výchylna) – tvoří se ve vyšších polohách nátiskem, jde o portamento střídavých spodních nebo vrchních tónů, kde vrcholový tón bývá v ladění nepatrně vychylován
- **flare** (svist) – krátké glissando, prudce provedené vzestupným směrem
- **sjezd** – výplň dvou hraničních tónů rychlou skupinou tónů v rámci přirozené modality v rozsahu daného intervalu (např. sexty)
- **portamento** – nasazení níže a následné intonační vyrovnání výšky tónu („doladění“) nátiskovým tlakem
- **blues-tóny** – vzestupná či sestupná klouzavá glissanda použitelná v táhlých kantilénách<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

<sup>263</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 31–37.

## **Fagot**

Fagot se jeví jako nástroj extrémních dynamických kontrastů a značné technické mobility. Trylky a tremola zní na fagotu velmi působivě, nejsou však všechny proveditelné. Je třeba se tak vždy seznámit s hráčskými dovednostmi interpreta.

**Glissanda** v m. 2 a v. 2 jsou možná v celém rozsahu nástroje. Můžeme je tvořit před nasazením (tzv. nabírání tónu), po nasazení (tzv. spadnutí tónu) i v průběhu znějícího tónu (tzv. ohýbání).

Typickým nástrojovým prvkem fagotu je tzv. **smorzato** (ubývání tónu – druh vibrata), kde pohybem rtu a pomocí dolní čelisti dochází ke kolísání tónu spojeného s decrescendem (viz výše hoboj).

Pro nízkou dynamickou hladinu je charakteristická barevná **rytmická pulzace tónu** tvořená kombinacemi hmatů.

V kategorii artikulace je pro fagot typické (vedle legata, non legata, portamenta, tenuta, martelé atd.) staccato (včetně násobného) v intervalově širokých skocích, **frullato** (dobrý ozev v celém rozsahu nástroje) a zvláště tzv. **lámaný tón**, kde základní tón je rozdělen na dva tóny souznějící v maximálním intervalu malé sekundy, častěji ve čtvrttónu (souzvuk může být složen i ze dvou základních tónů, základního tónu a flažoletu, nebo dvou flažoletů).<sup>264</sup>

Z výše uvedeného tedy vyplývá možnost hry souzvukových komplexů – **multifonik**. Mezi další netradiční využití fagotových technik můžeme opět zařadit efekt „**klapko-hry**“ (u fagotu velmi působivý), **kombinaci hry a mluveného projevu**, **imaginární hru** a **hru na samostatný strojek**.<sup>265</sup>

**Kontrafagot** je pro velkou spotřebu vzduchu velmi technicky omezen, a proto sólově hůře využitelný.

---

<sup>264</sup> Srov.: tamtéž, s. 42–44.

<sup>265</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.



## 5.2 NÁSTROJE ŽESŤOVÉ

### *Lesní roh*

Jeho technika je velmi vyspělá a univerzální. Moderní lesní roh je schopen všech tradičních nástrojových technik (stupnice, trylky, skoky) spojených s neobyčejnými zvukovými, dynamickými a artikulačními možnostmi ve většině rozsahu, zvláště pak v jeho optimálním rejstříku. V hluboké poloze pro její nesnadné nasazení je lépe se vyhýbat staccatům a trylkům.

Dynamickou vyspělost nástroje je možné dokumentovat a využít zvláště ve **sforzandu**, kde po nárazovém *f* lze subito přejít do *pp* (tzv. **chiùso** – echo, i při použití dusítka). S tímto efektem je spojený i termín **bouchée** (vsunutí pěsti do roztrubu nástroje), přičemž dochází ke změně intonace (zvýšení reálně znějícího tónu), a zvláště k výrazné změně barvy tónu.

Určitá zvuková podobnost existuje mezi hrou **echo** a **con sordino**. Při hře *con sordino* je velmi výrazně změněn témbro tónu, dynamika však zůstává zcela zachována, tedy nezměněna. Změnu barvy ovlivňuje materiál (dřevo, kov, lepenka) a tvar dusítka. Echo je možné použít spíše pro vyšší polohu nástroje, *con sordino* lze uplatnit pro celý rozsah, zvláště pak pro nižší polohy.

**Vibrato** rozdělují hráči na lesní roh do dvou druhů:

1. vibrato tvořené chvěním levé ruky nebo jakoby minimálním „kousáním“ do nátrubku, v praxi jsou obě možnosti málo užívané pro svou zvukovou nepřesvědčivost
2. vibrato tvořené záchvěvy bránice – dobře proveditelné a často používané

**Artikulace** je postavena na dvou pilířích – *legatu* a *staccatu* za praktického využití jejich mezistupňů a výrazových odstínů (*quasi legato*, *non legato*, *tenuto*, *portamento*). *Staccato* (včetně násobného) se tvoří jazykem. **Frullato** zní dobře v optimálním nástrojovém rejstříku, ventilové trylky a *tremola* lze použít v celém rozsahu (mimo extrémní polohy), možné jsou i **trylky retné** (rychlé střídání nátisku mezi sousedními tóny).<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 47–56.

Z netradičních nástrojových efektů a technik je třeba vyzdvihnout možnost hry akordických komplexů – **multifonik** (i trojzvuků – nejde zde však o multifon v pravém slova smyslu, ale o tzv. pseudomultifon – jedná se o souznění hraného, zpívaného a rozdílového tónu) a běžné dvojhlasé „**zpěvo-hry**“, možná je i **kombinace s mluveným projevem**, dále pak **hra na samostatný nátrubek** či pouze **imaginární hra**. I na lesní roh se stále více užívají bicí efekty – **hra na tlakadla**, a zvláště **úder dlaní na nátrubek** (rozkmitaný vzduchový sloupec vydává charakteristický staccatový zvuk).<sup>267</sup>

## **Trubka**

Technika hry na trubku je velmi blízká klarinetové – v legatu jsou pro ni typické rychlé diatonické nebo chromatické tónové sledy. Intervalové skoky (možné i v rychlých tempech) znějí nejlépe ve staccatu. Trylky v intervalu m. 2 jsou proveditelné v celém rozsahu nástroje, zejména od střední polohy výše (zhruba  $a^1-c^1$ ). Nejsnadnější trylky jsou ve v. 2 – je třeba se seznámit s konkrétními hráčskými dovednostmi.

**Retné trylky** (tzv. **Lip Trill** ve swingu) a **retná tremola** jsou dobře proveditelná vždy na dvou sousedních shorcích. K netradičním nástrojovým efektům trubky můžeme zařadit příliš neladící, avšak zvukově-barevně zajímavý **pedálový tón**.

**Glissando** je použitelné v celém rozsahu nástroje, uspokojivě zní však až od tónu  $c^1$ . Krátká glissanda jsou proveditelná pouze vzestupná, sestupná se nedoporučují.

Hra **con sordino** skýtá velkou škálu barevných, výrazových a dynamických možností. Dusítka můžeme rozdělit do dvou základních kategorií:

1. Nezásunová (dlaň ruky – **hand over bell**, náklepek – **plunger**, klobouky – **hat** /měkké – **soft cloth hat**, tvrdé – **in hat**/).
2. Zásunová (**straight mute** = orchestrální **con sordino**, **wa-wa mute**, **hush mute**, **cup mute**). Dusítka **straight** a **wa-wa** posunuje pronikavost vysokého rejstříku trubky do nižší oblasti ( $e^1-f^2$ ), zvukově měkčí dusítka **hush**, **cup**, prodlužují měkkost středního rejstříku směrem vzhůru ( $a^2$ ).

**Vibrato** ozvláštňuje a prozařuje poddajnost a živost tónu, interpreti rozlišují tzv. **hustší** a **řidší**. **Frullato** zní u trubky nejpůsobivěji v kombinaci s dusítkem.

---

<sup>267</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

Dynamika trubky je podobně jako u lesního rohu nebo klarinetu velmi elastická, nástroji nečiní problém subitové dynamické zlomy. Ve spojení s dynamickou oscilací je doménou trubky přednes kantabilních tónů.

**Artikulace** je velmi bohatá a různorodá (viz výše). Možnost použití legata, non legata, tenuta (detaché), portamenta, martelé, staccata (včetně dvou až třínásobného, tzv. jazyků), frullata včetně všech kombinací jmenovaných druhů.<sup>268</sup>

**Novodobé nástrojové efekty** trubky: **hra na tlakadla a samostatný nátrubek (včetně rytmických úderů dlaní)**, dvojhlasá „zpěvo-hra“, kombinace hry a mluveného projevu, imaginární hra.<sup>269</sup>

Neprávem sólově nevyužité a opomíjené jsou **hlubší odrůdy trubek – altová a basová**. Zvláště basová pro svůj krásný a měkce zabarvený tón a technické možnosti srovnatelné s trubkami in B a C by si zasloužila větší skladatelské pozornosti, jakou jí věnoval např. A. Schönberg v *Písničkách z Gure* nebo S. Havelka ve své *I. symfonii*.<sup>270</sup>

### **Pozoun**

Technické možnosti pozounů (**altového, tenorového, tenorbasového, popř. basového**) jsou v aspektu rytmu, výrazu a tónové kultury značné i přes typický prvek snižce, který způsobuje mírný handicap vzhledem k žesťovým nástrojům se strojívem. Zmíněný technický nedostatek je odstraněn u **pozounů ventilových a pístonových** (o stejném rozsahu), postrádajících však trombonovou charakteristiku – jasnou tónovou kulturu a slavnostní tónový ráz. I z těchto důvodů použití ventilových trombonů u nás nemá tradici.

Pro pozoun charakteristická snižcová **glissanda** (vzestupná i sestupná) jsou dobře proveditelná v ambitu max. tritonu u všech tónů, které mohou být hrány v I. nebo VII. snižcové poloze (v dalších polohách dochází k úměrnému zkrácení glissanda vzhledem k poloze, ve které je hrán příslušný tón). Podobně jako u trubky se užívají při hře **con sordino** dusítka prostá (přímá, rovná – **straight mute**), klobouky – tzv. žabáky (**wa-wa**) z různých materiálů (kovu, lepenky, dřeva, umělá hmota).

**Vibrato** – podobně jako trylky – je tvořeno retným způsobem, tj. vazbou. Retné trylky je možné vytvořit na moderních nástrojích se zabudovanými kvartovými a kvintovými

<sup>268</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 61–64.

<sup>269</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

<sup>270</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 65–66.

klapkami (bez klapek v oblasti rozsahu  $d^1-d^2$ , s kvartklapkou v oblasti  $b-h^1$ , se zabudovanou kvintklapkou v oblasti  $a-b^1$ , se zavedenými kvart a kvintklapkami v rozsahu  $a-d^2$ ).

Dynamika pozounu zahrnuje všechny dynamické stupně se schopností rychlých crescend a decrescend, často ústících do subito p nebo molto decresc.

**Artikulaci** dělí hráči na tři druhy – legato (retné, snižcové, smíšené), tenuto a staccato (dva druhy: 1. hrubé ze hry tenuto, kdy se vzduchový proud zadrží – vhodné pro pomalá tempa; 2. plynulé, kde je vzduchový sloupec nepřetržitý a staccatové tóny jsou vytvářeny jednotlivými rázy) včetně násobného (možné na jednom tónu – tzv. repetiční staccato, dvou i více tónech – např. v sekvencích). Devízou pozounu je možnost vytvářet markantní sfz akcenty.<sup>271</sup>

Výrazový rejstřík pozounu bývá obohacován zapojením **pedálových tónů** do sólového partu nástroje a **dalšími nástrojovými efekty**, jako např. **rytmickými útvary** vytvářenými **dlaní na nátrubek** (spolu s tubou zní u pozounu nejlépe), **hrou na nátrubek**, **možností vícehlasé „zpěvo-hry“** (i trojzvuk), **kombinací s mluvou** (sprechgesang) a **imaginární hrou**.<sup>272</sup>

Při využití tenorbasového pozounu v sólové hře je nutno počítat s větší zvukovou průrazností a mohutností nástroje, jakož i s větší spotřebou dechu oproti pozounu tenorovému.

## **Tuba**

Tuba je velmi technicky pohyblivá ve všech dynamických stupních a rejstřících (vyjma pedálového), zvláště v **legatové artikulaci**. Je schopna všech barevných nuancí od měkkého p po ostré ff.

Mezi další používané druhy artikulace u tuby řadíme non legato, tenuto, portamento, ostré portamento (martelé). Nasazovaná staccata jsou možná (včetně násobného užívaného od As nahoru), ale mají jiný témbrový charakter než u trombonu.

Hra **con sordino** (s použitím prostého papírového dusítka) je vhodnější spíše ve vyšších polohách (u basové in F tuby od c, u kontrabasové in B tuby od F).

---

<sup>271</sup> Srov.: tamtéž, s. 70–72.

<sup>272</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

**Vibrato** je dáno rejstříkovou oblastí: ve vyšší má tendenci k rychlejšímu chvění, v nižší právě naopak.

Široká **škála akcentů** je dosud málo využívanou artikulační alternativou. **Frullato** zní přesvědčivě na basové in F tubě v poloze F–a<sup>1</sup>, na kontrabasové in B tubě o kvintu níže.

Ventilové trylky (včetně krajních poloh) a tremola v rozmezí intervalu m. 3 zní dobře v celém diapazonu nástroje, u tremol od ambitu v. 3 a intervalů širších stoupá obtížnost jejich realizace.<sup>273</sup>

**Z netradičních nástrojových efektů** a technik tuby jmenujme **bicí efekty tlakadel**, **rytmické úderý dlaní na nátrubek** (ze všech žesťových nástrojů u tuby zní nejlépe), **hru na samotný nátrubek**, **imaginární hru**, opět **alternativu dvojhlasé „zpěvo-hry“** či **kombinaci hry a mluveného projevu**.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Srov.: EMMERT, F. op. cit. s. 79–80.

<sup>274</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 33.

### 5.3 NÁSTROJE SMYČCOVÉ

Vzhledem k obsáhlé, notoricky známé a teoreticky instrumentačně nesčíslněkrát popsané a zpracované škále zavedených technických a výrazových možností smyčcových nástrojů obraťme na tomto místě pozornost na některé techniky a barevné efekty sporadicky užívané, o to však v sólové nástrojové praxi výrazově zajímavější a neotřelejší.

V úvodu bych rád upozornil na často opomíjené technické možnosti houslové techniky, např. na hru čtyř- až šestihlasých akordů (rozdělení šestihlasu na tři lomené dvojzvuky) a širokou paletu různých druhů trylků (na jedné nebo dvou strunách, se spodní nebo horní prodlevou – tzv. imaginární trojhlas, dvojhmatových trylků).

Od tradičních **pizzicat** (staccato, tenuto s vibratem, pizzicato levou rukou, pizzicato glissando) se témbrově velmi odlišuje tzv. **pizzicato alla Bartók** (pistolové pizzicato), kdy struna při pizzicatové akci zpětně udeří o hmatník, někdy též nazýváno „an re-rißen“ – práskavé, tvrdé pizzicato (nejlépe zní u kontrabasu), a tzv. **pizzicato alla chitarra**, neboli akordické pizzicato, kdy se nástroj vezme pod paží (housle, viola) nebo na koleno (violoncello). Průkopník této techniky – H. Berlioz – požadoval odložení smyčce a hru třemi prsty pravé ruky. Mezi další zajímavé techniky pizzicat můžeme zařadit tzv. **pizzicato glissando** (drnknutí a následné sklouznutí prstů levé ruky – efektní zvláště u violoncella a kontrabasu), **pizzicatovou hru nehtem prvého prstu levé ruky** na krajním horním konci struny (např. B. Bartók: *Sonáta pro sólové housle*) a v neposlední řadě tzv. **pizzicatový trylek**.

Mezi méně užívané skákavé smyky se řadí **ricochet (staccato à ricochet)**. Jde o staccatový smyk (saltato) vyvolaný jediným impulzem pravé ruky. U houslí lze v jednom směru tahu smyčce tímto smykem zahrát dva až deset tónů, ovšem v nízké dynamice (ppp–p). Akordickou odrůdu zmíněného smyku, tzv. **arpeggio ricochet**, lze pojímat jako tří- až čtyřnásobné ricochet hrané na třech nebo čtyřech strunách.

V kategorii zvukově-výrazového témbru houslí a smyčcových nástrojů vůbec (hra sul tasto – u hmatníku, sul ponticello – u kobyly, hru „quasi oboe“, tj. hobojoyé zabarvení tónu – hra u kobyly zvláště při dvojhmatech, sul tasteria – kombinace hry sul tasto a sul ponticello, flautato – jemný flétnový tón vzniká hrou nad hmatníkem, con sordino – s dusítkem) je sporadicky užívána **hra za kobyly** spojená se zajímavým

obtížně popsatelným alikvotním barevným efektem, **hra smyčcem na struníku** – ozev je však závislý na materiálu, ze kterého je struník vyroben (např. nádherný zvuk podobný lodní siréně u kontrabasu), **hra na hlavici, lubech, ladících kolících** a zvláště v sólové praxi málo využitá paleta hry **col legno** (hra nebo úder prutem smyčce na strunu).

Do uvedené kategorie hry **col legno** můžeme zařadit i tzv. **poco col legno** (hra bokem smyčce, kdy prut lehce zavadí krajem žíňového potahu o strunu), **col legno tratto** (smyk tažený dřevem, prutem smyčce o strunu) a **col legno tremolo** (např. naturalisticky užitá A. Bergem v opeře *Wozzeck*).

V flažoletovém výrazově-technickém nástrojovém oboru (základní rozdělení flažoletů na přirozené a umělé, běžně užívané flažolety terciové, kvartové, kvintové) bych rád upozornil na obzvláště efektní **flažoletová glissanda**. Velmi efektní jsou též různá rytmizovaná a nerytmizovaná tremola, široká škála druhů vibrat nebo zvukově apartně-intimní důsledná hra **non vibrato** (např. A. Pärt: *Tabula rasa*).<sup>275</sup>

Z novodobých smyčcových nástrojových výrazových efektů a technik je třeba zmínit užití různých **scordatur** (přesných či aleatorních) nebo **postupného rozladování nástroje v průběhu hry**, široké možnosti **hry čtvrttónů** (včetně vzájemného propojení glissandem), **hru prsty na strunách nebo korpusu nástroje** (trylky, tremola, jednotlivé údery prstů nebo reprodukce rytmických figur) – Ligetiho termín pro tuto techniku, tzv. **Fingerspiel** nebo též označení **senza arco**, **imaginární hru nad strunami** (pouhý pohyb prutů ve vzduchu) nebo **hlasové projevy hráčů** („zpěvo-hra“, **kombinace hry a mluveného projevu**).<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Srov.: EMMERT, F. *Poznámky k instrumentaci II*. 1. vyd. Brno: JAMU, 2000. s. 92–97.

<sup>276</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 36.

## 5.4 KLAVÍR, CEMBALO A VARHANY

### *Klavír*

Zvukově výrazové prostředky klavíru v oblasti nové hudby můžeme rozdělit do těchto kategorií:

#### 1. Zvukové efekty rezonanční skříně

- a) za současného stisknutí pravého pedálu: zpěv do rezonanční skříně, hlasité mluvení, hra jiného (orchestrálního) nástroje tamtéž (s následným echem) – zvukový záznam souzněním tónově shodných strun
- b) využití různých druhů paliček (plstěné, gumové, dřevěné, kovová tyčinka od trianglu) – tzv. **cimbálový efekt**, plektra od kytary, šustot papíru po strunách, hra dlaněmi nebo prsty ve strunách<sup>277</sup>

2. **Clustery** – použitelný efekt zvláště v silné dynamice (v slabé tak nevyzní). Úder dlaně, předloktí nebo přesně upravených a uzpůsobených dřevěných válců nebo pravítek.

3. **Využití rezonančních vlastností strun** (tzv. **klavírních flažoletů**) – technika bez použití pedálu. Spočívá v němém stisknutí akordu v jedné ruce, druhá reálně hraje (např. A. Schönberg: *Pierrot lunaire*). Tento typ techniky je spíše použitelný pro komorní než orchestrální hru a sazbu. Uvedený způsob hry lze kombinovat i s levým pedálem – **una corda**. Podobného efektu lze docílit i s použitím středního pedálu – **prolongement**, pokud je jím nástroj vybaven. (Při zahrání např. akordu a synkopickém stisknutí středního pedálu se akord jakoby „uloží do paměti“, tj. přeznívá. Následně je na klavír možné hrát obvyklým způsobem.)

4. **Vizuální efekty** – pohyb balonků, kuliček (kovových, skleněných), plíšků či kamínků na strunách nebo klávesách. Do této kategorie můžeme zařadit i tzv. **imaginární hru**, tedy pohyb rukou nad klávesami bez reálně znějících tónů.

---

<sup>277</sup> Pozn. autora: Viliam Bukový (1932 – 1968) ve svém baletu *Hirošima* (1962) použil rezonanční skříně klavíru jako metafory hrozby nukleární války. Výsledku – výrazem hraničícím s oblastí konkrétní hudby – dosáhl opakovaným glissandem kovovým předmětem směrem nahoru a dolů při stisknutém pravém pedálu.



5. **Piano preparé** – tzv. **preparovaný klavír**. Prapůvod této techniky lze vysledovat patrně v inspiraci zvukem starých rozladěných pian ragtimového období new-orleánského jazzu (tzv. honky-tonk). Vynálezcem této úpravy bývá označován John Cage. Zmíněná technika spočívá v tzv. předefinování nástroje, tj. v předkoncertní úpravě „harfy“ v rezonanční skříni (tedy strun) klavíru různými předměty vloženými mezi struny (matkami, drátky, šroubky či vruty, dusítky) nebo proplétání strun pásem papíru či ztlumení zvuku plastelínou. Tato úprava klavíru ovšem někdy zanechává „trvalé následky“, tedy poškození částí nástroje, které byly preparovány.<sup>278</sup>

### **Cembalo**

Zvuk cembala lze obohatit technikami nebo výrazovými prostředky převzatými z výše uvedených klavírních technik. Jedná se zvláště o alternativu kategorií **preparace**, **použití clusterů**, **vizuálních efektů** (včetně **imaginární hry**) a **využití sónických kvalit rezonanční skříně** – mám na mysli jak oddíl a) – tedy mluvení nebo zpěv (ovšem bez následného echa souznění tónově shodných strun), tak zvláště oddíl b), tedy použití různých druhů paliček, plekter nebo hru dlaněmi či prsty ve strunách.

Jedinečné zvukové kvality cembala lze dále podpořit a zdůraznit různými **barevnými kombinacemi rejstříků** a především **amplifikací** (tj. ozvučením) nástroje.<sup>279</sup>

### **Varhany**

I v případě varhan hraje velkou roli v použití novodobých technik **technika clusterů** (za použití upravených předmětů, dlaní nebo paží). Oproti klavíru a cembalu však lze z výrazových prostředků varhan využít zvláště nepřeborné množství **registřů** a **jejich vzájemných kombinací** či **kontrasty rejstříků** (např. v extrémních polohách nástroje). Často citovaným efektem varhan v novodobých kompozicích se dále jeví **glissando v pedálu** nebo **improvizovaná melodie** na bázi clusterů **v manuálech**.<sup>280</sup>

I pro varhany je možné uvažovat v intencích **vizuálních efektů** (pohyb balonků nebo kuliček na klaviatuře, **imaginární hra** atd.) nebo „**zpěvo-hry**“ či **slovního komentáře hry**. Je třeba mít však na zřeteli umístění nástroje (často chrám či jiný bohoslužebný prostor), primární liturgické poslání a s tím spojený aspekt určité „dů-

<sup>278</sup> Srov.: LOUDOVÁ, I. op. cit. s. 35–36.

<sup>279</sup> Srov.: tamtéž, s. 35.

<sup>280</sup> Srov.: tamtéž, s. 36.

stojnosti“ nástroje (nástroj signifikantně určený k bohoslužbám). Proto výše zmíněné efekty připadají v úvahu při umístění varhan v koncertní síni, a to ještě, podle mého názoru, s otazníkem...

## 5.5 DALŠÍ PERSPEKTIVY VÝVOJE

Perspektivní další fáze vývoje kompozice pro sólový nástroj a orchestr jako takové, tj. bez omezení jakékoli precizace či specifikace formy, vidím v symbióze, provázanosti s dalšími kategoriemi umění, zvláště v těchto oblastech:

### 1. Elektroakustické zpracování výstupního zvuku – tzv. Live-electronic

Termín **Live-electronic** v praxi elektroakustické hudby označuje kombinaci „živého“ projevu tradičního hudebního nástroje, zpěvního hlasu či mluveného slova se zmíněnou elektroakustickou úpravou. „Takto koncipované skladby jsou posluhačsky velmi vděčné,<sup>281</sup> přinášejí však určité nebezpečí degradace elektroakustického pásma na úroveň pouhé zvukové kulisy. Současné syntezátory, zvukové procesory i hudební počítače umožnily také částečné přesunutí realizace na koncertní pódium, přesto však realizační doménou autonomní i užité elektroakustické hudby zůstává i nadále studiová praxe.“<sup>282</sup>

Pomocí snímače zvuku (bezdrátového mikrofону – mikroportu) nebo snímače chvění (tzv. pick-up) umístěném („nalepeném“) v rezonanční části nástroje (na rezonanční skříňce nebo desce) a okamžitým paralelním počítačovým zpracováním tónu akustického hudebního nástroje v určitém programu, tj. úpravou vstupního tónu elektroakustickou cestou (např. „zkreslením“ pomocí zesilovače, mícháním, filtrováním, ořezáváním, násobením nebo dělením, fázováním, slučováním s šumovými nebo impulzními složkami zvuku s pomocí generátorů)<sup>283</sup>, lze v reálném čase změnit tón jakéhokoli hudebního nástroje a dosáhnout tak neotřelého výstupního zvuku s výraznými novými barevně-instrumentačními možnostmi a kombinacemi.<sup>284</sup>

Zpracování tónu computerovou cestou lze samozřejmě aplikovat i na doprovodný orchestrální zvuk nebo na jednotlivé orchestrální nástrojové skupiny a získaný de facto trojí zvukový materiál (myšleno: složka sólová, zvuk jednotlivých orchestrálních

---

<sup>281</sup> Pozn. autora: Často se elektroakustické úpravy (např. zkreslení zpěvního hlasu) užívá v oblasti populární hudby.

<sup>282</sup> SYROVÝ, V. *Technické základy elektroakustické hudby*. 2. přeprac. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 145.

<sup>283</sup> Srov.: KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: TOGGA, 2002. s. 754.

<sup>284</sup> Pozn. autora: Problematika této oblasti elektroakustické hudby je velmi rozsáhlá. Blíže popsat všechny možné varianty, které mohou nastat – ať již myslíme „on-line“ realizaci přímo na pódiu nebo kombinaci „živého“ tradičního nástroje s elektroakustickou úpravou jeho zvuku (i přímo na pódiu) – by vydalo na samostatnou práci.

sekcí a celého orchestru) pak můžeme elektronickými „prostřihy“ kontrastně konfrontovat nebo kombinovat jak po stránce výsledného barevného výstupu, tak i po stránce ryze kompoziční, tzn. formální, tektonické a instrumentační.

Tyto nové barevné a výrazové možnosti zvuků sólového nástroje a doprovodného orchestru je možné ještě umocnit kompozičním a instrumentačním ohledem na daný akustický prostor (např. profánní – sakrální) a typ instrumentálního koncertu.

Získaný výsledný „elektroakustický“ tvar kompozice pro sólový nástroj a orchestr reálně hrajících „akustických“ nástrojů by byl, podle mého názoru, zajímavým příspěvkem do diskuse o dalších variantách instrumentačních řešení složky sólové i doprovodné a v neposlední řadě též experimentálním vkladem do další etapy vývoje nástrojového koncertu jako formálního a imaginativního celku.

## **2. Happening, performance, jevištně-dramatická akce**

Koncept sólově-instrumentálního díla může být ozvláštněn např. jevištně-dramatickou akcí sólisty, kdy se interpret během sólové realizace prochází mezi hráči orchestru na pódiu, nebo svůj sólový part (část partu) přednese mimo koncertní pódiu mezi posluchači (např. M. Kopelent: *Hry*). Vše za předpokladu, že jeho nástroj je mobilní, nebo by byl – v případě klavíru – umístěn do hlediště před začátkem produkce.

Sólista může též ozvláštnit a podpořit svou dramatickou akci nonkonformním zevnějškem, prvky pantomimy, komickým výstupem, hereckou vložkou, individuálním verbálním projevem, verbálním kontaktem (dialogy) s publikem (dirigentem), dále hrou na jiný než sólový nástroj (hřeben, zobcová flétna) nebo část nástroje, zpěvem, hvizdem, tleskáním a v neposlední řadě i tancem (např. step). Průkopníkem této „akční“ formy hudební produkce byl např. J. Cage.

V uvedených příkladech se již ocitáme na rozhraní mezi „**one-man show**“ v oblasti zábavního průmyslu, **jiných druhů umění** (dramatického, tanečního), a zvláště pak akční formy **happeningu** nebo **performance**, nyní tak často preferované odnože soudobého výtvarného umění.

### 3. Vizualizace díla

Celkové vyznění díla pro sólový nástroj a orchestr je možné po stránce imaginativní a vizuální podpořit **doprovodnou projekcí** (zadní projekce na plátno), **vizuálními efekty** (instalací laserových děl, stroboskopickými efekty) nebo **imitačními audio-efekty** (např. paralelní reprodukcí přírodních či technicistních zvuků za účelem vybavení určitých zvukových asociací a dosažení kontextu s reálně znějící hudbou, zvláště pak má-li dílo případně programně-tematickou náplň). Atmosféru a koncepci díla lze dále umocnit a dokreslit **konáním koncertu v nekonvenčních, netradičních akustických prostorech** (např. industriálních – tovární haly, vodárny aj.).

Všechny složky lze samozřejmě mezi sebou kombinovat a prostřihávat s např. detailními televizními záběry reálné akce na pódiu (detaily sólisty, dirigenta, hráčů orchestru), podobně jak bývá zvykem u televizního zpomaleného záznamu (tzv. replay) sportovních přenosů nebo na způsob reálných detailů kombinovaných s televizním záznamem (princip tzv. videokostky při hokejových utkáních).

V tomto případě ale již atakujeme půdu teritoria tzv. **multimediální show**, „**video-artu**“ a **televizních sportovních přenosů**.

## ZÁVĚR

V samém závěru bych rád rekapituloval vytyčené cíle, které byly v úvodu práce predefinovány v těchto rovinách a tezích:

1. V oblasti akustických parametrů bylo mým záměrem pojmenovat bazální akustické podmínky, za jakých sólový nástroj vynikne nad okolní doprovodný orchestrální zvuk po stránce dynamické a barevné.
2. Dalším úkolem bylo konkretizovat a definovat typy nástrojového koncertu v kontextu hudebně-historického vývoje formálního tvaru kompozice pro sólový nástroj a orchestr, a ze zmíněného hlediska formulovat funkce sólového nástroje ve vztahu k doprovodnému orchestru.
3. Rámcové analýzy spektra světové a české koncertantní hudby 20. století a jejich následná komparace prokázaly:
  - a) Různorodost v dalším vývoji kompozice pro sólový nástroj a orchestr jako formálního celku, kde se vedle tradičního pojetí (využití sonátového principu v rámci jedné věty s různými inovacemi a klasického třívětého členění koncertu) prosazuje scelená prokomponovaná kombinovaná jednovětá forma, vnitřně členěná do jednotlivých vzájemně kontrastních bloků, tedy s atributy vícevětosti.
  - b) Nové typy sólových nástrojových kadencí, ať již zabudovaných do ansámblových orchestrálních souborů (tj. jemného komorního přediva orchestru, kde orchestr je de facto rozdělen na jednotlivé komorní divize složené z jednotlivých sólových nástrojů různých orchestrálních sekcí, primárně určeným k barevné a harmonické podpoře zvláště melodického sólového nástroje), nebo zařazení množství drobných dílčích kadencí obohacujících hudební tok kompozice.
  - c) Inovativní uchopení problematiky tektonické ambivalence jako rotace a permutace tematických prvků v rámci jedné nebo více vět naplněné novým nábojem a potenciálem hudebního sdělení (vedle poměrně často využívané alternativy

vzájemné zaměnitelnosti umístění tematických bloků hudby v různých formálních částech a úsecích kompozice).

- d) Eliminaci funkce sólové – kontrastní jako samoučelně virtuózní, větší zainteresovanost doprovodné orchestrální složky jak po stránce skladebně-technologické, motivicko-tematické, tak po stránce zvukově-barevné. (Orchestrální doprovod není v žádné analyzované kompozici redukován na pouhou kulisu virtuózní produkce sólového nástroje.) Výše analyzované kompozice vykazovaly časté střídání všech tří funkcí nebo jejich vzájemné kombinace.
  - e) Pronikání novodobých nástrojových technických a barevných elementů, kompozičních postupů a technik „nové hudby“ (např. různých škál aleatorik) do partu sólového nástroje i doprovodné orchestrální faktury jako prostředku výstavby témbrově neotřelých sólových a orchestrálních ploch.
  - f) Svěření závažného filosofického nebo religiózního obsahu a sdělení této orchestrální formě. Koncert pro sólový nástroj je schopen stejného myšlenkového poselství a mimohudebního přesahu jako velké ryze orchestrální (symfonie), vokálně-symfonické (oratorium, kantáta) nebo hudebně-dramatické (opera) formy.
4. Mým posledním, závěrečným úmyslem pak bylo vytvoření určité databáze nových, neotřelých nástrojových technik nejfrekventovanějších potenciálně sólově vytěžitelných nástrojů (výběr těchto nástrojů koresponduje s kapitolou akustických parametrů a kapitolou rámcových analýz), využitelných jak v sólovém nástrojovém partu, tak v instrumentační (zvláště ansámblové) praxi, a v neposlední řadě vytyčení určitých nových směrů a perspektiv vývoje kompozice pro sólový nástroj a orchestr.

Věřím, že se mi v mé disertační práci podařilo tyto předem deklarované cíle alespoň rámcově naplnit, obohatit dosavadní literaturu věnovanou problematice instrumentace sólového nástroje a orchestru, a částečně tak posunout imaginární hranici bádání v této hudebně-vědní oblasti...

## JMENNÝ REJSTŘÍK

- Apollinaire, G. 135, 136, 261  
Bach, J. S. 48, 49, 65, 96, 98, 100, 107, 108, 223, 224  
Bartók, B. 50, 66, 131, 246  
Beethoven, L. van 48, 49, 50, 130, 233  
Berg, A. 96, 97, 247  
Berlioz, H. 48, 51, 89, 131, 246, 261  
Bizet, G. 131  
Bořkovec, P. 50  
Boulez, P. 96, 223  
Brahms, J. 48, 49, 50, 51, 54  
Breton, A. 135  
Bruch, M. 50  
Bukový, V. 248  
Cage, J. 249, 252  
Čajkovskij, P. I. 51  
Dalí, S. 135  
Debussy, C. 131  
Dělon, V. 126  
Dürer, A. 136  
Dvořák, A. 48  
Eben, P. 51, 55  
Fallá, M. 15, 176  
Fišer, L. 5, 6, 15, 57, 98, 135, 136, 137, 184, 190, 196, 223, 224, 226, 227, 229, 232, 234, 260, 261  
Franck, C. 50  
Freud, S. 135  
Gershwin, G. 50  
Gubajdulina, S. 5, 15, 51, 57, 65, 95, 100, 137, 176, 184, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 232, 260  
Händel, G. F. 47  
Havelka, S. 243  
Honegger, A. 202  
Hummel, J. N. 48  
Chopin, F. 48  
Ibert, J. 46  
Janáček, L. 49, 51, 84  
Jiráček, K. B. 49  
Joyce, J. 135  
Kalabis, V. 51  
Kopelent, M. 252  
Kremer, G. 95  
Kubička, M. 127  
Kurfürst, P. 251  
Kurz, I. 15, 137  
Lacour, M. de 154  
Ligeti, G. 247  
Liszt, F. 48  
Mann, T. 135  
Martinů, B. 5, 15, 49, 50, 51, 57, 154, 171, 175, 176, 222, 226, 227, 230, 233, 260, 261, 264  
Mendelssohn-Bartholdy, F. 50  
Mozart, W. A. 47, 48, 49, 50, 89  
Musorgskij, M. P. 121  
Nono, L. 223  
Parsch, A. 5, 6, 15, 50, 57, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 100, 225, 227, 228, 260, 261  
Pärt, A. 247  
Penderecki, K. 5, 6, 15, 51, 57, 58, 59, 65, 96, 137, 184, 222, 224, 225, 227, 228, 231, 260, 261  
Poulenc, F. 15, 176  
Prokofjev, S. 5, 6, 15, 49, 50, 54, 57, 119, 121, 127, 130, 131, 136, 202, 223, 225, 227, 229, 232, 260, 262, 263, 264  
Rampal, J. 58  
Ravel, M. 51, 54, 131  
Riedlbauch, V. 5, 6, 15, 57, 183, 190, 210, 222, 224, 226, 227, 229, 234, 261  
Rimskij-Korsakov, N. 49  
Schönberg, A. 243, 248  
Schulhoff, E. 51  
Schumann, R. 48, 50, 51, 130, 222  
Spohr, L. 50  
Strauss, R. 46, 48, 50, 261  
Sušil, F. 77, 78, 79, 80, 81, 83  
Sýrový, V. 17-19, 21-37, 40, 45, 263  
Špelda, A. 17, 42, 261, 263  
Telemann, G. Ph. 47  
Viotti, J. B. 48  
Vivaldi, A. 47, 48, 50, 51  
Volek, J. 230  
Wells, H. G. 135  
Xenakis, I. 223  
Zich, J. 45  
Zweig, S. 135



## VĚCNÝ REJSTŘÍK

- aeolian sounds 236  
aleatorika 10, 65, 70, 98, 100, 101,  
102, 103, 104, 148, 149, 228, 232,  
233  
ametrika 104, 228  
anticipace 10, 58, 59, 85, 202, 228,  
229  
arpeggio 33, 246  
arpeggio ricochet 246  
artikulace 10, 48, 53, 170, 231, 233,  
238, 239, 240, 241, 244, 245  
atonalita 97, 108, 223, 232  
audio-efekt 253  
augmentace 10, 65, 77, 98, 130, 137,  
150, 188, 190, 198, 199  
barevná komprese 40  
baroko 47, 48, 85, 166, 233  
bicí efekt 237, 239, 242, 245  
bimodalita 77  
bisbigliando 237  
blok hudby 59, 119, 228  
bloková instrumentace 9, 90, 104, 143,  
151, 168, 169, 170, 175  
Boehmův systém 46  
bouchère 28, 86, 241  
cantus firmus 184, 224, 229  
cimbálový efekt 248  
cluster 100, 107  
coda 56, 58, 59, 60, 65, 95, 97, 108,  
119, 122, 125, 127, 137, 156, 160,  
161, 166, 169, 191, 196, 198, 200,  
202, 222, 226, 228, 229  
col legno 31, 247  
col legno tratto 247  
col legno tremolo 247  
con sordino 28, 30, 44, 241, 242, 243,  
244, 246  
concertino 47, 49, 51  
concerto da camera 51  
concerto grosso 47, 48, 49, 50, 52,  
165, 166, 175, 176, 222, 233  
continuo 165, 176, 233  
cup mute 242  
cyklický princip 194, 198, 202, 210  
cyklus koncertů 50  
dechová kapacita 17, 37, 39  
diminuace 65, 77, 98, 137, 150, 171,  
190, 198, 200, 233  
dodekafonie 223  
dozvuk (doznívání) tónu 32, 37, 56  
dusítka 32, 40, 86, 104, 241, 242, 243,  
244, 249  
dynamické rozpětí tónu 18, 19, 37  
dynamický průběh 8, 40  
dynamický rozsah nástroje 17, 18, 21,  
23, 26, 29, 31, 32  
efekt barevných tónů 238  
echo efekt 28, 104  
echotón 238  
elegie 59, 60, 97, 107, 176, 228  
energetický režim nástroje 17, 18, 37  
evoluce 10, 59, 77, 120, 142, 156, 159,  
168, 169, 185, 190, 226, 227  
expozice 10, 47, 58, 59, 65, 119, 120,  
121, 122, 131, 136, 154, 156, 190,  
209, 225, 228, 229, 234  
figurace 159, 170, 171, 202, 203, 209,  
226  
Fingerspiel 247  
flautato 246  
flažolet 30, 40, 70, 98, 101, 237, 238,  
239, 240, 247, 248  
flažoletové glissando 247  
folklor 10, 84, 223  
frullato 23, 66, 70, 236, 237, 238, 239,  
240, 243  
fugato 59, 62  
funkce doprovodná – obligátní 56, 231,  
232, 233  
funkce orchestrální – barevná 27, 54,  
231, 233  
funkce sólová – kontrastní 231, 232,  
233, 234  
glissando 10, 23, 55, 85, 90, 104, 105,  
127, 236, 237, 238, 239, 242, 243,  
246, 247, 248, 249  
glissando armonico 236  
hand over bell 242  
happening 252  
harmonický trylek 237  
hat 12, 76, 242  
homogenní souzvuky 238  
honky-tonk 249

hra na samostatný nátrubek 242  
 hra na samostatný strojek 238, 240  
 hra na tlakadla 242, 243  
*Hudební obětina* 65, 96, 97, 224  
 hush mute 242  
 chiùso 241  
 chorál 197, 203, 209  
 chromatika 60, 62, 64, 69, 96, 100, 104, 107, 228  
 imaginární hra 239, 242, 243, 244, 249, 255  
 imitace 54, 58, 59, 65, 69, 127, 150, 151, 168, 190, 192, 194, 203, 209, 236, 253  
 impresionismus 10, 84, 90, 223  
 improvizovaná melodie 249  
 in hat 242  
 intervalový výběr 96, 137, 183, 222, 224, 229  
 introdukce 10, 119, 120, 121, 187, 188, 190, 229  
 inverze 97, 98, 190  
 jazz 84, 86, 90, 223, 238, 249  
 kadence (též cad.) 5, 10, 13, 47, 50, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 69, 85, 90, 98, 104, 106, 119, 127, 130, 135, 136, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 169, 170, 197, 198, 202, 203, 209, 221, 223, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 254  
 katarze 55, 59, 66, 97, 98, 107, 108, 143, 160, 176, 191, 196, 223, 225, 227, 230, 232  
 klapkohra 237, 238, 239, 240  
 klasicismus 48  
 kombinovaná forma 154, 161, 222  
 koncert 5, 14, 15, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 69, 70, 76, 77, 78, 85, 89, 90, 96, 97, 106, 107, 108, 119, 120, 121, 125, 127, 130, 131, 136, 137, 143, 148, 151, 163, 166, 169, 175, 176, 183, 190, 202, 210, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 252, 253, 254, 260, 261, 262, 263, 264  
 koncertantní symfonie 47, 50, 52  
 kruhová forma 76, 228  
 lámaný tón 240  
 Lip Trill 242  
 Live-electronic 251  
 maskovací efekt (maskování) 35, 40, 41, 42, 45  
 melos 58, 59, 60, 62, 65, 96, 224  
 membranofony 41  
 metalofony 42  
 mikrointervalový trylek 237  
 miniaturizace formy 224  
 minimalismus 84, 90  
 minimal-music 77, 223  
 mixáž 77  
 modalita 90, 239  
 monotematismus 50, 222  
 montáž 77  
 multifonika 237, 239, 240, 242  
 multiphonic sounds 237  
 multiseriálna 223  
 neobaroko 176  
 neoklasicismus 11, 169, 175, 176  
 nestandardní (změněný) akustický režim nástroje 40, 41, 44  
 non vibrato 237, 247  
 nová jednoduchost 77, 84, 223  
 obligátní doprovod 90, 227, 231, 232  
 oscilace 237, 243  
 ostinato 190, 203, 209  
 padiglione in sù 89  
 passacaglia 125  
 pedálové glissando 249  
 pedálový tón 29, 242  
 performance 252  
 pièces croisées 56  
 písňová forma 155, 156, 161, 202, 222  
 pizzicato 11, 40, 44, 236, 246  
 pizzicato alla Bartók 246  
 pizzicato alla chitarra 246  
 pizzicato glissando 246  
 pizzicatový trylek 246  
 plektrum 248, 249  
 plunger 242  
 poco col legno 247  
 portamento (glissando) 170, 238, 239, 241, 244  
 princip duality – parity 103, 228  
 programní koncert 48  
 prolongement 248  
 provedení 11, 13, 58, 59, 119, 126, 127, 131, 136, 159, 160, 169, 190, 192, 196, 222, 223, 236  
 přechodné jevy 40, 41  
 pseudomultifon 28, 242  
 psychoanalýza 135  
 punktualismus 98, 223, 224  
 body 96, 223  
 quasi oboe 246

quaternion 98  
 račí postup 98, 190  
 ragtime 249  
 rapsodie 48, 50, 52  
 recitativ (těž rec.) 11, 13, 50, 56, 59, 60, 69, 85, 90, 160, 166, 225, 226, 227, 231  
 repríza 11, 58, 59, 60, 65, 119, 121, 122, 126, 127, 136, 160, 222, 225, 228  
 retné tremolo 242  
 ricochet 246  
 ritornel 233  
 rondo 135, 196, 202, 222  
 rotace tematických celků 137, 190, 222, 229, 254  
 rytmická pulzace tónu 240  
 scordatura 247  
 sekvence 85, 163, 164  
 serialita 98, 224  
 scherzo 51, 119, 126, 127  
 sluchová záměna nástroje 18, 34  
 smorzato 238, 240  
 soft cloth hat 242  
 sonátová forma 47, 48, 58, 119, 161, 190, 222, 223  
 spojka 119, 125, 127  
 sprechgesang 237, 244  
 staccato 26, 32, 44, 66, 98, 170, 209, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 246  
 straight mute 242, 243  
 subtóny 24  
 sul ponticello 246  
 sul tasteria 246  
 sul tasto 246  
 surrealismus 135  
 symfonická báseň 48, 50  
 symfonie 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 89, 169, 223, 243, 255  
 symfonie-koncert 50, 54  
 taneční suita 47  
 tektonická ambivalence 5, 59, 65, 76, 103, 121, 137, 169, 202, 221, 228, 229, 230, 254  
 toccata 143, 197, 222  
 tonalita 97, 108, 176, 223, 232, 234  
 transpozice 65, 120, 183  
 tremolo 24, 26, 159, 170, 203, 209, 226, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 247  
 trylkové glissando 237  
 údery dlaní na nátrubek 242, 244, 245  
 una corda 54, 248  
 valivý tón 238  
 variace 11, 46, 50, 69, 98, 107, 120, 155, 169, 183, 197, 198, 200, 224  
 vibratissimo 237  
 vibrato 20, 30, 31, 32, 41, 43, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 247  
 video-art 253  
 vizuální efekt 253  
 volné asociace představ 135  
 vyšší harmonické (aliquotní) tóny 21, 236, 237  
 wa-wa mute 104, 242, 243  
 whistle-tone 236  
 zázněj 35  
 zpěvo-hra 237, 239, 242, 243, 244, 245, 247, 249  
 zvuková obálka nástroje 41

# SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

## PRAMENY

### Nahrávky

**Fišer, Luboš:** *Koncert pro klavír a orchestr*

*František Maxián – klavír*

*Jiří Bělohlávek – dirigent*

*Česká filharmonie*

*Týden nové tvorby – 27. března 1981, Dvořákova síň Rudolfiny*

*Panton, ev. č. 81100226, Praha 1981*

**Gubajdulina, Sofia:** *„Offertorium“ – koncert pro housle a orchestr*

*Gidon Kremer – housle*

*Charles Dutoit – dirigent*

*Boston Symphony Orchestra*

*Deutsche Grammophon GmbH, DG 1989 – 427 336 – 2, Hamburg 1989*

**Martinů, Bohuslav:** *Koncert pro cembalo a malý orchestr, H.246*

*Monika Knoblochová – cembalo*

*Michal Macourek – dirigent*

*Lenka Kozderková-Šimková – flétna, Václav Fürbach – fagot,*

*Jana Vychodilová – klavír, Adéla Štajnochrová,*

*Daniela Oerterová, Eleonora Machová – housle,*

*Vojtěch Semerád – viola, Tomáš Stražil – violoncello, Jan Buble – kontrabas*

*Martinů: Harpsichord Works, Supraphon, a. s., SU 3805-2, Praha 2005*

**Parsch, Arnošt:** *Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr*

*Zdeněk Divoký – lesní roh*

*Ondrej Lenárd – dirigent*

*Česká filharmonie*

*2.–3. února 1989, Dvořákova síň Rudolfiny*

*soukromá nahrávka autora*

**Penderecki, Krzysztof:** *Koncert pro flétnu a komorní orchestr*

*Jean-Pierre Rampal – flétna*

*Krzysztof Penderecki – dirigent*

*Sinfonietta Varsovia*

*23. listopadu 1993 (varšavský galakonzert k 60. narozeninám autora),*

*Penderecki Gala, Sony classical, SK 66284, Varšava 1995*

**Prokofjev, Sergej:** *Koncert č. 1 Des dur, op. 10, pro klavír a orchestr*

*Svjatoslav Richter – klavír*

*Karel Ančerl – dirigent*

*Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK*

*prosinec 1953, Dvořákova síň Rudolfiny*

*Supraphon, a. s., SU 3670-2 011, Praha 2002*

**Riedlbauch, Václav:** *Koncert-bitva pro varhany a orchestr*  
Gabriela Riedlbauchová – varhany  
Stanislav Macura – dirigent  
Státní filharmonie Košice  
14.–16. prosince 1981, Košice  
Archiv Českého rozhlasu, ev. č. neuvedeno, Praha

## Partitury

**Fišer, Luboš:** *Concerto per piano e orchestra*. Kopie manuscriptu, Editio Bärenreiter, ev. č. 7567, Praha 1980.

**Gubaidulina, Sofia:** „*Offertorium*“ – *Konzert für Violine und Orchester*. Musikverlag Hans Sikorski, H. S. 1862, Hamburg 1986.

**Martinů, Bohuslav:** *Concert pour clavecin et petit orchestre*. Universal Edition A. G., U. E. 12786 LW, Wien 1958.

**Parsch, Arnošt:** *Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr*. Kopie manuscriptu, ČHF, ev. č. 8209, Praha 1984.

**Penderecki, Krzysztof:** *Concerto per flauto ed orchestra da camera*. Schott Musik International, ED 8297, Mainz 1998.

**Prokofiew, Serge:** *Klavierkonzert No. 1, Des-Dur op. 10*. Musikverlage Rob. Forberg – P. Jurgenson, 6205 a, Bad Godesberg, rok vydání neuveden.

**Riedlbauch, Václav:** *Koncert-bitva pro varhany a orchestr*. Kopie manuscriptu, archiv autora.

## LITERATURA

**Adler, Samuel:** *Study of Orchestration*. Third Edition, W. W. Norton & Company, 2002.

**Apollinaire, Guillaume:** *Pásmo*. Přel. Karel Čapek, Fr. Borový, Praha 1919.

**Artaud, Pierre-Yves:** *La flûte*. Editions Jean-Claude Lattès/Salabert, Poitiers 1986.

**Berlioz, Hector:** *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, 2 Bd. Peters, Leipzig 1905.

**Blatter, Alfred:** *Instrumentation and Orchestration*. 2<sup>nd</sup> Edition, Wadsworth Pub. Co., London 1997.

**Briatková, Elena:** *Neformálne techniky flautovej hry v modernej hudbe*. Diplomová práca. JAMU, Brno 1990.

**Burghauser, Jarmil – Špelda, Antonín:** *Akustické základy instrumentace*. Panton, Praha 1967.

- Carse, A.:** *The History of Orchestration*. Dover Publications, New York 1964.
- Del Mar, Norman:** *Anatomy of the Orchestra*. Faber & Faber Limited, London 1981.
- Dělon, Viktor:** *Klavírní koncerty Sergeje Prokofjeva*. Sovětskij kompozitor, Moskva 1961.
- Emmert, František:** *Poznámky k instrumentaci*. JAMU, Brno 1997.
- Emmert, František:** *Poznámky k instrumentaci II*. JAMU, Brno 2000.
- Forsyth, C.:** *Orchestration*. Macmillan, 2<sup>nd</sup> Edition, London 1944.
- Gemrot, Jiří:** *Klavírní koncert 20. století*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1981.
- Gevaert, F.-A.:** *Cours méthodique d'orchestration*. Lemoine, Paris 1890.
- Gevaert, F.-A.:** *Nouveau traité d'instrumentation*. Lemoine, Paris 1885.
- Gieseler, Walter – Lombardi, Luca – Weyer, Rolf-Dieter:** *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Moeck Verlag, Celle, 1985.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by S. Sadie, 20 sv. Macmillan, London 1980.
- Hostinský, Petr:** *Varhany v orchestru*. Diplomová práce. HAMU, Praha 2005.
- Hrda, Vlastimil:** *Netradiční prvky v soudobé fagotové literatuře*. Diplomová práce. JAMU, Brno 1977.
- Jacob, Gordon:** *Orchestral technique*. 2<sup>nd</sup> Edition, London 1943.
- Jacob, Gordon:** *The Elements of Orchestration*. Jenkins, London 1962.
- Jeremiáš, Otakar:** *Praktické pokyny k instrumentaci symfonického orchestru*. Panton, Praha 1959.
- Jirák, Karel Boleslav:** *Nauka o hudebních formách*. Panton, Praha 1985.
- Kendall, Alan:** *Musical Instruments*. Hamlyn 1972.
- Klimeš, Lumír:** *Slovník cizích slov*. SPN, Praha 2002.
- Koechlin, Ch.:** *Traité de l'orchestration*. Eschig, Paris 1954.
- Krkavcová, Kristina:** *Klavírní koncert č. 1, op. 10, Des dur Sergeje Sergejeviče Prokofjeva*. Diplomová práce. HAMU, Praha 2003.
- Kubička, Miroslav:** *Klavírní koncert v hudbě 20. století*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1975.
- Kunitz, Hans:** *Die Instrumentation*. 13 Hefte, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1956–1961.
- Kurfürst, Pavel:** *Hudební nástroje*. Togga, Praha 2002.

- Langer, Milan:** *Sergej Sergejevič Prokofjev: Interpretační problematika klavírního díla raného a vrcholného tvůrčího období na příkladech 1. klavírního koncertu Des dur, op. 10, a 6. klavírní sonáty A dur, op. 32.* Diplomová práce. HAMU, Praha 1980.
- Loudová, Ivana:** *Moderní notace a její interpretace.* Akademie múzických umění, Praha 1998.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, Kassel – Basel – London 1989.
- Modr, Antonín:** *Hudební nástroje.* Editio Bärenreiter, Praha 2002.
- Obradovic, A.:** *Uvod u Orchestraciju – Solo instrument sa orchestrom.* Beograd 1978.
- Perone, James E.:** *Orchestration Theory.* Greenwood Press, Westport, Connecticut and London 1996.
- Prokofjev, Sergej:** *Sborník studií.* Přel. a dopln. Ivan Vojtěch, SHV, Praha 1961.
- Read, Gardner:** *Contemporary Instrumental Techniques.* Schirmer Books, New York 1976.
- Read, Gardner:** *Compendium of Modern Instrumental Techniques.* Greenwood Press, Westport, Connecticut and London 1993.
- Read, Gardner:** *Orchestral Combinations: The Science and Art of Instrumental Tone-color.* Scarecrow Press, Lanham 2003.
- Rimskij-Korsakov, Nikolaj:** *Osnovky orkestrovki.* Polnoje sobranije sočinenij. Tom III. GMI, Moskva 1959.
- Rogal' - Levickij, Dmitrij:** *Sovremennyj orkestr.* 4 toma. GMI, Moskva 1953–1956.
- Rychlík, Jan – a kolektiv:** *Moderní instrumentace.* Panton, Praha 1968.
- Smolka, Jaroslav – a kolektiv:** *Dějiny hudby.* Togga agency, Praha 2001.
- Smolka, Jaroslav – aj.:** *Malá encyklopedie hudby.* Editio Supraphon, Praha 1983.
- Sodomka, Karel:** *Orchestrace moderního houslového koncertu s přihlédnutím k funkčnímu vývoji orchestru v houslovém koncertu.* Diplomová práce. HAMU, Praha 1968.
- Sušil, František:** *Moravské národní písně.* Vyšehrad, Praha 1951.
- Sýkora, Václav Jan:** *Dějiny klavírního umění.* Panton, Praha 1973.
- Syrový, Václav:** *Hudební akustika.* Akademie múzických umění, Praha 2003.
- Syrový, Václav:** *Technické základy elektroakustické hudby.* SPN, Praha 1990.
- Špelda, Antonín:** *Hudební akustika.* SPN, Praha 1978.
- Špelda, Antonín:** *Úvod do akustiky pro hudebníky.* SNKLHU, Praha 1958.

- Štolfová, Šárka:** *Cembalová tvorba Bohuslava Martinů*. Diplomová práce. VŠMU, Bratislava 1978.
- Šugárek, David:** *Koncert č. 1 pro klavír a orchestr Sergeje Prokofjeva*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1998.
- Vačkář, Václav – Vačkář, Dalibor C.:** *Instrumentace symfonického orchestru a hudby dechové*. 2 sv., SNKLHU, Praha 1954.
- Válek, Jiří:** *Italské hudební názvosloví*. Panton, Praha 1991.
- Vasilenko, Sergej N.:** *Instrumentovka dlja simfoničeskogo orkestra*. 2 toma. Muzgiz, Moskva 1952–1959.
- Vičar, Jan – Dykast, Roman:** *Hudební estetika*. Akademie múzických umění, Praha 1998.
- Volek, Jaroslav:** *Struktura a osobnosti hudby*. Panton, Praha 1988.
- Vrána, Jan:** *Pojetí orchestrace soudobého klavírního koncertu*. Diplomová práce. HAMU, Praha, rok neuveden.
- Wellesz, Egon:** *Die neue Instrumentation*. 2 Bd. Hesse (Hesses Musik-Handbücher 90–91.), Berlin 1929–1930.
- Widor, Charles M.:** *Die Technik des modernen Orchesters*. 2. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929.
- Zich, Jaroslav:** *Instrumentační práce se skupinami*. SNKLHU, Praha 1957.
- Zich, Jaroslav:** *Orchestrace a sborová sazba*. Panton, Praha 1986.
- Zrjakovskij, N.:** *Obščij kurs instrumentovedenija*. GMI, Moskva 1963.