

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program

Interpretace a teorie interpretace

Specializace: cembalo

DISERTAČNÍ PRÁCE

Soudobá česká hudba pro cembalo

MgA. Monika Knoblochová

Vedoucí práce : Prof. Giedré Lukšaitė-Mrázková

Oponent práce: Prof. Zuzana Růžičková

Prof. Barbara Maria Willi, Ph.D.

Datum obhajoby: 13. 9. 2011

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Doctoral program

Performance and Theory of Performance

Specialization: harpsichord

DISSERTATION

Contemporary Czech Music for Harpsichord

MgA. Monika Knoblochová

Dissertation advisor: Prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázková

Opponents: Prof. Zuzana Růžičková

Prof. Barbara Maria Willi, Ph.D.

Date of defence: September 13th, 2011

Degree conferred: Ph.D.

Prague, 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Soudobá česká hudba pro cembalo

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

Praha, dne

.....

podpis diplomantky

Upozornění

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

Abstrakt

Česká soudobá tvorba pro cembalo je mimořádná jak významem, tak i počtem skladeb, které vznikly v uplynulých osmdesáti letech. I proto je překvapivé, že se jí až doposud nezabývala odborná literatura (viz kapitola Kritické zhodnocení literatury). Kvůli rozsáhlosti tohoto tématu jsem se vedle shrnutí tvorby první poloviny dvacátého století věnovala hlavně detailnímu představení pěti nejvýznamnějších českých skladatelů pro cembalo (Jan Novák, Viktor Kalabis, Marek Kopelent, Jiří Teml, Jiří Gemrot). Kapitoly věnované jednotlivým skladatelům obsahují životopisnou část, analýzu jejich hudebních prostředků a úplný přehled jejich skladeb pro cembalo včetně okolností vzniku, interpretačních poznámek a stručného resumé, zahrnujícího dedikaci, nahrávky, notová vydání, uložení autografu a první provedení. Dominantní postavení mezi vybranými skladateli má Jiří Teml, ke kterému se jako praktická část této práce váže i souborná nahrávka realizovaná na dvou CD. Kapitola o Temlovi zahrnuje kromě zmíněných údajů detailní analýzu jeho kompozičních prostředků a postupů. Práce se opírá i o autentické vzpomínky a komentáře vybraných skladatelů nebo případně jejich rodinných příslušníků. Tuto skutečnost považuji za důležitý přínos ke zpracovanému tématu.

Abstract

Czech contemporary music for harpsichord is extraordinary both in importance and in the number of pieces that have been composed in the past eighty years. But professional literature, surprisingly, has not concerned itself with this subject. (See the chapter 'Critical Evaluation of Literature'.) Because of the size of the topic, apart from summarizing the repertoire of works from the first half of the twentieth century I have devoted myself mainly to a detailed discussion of the five most important Czech composers for harpsichord: Jan Novák, Viktor Kalabis, Marek Kopelent, Jiří Teml, and Jiří Gemrot. The chapters devoted to these individual composers contain a biographical section, analysis of their compositional means, and a complete catalogue of their works for harpsichord giving circumstances of origin, performance instructions, and a brief summary including dedication, recordings, publication, deposition of the autograph, and first performance. A dominant position among the composers chosen is held by Jiří Teml, and a complete recording of Teml's music for harpsichord on two compact discs serves as the practical part of this dissertation. Besides the above-mentioned information provided for all five chosen composers, the chapter on Teml includes a detailed analysis of his compositional means and procedures. The dissertation also makes use of authentic recollections and commentary by the chosen composers or members of their families, which I consider to be an important contribution to the subject being treated.

Obsah

I. ÚVOD	9
1 Seznam zkratek.....	12
2 Kritické zhodnocení literatury k tématu.....	13
II. ČESKÁ LITERATURA PRO CEMBALO V PRVNÍ POLOVINĚ	
20. STOLETÍ	15
1 Bohuslav Martinů	15
1.1 Nástroje.....	19
1.2 Notová vydání.....	19
1.3 Nahrávky.....	19
2 Hans Krása	20
3 Emil Hlobil	21
III. ČESKÁ LITERATURA PRO CEMBALO OD ROKU 1960	23
1 Jan Novák	23
1.1 Portrét skladatele.....	23
1.2 Skladby pro cembalo.....	24
1.2.1 Sonata brevis, clavicymbalo modulanda.....	24
1.2.2 Inventiones per tonos XII clavicembalo aut aliis instrumentis pinnatis modulandae.....	26
1.2.3 Choreae Vernales.....	30
2 Viktor Kalabis	31
2.1 Portrét skladatele.....	31
2.2 Skladby pro cembalo.....	33
2.2.1 Šest dvouhlasých kánonických invencí.....	35

2.2.2	Sonáta pro housle a cembalo.....	37
2.2.3	Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr.....	39
2.2.4	Akvarely pro cembalo.....	41
2.2.5	Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo.....	43
2.2.6	Preludio, Aria e Toccata „I casi di Sisypho“ pro cembalo sólo.....	43
2.2.7	Dialogy pro violoncello a cembalo.....	45
3	Marek Kopelent.....	47
3.1	Portrét skladatele.....	47
3.2	Kompoziční prvky.....	49
3.3	Skladby pro cembalo.....	51
3.3.1	Bijou de Bohême.....	51
3.3.2	Druhá verze Bijou de Bohême.....	54
3.3.3	Ťukáta.....	56
3.3.4	Musica aneb Prastarý příběh, který andělé přenášejí z času do času.....	57
3.3.5	Per Aminko.....	59
4	Jiří Teml.....	63
4.1	Portrét skladatele.....	63
4.2	Kompoziční prostředky uplatňované ve skladbách pro cembalo....	65
4.3	Skladby pro cembalo.....	74
4.3.1	Commedia dell' arte pro cembalo.....	75
4.3.2	Meditace a rozkoše, dvě věty pro violu (housle) a cembalo.....	77
4.3.3	Shakespearovské motivy pro flétnu, housle, violoncello a cembalo.....	78
4.3.4	Diptych pro cembalo.....	80

4.3.5 Divadlo svět.....	81
4.3.6 Concertino per organo (ossia clavicembalo) e quintetto a fiatto.....	82
4.3.7 Pět tanců pro cembalo.....	83
4.3.8 Krumlovské maškary.....	86
4.3.9 Moudrého Katóna mravné poučování, cyklus písní pro mezzosoprán a cembalo.....	87
4.3.10 Concerto per clavicembalo ed orchestra da camera.....	89
5 Jiří Gemrot.....	91
5.1 Portrét skladatele.....	91
5.2 Kompoziční přístupy.....	91
5.3 Skladby pro cembalo.....	92
5.3.1 Sólo pro cembalo.....	93
5.3.2 Letní suita pro housle a cembalo (nebo klavír).....	94
5.3.3 Hry pro cembalo.....	95
5.3.4 Triptych pro cembalo.....	96
5.3.5 Sonatina for Flute and Harpsichord.....	97
5.3.6 Sonáta pro cembalo.....	97
IV. ZÁVĚR.....	99
V. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....	101
1 Literatura.....	101
2 Prameny.....	102
VI. PŘÍLOHY.....	i
1 Jan Novák – Sonata brevis, clavicymbalo modulanda.....	ii

I ÚVOD

Cembalo stále ještě většina lidí vnímá výhradně jako nástroj baroka. Existence téměř pěti tisíc novodobých skladeb, z nichž kolem patnácti set je pro sólové cembalo, tuto skutečnost dostatečně vyvrací. Volba zpracovávaného tématu byla pro mě, jako dlouholetého nadšence zasazujícího se o provozování soudobé hudby, jednoznačnou prioritou. Při vědomí, že existuje minimum odborné literatury, mi odvahu pro tuto volbu tématu dodala jednak praktická znalost velké části repertoáru a zároveň i skutečnost, že s řadou skladatelů se znám osobně. Některé skladby pro mne vznikly, mnohé jsem premiérovala, dvě skladby jsem připravovala k vydání. Vedle vyjádření vlastního názoru pramenícího z interpretačních zkušeností mi připadalo přínosné zachytit výpovědi autorů, jejich názory, komentáře a požadavky na interpretaci, okolnosti vzniku skladeb i vidění cembala jako soudobého nástroje. Z těchto rozhovorů jsem bohatě čerpala. Vzhledem ke zmíněnému nedostatku literatury jsem tedy doufala, že sumarizace informací o moderní a soudobé české cembalové literatuře bude přínosnou nejen pro mé kolegy – laskavý čtenář nechť posoudí, zda se mi to podařilo.

Celé dvacáté století a uplynulé desetiletí jednadvacátého je ovšem velmi široké téma. Bylo logické rozsah této práce úžeji vymezit. Po zvážení různých možností jsem upřednostnila podrobné zpracování menšího množství kapitol. Jednu kapitolu jsem věnovala základnímu shrnutí nepřiliš početné, avšak významné tvorby první poloviny dvacátého století a ve zbývajících kapitolách jsem se zaměřila na pět z hlediska cembala nejvýznamnějších českých autorů druhé poloviny dvacátého století. Z těchto autorů jsem pak zvláštní důraz kladla na tvorbu Jiřího Temla, která pestrostí forem, nástrojového obsazení, počtem skladeb a celkovým významem je mimořádná. Skladbami tohoto autora se systematicky zabývám od roku 1999, mnohé jsem premiérovala, některé vznikly přímo pro mne, k většině jsem připravovala registrace. Z výše uvedených důvodů jsem také považovala za prioritní natočit soubornou nahrávku jeho skladeb pro cembalo a vzhledem k této celkové komplexnosti se budu v kapitole o Temlovi podrobně zabývat analýzou jeho kompozičních prostředků. Jana Nováka považuji za přímého pokračovatele Bohuslava Martinů, jehož vliv v Novákových skladbách, vzniklých v šedesátých letech minulého století, stále

ještě slyším. Cembalu věnoval dva opusy, které ještě před pár lety byly i většině odborné veřejnosti neznámé a které zasluhují naši pozornost. Jan Novák byl zcela mimořádný hudební zjev, pro jehož plné prosazení je potřeba ještě hodně udělat. Oproti tomu tvorba Viktora Kalabise je plně etablovaná v koncertním životě, z vybraných autorů je jeho život a dílo také nejúplněji zpracované literaturou. Okolnostmi vzniku jeho skladeb pro cembalistku Zuzanu Růžičkovou, jednu z nejvýraznějších hudebních osobností 20. století, a možností zachytit její vzpomínky a postřehy ke skladbám v konfrontaci s vlastním interpretačním přístupem, nebylo však možné opomenout zařadit tuto kapitolu. Jiří Gemrot je dalším z autorů, který věnoval cembalu řadu skladeb jak sólových, tak i komorních. Je oblíbeným, často hraným autorem i v zahraničí. O tamních objednávkách jeho nových titulů svědčí i jedna z cembalových skladeb.

K vyjmenovaným skladatelům tvoří výrazný kontrast Marek Kopelent. Jako reprezentant tzv. Nové hudby, která nevychází z tradičních skladatelských postupů, používá ve srovnání s nimi zcela jiné kompoziční postupy. Jeho skladatelský význam výrazně přesáhl už v minulosti hranice naší země, a zatímco v době totality u nás důsledně nesměla být jeho hudba provozována (od 70. let), jinde se stal skladatelem evropského významu. Zcela nové prvky a postupy, které jeho hudba přináší, i celkově novou estetiku považuji z obecného hlediska přinejmenším za velmi zajímavou a hodnou poznání, osobně pak za velmi nápaditou a otevírající nové interpretační možnosti.

K jednotlivým autorům (s výjimkou Jana Nováka) jsem ve shrnutí pro přehlednost uvedla katalogové údaje – u všech jsem se řídila uváděním stejných údajů. Pokud některý není uveden, znamená to, že se skladby netýká (např. položku dedikace uvádím pouze v případě, že skladba byla někomu věnována). V uvedených duratách vycházím primárně z údaje uvedeného na notách (ať už se jedná o rukopis anebo o tištěné vydání).

Kapitole ohledně nástrojů v Čechách jsem se záměrně nevěnovala – je dostatečně podrobně zpracována v bakalářské práci cembalistky Marty Němcové (viz. seznam literatury). Do přílohy jsem uvedla pouze opravené tištěné vydání Novákovy *Sonaty brevis, clavicymbalo modulanda*, jejíž autograf je těžko dostupný. Domnívám se, že získání ostatního notového materiálu by nemělo být pro potenciální zájemce problematické.

Závěrem bych ráda poděkovala za pomoc, cenné rady i trpělivost při vzniku této práce prof. Giedré Lukšaité Mrázkové, prof. Zuzaně Růžičkové, za mnohé konzultace Jiřímu Temlovi, Marku Kopelentovi, Jiřímu Gemrotovi, Hanně a Monice Šlapetovým, Elišce Novákové, svým rodičům za celoživotní podporu, a především Aleši Březinovi, jehož pomoc cennými muzikologickými radami i jeho přátelstvím pro mě byly zásadní oporou.

I.1 Seznam zkratek

Zkratky užívané v popisu skladeb

Agraf - autograf
CD - nahrávka na kompaktním disku
Ded - dedikace
Dur - durata, doba trvání v minutách uvedená autorem
Ed - vydání tiskem
LP - nahrávka na gramofonové desce
MG - nahrávka na zvukovém páse
Partit. - obsazení
Prem. - premiéra

Zkratky použité pro hudební nástroje

cemb. - cembalo
cl. - klarinet
cor. - lesní roh
dir. - dirigent
fg. - fagot
fl. - flétna
ob. - hoboj
vla - viola
vlc. - violoncello
vno - housle

Zkratky pro názvy institucí

ČHF - Český hudební fond
ČMH - České muzeum hudby

I.2 Kritické zhodnocení dosavadní literatury

Jak už jsem se zmínila v úvodu této práce, ke zvolenému tématu soudobé tvorby pro cembalo je zásadní nedostatek odborné literatury.

Výjimku tvoří kapitola zaměřená na českou literaturu pro cembalo první poloviny 20. století. Ze tří autorů v ní zahrnutých má z hlediska dostupnosti informací absolutní prvenství **Bohuslav Martinů**. Vedle zásadní monografie Miloše Šafránka *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, Praha 1961 a katalogu Harry Halbreicha *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*, Main 2006 jsou to publikace Jaroslava Mihule a z nich zejména Mihule, Jaroslav, *Martinů. Osud skladatele*, Praha 2002. Cenné, autentické vzpomínky manželky skladatele, které se v mnoha momentech dotýkají vzniku cembalových skladeb, obsahuje kniha Aleše Březiny a Ludmily Sadílkové (vyd.) *Charlotte Martinů Můj život s Bohuslavem Martinů*, Praha 2003.

Vzpomínky cembalistky, která se osobně s B. Martinů znala a konzultovala s ním interpretaci jeho *Sonáty*, jsou v knize Ule Troxlera (vyd.), *Antoinette Vischer. Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, Birkhäuser Verlag Basel, 1976. Zajímavé postřehy ke koncertu B. Martinů přináší Gerda Lechleitner *Cembalokonzerte des 20. Jahrhunderts: Martinů und Poulenc im Vergleich*, Brno, 1990.

Z odborné literatury o **Hansi Krásovi** je nejaktuálnější publikace Blanky Červinkové *Hans Krása Život a dílo skladatele*, Praha, 2003. Autorka věnuje obsáhlou kapitolu Krásově *Hudbě pro cembalo a sedm nástrojů* včetně podrobného rozboru.

Emilu Hlobilovi je věnována podrobná monografie Jiřího Bajera *Emil Hlobil*, Praha 1984.

Zdroje informací ke skladatelům píšícím po roce 1960 jsou nepoměrně chudší.

Nejstarším z pětice vybraných autorů je **Jan Novák**. Nejspolehlivějším i nejrozsáhlejším zdrojem poznání jsou webové stránky www.jannovak.eu, jejichž autorkou je skladatelova dcera Clara Nováková.

Určitou alternativou je část, věnovaná Janu Novákovi na stránkách www.musica.cz, nicméně předchozí odkaz je podrobnější i obsáhlejší.

Zajímavá studie Martina Flašara *Jan Novák, žák Bohuslava Martinů* vyšla v: *Hudební věda*, Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR, roč. 43, č. 1, od s. 59-74, 16 s..

Viktor Kalabis tvoří v této skupině určitou výjimku. Kalabis je především velmi podrobně zpracován v důkladné monografii Jaroslava Šedy *Viktor Kalabis, I. Život a dílo, II. Katalog skladeb, III. Dokumenty*, strojopis 1990. Tato kniha ovšem končí rokem 1990 a navíc nebyla dosud vydána.

Podrobně a velmi kvalitně je zpracovaná spíše popularizačně zaměřená kniha Jiřího Pilky *Viktor Kalabis*, Academia, Praha, 1999, obsahující i komentovaný katalog skladatelových děl.

U ostatních autorů lze čerpat dílčí informace především z magisterských a diplomových prací. Z hlediska mého tématu jsou však přínosem většinou jen jejich životopisné pasáže, případně části věnované charakterizaci kompozičního stylu. V této souvislosti zmíním zejména bakalářskou práci Barbory Šenfeldové, *Klavírní sonáty Jiřího Gemrota*, HAMU, Praha, 2008 a diplomovou práci Michala Matznera, *Marek Kopelent – nástin života a tvorby*, Praha, 2006, Ústav hudební vědy FFUK, rukopis.

Důležité informace o Marku **Kopelentovi** obsahuje již zmíněná kniha Antoinette Vischer, která zachycuje jejich kontakt v době vzniku Kopelentovy skladby pro tuto cembalistku.

Nejpodrobnější informace o **Jiřím Temlovi** přináší útlý sešitek Vlasty **Bokůvkové** *Portréty plzeňských skladatelů*, Západočeská univerzita v Plzni, 2008, který je díky nedávnému datu vydání stále velmi aktuální.

II. Česká literatura pro cembalo v první polovině 20. století

II.1 Bohuslav Martinů

Začátky zájmu moderních skladatelů o cembalo jsou u nás spojeny se jménem **Bohuslava Martinů** (1890–1959). První skladby pro cembalo Martinů napsal až za svého pobytu v Paříži. Za jejich vznik můžeme děkovat cembalistce Marcelle de Lacour (1896-1997), žačce legendární Wandy Landowské, která Martinů oslovila se zakázkou napsat pro ni skladbu: „*Seznámil jsem se s jednou dámou, Marcelle de Lacour, hraje na klavecín, požádala mne, abych jí něco napsal, hraje hodně v rádiu a v moc nóbl společnostech*“ (z dopisu domů 9. července 1935)¹.

V červnu 1935 vznikly **Deux pièces** (Dva kusy), H. 244², které skladateli posoužily jako studie k cembalovému koncertu.

O tři měsíce později následoval **Concert pour clavecin et petit orchestre** (Koncert pro cembalo a malý orchestr, dokončen 11. září 1935). Autor se v instrumentaci omezil na komorní soubor - jeho obsazení tvoří vedle cembala jen 9 nástrojů: troje housle (každé se samostatným partem), viola, violoncello, kontrabas, flétna, fagot a klavír. Navzdory autorově výslovné poznámce v partituře skladby, že „smyčce mohou být eventuelně zdvojeny“, bývá běžně hrán komorními orchestry. Autor ale evidentně usiloval o komorní formu tohoto koncertu, v němž cembalo v souhře s devíti nástroji zvukově optimálně vynikne. Pro komorní obsazení hovoří i hravý charakter díla, průzračná, nezahlcená struktura a drobná artikulace v jednotlivých hlasech. Forma díla vychází z oblíbeného skladatelova principu *concerta grossa*, cembalo je použito jako protipól k ostatním hráčům. „Originální spojení cembala a klavíru je instrumentačním objevem Bohuslava Martinů, teprve o jedno desetiletí později je použil Frank Martin ve své *Petit symphonie concertante*, další významní autoři jako např. Arvo Pärt a Elliott Carter následovali až hluboko ve druhé polovině 20. století.“³

¹ Mihule, Jaroslav, Martinů. Osud skladatele, Praha 2002, s. 230.

² Číslo s písmenem H. se vztahuje k tematickému katalogu skladeb B. Martinů Harryho Halbreicha, 2007.

³ Březina, Aleš, Martinů Harpsichord Works, Supraphon a.s. 2005, s. 24.

Premiéra se konala 29. ledna 1936 v rámci koncertů pařížské společnosti pro soudobou hudbu Société triton. Sólistkou byla Marcelle de Lacour, které byl koncert věnován, doprovázená malým instrumentálním souborem za řízení Henri Tomasiho. Úspěch provedení byl nesporný: Martinů, který nebyl přítomen, o tom referoval „...píše mi p. Šafránek, že jsem měl ohromný úspěch s tím Koncertem pro cembalo a orchestr, co hrála ta paní de Lacour...“⁴

Při provedení o dva roky později stanula za dirigentským pultem žačka B. Martinů Vítězslava Kaprálová. Tento koncert, uskutečněný 2. června 1938 v rámci večera pořádaného Mezinárodní spisovatelskou asociací na obranu kultury (Association Internationale des Écrivains pour la défense de la Culture), se jmenoval Paris-Prague a měl za cíl upozornit na zhoršující se politickou situaci Československa v době po připojení Rakouska k Německu a jen několik měsíců před uzavřením tzv. Mnichovské dohody. Vyznění večera bylo jednoznačné – sympatie Československem a odpor vůči fašismu. Během něj byl na podium pozván Martinů, Egon Erwin Kisch a Jiří Mucha a byla vyzdvižena osobnost Adolfa Hoffmeistera, který do Paříže přijel zahájit výstavu svých kreseb v Maison de la Culture.⁵

Dalším dílem, ve kterém Martinů použil cembalo, byly **Promenades pour flûte, violon et clavecin (piano)** (Promenády pro housle, flétnu a cembalo (nebo klavír)), H. 274 dokončené 28. února roku 1939. Autor je psal v závěru svého pařížského pobytu pro trio svého přítele, vynikajícího flétnisty Marcela Moyse (1889-1984).

*„Vzpomínám si, jak jsme byli v Juře v Saint-Amour, ve vile slavného flétnisty a profesora konzervatoře Marcela Moyse. Odtud jsme díky cembalistce paní Marcelle de Lacour mohli procestovat celou Juru. Bohušovi bylo v Moyseově společnosti dobře, skvěle si rozuměli. Později jsme je navštěvovali v Paříži, žili na Montmartru v jednopatrovém domě uprostřed zahrady zarostlé šeríkovým houštím.“*⁶

Z praktických důvodů (podobně jako řada jiných autorů) nabízí Martinů také alternativu klavíru namísto cembala – volba cembala je však zvukově jednoznačně lepší možností. Křehkost a průzračnost struktury skladby i celkové

⁴ z dopisu rodině, Praha po 31.1. – před 7. 2. 1936.

⁵ Mihule, s. 275.

⁶ srpen 1936.

zvukovosti, drobnost motivků, zřetelný dialog i výrazná kantabilnost, a především velmi srozumitelná artikulace připomíná svým charakterem barokní triovou sonátu, přestože *Promenády* mluví slovníkem dvacátého století. Cembalo tuto křehkost výrazu ideálně podpoří, zatímco u klavíru by vznikalo nebezpečí zahlcení drobné mikrostruktury. Martinů věnoval klavíru nepoměrně větší množství skladeb a volba cembala v této skladbě jistě vycházela z podobných zvukových asociací.

Následovala odmlka na bezmála 20 let. Do tvorby Bohuslava Martinů se vrátilo cembalo až po jeho návratu z Ameriky, v době trvalého zakotvení ve Švýcarsku. Stalo se tak díky přátelství s Paulem Sacherem, dirigentem a významným mecenášem skladatelů 20. století, do jehož blízkého okruhu patřila také basilejská cembalistka Antoinette Vischer.

*„...Žili jsme tam uprostřed přírody a klidu, v pohodlném bytě a v přátelsky srdečném ovzduší se Sacherovými. ... Jednou týdně jsme chodili k Reberovým. Jindy zas přišli oni k nám i s kaplanem Maxem Kellerhalsem. Je to mimořádně kultivovaný člověk, který tíhne k hudbě. V téhle komorní společnosti jsme si všichni dobře rozuměli. Chodili jsme na výlety a poslouchali nové desky. Maja nás seznámila s cembalistkou Antoinette Vischerovou. Papínek pro ni zkomponoval *Dvě impromptu* a *Sonátu*. Každou středu jsme k ní chodili na oběd, na který zvala spoustu dalších přátel z hudebních kruhů.“*⁷

Vischer si u Martinů nejprve objednala **Sonate pour clavecin** (Sonáta pro cembalo), H. 368 - práci na ní se Martinů věnoval během února 1958, a o rok později jej požádala ještě o **Deux impromptus** (Dvě impromptu), H. 381 (datovaná 21. března 1959). Sonáta je třívětá, nepřiliš rozměrná kompozice, jejíž věty na sebe navazují attacca. *Dvě impromptu* jsou pak miniaturky vhodné i jako přídavek. Vischer ve svých soukromých poznámkách uvádí, že jí je Martinů věnoval jako poděkování za nahrávku *Sonáty*⁸.

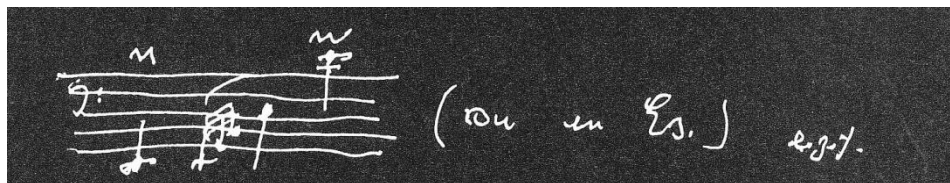
V pozůstalosti Vischer se dochoval také velmi zajímavý dopis z 20. dubna 1959 od Martinů, ve kterém ji prosil o korekci jednoho místa v *Sonátě*:

*„...Rád bych Vás o něco požádal. Nejsem úplně spokojen s jedním místem v *Sonátě* a chtěl bych, abyste mi pomohla udělat opravu. Je to místo, myslím že*

⁷ Martinů, Ch., *Můj život s Bohuslavem Martinů*, Editio Bärenreiter Praha, 2003, s. 178.

⁸ „Erhielt diese zum Dank für die gespielte Sonate“. Paul Sacher Stiftung, Basilej.

v první větě, kde levá ruka hraje oktávy, překračujíc pravou ruku, myslím, že to začíná dole v basu notou E nebo Es, pravá ruka hraje ornamenty. Rád bych udělal tuto korekci:



První nota je dobře, ale oktáva je moc slabá, myslím že ta oprava jí dá víc...⁹

Tištěná verze však nereflektuje požadavek Martinů a vychází z původního rukopisu:



Notový příklad č. 1, B. Martinů, *Sonate pour clavecin*, takt 29-32

Zatímco během „francouzského“ období v Martinů cembalových skladbách převažují neobarokní prvky v permanentním dialogu všech nástrojů, často v motorickém pohybu, drobných figuracích i artikulaci, ve Švýcarsku, o dvacet let později, jakoby se hudba Martinů vracela odkud vyšla – slyším v ní náznaky české lidové hudby, je daleko expresivnější, velmi často střídá charaktery a s nimi i vyjadřovací prostředky, vypráví příběh.

⁹ „...Je voudrais vous demander quelque chose. Je ne suis pas tout a fait content avec une place dans la Sonate et je voudrais que vous m'aidez a faire une correction; C'est la place, je croix dans la 1er mouvement ou la main gauche joue cesquate octaves, passe par la main droite, je croix que cela commence par E en bas, ou Es, la main droite joue les ornements. Je voudrais faire cette correction: La premiere note est bien mais octave is trop faible, je pense que le correction donera plus." Antoinette Vischer, str. 56.

Nástroje

Ve třicátých letech se v Paříži běžně vyskytovala cembala firmy Pleyel a Gaveau, tzv. moderní cembala vybavená pedálovou lyrou. Dokládají to i dobové koncertní programy, uvádějící značky klávesových nástrojů používaných v průběhu koncertu.

Notová vydání

Všechny cembalové skladby Bohuslava Martinů vyšly tiskem, a sice ve vydavatelstvích Bärenreiter (*Promenády*), Editions Max Eschig (*Sonáta, Dvě impromptu*), Universal Editions (*Dva kusy, Koncert pro cembalo*). Notový materiál ke *Koncertu pro cembalo* je pouze k zapůjčení. Ve všech stávajících vyskytují chyby a nepřesnosti ve výšce tónu, artikulaci, frázování, dynamice a dalších parametrech. Pro přesnou interpretaci je tedy nanejvýš vhodné konzultovat tištěná vydání s autografy, které jsou uloženy v Institutu Bohuslava Martinů v Praze. Přesto bych ráda na jednu zásadní odchylku, kterou je paradoxně snadné přehlédnout, rovnou upozornila, a tou je chybějící takt v tištěném vydání druhého *Impromptu* ve srovnání s rukopisem, který je uložen v Praze. Druhý rukopis je uložen v Paul Sacher Stiftung v Basileji. Domnívám se, že tento rukopis je shodný s tištěným vydáním.



Notový příklad č.2, B. Martinů *Deux impromptu*, č. 2, takt 53-58

Nahrávky

Cembalové skladby Bohuslava Martinů jsou zaznamenané na mnoha nosičích jak českými, tak i zahraničními interprety.

Z českých cembalistů měla prvenství Z. Růžičková, ze zahraničních nahrávek bych ráda upozornila na nahrávku *Sonaty* cembalistkou A. Vischer, která měla možnost konzultovat její nastudování s autorem: „...*Pak mi jednoho dne přinesl*

(míněno Martinů, pozn. MK) *svojí Sonátu, kterou komponoval pro mě. Pomalu začínal být nemocný, přesto jsem měla ještě příležitost pracovat s ním společně na této sonátě, poslechnout si jeho rady a přání. Vícekrát jsem mu ji přehrávala, měla jsem štěstí, že jsem ji mohla realizovat v duchu jeho záměrů...často jsem ho navštěvovala, když byl upoután na lůžku, přesto hotovou nahrávku zažil už jen z mého vyprávění.*¹⁰

Přes tento autentický kontakt s autorem se osobně jako interpret s pojetím A. Vischer neztotožňuji. V každém případě je však vrcholně zajímavé se s touto nahrávkou¹¹ seznámit.

Souborná nahrávka prezentující *Koncert pro cembalo a malý orchestr* v jeho původní, komorní verzi, která vyšla se vydavatelství Supraphon v roce 2005 (cembalo Monika Knoblochová), je realizována na autentickém nástroji Pleyel z roku 1939, tedy typu cembalu, s kterým Martinů pravděpodobně přišel v Paříži do styku.

II.2 Hans Krása

Jen o rok později po první Martinů cembalové skladbě, v roce 1936, zkomponoval **Hans Krása** (1899–1944) svou patnáctiminutovou **Komorní hudbu pro cembalo a 7 nástrojů**. Premiéry se 25. března 1936 na koncertě hudební skupiny Mánesa ujal cembalista Frank Pollak (později v emigraci v Izraeli (Haifa) vystupující pod jménem Frank Pelleg). Vedle Krásovy *Komorní hudby* byla uvedena také díla Františka Bartoše, Pavla Bořkovce, Jaroslava Ježka, Išy Krejčího a Bohuslava Martinů. Pollak vzal partituru s sebou do Izraele a až po jeho smrti ji v pozůstalosti našel Joža Karas.

„Četné změny, škrty a vložky, často nečitelné vnukují myšlenku, že Krása upravoval skladbu během příprav k pražské premiéře. To by vysvětlilo dvě různá

¹⁰ „...Dann überbrachte er mir eines Tages seine für mich komponierte Sonate. Langsam wurde er kränklich, doch fand ich noch Gelegenheit, zusammen mit ihm an dieser Sonate verschiedene Male vor, ich hatte das Glück, sie seinen Absichten entsprechend zu verwirklichen. ... Ich besuchte ihn oft am Krankenbett, doch die fertige Schallplatte erlebte er nur noch in meiner Erzählung“ in: Antoinette Vischer, *Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, Birkhäuser Verlag Basel, 1976, str. 55.

¹¹ His Masters Voice Schweiz 7 EBZ 506 nebo WERGO/CBS 60028 - s nahrávkami je možné se seznámit také v Paul Sacher Stiftung v Basileji.

*zakońčení první věty, z nichž jsem použil prvního s delším cembalovým sólem a předzvěstí motivu z druhé věty.*¹²

Karas tedy musel nejprve skladbu zrekonstruovat (později vyšla tiskem¹³) a v této podobě má skladba následující obsazení: 4 klarinety in B (2. klarinet in B alternuje s klarinetem in Es, 4. klarinet s altsaxofonem in Es), trubka in C, violoncello a kontrabas.¹⁴

Velmi podrobný formální rozbor díla přinesla Blanka Červinková ve své knize *Hans Krása Život a dílo skladatele*, Praha 2003, s. 139-141.

Premiéra vyvolala protichůdné reakce, kritici skladbu hodnotili z pohledu jazzových rytmů, lidových tónů, spojení starého umění s novým, banálnosti...¹⁵

Z vlastní, praktické zkušenosti skladbu vnímám jako velmi nápaditou a v nejlepším slova smyslu zábavnou – z dnešního pohledu připomíná prostředí kavárny třicátých let. Originální instrumentační kombinace je geniální nápad a je pouze škoda, že z praktického hlediska bývá obtížně realizovatelný.

Obnovená premiéra *Komorní hudby* se konala až 7. června 1995 v Amsterdamu v rámci Holandského festivalu. Jako sólista se představil John Snijders za doprovodu souboru Nieuw Ensemble za řízení Eda Spanjaarda.¹⁶

Krásova *Komorní hudba* je zaznamenána na CD nahrávce Zuzany Růžičkové za doprovodu Czech Soloists z roku 1997, která vyšla ve vydavatelství Praga Digitals.

I.3 Emil Hlobil

Třetím a posledním českým autorem písičím v první polovině 20. století pro cembalo, byl **Emil Hlobil** (1901–1987). Cembalu, podobně jako Krása, věnoval pouze jedno jediné dílo – třívěté **Quartetto** per clavicembalo (pianoforte), violino, viola e violoncello (Kvartet pro clavicembalo (klavír), housle, violu a violoncello), op. 23, zkomponované v roce 1943.

¹² Červinková, Blanka, Hans Krása. *Život a dílo skladatele*, Tempo Praha 2003, s. 138 – dopis v archivu autorky.

¹³ Tempo Praha and Bote & Bock Berlin, 1995. Boosey & Hawkes Bote & Bock Berlin, 2004.

¹⁴ Červinková, s. 138.

¹⁵ Více viz Červinková, str. 142-143.

¹⁶ Červinková, 2003, s. 144.

Premiéry 3. 3. 1944 se na koncertu Sdružení pro soudobou hudbu ujal cembalista Dr Oldřich Kredba, pro kterého byla skladba komponovaná. Partnery mu byli členové Ondříčkova kvarteta (R. Zika, V. Zahradník a B. Jaroš). Od té doby byl kvartet velmi často hrán i nahráván – z významnějších provedení jmenujme např. koncert v rámci festivalu Pražské jaro v roce 1946, opět v podání O. Kredby s členy Ondříčkova kvarteta, ostravské provedení H. Šlapetovou s členy některého z tamních kvartet¹⁷ či nahrávka Z. Růžičkové pro Supraphon¹⁸ s členy Vlachova kvarteta (V. Snítal, J. Kodoušek, V. Moučka).

Je považován za jednu z nejzdařilejších a posluchačsky nejlépe přijímaných Hlobilových skladeb.¹⁹ Přesto se domnívám, že je v cembalovém repertoáru řada zdařilejších skladeb. Hlobil byl bezpochyby velmi zdatný v kompozičním řemesle – ostatně to je při poslechu tohoto kvartetu dobře patrné z výstavby formy a instrumentace. Problematická je ovšem hudební invence – jeho témata jsou až banální, připomínající dětské písničky. Při volbě sonátové formy je tento nedostatek o to závažnější. Hlobilovi je ovšem potřeba přičíst kladný bod za zacházení s cembalem jako se soudobým nástrojem. Nemá tendenci svěřovat mu neobarokní stylizaci a v tomto duchu se mu podřizovat. Kvartetu pomáhá, speciálně ve druhé větě, Růžičkové nápaditá registrace.

Skladba byla vydána Hudební Maticí Umělecké besedy v Praze, v roce 1948. Notový materiál obsahuje jen dílčí registrační pokyny, především použití 4' rejstříku v místech, které v klavírní verzi uvádí o oktávu výš, a pak občasné použití loutnového rejstříku. Všechny interpretační pokyny jsou, podobně jako název, uvedeny v italštině.

¹⁷ H. Šlapetová si už bohužel nevzpomíná, o které kvarteto přesně šlo – osobní rozhovor.

¹⁸ SUA 10049.

¹⁹ Viz: Bajer, Jiří Emil Hlobil Hudební putování stoletím, Praha 1984, s. 56.

III. ČESKÁ LITERATURA PRO CEMBALO OD ROKU 1960

III.1 Jan Novák (1921-1984)

III.1.1 Portrét skladatele

Jan Novák se narodil v Nové Říši na Moravě. Po prvotních studiích na jezuitském gymnáziu na Velehradě a klasickém gymnáziu v Brně, pokračoval v roce 1940 na brněnské konzervatoři ve třídě Františka Schäfera (klavír) a Viléma Petrželky (kompozice). Studium se mu však protáhlo – jako příslušník smutně proslulého „ročníku 21“ strávil dva a půl roku na nucených pracích v Německu, odkud na sklonku války uprchl. Konzervatoř tak absolvoval až v roce 1946. Po válce pokračoval nejprve na AMU u Pavla Bořkovce a po založení JAMU pokračoval v Brně. V roce 1947 získal stipendium Nadace Jaroslava Ježka, které mu umožnilo stipendijní pobyt ve Spojených státech (1947/48), kde krátce studoval u Aarona Coplanda a následujících pět měsíců soukromě u Bohuslava Martinů, který měl na jeho další skladatelský vývoj zásadní vliv. Novák byl Martinů posledním českým žákem (a jediným v New Yorku) a i později ho s ním pojil velmi vřelý vztah. Velká část korespondence popisující jejich kontakt je dnes bohužel považována za ztracenou²⁰.

Po invazi sovětských vojsk v roce 1968 se Novák rozhodl pro emigraci, po níž žil nejprve v Dánsku, které po roce vystřídala Itálie do roku 1977. Naposledy se přestěhoval do německého Ulmu, kde zůstal až do své smrti.

Novák byl známý jako vynikající latiník; plynně touto řečí hovořil i psal, a to jak prózu, tak poezii – začátky tohoto celoživotního zájmu spadají už do doby jeho studií na jezuitském gymnáziu, později se velmi podstatně promítal i do jeho tvorby.

Hannah Šlapetová²¹ na Nováka vzpomíná jako na úžasného, nesmírně skromného člověka, s velkým smyslem pro humor.

²⁰ Clara Nováková, dcera Jana Nováka.

²¹ Cembalistka, působící v Brně v 50. letech 20. století – viz dále.

III.1.2 Skladby pro cembalo

Tvorba Jana Nováka pro cembalo, zahrnující celkem dva opusy, vznikla pro cembalistku Hannu Šlapetovou, která v padesátých letech působila v Brně. Bezprostředním podnětem k napsání skladeb byla spontánní výzva interpretky při jedné z jejích návštěv u Novákových v Zelené vile na Přehradě (v blízkosti Brna).

V říjnu 1960 Novák napsal nejprve **Sonatu brevis**, clavicymbalo modulanda, po níž vzápětí následovaly **Inventiones per tonos XII clavicembalo aut aliis instrumentis pinnatis modulandae** (Invence ve dvanáctitónové soustavě pro cembalo a jiné klávesové nástroje). Ani jedna ze skladeb neobsahuje autorem zapsané registrace.

III.1.2.1 Sonata brevis, clavicymbalo modulanda

Premiéra *Sonaty brevis* (spolu se čtyřmi částmi *Invencí*) se konala v únoru 1961 v Praze. Nebyla bohužel zaznamenána, ani na tento koncert nevyšla žádná kritika, přestože „sál byl do posledního místečka plný, lidi byli nadšení“²².

Úspěch provedení byl prý tak veliký, že přítomná herečka Zuzana Stivínová (sestra Jiřího Stivína) neváhala jet do Ostravy, aby mohla sonátu ještě jednou vyslechnout.²³ Tentýž program byl zopakován na komorním koncertě VII. přehlídky nové tvorby skladatelů Jihomoravského kraje 26. 3. 1961 v Besedním domě v Brně.²⁴ Po tomto provedení už k žádné další repríze v podání původní interpretky nedošlo a později musela Šlapetová svoji koncertní činnost ze zdravotních důvodů ukončit.²⁵

O existenci *Sonaty brevis* jsem se dozvěděla po provedení *Invencí* na koncertě v Brně 9. prosince 2003. Nadšena Novákovou vynikající hudbou jsem využila osobního setkání se Zdeňkem Cupákem, velkým obdivovatelem a znalcem Novákovy hudby²⁶, jehož prostřednictvím jsem získala noty pro

²² Osobní rozhovor s H. Šlapetovou, leden 2009.

²³ Osobní rozhovor s H. Šlapetovou, leden 2009.

²⁴ Jan Karafiát, Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století, str. 52.

²⁵ Po emigraci do Spolkové republiky Německa v roce 1968 už jako profesionální cembalistka nepůsobila.

²⁶ Zdeněk Cupák (22. 8. 1921 - 25. 5. 2005) redaktor symfonické a komorní hudby v brněnském rozhlase, později vedl celé hudební oddělení. Blízký přítel Jana Nováka i

provedení *Invencí*, abych se ho zeptala na případné další Novákovy skladby pro cembalo. Pan Cupák se tehdy zmínil, že Novák kdysi napsal pro cembalo ještě *Sonatu brevis*, ale zároveň mě upozornil, že je dlouhodobě považovaná za ztracenou a on ani nikdo jiný netuší, kde skončila²⁷.

Myšlenka najít ztracenou sonátu mi nedávala pokoj, ale nenapadalo mě, jak bych se k ní mohla dopracovat. Až jsem se jednoho dne na jistém koncertu náhodně setkala se skladatelem Lubošem Slukou, kterému jsem vyprávěla o svém nadšení z Novákovy hudby. On mi při té příležitosti nabídl, že by mi ukázal autograf – domnívala jsem se, že *Invencí*. Po nějaké době jsme se opět potkali a já jsem si dovolila připomenout mu jeho laskavou nabídku, neboť mě onen autograf velmi zajímal. Jaké však bylo moje překvapení a radost, když jsem na svoji otázku uslyšela „*ale já nemám rukopis Invencí, já mám Sonatu brevis!*“!

V roce 2007 se *Sonata brevis* dočkala tištěného vydání ve vydavatelství Českého rozhlasu. Je škoda, že se v něm poměrně hojně vyskytují chyby, ačkoliv už v té době bylo vydané CD s oběma Novákovými skladbami i známý fakt, že mám skladby na repertoáru. Některé se dodatečně podařilo opravit ručně díky nepříliš velkému nákladu, zásadní místo ve třetí větě však zůstalo chybně (viz příloha).

Sonata brevis je třívětá kompozice, z níž krajní věty v rychlém tempu vynikají energičností a výrazným rytmem - v první větě synkopickým, ve třetí větě tečkovaným – evokujícím jazzový charakter. Novákova tvorba až do konce 50. let byla pod vlivem B. Martinů, ale také jazzových zážitků z Ameriky. Martin Flašar zachytil svědectví skladatelova přítele Franka Rybky: „...*Jan tehdy pracoval na několika skladbách, které pak nesl Martinů ke konzultaci. Podle Rybky byl v této době ovlivněn jazzem, který společně slýchali v newyorských klubech*

celé rodiny. V době totality se intenzivně zasazoval o uvádění zakázaných autorů. Podařilo se mu zachránit řadu skladeb a nahrávek z tvorby Jana Nováka. Osobní sdělení Elišky Novákové.

²⁷ Po pražském a brněnském provedení *Sonaty brevis* a výběru *Invencí* vrátila H. Šlapetová J. Novákovi všechny autografy, protože už v té době věděla, že bude muset ze zdravotních důvodů přestat s koncertní činností. J. Nováka, ještě v Brně před emigrací, navštívil jakýsi neznámý rakouský cembalista, který se zajímal o Novákovo dílo. Novák mu obě skladby zapůjčil, aniž by měl od nich kopie. Při prvním setkání obou rodin v emigraci vyšlo najevo, že oba rukopisy jsou ztraceny a že chybí i jakýkoliv kontakt k tomuto rakouskému cembalistovi. Jan Novák byl však schopen *Invence* díky logickým kompozičním postupům zpětně rekonstruovat a celé je napsal popaměti znovu (Autograf z roku 1969). Na základě nově vzniklého autografu patrně vyšlo vydání v Edition Modern v roce 1969. Nepodařilo se však vypátrat, proč tištěné vydání uvádí jiné latinské texty než autograf. *Sonatu brevis* se J. Novákovi zpětně zrekonstruovat nepodařilo. Osobní sdělení E. Novákové a H. Šlapetové.

*Metropole a Birdland. Tyto výlety za hudebním dobrodružstvím inicioval Martinů, který byl jazzem sám okouzlen ve dvacátých letech v Paříži. V jeho případě šlo však jen o přechodnou a uzavřenou etapu jeho uměleckého vývoje. Okouzlení jazzem Novákovi vydrželo přinejmenším do šedesátých let.*²⁸

Prostřední věta zachovávající tečkovaný rytmus přináší kontrastní, klidnější náladu a ve svém imitačním principu jako by se vracela k *Invencím*.

Ded Hannah Šlapetová

Prem únor 1961, Praha, H. Šlapetová cemb.

Dur 7´

I. Allegro II. Andante III. Allegro

Agraf Luboš Sluka

Ed Praha, Český rozhlas, 2007

Mg Praha, ČRo, 2007, M. Knoblochová cemb.

CD Cube Bohemia, 2007, CBCD2738, M. Knoblochová cemb.

III.1.2.2 Inventiones per tonos XII clavicembalo aut aliis instrumentis pinnatis modulandae (Invence ve dvanáctitónové soustavě pro cembalo a jiné klávesové nástroje²⁹)

Navzdory roku vzniku (1960), premiéry³⁰ se *Invence* dočkaly až v roce 2003. H. Šlapetová provedla na dvou již zmíněných koncertech pouze čtyři části z celého cyklu. Zájem o provedení *Invencí* měla i Zuzana Růžičková – Novák však jejich nastudování logicky svěřil Šlapetové, neboť jí byly věnovány. Později,

²⁸ Flašar, Martin. Jan Novák, žák Bohuslava Martinů. Hudební věda, Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR, roč. 43, č. 1, od s. 66, 16 s. ISSN 0018-7003. 2006.

²⁹ Latinské „inventio“ znamená vynález, vynalézám; Název bychom tedy mohly také přeložit jako Vynálezy prostřednictvím dvanácti tónů na... nebo Dvanáctitónové vynálezy... Co myslel Novák slovem „okřídlené nástroje“ se můžeme pouze domnívat – podle mého názoru by se mohlo jednat o nástroje ve tvaru křídla jakým je jak klavír, tak i cembalo, anebo mohl jen zvolit básnický obrat pro cembalo, vycházejíc z faktu, že tento nástroj je opatřen trsátkou, která se dříve vyráběla z ptačích brků.

³⁰ Osobní rozhovor s H. Šlapetovou i zmínka z dopisu A. Veselé, předsedkyně Spolku přátel hudby při Státní filharmonii v Brně, který byl adresován mně v souvislosti s prosbou o nastudování Novákových *Invencí*: „...Paní Hannah Šlapetová, které je cyklus věnován, jej ze zdravotních důvodů nikdy souborně neprovedla..“.

patrně i vlivem emigrace a politických okolností, už nedošlo k novému nastudování a skladba na 43 let upadla v zapomnění.

Cyklus je inspirovaný J. S. Bachem (konkrétně jeho *Inwencemi* BWV 772-786), jehož byl Novák obdivovatelem. Invence jsou dvoustránkové, dvoudílné, vynikají formální přehledností a transparentností. Jsou kontrastní jak tempem, tak množstvím použitých charakteristických prvků: synkopace a tečkovaný rytmus (časté rysy Novákovy tvorby), virtuózní proti arpeggiově zádumčivým plochám, akordické části, motorický pohyb proti tanečnímu rázu. Z hlediska kompozičních technik dominuje časté použití dodekafonie a kontrapunktu.

Každá z invencí je uváděna Novákovými verši v latině, a sice v tetrametru trochejském katalektickém³¹. Tištěné vydání přináší z neznámého důvodu³² jiné latinské verše než revidovaná rukopisná verze z října 1969. Uvádím zde jak pozdější podobu textů z roku 1969 včetně jejich překladů, tak i pro zajímavost a případného hloubavého latiníka podobu textů z tištěného vydání (kurzívou).

1. Gaudium digiti fugaces et soni ferunt citi

Hbité prsty, rychlé tóny způsobují radost všem
(*Laetantur motu celeri digitione animique*)

2. Dissipavi margaritas arte duodenaria

Rozházel jsem perly dvanáctitónovou hudbou
(*Per duodenos curre sonos: iocus hic latet artis*)

3. Nete perstrepenste fuso, nete pernices modos

Předte rychlou melodii, předte, vřeteno až zadrnčí
(*Harmoniarum centus sine fine cadentes*)

4. Asperis petuntur astra, suavibus sed cantibus

K hvězdám těžce vzpínáme se, také hudbou lahodnou
(*Nobilitas grepu lento procedit ad astra*)

³¹ Ústní informace od Novákova přítele Zd. Cupáka.

³² Odpověď na tuto otázku mi neuměla dát ani E. Nováková ani H. Šlapetová, více viz poznámka pod čarou č. 8.

5. Ira discerpit modorum lineas, an sit iocus?

Hněv když ruší řádky hudby – nebo to byl pouhý žert?

(Etsi discerptumst carmen, numerum bene serva)

6. Montibus narrate amores atque curas pectoris

Horám mluvte o svých láskách, o starostech svého srdce

(Delicias celebra nostro Amaryllida cantu)

7. Labitur sursum deorsum carminis Fallada

Píseň obratně se vzpíná, potom ale klesá zas

(Chromatici moduli manibus non otia portant)

8. Silva personat susurro: musica audis organa

Tiše zní šumění lesa, slyšíš také hudbu varhan

(Cantat silva susurro: pulsat velus hydraulun)

9. Pungitur digitis acutis: forma varia pingitur

Bystře, vtipně uhoď prsty – vzniknou různé pestré tvary

(Cultros sub cute sentio usne acusque)

10. Curre praeceps ut ruebat olin torrem ille Bach

Bezhlavě když vpřed se ženeš, tak jak kdysi potok Bach

(Sic velox ruebat olim magnus torrem ille Bach)

11. Sorbia et quandoque rana more cantat Bacchico

Obyčejná žába někdy zpívá na ba(k)chický tón

(Sorbia et quandoque rana more cantat Bacchico)

12. Mobili pede tunde terram: persolutum iam est opus

Dupni nohou do podlahy: dílo už je hotové³³

(Finis adest operis: cupis et pes tendere terram)

³³ Český překlad je kombinací překladu získaného Zd. Cupáka (on sám ovšem překlad nedělal, nebyl latiníkem – sdělení E. Novákové; autorem překladu mohl být J. Novák nebo dnes už neznámý člověk) a revize Zd. Novákové (shoda jmen, s rodinou J. Nováka nemá nic společného – pozn. MK).

Jediné tištěné vydání z roku 1969, se od rukopisné verze neliší pouze jinými latinskými verši – je v něm bohužel také značné množství chyb. V roce 2003, kdy jsem *Invence* na prosbu Spolku přátel hudby při Státní filharmonii v Brně studovala, jsem naštěstí obdržela exemplář not opravený panem Cupákem. Je otázkou, zda Cupákovo velké množství oprav vychází z důkladné znalosti Novákova díla i jeho kompozičního stylu, nebo z rukopisu z roku 1969³⁴. Opravy se totiž týkají nejen chybných not, ale například i doplnění chybějící dvojité taktové čáry. Na druhou stranu taková oprava chybí v *Invenci V* (rukopis uvádí dvojitou taktovou čáru po taktu 25), zároveň chybí i oprava jedné dobře viditelné chybné noty v *Invenci X* (viz příklad níže) a chybí i doplnění autorova pokynu hrát *attaca Invenci XI a XII*. Tištěná verze se oproti rukopisu z roku 1969 liší i některými dynamickými znaménky.



Notový příklad č. 1, Jan Novák, *Invence X*, takt 9-10

Ded Hannah Šlapetová

Prem 9. prosince 2003, Brno, Besední dům, M. Knoblochová cemb.

(únor 1961, Praha, H. Šlapetová cemb. provedla 4 části *Invencí*)

Dur 25³⁵

I Allegro II Allegretto III Velocemente IV Adagio V Allegro VI Larghetto

VII Con Moto VIII Andante IX Allegretto X Allegro XI Andante XII Allegro

Agraf Eliška Nováková

Ed München, Edition Modern, 1969

Mg Praha, ČRo, 2004, M. Knoblochová cemb.

³⁴ Podle sdělení E. Novákové je nepravděpodobné, že by Zd. Cupák mohl rukopis z roku 1969 vlastnit.

³⁵ Vycházím z duraty nahrávky pro ČRo, vzhledem k tomu, že na notách není uvedena ani mi není známá žádná jiná nahrávka.

III.1.2.3 Choreae Vernales (Jarní tance)

Vznikly v roce 1977 původně pro flétnu a kytaru. Záhy následovala verze pro flétnu s klavírem a později ještě třetí, pro flétnu a smyčcový orchestr s celestou a harfou. Na podzim 2009 z níže uvedených důvodů jsem se po dlouhém zvažování rozhodla realizovat verzi s cembalem. Ačkoliv *Choreae Vernales* tedy nejsou původní cembalovou skladbou, zařadila jsem je do této kapitoly i vzhledem k autorizaci této verze flétnistkou Clarou Novákovou (v zastoupení jejího otce).

Po seznámení se s *Jarními tanci* mě zaujala skutečnost, že sám autor vypracoval tři verze, z nichž jsem usoudila, že zvukovost nástroje doprovázejícího flétnu je autorem u této skladby pojímána s určitou velkorysostí. Zásadní roli ale v mých úvahách sehrála skutečnost, že se ve všech verzích jedná buď o „klávesy“ nebo „něco drnkavého“. To mně vnuklo ideu cembala jako čtvrté verze, která oba zmíněné prvky spojuje. Společně s použitím barevné registrace, proveditelné i na kopii historického nástroje, se domnívám, že se jedná o další zdařilou a životaschopnou verzi.

Poprvé jsme verzi pro flétnu a cembalo provedly společně s Clarou Novákovou na koncertě 23. 11. 2008 v kostele sv. Vavřince. Natočena doposud není.

Výchozím provozovacím materiálem je samozřejmě verze pro flétnu a klavír, která je vydaná v nakladatelství Českého rozhlasu, Praha, 2009 – na doplnění je ale také zajímavé srovnat klavírní part s partem kytarovým.

III.2 Viktor Kalabis (1923-2006)

III.2.1 Portrét skladatele

Pocházel z Červeného Kostelce ve východních Čechách, kde se narodil 27. února 1923. Od pěti let se věnoval hře na klavír, v níž pokračoval ještě i během let na reálném gymnáziu v Rychnově nad Kněžnou. Vzrušujícím zážitkem bylo v průběhu studií poznání Orchestru Jaroslava Ježka. Vedle nové estetiky zvukovosti i nápaditých textů ho okouznil především saxofon, na nějž se záhy naučil hrát. Po maturitě Kalabis přestal s hodinami klavíru, neboť usoudil, že předchozí roky ho vybavily natolik, že je schopen přehrát si cokoliv ho bude zajímat. Stal se členem jazzového orchestru, kde hrál na saxofon a klarinet a zároveň – podobně jako ostatní členové tohoto orchestru – členem mužského sboru Smetana. Získal místo pomocného učitele v Mělníku, kde setrval do roku 1944 (vyučoval obory jako účetnictví, počty, živnostenské písemnictví aj.).

V dubnu 1944 dostal od okupačních úřadů příkaz nastoupit do strojírenského závodu na letecké součástky poblíž Mělníka. Přes stísněné podmínky válečných let Kalabis neustával ve svém zájmu o hudbu, která se mu stala od závěru gymnaziálních studií jednoznačnou prioritou. Usiloval proto o dobré vyškolení pro dráhu skladatele a dirigenta – od října 1943 studoval u prof. Pavla Dědečka a později u Jaroslava Řídkého, se kterým si ovšem hlouběji neporozuměl. Z jeho skladatelských principů nepřijímal nic, Řídký však situaci pochopil a Kalabise v ničem neomezoval.

Až teprve po válce se mohl plně věnovat studiu hudební vědy na filozofické fakultě spolu s estetikou, filozofií a psychologií a zároveň studiu skladby na Státní konzervatoři ve třídě prof. Emila Hlobila, kterého oceňoval po stránce profesní i lidské jako skvělého pedagoga. Vedle toho doufal ve studia u Bohuslava Martinů. Na odchod do Ameriky však nebylo vzhledem k době i finančním podmínkám ani pomyšlení a po únoru 1948 vzaly definitivně za své také naděje, že by se Martinů vrátil do vlasti. Kalabis opustil po třech letech Konzervatoř, aby nastoupil do skladatelské třídy Jaroslava Řídkého³⁶ na nedávno založené (1946) Akademii múzických umění, k prof. Dr. Karlu Janečkovi pak na katedře hudební teorie.

³⁶ Původně Kalabis směřoval do kompoziční třídy k Bořkovcovi, který ho z dnes už nezjistitelných důvodů nepřijal.

Navzdory těsnému časovému sousedství začátku Kalabisových studií u Hlobila a vzniku Hlobilova *Kvartetu pro clavicembalo, housle, violu a violoncello*, op. 23 z roku 1943, Kalabis bohužel o této skladbě s Hlobilem nikdy nediskutoval, nebo alespoň ne z pohledu informací o skladbě či interpretaci. Cembalo ho v té době ještě nezajímalo.³⁷

Krátce po absolutoriu (17. května 1952) získal na AMU Kalabis úvazek: výuka hry partitur mladých dělnických kádrů. Už po několika měsících však místo z politických důvodů musel opustit. Pomoc nabídl skladatel Jiří Pauer, v té době na vedoucím místě Československého rozhlasu v Praze. Kalabis nastoupil na místo hudebního redaktora a režiséra Hlavní redakce pro děti a mládež. Oproti předpokladu přechodného zaměstnání v redakci zůstal nakonec dlouhých 19 let.

Na podzim 1951 se stal Kalabis prvním žákem Zuzany Růžičkové v rámci obligátního klavíru, jehož byla na AMU lektorkou. Pracovní kontakt přerostl ve vztah, který koncem roku 1952 vyústil v jejich svatbu. Jejich manželský svazek nebyl jen celoživotně lidsky spolehlivým a stabilním vztahem, byl oboustranně umělecky obohacující a inspirativní. Z hlediska vzniku řady cembalových skladeb pak zcela zásadní.

Zuzana Růžičková se narodila v roce 1927 v Plzni. Od devíti let hrála na klavír. Nástup druhé světové války jí však překazil studia u legendární cembalistky Wandy Landowské, ke které měla jít studovat do Paříže. Roky 1942-45 strávila v koncentračních táborech v Terezíně, Osvětimi, Birkenau a Bergen-Belsenu. Na podzim 1945 se navzdory rukám zničeným v lágrech vrátila s neuvěřitelnou houževnatostí a vůlí ke klavíru. Už na podzim 1947 vstoupila na AMU do třídy prof. Raucha. O dva roky později bylo poprvé vypsáno obligátní cembalo prof. Kredbou, ke kterému se Z.R. okamžitě přihlásila. Zásadní zlom v jejím životě způsobilo vítězství v cembalové soutěži v Mnichově v roce 1956, po němž se jí otevřely bohaté koncertní i nahrávací příležitosti u nás i v zahraničí. Vedle rozměrného barokního repertoáru, cíleně se celý život zasazovala o propagaci soudobé hudby, již inspirovala mnohé skladatele k napsání nových skladeb – vedle jejího muže to byl např. J. Rychlík, E. Dřízga, J. Klusák ad.

Až do poloviny šedesátých let se však Růžičková uplatňovala vedle cembala i jako špičková klavíristka – ještě v roce 1956 např. premiérovala klavírní koncert svého muže, který ho napsal pro ni a věnoval jí ho jako svatební dar.

³⁷ Osobní rozhovory se Zuzanou Růžičkovou.

Po roce 1955 začaly Kalabisovy skladby vycházet u nás tiskem (v zahraničí od roku 1971), roste množství cen získaných ve skladatelských soutěžích, ocenění hudební kritiky, členství v hudebních organizacích (Svaz českých skladatelů, Česká hudební společnost, Ochranný svaz autorský).

V roce 1973 Kalabis opustil rozhlas s rozhodnutím naplno se věnovat pouze komponování. K němu přibyla nová činnost – dirigování, které bylo jeho snem od mládí, kdy ho soukromě studoval. Většina jeho dirigentských vystoupení se odehrála v nahrávacím studiu, veřejně vystoupil jen dvakrát. Jednou z těchto příležitostí bylo ostravské provedení **Koncertu pro cembalo a orchestr** v podání Janáčkova komorního orchestru a Zuzany Růžickové. V Praze ho pak v roce 1980 natočil s Pražským komorním orchestrem a toutéž sólistkou. Díky Kalabisově dirigentské aktivitě tak máme jedinečné štěstí, že známe dokonalou interpretaci tohoto koncertu, tak jak si ho autor sám představoval.

Na prahu 90. let se Kalabis mimo pokračující kompoziční činnost angažoval v obnovení skladatelské společnosti Přítomnost (za totality zakázané), ujal se předsednictví v Nadaci Bohuslava Martinů a inicioval vznik Institutu B. Martinů, studijního střediska, které pečuje o jeho odkaz a díky němuž mají dnes cembalisté možnost seznámit se s většinou nahrávek cembalových skladeb i rukopisy B. Martinů.

III.2.2 Skladby pro cembalo

Kalabisovu tvorbu pro cembalo lze rozdělit do dvou bloků. První z nich, zahrnující čtyři skladby, spadá do 60. a 70. let a nese dva společné rysy: všechny tyto skladby psal Kalabis pro svoji ženu, cembalistku Zuzanu Růžickovou, a všechny byly myšlené pro moderní pedálové cembalo, z něhož také vycházejí registrace uvedené v notách. Některé barvy autor zamýšlel už společně se vznikem kompozice (např. v *Invencích* uplatněná samotná 4' i 16'), některé registrace vznikaly dodatečně ve spolupráci se Zuzanou Růžickovou.

Ve třech skladbách druhého bloku z 90. let už Kalabis počítal s možností uvádění svých děl na kopiích historických nástrojů – z notových materiálů také téměř důsledně zmizely návrhy registrací. Přesto autor preferoval moderní

nástroje pro jejich barevné zvukové možnosti.³⁸ Jednou z kompozičních metod byla tzv. „transplantace“³⁹ (viz níže), kterou Kalabis nazýval svěření realizace své orchestrální představy pouze jednomu nástroji (cembalu) a obzvláště v těchto případech pak postrádal moderní nástroj, který má daleko větší možnosti orchestrace než kopie historického nástroje.

Kompozičně pracuje Kalabis s volnou tonalitou, kvartovými postupy, imitačními plochami. V jeho skladbách se objevují i prvky dodekafonie, jejichž důsledné používání ovšem považoval za svazující.

Zásadními skladatelskými vzory byli I. Stravinský, B. Bartók, P. Hindemith, L. Janáček a B. Martinů.

Z hlediska cembalových skladeb považují skladby prvního a druhého bloku za naprosto kontrastní. Šedesátá a sedmdesátá léta reprezentuje transparentní, průzračná a přehledná hudba, vyznačující se čistým tvarem, který je patrný hned u první skladby *Kánonické invence*. Zde bychom ještě tyto rysy mohli vysvětlit zvolenou formou imitačního dvouhlasu, který nedává příliš příležitost k zahuštění. Zmíněné rysy jsou však dobře patrné i u následujících skladeb tohoto období - dvojhlas (zde už v neimitační podobě) převažuje i v *Sonátě pro housle a cembalo* či *Akvarelech*, občasné vybočení do akordických úseků provází přehledné vedení hlasů, často vycházející z chromatických postupů.

Oproti tomu je počátek devadesátých let ve znamení totální proměny stylu – množství clusterů, silně zahuštěná faktura, leckde s harmonicky ne zcela srozumitelnými postupy, jde v některých místech i nástrojově obtížně do ruky – většinou se jedná o akordy v široké poloze v rychlém tempu (viz příklad č. 1). Velmi často se objevuje interval sekundy. Interpret tak musí u zdánlivých clusterů porozumět složitému harmonickému propojení a vnitřní polyfonii aby zjistil, že nejsou náhodné či pouze zvukově efektní. Celkový dojem ze tří skladeb těchto let je jakoby naléhavost a intenzita myšlenky, kterou se Kalabis snaží vyjádřit, nemohla se vejít do rámce vymezeného komorní sazbou. Blízce souvisí s už zmíněným stylem „transplantace“ orchestrálního myšlení, podníceného Kalabisovým pojetím cembala jako nástroje schopného „instrumentace“, který k takovéto hutné malbě štětcem dává příležitost (z pohledu historie je tu analogie s Bachovými transkripcemi Vivaldiho koncertů, tehdy zcela novým přístupem k cembalu).

³⁸ Osobní rozhovory se Zuzanou Růžičkovou.

³⁹ Terminus technicus autora.

Velmi typické pro toto období je posouvání či opakování modelu vytvořeného figuracemi nebo zahuštěnými akordickými plochami, v pásmech levé a pravé ruky, často zcela nezávisle na sobě. Tato pásmovost vytváří bitonální plochy. Přímo za charakteristický rys by se dalo označit posunutí začátku těchto modelů z těžké na lehkou dobu (zpravidla o osminovou pauzu), vytvářející zajímavou polyrytmičnost se sólovým hlasem, které jsou někdy obtížné na souhru. Oblíbené jsou rytmické mateníky i lichodobé metrum.



Notový příklad č. 1, Viktor Kalabis, *Čtyři obrazy*, 3. věta, takt 13-15

III.2.2.1 Šest dvouhlasých kánonických invencí, op. 20

Kánonické invence op. 20 jsou první Kalabisovou skladbou pro cembalo, napsal ji v září 1962 na přání své ženy. Překvapivá je skutečnost, že první Kalabisova cembalová skladba vznikla teprve po desetiletém soužití. Jedním z důvodů vysvětlujících tuto skutečnost je fakt, že cembalo se v jejich společné domácnosti vyskytovalo až od roku 1958 a jeho přítomnost byla logickým předpokladem a zároveň i impulsem pro vznik cembalových skladeb. Po dlouhodobém naléhání Zuzany Růžičkové, která si nakonec pro sebe dílo vyprosila slovy: „...napiš cokoliv a jak chceš těžké“, se Kalabis po důkladném seznámení s nástrojem pustil do komponování. Zaujat kánonickou výstavbou Bachových *Duet* BWV 802-805, která Růžičková v té době studovala, rozhodl se pro formu invencí.⁴⁰ Celý cyklus vytvořil za pouhých 13 dnů⁴¹. V rovině formy a

⁴⁰ Zajímavá je skutečnost, že první polovina 60. let inspirovala hned tři skladatele k soudobému zpracování formy invence pro cembalo a zároveň všichni tři byli v nějaké podobě inspirováni J. S. Bachem: Jan Novák *Inventiones per tonos XII clavicembalo aut aliis instrumentis pinnatis modulandae*, 1960, Viktor Kalabis *Šest dvouhlasých kánonických invencí*, 1962 a Eduard Dřízga *Šest dvouhlasých kánonických invencí*, 1965. Dřízgova a Kalabisova skladba nese dokonce stejný název i počet částí. Zuzana

inspirace byl tedy vědomě inspirován Bachem, kompoziční práce je však už ryze soudobá, s moderní harmonickou strukturou.⁴²

Kánony jsou psány v intervalech 5, 6, 4, 8, 7, 3 a střídají výraz, charakter i tempo. Dedicantka o nich řekla: „*Jakoby chtěl názorně dokázat pravdivost Goethova výroku: „tvořit znamená zjednodušovat“, zřekl se Kalabis všech svodů cembala jako nástroje barevného, bicího, abstraktně neosobního či schopného vtipné persifláže. Svěřuje mu závažné obsahy a činí tak stylem tomuto nástroji nejvlastnějším- polyfonií.*“⁴³

Zuzana Růžičková později hrála skladbu po celém světě (J. Šmolík na obalu LP v r. 1974 mluví o více než stovce provedení) a skladba byla přijímána „*s ohlasem vždy kladným a plným obdivné úcty*“⁴⁴.

Reedice nahrávky Z. Růžičkové uveřejněné v roce 2010 na kompaktním disku potvrdila, že Kalabisovy skladby jsou nadčasové a stále budí zasloužený obdiv: „...harmonické a kontrapunktické mistrovství v moderním kontextu...“⁴⁵

Interpretační poznámka:

- autor si výslovně přál, aby *Kánonické invence* byly hrány jako celek⁴⁶
- důsledně imitační dvouhlas invencí vyžaduje naprostou nezávislost obou rukou a bezpečnou orientaci v nejednoduchých harmonických vztazích vzdálených od jakýchkoliv prvků neoklasicismu

Ded Zuzana Růžičková

Prem 20. 8. 1963, Šternberský palác, Praha, Mezinárodní kongres

farmakologů, Z. Růžičková cemb.

Růžičková se domnívá, že šlo o pouhou náhodu. V každém případě se později tato situace už nikdy neopakovala.

⁴¹ Pilka, str. 55.

⁴² Ivanova Irina, *Harmonická struktura Kalabisových Kánonických invencí: Pracuje s tonalitou do té míry rozšířenou, že budí až dojem atonality.* viz Šeda, III.

⁴³ Šeda, II/1, str. 105.

⁴⁴ Pilka, str. 55

⁴⁵ Sequenza 21, The Contemporary Classical Music Community, květen 2010: „...mastery of harmony and counterpoint in a modern context..“

⁴⁶ V případě nahrávky Giedré Lukšaitė-Mrázkové byl Kalabisův souhlas k provedení pouze výběru *Invencí* výjimkou potvrzující pravidlo.

Veřejná koncertní premiéra: 21. 10. 1964, Klub školství a kultury, Praha, hudební středisko Svazu československých skladatelů, Z. Růžičková cemb.

Dur 14-16 min.⁴⁷

Canon in 5 Allegro vivo – Canon in 6 Allegro teneramente – Canon in 4

Andante noc molta sensibilita – Canon in 8 Allegro comodo – Canon in 7

Adagio noc molta espressione – Canon in 3 Allegro vivo

Agraf ČMH

Ed Praha/Bratislava, Panton, 1966⁴⁸

LP Supraphon, 1977, 1 11 2170, Z. Růžičková cemb.

CD AMU, 2000, HF 0006-2131, G. Lukšaitė-Mrázková cemb. (výběr)

MSR Classics, 2010, MS 1350, Z. Růžičková cemb.

III.2.2.2 Sonáta pro housle a cembalo, op. 28

byla v pořadí druhou skladbou; vznikla v srpnu a září 1967 na základě objednávky duha Josef Suk a Zuzana Růžičková. Oba interpreti si přáli mít do svých programů soudobé dílo, které by ale zároveň vhodně doplňovalo barokní a případně i raně klasicistní repertoár souboru a příliš nenarušilo dramaturgický kontext.⁴⁹ Autor sám k tomuto požadavku řekl: „...Věděl jsem, že skladba bude hrána většinou v čistě barokním rámci spolu s Bachovými a Händelovými sonátami a k tomu pro publikum takřka úzce specializované na starou hudbu, která soudobé hudbě mnoho nepřeje. Proto jsem si poněkud ztížil svůj úkol tím, že jsem se rozhodl napsat kompozici, která by rámeček koncertu příliš nenarušila. Připadal jsem si jako výtvarník, který navrhuje okna dejme tomu do gotické katedrály a chce, aby jeho dílo nenarušilo výtvarný celek...kombinaci těchto dvou nástrojů...považuji za přímo ideální z hlediska zvuku...Radost z této objednávky mne tak inspirovala, že jsem byl se skladbou hotov za necelé dva měsíce.“⁵⁰

⁴⁷ Šeda, II/1 str. 103.

⁴⁸ Od 1.1.2011 přecházejí všechna práva na Schott Music International.

⁴⁹ Šeda, II/1 str. 151.

⁵⁰ Šeda, II/1 str. 152.

Ztotožňuji se s názorem J. Pilky, který označuje *Sonátu pro housle a cembalo* za jednu z nejniternějších cembalových skladeb⁵¹. Tato niternost má však v každé větě jiný obsah: v první větě převládá něžná, intimní nálada v různých odstínech, umocněná nápaditými barvami v cembale, druhá věta je tmavá, hutná, vyjadřující hluboký smutek, podpořený neobvyklými harmoniemi, třetí věta kontrastuje s předchozími rozhodností až úporností a energickým charakterem. V celé sonátě upoutá výrazně kantabilní pojednání partu houslí.

Svůj pohled na toto dílo přináší také Jaroslav Šeda viz *Viktor Kalabis, díl. II, Katalog skladeb, část 1, str. 152-156*.

Duo sonátu hrávalo rádo, často a po celém světě (Evropa, Japonsko, USA, zejména v New Yorku s velkým ohlasem) a patrně si ji tím nezáměrně trochu zmonopolizovalo, protože se málokdo po nich odhodlal k novému nastudování. Až mnohem později, v polovině osmdesátých let, přistupují k nové interpretaci Giedré Lukšaitė-Mrázková s Gabrielou Demeterovou a Ivan Ženatý s Jaroslavem Tůmou.

Ded Josef Suk a Zuzana Růžičková

Prem 23. 9.1968, Rudolfinum, Praha, přehlídka koncertního umění Svazu československých skladatelů, Josef Suk vno, Zuzana Růžičková cemb

Dur 15´

I. Allegro moderato – II. Andante - III. Allegro vivo

Partit cemb., vno

Agraf ČMH

Ed Praha-Bratislava, Editio Supraphon, 1970

LP Supraphon, 1970, 1 11 2170, J. Suk vno, Z. Růžičková cemb.

CD MSR Classics, 2010, MS 1350, J. Suk vno, Z. Růžičková cemb.

⁵¹ Pilka, str. 61.

III.2.2.3 Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr, op. 42

byl třetím a zcela zásadním dílem. Zuzana Růžičková mi o vzniku tohoto koncertu řekla: „v r. 1974 jsem ve Švýcarsku hrála a natáčela se souborem Camerata Zürich Koncert pro cembalo a malý orchestr B. Martinů. Při té příležitosti se mne dirigent orchestru Răto Tschupp zeptal, jestli náhodou neznám svého krajana, Viktora Kalabise, jehož Komorní hudbu pro smyčce často a rádi hrají. Když se, za velikého veselí, ukázalo, že jde o mého muže, nebylo už daleko k objednavce, kterou autor s radostí přijal...přála jsem si, aby koncert byl radostný a přinesl trochu úlevy v chmurné době okupace“

Neprozřetelným uvedením původního přání Zuzany Růžičkové, aby Kalabis napsal „veselý koncert“⁵², do autorova textu pro programovou brožuru koncertu, rozjel se nekonečný kolotoč přejímání této informace, bez ohledu na to, zda ji autor skutečně nakonec naplnil (a vůbec naplnit chtěl), či ne – ostatně tuto informaci neobsahuje ani zmíněný text programové brožury, a recenzenti posuzovali koncert pouze buď jako „veselý“ nebo „nezdařeně usilující o veselost“⁵³ navzdory jasné, nezpochybnitelné výpovědi koncertu. Vzhledem k četným provedením se dochovalo velké množství publikovaných kritik, mnohé z nich přetiskl Jaroslav Šeda, in: Viktor Kalabis, Díl III., Dokumenty, str. 104-108.

První věta koncertu skutečně začíná jako radostná hudba se spoustou brilantního motorického pohybu v partu cembala, ale už záhy se hudba začne komplikovat a houstnout a stupňující se napětí v partech cembala i orchestru a jejich vzájemném dramatickém dialogu zní stále výhrůžněji a vyhoceněji. Druhá věta meditativního charakteru je plná tíživé úzkosti, obav a smutku, zosobněných v temných harmoniích orchestru i 16´ rejstříku cembala. Třetí věta *spojuje a sjednocuje oba protilehlé světy částí předchozích*⁵⁴ - je plná vypjatých a útočných, toccatových figurací v cembalu, nepřetržitě plynoucích, doprovázených výraznými rytmy orchestru, které přerušují klidné, zádumčivě smutné až tragické plochy, kterými nakonec orchestr utichá a jen housle s cembalem se smířeně ztrácejí do ticha.

⁵² Programová brožura Týdnu nové tvorby, 1977 : „...přání znělo: „Napiš veselý koncert!“ Není nic těžšího, než splnit toto zdánlivě prosté přání. Vždyť veselost jako by ze soudobých skladeb vyprchala a podaří-li se vám napsat přece jen něco radostného, nebudete se zdát dost „hlubokým a soudobým“. A přece si myslím, že všichni toužíme po troše radosti, proč se tedy o to nepokusit?...”

⁵³ Pilka, str. 84.

⁵⁴ VI. Tichý, v: Šeda, II/2, str. 241.

„Nechal jsi mě umřít“ naříkala jsem ne tak docela v žertu....“jinak to nešlo, doba je taková“...zněla odpověď autora. Jednou mě utěšoval, že konec změní, ale to už bylo jasné, jak silná, sugestivní a emocionální je originální verze.“⁵⁵

Zuzana Růžičková hrála koncert s velkým ohlasem po celém světě – z českých orchestrů, které ho uvedly, to byl např. SOČR, FOK, Sukův komorní orchestr, Janáčkův komorní orchestr ad., v zahraničí ho nastudovala taková tělesa jakými jsou např. Staatskapelle Berlin, Staatskapelle Dresden, Vivaldi Players Tokyo, Washington Philharmonic Chamber Orchestra (dokonce sedmkrát!) ad.

Znalec Kalabisovy tvorby Jiří Pilka o cembalovém koncertu v kontextu ostatních děl říká: *„Považuji tento koncert za skvělý a řadím ho mezi autorova klíčová díla. Právě pro vícevrstevnost, pro četnost tajemství a pro čistě hudební bohatost.“⁵⁶*

Autor nebyl s premiérovým provedením koncertu spokojen – snad právě to bylo rozhodujícím impulsem, aby se tři roky nato ujal taktovky a nastudování na výstavbu náročného koncertu sám. Díky tomu máme nejlepší možný výchozí materiál při studiu tohoto skvostu mezi moderními cembalovými koncerty.

Interpretační poznámky:

Metronomické údaje, především ve finále, by měly být pro interprety závazné⁵⁷

Ded Zuzana Růžičková

Prem 21. 3. 1977, Malý sál Tonhalle Zürich, Zuzana Růžičková cemb, Camerata Zürich, Räto Tschupp dir.

Česká premiéra 2. 4. 1977, Rudolfinum, Praha, Týden nové tvorby Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Z. Růžičková cemb., Dvořákův komorní orchestr, VI. Válek dir.

Dur 27´

I. Allegro leggiero - II. Andante - III. Allegro vivo

⁵⁵ Z. Růžičková.

⁵⁶ Pilka, J., str. 85.

⁵⁷ Z osobních rozhovorů se Zuzanou Růžičkovou.

Partit	cemb. solo, smyččce
Agraf	ČMH
Ed	Editio Supraphon Praha, 1977
LP	Supraphon, 1977, 1 19 2238, live nahrávka z pražské premiéry Supraphon, 1980, 14 10 2755, Z. Růžičková cemb., Pražský komorní orchestr, V. Kalabis dir.
CD	Supraphon, 2003, SU 3736-2 911, Z. Růžičková cemb., Pražský komorní orchestr, V. Kalabis dir.

III.2.2.4 Akvarely pro cembalo, op. 53

vznikly v srpnu 1979.

Autor k nim řekl: *„Akvarely jsou mým čtvrtým cembalovým dílem. Miluji tento nádherný nástroj nejen pro jedinečnou literaturu, jež mu byla věnována, nýbrž také pro krásu jeho zvuku, pro jeho tichou monumentalitu a ne na posledním místě pro nároky, které klade na skladatele a které nemilosrdně odhalí každou nepravdu a pózu... Akvarely vděčí za svou existenci stále rostoucímu zájmu o soudobou cembalovou hudbu tohoto druhu. Jsou to tři zcela krátké obrazy – proto akvarely, které nepopisují nic mimohudebního nebo literárního. Posлуhač nechť se nechá vést svou vlastní fantazií. Co se týče kompoziční techniky, označil bych ji snad jako „transplantaci“. Chtěl jsem využít jedinečné barevné nádhery tohoto nástroje k vyjádření takřka orchestrálních myšlenek. Pokud bych snad měl přece jen naznačit, co mne osobně inspirovalo, pak to bylo předjaří v přírodě (č. 1 a 3) a člověk uprostřed této nálady (č. 2)“⁵⁸*

Zuzana Růžičková, která skladbu hrávala často a ráda, o nich říká, že jsou potěchou pro publikum i interpreta a já s ní vřele souhlasím: Akvarely jsou mojí nejoblíbenější Kalabisovou skladbou. Vyznačují se křehkostí, půvabem a poezií a zároveň vtipem. Dokonale také vyhovují zvukovosti cembala, jehož barevnost nechávají naplno vyznít. Jsou to mistrně zvládnuté miniatury. Použitím slova „akvarel“ myslel autor *„malé formáty, intimitu, nezavazující výraz, odlišnost od*

⁵⁸ Šeda, II/2, str. 309/310.

*oleje*⁵⁹ Právě vylehčenost vodových barev typická pro akvarel v malířství mi připadá korespondující s hudbou Kalabisových *Akvarelů*.

Jejich vyznění je tak působivé, že v minulosti několikrát podnítilo zájem o Kalabisovo dílo, který vedl k následným orchestrálním provedením. Inspirační okruh těchto tří skladeb autor symbolicky charakterizoval jako Rašení, Člověk a smrt, Ballabile⁶⁰.

Interpretační poznámky:

Skladbu je možné hrát na moderní i historický nástroj, v druhém případě je možné víceméně dodržet předepsané registrace, pouze na 16' je nutno resignovat. Pro plné vyznění obsahu volné věty by měl být ostře intonován loutnový rejstřík, v opačném případě je lepší jeho nahrazení 4' rejstříkem⁶¹

Ded Zuzana Růžičková

Prem 15. 5. 1980, Kruh přátel hudby, Duchcov, Z. Růžičková cemb

Dur 7'20

I. Allegro ma non troppo - II. Andante - III. Allegro molto

Agraf ČMH

Ed Praha, ČHF Půjčovna hudebních materiálů, 1982⁶²

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1984, 3. Akvarel

CD Nibiru, 1998, 0138-2131, Z. Růžičková cemb.

V osmdesátých letech se tvorba pro cembalo odmlčí, aby v první polovině devadesátých vydala tři zbývající skladby:

⁵⁹ Šeda, II/2, str. 310.

⁶⁰ Zuzana Růžičková.

⁶¹ Osobní rozhovory se Zuzanou Růžičkovou.

⁶² neprodejný materiál.

III.2.2.5 Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo, op. 73

z listopadu 1991 byly napsány jako dárek velkému příznivci Kalabisovy hudby a později i osobnímu příteli obou manželů Kalabisových, Johnu Solumovi, profesoru na Vassar College ve státě Connecticut v USA a někdejšímu prvnímu flétnistovi Clevelandského symfonického orchestru.

Název volil skladatel jako zcela volně cítěný titul???.⁶³ Skladby vyjadřuje dvě polohy – idylickou, hravou na jedné straně, a dravou až drsnou, vyjádřenou kalabisovsky složitou harmonií a polyfonií, na straně druhé. První poloha je obzvláště patrná v druhé větě, která připomíná taneční promenádu a pastorální polohu jak svojí náladou, tak i imitací ptačího zpěvu. Třetí část propojuje oba zmíněné výrazové charaktery a je stavebně nejkomplicovanější. Druhá, dravá poloha, společně s polyrytmičností, připomínající Bartókovu tvorbu, se pak nejvíce promítá do závěrečného finále.

Ded John Solum

Prem 4. 11. 1992, Vassar College, Connecticut, USA, John Solum fl, Peter

Marshall cemb

Dur 17´

I. Vivo - II. Moderato - III. Poco vivo - IV. Allegro assai

Agraf ČMH

Ed Praha-Mainz, Panton international, 2005

MG Praha, ČRo, 1998, Jiří Válek fl., Zuzana Růžičková cemb

III.2.2.6 Preludio, Aria e Toccata „I casi di Sisyphe“ pro cembalo sólo, op. 75

z roku 1992 vznikly (podobně jako Temlův *Diptych* a Gemrotovy *Hry*) na objednávku festivalu Pražské jaro pro mezinárodní cembalovou soutěž v roce 1993. Cenu za nejlepší interpretaci díla získal švýcarský cembalista Yves Rechsteiner. Dílo se stalo součástí repertoáru mnoha cembalistů - Jory

⁶³ Pilka, str. 129.

Vinicourta, USA (laureát zmíněné soutěže), Moniky Knoblochové (laureátka soutěže PJ 1999), Mary Farbood, USA (laureátka soutěže PJ 2006), Marka Krolla, Boston-USA, Andrase Szepese, Maďarsko a samozřejmě Zuzany Růžičkové, která o této skladbě říká: „*Na rozdíl od Akvarelů tady autor pracuje plným štětcem. Jde o jednu z Kalabisových „transplantací“, jak je sám nazývá. Cembalo už není pouhým klávesovým nástrojem, zastupuje mnohde celý orchestr.*“

Jak titul naznačuje, jedná se v tomto případě o skladbu vysloveně programní, inspirovanou mytologickým příběhem krále Sisyfa, jemuž bohové určili úkol za pokání dotlačit balvan na vrchol hory, odkud však stále znovu a znovu padá zpět, reflektující věčný úděl člověka. Sisyfovo bolestné naříkání nad ním je tématem volné věty. V rozporu se závěrem báje, Kalabisův Sisyfos na konci skladby zuřivě od sebe odhazuje kámen odmítajíc se dále snažit nebo případně vítězně dosahuje s nejvyšším vypětím vytyčeného cíle. Epičnost skladby je vystižena beze zbytku.

Neodpustím si ještě jednou citovat Zuzanu Růžičkovou, která v žertu někdy říká: „*občas mne pronásleduje lehké podezření, že kromě obecné a evidentní filosofie díla se autor k vylíčení nekončící Sisyfovy dřiny inspiroval za dveřmi mé pracovny, naslouchaje mému cvičení...*“⁶⁴

Interpretační poznámky:

Následující komentář se opírá o poznatky z interpretačního semináře vedeného V. Kalabisem a Z. Růžičkovou 12. 3. 2003 na HAMU:

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

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

⁶⁴ Osobní rozhovory se Zuzanou Růžičkovou.

III. věta - původní tempo $\text{♩} = 93$ skladatel označil za přehnané a zredukoval ho na 76; mezi jednotlivými, metricky odlišnými částmi, je třeba docílit rytmicky plynulých přechodů; tři takty před číslem 12 se opět objevuje hudební motiv padajícího kamene, způsobující nářek v čísle 12; od čísla 16 popadá Sisyfa hrozný vztek; v čísle 20 je potřeba vyzdvihnout chromatiku; závěrečné číslo 23 by mělo být provedeno maximálně rychle

Prem několikanásobné provedení během cembalové soutěže Pražského jara, květen 1993

Dur 10´

I. Allegro assai - II. Adagio - III. Allegro vivo

Agraf ČMH

Ed Praha, CHF Půjčovna hudebních materiálů, 1993

Praha, Panton, 1994

MG Praha, ČRo, 1999, Z. Růžičková cemb.

CD Nibiru, 1998, 0138-2131, Z. Růžičková cemb.

III.2.2.7 Dialogy pro violoncello a cembalo, op. 77

pocházejí z června 1994. Skladbu si vyžádal violoncellista Janos Starker⁶⁵, který byl stálým hudebním partnerem Zuzany Růžičkové. Objednávka zněla ve smyslu divertimenta⁶⁶, z něhož přebírá pouze čtyřvětou formu. Výsledný tvar má však mnohem temnější, baladičtější barvu než obsahově nezávažná forma divertimenta, kterému se alespoň na okamžik přibližuje druhá věta. V této souvislosti mě napadá podobnost s okolnostmi vzniku *Cembalového koncertu*, kdy počáteční přání zaznělo ve smyslu veselé, radostné hudby, leč výsledkem byla závažná skladba plná temných odstínů. Finále *Dialogů* klade nemalé nástrojové požadavky na sólistu – autor v době vzniku počítal s virtuozitou amerického „krále violoncella“, kterému je skladba věnována.

⁶⁵ Americký violoncellista maďarského původu, narozen 1924.

⁶⁶ Zuzana Růžičková.

Interpretační poznámky:

- vycházejí tentokrát z interpretační zkušenosti Z. Růžičkové ještě z doby autorova života: druhá věta představuje jakýsi nostalgický valčík – taneční charakter podpoří nepříliš ostrý tečkovaný rytmus; číslo 4 je potřeba hrát legatissimo; v čísle 19 je možné připojit accelerando; melancholickému začátku třetí věty svědčí druhý manuál a opět nepříliš ostrý tečkovaný rytmus podpořený legatissimem;

- ve vydání ČHF je bohužel řada chyb

Ded Janos Starker

Prem 24. 2. 1999, Praha, sál Martinů, František Host vlc, Zuzana Růžičková cemb.

Dur 12´

I. Allegro assai - II. Poco vivo - III. Moderato – IV. Allegro vivo

Agraf ČMH

Ed Praha, ČHF Půjčovna hudebních materiálů, neprodejný materiál

MG Praha, ČRo, 1999, František Host vcl, Zuzana Růžičková cemb

III.3 Marek Kopelent (1932)

III.3.1 Portrét skladatele

Hudbou se Kopelent zabýval od dětství. Od čtrnácti let absolvoval první lekce harmonie u Dr. Kubáně, varhaníka u sv. Jakuba, a hodiny klavíru u jeho ženy paní Kubáňové-Baxantové. Během septimy a oktávy gymnázia se začal připravovat na vysokoškolská kompoziční studia u profesora Řídkého, následoval povinný rok abiturientského kurzu na konzervatoři, po němž složil přijímací zkoušky na pražskou AMU, kde v letech 1951-55 pokračoval v studiu kompozice ve třídě prof. Řídkého. Obligátní klavír studoval ve třídě Zuzany Růžickové.

Po absolutoriu AMU, od roku 1956, Kopelent nastoupil jako redaktor pro soudobou hudbu v redakci hudebnin SNKLHU. Od roku 1961 tato vydavatelská sekce přešla pod Supraphon. Během práce v nakladatelství se Kopelent snažil prosazovat vydávání kvalitních skladeb. Tuto snahu komplikovala skutečnost, že se často jednalo o autory bez stranické angažovanosti. Zároveň organizoval zájezdy za novou hudbou do Polska, na festival Varšavská jeseň.

Na kraji 60. let začal Kopelent objevovat kompoziční principy Druhé vídeňské školy a západoevropské poválečné avantgardy, z nichž se mu mnohé staly východiskem pro jeho vlastní skladatelskou řeč. Důležitým momentem byl objev práce Ct. Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, která Kopelenta pohltila a dala mu impulz k experimentování s novými skladatelskými postupy.

V roce 1961 vznikl soubor zaměřený na interpretaci soudobých skladeb *Musica viva pragensia*, vedený Petrem Kotíkem. Kopelent převzal v letech 1965 – 1973 jeho umělecké vedení (společně se Zbyňkem Vostřákem)⁶⁷ a napsal pro něj řadu komorních skladeb. Soubor hrál významnou úlohu nejen v pražském hudebním životě, ale i v propagaci české soudobé hudby na evropských festivalech. Volba repertoáru souboru byla vymezena společným hudebním

⁶⁷ Zbyněk Vostřák (1920 - 1985) český skladatel a dirigent; autor skladby *Fair Play* pro cembalo a 6 nástrojů (flétna, hoboj, klarinet, viola, violoncello, kontrabas), op.57, 1977–1978, uplatňující řadu progresivních skladatelských postupů včetně proporční notace v duchu estetiky *Nové hudby*, s níž se plně ztotožnil (po období pozdního romantismu a neoklasicismu ve své hudbě) (*Fair play* byl krycím názvem původního názvu *Mahasarasvati*, který čerpal z východních filozofií a v době vzniku skladby byl nepřípustný - premiéra se konala v roce 1981, na cembalo hrál J. Příkryl (sdělení M. Kopelenta).

myšlením členů souboru, v duchu estetiky vznikající Nové hudby. Kolem roku 1965 se kolem souboru zformovala neoficiální skupina skladatelů, interpretů a muzikologů pod názvem Pražská skupina nové hudby.

První skladbou, která Kopelentovi otevřela kontakt se zahraničím, byl *Třetí smyčcový kvartet* (1963), který Novákovo kvarteto provedlo na svých koncertech po celé Evropě; od šedesátých let pak navázala celá řada provedení Kopelentových skladeb na takových festivalech jako např. Varšavská jeseň, Donaueschingen, Witten ad. a také porotcovství v nejrůznějších mezinárodních skladatelských soutěžích. Fakt, že první cembalovou skladbu si objednala švýcarská cembalistka Antoinett Vischer, bezprostředně souvisel s tím, že se Kopelent v této době stával evropským autorem.

Na podzim roku 1967 se v Československu po 43-leté pauze konal festival pořádaný Mezinárodní společností pro soudobou hudbu ISCM⁶⁸. V rámci festivalu zazněla také skladba Luise de Pabla⁶⁹, který byl provedení osobně přítomen. V té době mu končila stáž v Berlíně a tak Kopelentovi, kterého znal už z festivalu v Polsku, navrhnul, jestli by ho nechtěl vystřídat. Jednalo se o roční stipendijní pobyt v západním Berlíně v roce 1969 (v rámci programu Berliner Künstlerprogramm organizovaném Německou akademií – v realizaci DAAD).

Záhy po návratu do vlasti se stal Kopelent jednou z obětí tzv. „normalizace společenských poměrů“ a byl vyřazen z veřejného hudebního života. Přišel o místo redaktora v Supraphonu, byl vyloučen ze Svazu skladatelů⁷⁰, což se rovnalo zákazu provádění jeho skladeb u nás, souboru Musica Viva byla zakázána další činnost.

Několik let byl Kopelent nezaměstnaný, od roku 1976 po dobu patnácti let pracoval jako korepetitor na tanečním oddělení hudební školy Radotín. Během tohoto složitého a trpkého období psal skladby výhradně na zakázku ze zahraničí, převážně bez možnosti slyšet jejich provedení; v Čechách nebyly jeho skladby prováděny vůbec.

⁶⁸ V založení této společnosti se angažoval Alois Hába.

⁶⁹ Další z autorů, který rozšířil sbírku skladeb A. Vischer. Viz: Antoinette Vischer. *Dokumente zu einem Leben*, Birkhäuser Verlag Basel, 1976, str. 138-139

⁷⁰ V roce 1972 byl zrušen dosavadní Svaz skladatelů, který měl na 300 členů, a vzápětí založen svaz nový, jehož kritéria pro výběr členů určovala do velké míry politická angažovanost a v první fázi nastavil limit 100 členů, po dvou až třech letech se počet členů začal rozšiřovat. Kopelent do něj byl přijat až v roce 1983.

Po listopadové revoluci v roce 1989, se stal Kopelent na krátký čas, v letech 1991-92, hudebním expertem v Kanceláři prezidenta republiky. V roce 1990 založil a dodnes vede Ateliér 90, sdružení pro soudobou hudbu. Od r. 1991 vede kompoziční třídu na pražské AMU a zároveň byl v letech 1996-2005 pořadatelem a lektorem letních skladatelských kurzů v Českém Krumlově.

V roce 1991 mu byl udělen čestný řád francouzské vlády "Chevalier des arts et des lettres". Z dalších významných ocenění získal např. českou cenu Classic 1999, německou Herderovu cenu v roce 2001 a státní cenu Ministerstva kultury ČR v roce 2003.

III.3.2 Kompoziční prvky

Při vzniku nové skladby stojí na začátku tvůrčího procesu představa jakési makroformy, vyplývající z celkové představy koncepce skladby. Jedná-li se o skladbu komorní či orchestrální, týká se toto rámcové rozvržení všech nástrojů. Do hrubé struktury pak postupně doplňuje tóny v duchu charakteru zamýšleného díla – v zásadě se dá říct, že postupuje od celku k detailu. S určitou nadsázkou lze také konstatovat, že vznik skladby pro něj představuje malý příběh a je nepředstavitelné začít komponovat, aniž by věděl jak skončí.

Co se tónového výběru týká, původně v jeho tvorbě figurovaly dvě intervalové řady, z nichž jednu označoval jako měkkou a jednu ostrou, a jejich vzájemnou kombinací dosahoval kontrastu. Přijal také některé prvky z dodekafonie, ovšem nikdy ve formě systému. Postupem času zúžil svoje kompoziční prostředky na intervalový výběr (m.2, v.2, m.3 a triton + jejich obraty), který se stal součástí jeho hudební řeči a dnes ho používá intuitivně.

V této souvislosti je nutné zdůraznit, že žádný z kompozičních postupů Kopelent nepoužívá jako modus či řadu. Ve výše napsaném je možné spíše si představit určitou „sbírku intervalů“, s kterou volně zachází.

Pro snazší orientaci posluchače ve struktuře skladby, Kopelent příležitostně uplatňuje opakování či návraty některých prvků – neznamenají však ani v náznaku klasickou motivickou práci. Forma vzniká v podstatě strukturálním řazením kontrastních ploch. Kopelent si její koncepci připravuje časovým plánem

– harmonogramem skladby. V její výstavbě může hrát roli i teorie zlatého řezu, a to z různých úhlů pohledu, např. jeho uplatněním pouze v části skladby.

Jako jeden z mála autorů udává Kopelent v partiturách detailní, velmi nápaditou a zároveň náročnou registraci. Skladby pro cembalo komponuje vždy u nástroje a velmi barevné zvukové kombinace jsou nedílnou součástí finální podoby skladby.

Vzhledem k odklonu od klasické kompoziční práce směrem k moderním kompozičním postupům nacházíme v Kopelentově tvorbě pro cembalo řadu odlišností od ostatních autorů zpracovaných v této práci. Jedním z těchto prvků je použití proporční notace, která se objevuje hned u jeho první skladby pro cembalo *Bijou de Bohême*: proporční notace poskytuje všechny informace jako notace klasická, ovšem jiným způsobem, který – po prvotním náročnějším studiu struktury skladby – dává podle mého názoru interpretovi více svobody. Odpadá dělení hudební struktury na takty ve prospěch delších úseků, jejichž délka je udána ve vteřinách:

The image shows a musical score for 'Bijou de Bohême' for solo cembalo. It features two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The notation is proportional, with notes and rests of varying lengths indicated by horizontal lines and flags. Key annotations include:
 - Treble staff: $\text{II}/8', 4'$ at the beginning, $(10'')$ above a measure, $\text{II}/8', 4'$ above another measure, and $(6'')$ above a measure.
 - Bass staff: $\text{I}/16', 8'$ above a measure, and $(3'')$ above the final measure.
 - Dynamics: ff (fortissimo) in the bass staff, f (forte) in the treble staff, and $poco f$ (poco fortissimo) in the bass staff.
 - Performance instruction: *simile indipendentemente di mano sinistra* in the treble staff.
 - A small number 'HG 673' is centered below the staves.

Notový příklad č. 1, *Bijou de Bohême*, sólová verze, str. 4

Ke skladbě jsou připojeny vysvětlivky k jejímu provozování

Zeichenerklärung / Explanation of Signs

Die Dauer des Tones ist durch die Länge des Balkens angegeben / The length of a note proportional to the length of its beam:



Die Dauer einzelner Abschnitte ist von den Zeitangaben abzulesen / The duration of each section is given thus: ([math>\rightarrow (10''))

Die Zeitverhältnisse innerhalb eines Abschnittes entsprechen den Flächenverhältnissen im Notenbild. Sie sind Annäherungswerte und brauchen nicht exakt eingehalten zu werden.

Within each section the duration is roughly proportional to the space occupied by the notes.

HG 673

Příklad č. 2, Marek Kopelent, *Bijou de Bohême*, sólová verze

III.3.3 Skladby pro cembalo

III.3.3.1 Bijou de Bohême⁷¹

je první skladbou, kterou Kopelent věnoval cembalu. Vznikla na základě setkání se švýcarskou cembalistkou Antoinette Vischer na festivalu v Donaueschingen v roce 1966, kde byla premiérována Kopelentova skladba, komponovaná na zakázku festivalu. Druhý den po provedení skladby Vischer kontaktovala Kopelenta a požádala ho o vytvoření skladby pro cembalo.⁷² Dokumenty ze života A. Vischer o tomto setkání mlčí. Její osobní poznámky z pozůstalosti zachycují, že kontakt vznikl přes Klause Hubera.⁷³⁷⁴ Tuto skutečnost potvrzuje i Kopelentův dopis z 27. února 1967: „...Teprve nyní jsem konečně obdržel dopis

⁷¹ Titul skladby se objevuje v podobě *Bijoux de Bohême* např. v rukopisné verzi, ale i v knize Antoinette Vischer. Dokumente zu einem Leben – jedná se o chybu, která vznikla omylem, která byla později odstraněna (tiskové vydání už uvádí titul správně).

⁷² Osobní rozhovor s autorem.

⁷³ „Verbindung wurde durch Klaus Huber hergestellt.“

⁷⁴ Německý skladatel, narozen 1924, A. Vischer se s ním seznámila v Curychu patrně kolem roku 1960, odkdy se datuje jejich korespondence. V roce 1963 pro Vischer zkomponoval a jí věnoval skladbu *La Chace*. Plánoval uskutečnit další, k tomu však bohužel nedošlo. V průběhu 60. let Vischer pomáhal zprostředkováváním kontaktů s mladými, talentovanými, jí neznámými soudobými skladateli. Kopelenta s Huberem po řadu let pojilo vzájemné přátelství (informace M. Kopelenta).

od pana Hubera a s ním i Vaši adresu...."⁷⁵ a zároveň vysvětluje roli, kterou v této situaci Huber sehrál. Vischer objednávku nijak blíže nespécifikovala, jediným požadavkem byla délka skladby, jejíž zadání se pohybovalo mezi 3 – 4 minutami⁷⁶.

Korespondence ohledně skladby mezi Vischer a Kopelentem se začíná 27. únorem 1967, a sice skladatelovým dopisem, ve kterém pozitivně reaguje na objednávku.⁷⁷ Zaslání hotové skladby, datované z Prahy dnem 26. června 1967, Kopelent doplnil granátovým šperkem:

*"..poté obdržení skladby přišel příštího dne z Prahy balíček s půvabným náhrdelníkem. Během prázdnin na Sardínii jsem ho stále nosila a těšila se z něj."*⁷⁸

Nejen náhrdelník měla Vischer v oblibě, jak vyplývá z jejího dopisu z 25. 10. 1967: *"..Ne, ne, není to žádná zdvořilost, když Vám říkám, že jsem si Vaši skladbu velmi oblíbila..."*⁷⁹

Rukopisná skica obsahuje registrace včetně manuálového rozvržení – je tedy pravděpodobné, že autor komponoval skladbu u cembala. Používá ovšem svůj vlastní systém značení rejstříků, používající omezené symboly. Oproti zvyklostem Kopelent navíc označuje horní manuál jako I a spodní manuál jako II. Zápis je dnes už velmi obtížné s jistotou rozluštit, nicméně na základě podrobného srovnání skicy a tištěného vydání se domnívám, že Kopelentovy symboly **L** **J** označují polohu pedálu, nikoliv konkrétní název rejstříku. Pro zapnutí spojky používá prosté označení **+spojka**, má-li zůstat pedál vypnutý, napíše **⊕**.

Pokud vyjdeme z nástrojové dispozice, které odpovídá i tištěné vydání:

⁷⁵ „Erst jetzt habe ich endlich einen Brief von Herrn Huber bekommen und in dem auch Ihre Adresse“ in: Antoinette Vischer. Dokumente zu einem Leben für das Cembalo, str. 66. Český překlad všech německých textů Monika Knoblochová.

⁷⁶ Osobní sdělení Marka Kopelenta autorce.

⁷⁷ Antoinette Vischer. Dokumente zu einem Leben, str. 66.

⁷⁸ *Als die Komposition kam, kam am nächsten Tag ein Päcklein aus Prag mit einem reizenden Halsband darin. Ich trug es stets in den Ferien in Sardinien und freute mich sehr.* Osobní poznámky z pozůstalosti A. Vischer, Paul Sacher Stiftung Basel.

⁷⁹ „... Nein nein, es ist keine Höflichkeit von mir Ihnen zu sagen dass ich Ihr Stück sehr gerne habe...“ tamtéž.

I. 8', 16', manuálová spojka

II. 8', 4'

a polohy pedálů: 8' 16' spojka 4' 8'

pro zapnutí pohyb doleva

pro zapnutí pohyb doprava,

můžeme docela snadno rekonstruovat v rukopisu zapsané schéma a vyjde nám podoba registrace uvedená v tištěném vydání (viz příklad č. 3 a 4)



Notový příklad č. 3, Marek Kopelent, rukopisná skica *Bijou de Bohême*, sólová verze



Notový příklad č. 4, Marek Kopelent, *Bijou de Bohême*, sólová verze, str. 4

Je nesporné, že Kopelentův systém spočívá ve výše uvedené analýze; nicméně na několika místech jsem zaregistrovala drobné odchylky obou exemplářů. Dnes už se patrně nikdo nedozví, jestli vznikly nedbalostí vydavatele nebo se jednalo o autorské korektury zanesené až do čistopisu. Autor si bohužel na tento moment nevzpomíná. Poslední takt skladby si autor v obou verzích přeje zahrát o oktávu výš, což ale není proveditelné na žádném cembale.



Notový příklad č. 5, Marek Kopelent, *Bijou de Bohême*, sólová verze, str. 6

Antoinette Vischer *Bijou de Bohême* nikdy veřejně neprovedla – realizovala pouze nahrávku, podobně jako ostatně u většiny skladeb vzniklých na její objednávku.

Ded Antoinette Vischer

Prem 7. 11. 1999, Ateliér 90, Kostel sv. Vavřince, M. Knoblochová cemb.

Dur 2' 39⁸⁰

Agraf A. Vischer (dnes v Paul Sacher Stiftung, Basilej)

Ed Köln/Cologne, Musikverlag Hans Gerig, HG 673, 1969

Breitkopf, BG 673, ISMN: 979-0-004-12041-5

MG Basel, Paul Sacher Stiftung, 28. 5. 1968, nevydaný záznam na mgf. pásku
Praha, ČRo, 1999, 2002, M. Knoblochová cemb.

III.3.3.2 Druhá verze *Bijou de Bohême*,

pro flétnu, vibrafon a cembalo. Autor v dopise z 26. června 1967 informuje A. Vischer o této druhé verzi a nabízí, že v případě jejího zájmu jí ji koncem léta rád poskytne.⁸¹ Z pozůstalosti A. Vischer bohužel nevyplývá, zda tuto verzi nakonec obdržela. Autor sám se domnívá, že zůstalo pouze při zaslání sólové verze. Je ovšem pravděpodobné, že pokud by Vischer nabídku přijala a verzi si

⁸⁰ Autor neuvádí celkovou duratu na konci skladby, pouze duratu jednotlivých úseků, jejichž sečtením vzniká uvedený údaj .A. Vischer nahrála skladbu v délce 3' 20, M. Knoblochová v délce 3' 55.

⁸¹ Antoinette Vischer. *Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, str. 66.

nechala zaslat, v jejím pečlivě utříděném archivu by byla zachována. Skladbu v zahraničí provedl soubor Sonatori di Praga⁸², autor ji tak patrně nikdy neslyšel. Pro přiblížení skladby mi připadá zajímavé citovat na tomto místě text autora, který k ní vytvořil:

"Skladba je psána ve volné formě, tj. předpokládá aktivní účast interpretů ve stavbě skladby. Mají k tomu jakési prefabrikáty, které mohou sestavovat podle vlastní úvahy a podle určitých pravidel. Flétnový part je myšlen jako spojovací, přičemž flétna může hrát i přes plochy hrané cembalem a vibrafonem. Volba prvků a jejich kombinace je libovolná. Platí zásada, že velká jedna a dva nemohou následovat za sebou a že je možné vyčerpat buď všechny prvky nebo některý opakovat a jiný vůbec nepoužít."⁸³

Kopelent ve zmíněném dopise (viz. pozn. č. 62) přirovnává různě velké oddíly, v návodu skladby označené jako prefabrikáty, ke korálkům náhrdelníku, který bezprostředně souvisí s názvem skladby⁸⁴. Tyto "korálky" se vzájemně odlišují strukturou a jsou komponované vždy pro cembalo a vibrafon.

Ve velmi důmyslně provedeném rukopisném provozovacím materiálu autora, do kterého jsem měla možnost nahlédnout, je ke každému oddílu přiřazen stylizovaný, různě barevně ztvárněný korálek. Jejich různorodé grafické ztvárnění reflektuje odlišnou strukturu jednotlivých oddílů. Různými kombinacemi těchto korálků vznikají i v grafické podobě různé podoby skladby.

Tato velmi originální skladba je způsobem provozování v podstatě aleatorní, neboť výsledný tvar je při každém provedení jiný a je dílem náhody v jaké podobě vznikne. Jednotlivé části jsou pak komponovány v proporční notaci, s podobnými stavebními prvky, jaké se vyskytují ve verzi pro sólové cembalo.

Celá skladba připomíná zábavnou společenskou hru pro tři účastníky, ne nepodobnou Mozartově *Hudební hře v kostky*.⁸⁵

⁸² Osobní sdělení Marka Kopelenta.

⁸³ Osobní archiv Marka Kopelenta.

⁸⁴ Bijou de Bohême – šperk z Čech.

⁸⁵ Tato hra spočívá v řadě vzájemně kombinovatelných taktů hudby, z nichž každý má své číslo. Na základě opakovaného hodu kostkami se pak podle vržených čísel sestaví řazením taktů za sebe celá skladba.

Prem Sonatori di Praga – další údaje nelze zjistit

Dur nelze stanovit (viz výše)

Agraf Marek Kopelent

III.3.3.3 Ťukáta

vznikla v roce 1974 pro Kateřinu Zlatníkovou.⁸⁶ Kopelenta zaujala myšlenka propojit tři nástroje „drnkavého“ zvuku, s alternativní možností kytary místo cimbálu. Když vyšlo najevo, že skladbu budou hrát tři interpretky, Kopelent neodolal pokušení vložit do závěru skladby zlomyslný vtípek v podobě citace francouzské písničky *Když tři slepičky na pole jdou.*

U skladby je opět připojen doprovodný text:

„Český výraz Ťukáta by se dal do němčiny přeložit jako Tippata, především ale nesmí dávat podnět k zaměňování s toccatou. Obecný charakter skladby je naznačen titulem. Není asi těžké pochopit, proč je v ní citována slavná francouzská píseň.“⁸⁷

I tato skladba je zapsána v proporční notaci; v improvizaci působící ťukavě-drnkavé formě, která se různě zhušťuje a opět zředuje, se v pravidelných intervalech překvapivě objevuje durový kvintakord nastupující v kvintovém kruhu, který jakoby uzavíral jednotlivé úseky.

Ded Kateřina Zlatníková

Prem údaje již nelze zjistit

Dur 6´

Partit Harfa, cemb., cimbál/kytara

Agraf Marek Kopelent

⁸⁶ Iniciátorka vzniku řady soudobých skladeb.

⁸⁷ „Das tschechische Wort Ťukata ließe sich auf deutsch als Tippata übersetzen wenn nicht die Ähnlichkeit von Toccata Anlaß zur Verwechslungen geben würde. Das allgemeine Charakter des Stückes ist aber durch den Titel angedeutet. Es ist wohl nicht schwer zu begreifen warum das berühmte französische Volkslied zitiert wird.“ (překlad Marek Kopelent).

III.3.3.4 Musica aneb Prastarý příběh, který andělé přenášejí z času

do času

Skladba ve formě singspielu vznikala od září 1978 do ledna 1979 pro německou zpěvačku Sigune von Osten. Takto náročná a rozsáhlá kompozice byla vyústěním předchozích spoluprací autora se zpěvačkou – předcházela jí sólová skladba *Black and White Tears*, po níž následovala árie s orchestrem.

Idea k vytvoření této skladby však vznikla už během návštěvy v Lipsku v roce 1976.⁸⁸ Při této příležitosti Kopelent vyslechl koncert ze skladeb J. D. Zelenky v podání hobojisty a skladatele Heinze Holligera. Ten cestou z koncertu vyprávěl o svém zaujetí a intenzivním studiu Zelenkova díla a v souvislosti s tím i o studiu jeho korespondence s G. Ph. Telemannem, v níž šlo mj. o místo Generalmusikdirektora na drážďanském dvoře, které získal Zelenkův konkurent J. A. Hasse. Telemann psal Zelenkovi detaily o této události i o J. A. Hassem, který byl v té době mocný muž, a nabádal ho, aby o nich s nikým nemluvil. Tato malá poznámka zaujala Kopelenta do té míry, že barokní příběh začal identifikovat s tehdejší soudobou situací v Praze a na místě „Generalmusikdirektora“ si představil tehdy vlivného a mocného J. Pauera (jeho vliv zasahoval do Národního divadla, AMU, Svazu skladatelů, České filharmonie) v kontrastu s pomyslným bezmocným mladým skladatelem a dirigentem. Ve svých úvahách došel Kopelent až k náčrtku jakéhosi libreta, které si ale netroufal realizovat v plné míře. To vyřešilo setkání s Bohumilem Sobotkou, básníkem a scenáristou, kterého námět zaujal a po nějaké době se ozval s návrhy budoucího libreta, které postupně vypracoval až do finální podoby. V této době už měl Kopelent jasnou představu hlavní představitelky i – v duchu s původní inspirací – barokního obsazení ansámblu: flétna, hoboj, cembalo. Poté, co přibyli dva herci, byla konečná podoba singspielu završena.⁸⁹

Děj se odehrává v dialogu Pána a Muzikanta, zatímco v uzavřených zpěvních číslech zpěvačka, proměňující se ve skřivánka, bohyni štěstí a

⁸⁸ Kopelent jednal v nakladatelství Peters o možném vydání kolektivního oratoria *Laudatio pacis*, na kterém se podílel společně se S. Gubajdulinou a P. H. Dittrichem.

⁸⁹ Informace o vzniku díla mi poskytl autor v osobním rozhovoru.

bohatství, v bohyni vítězství, spravedlnosti a smrti, symbolizuje a poeticky glosuje stále obměňované etické jádro celého příběhu.

Skladba byla poprvé uvedena v roce 1980 na festivalu „Wittener Tage Neuer Kammermusik“ a vzápětí několikrát v opeře v Düsseldorfu. Z tohoto důvodu bylo libreto přeloženo do němčiny. Z této doby je dochovaná nahrávka. Kromě hlavní představitelky jsou o ní všechny další informace neznámé.

Česká premiéra se konala až 10. října 2010 v nastudování: I. Troupová - soprán, P. Děrgel a D. Sitek – herci, Cl. Nováková – flétna, J. Thuri – hoboj, M. Knoblochová – cemb. Z provedení vznikla nahrávka pro ČRo.

V českém prostředí je možné použití českých hereckých dialogů, zpěvní čísla je však nutné zachovat v němčině.

Interpretační poznámka:

Skladba je zapsána opět v proporční notaci, která vyžaduje, aby každý z hráčů hrál z partitury, ve které se musí bezpečně orientovat ve všech uvedených hlasech. Singspiel je možné provozovat bez dirigenta, ale je velmi náročný na nastudování, s občasnou nutností kapelnického vedení jednotlivých hráčů. Extrémně těžký je vokální part. V notách jsou poznamenané registrace vycházející z moderního pedálového cembala.

Ded Sigune von Osten

Prem 1980, Wittener Tage Neuer Kammermusik, Köln, S. von Osten soprán

Dur 50´

Partit fl., ob., soprán, cemb.

Agraf Kassel, Bärenreiter Verlag

Ed Kassel, Bärenreiter Verlag, 1979, neprodejný materiál

MG Praha, ČRo, 2010, I. Troupová soprán, P. Děrgel a D. Sitek herci, Cl. Nováková fl., J. Thuri ob., M. Knoblochová cemb.

+ nahrávka z doby premiéry – v archivu autora

Notový příklad č. 6, Marek Kopelent, *Musica aneb Prastarý příběh, který andělé přenášejí z času do času*

III.3.3.5 Per Aminko

Skladba vznikla v roce 1998 pro cembalistku Moniku Knoblochovou.

Kopelent ji, podobně jako ostatní cembalové skladby, komponoval u pedálového cembala. Jednalo se o dvoumanuálové pedálové cembalo značky Goble & son, postavené v roce 1992 podle dispozic cembal Pleyel. Liší se od ostatních, v Čechách častěji užívaných moderních cembal (především značky Ammer) svojí registrační dispozicí, ale také rozsahem:

Goble: **I. manuál** 8', 4', 16', L16, spojka **II. manuál** 8', L8, N **F' - g3**

Ammer: **I. manuál** 8', 16', L16, spojka **II. manuál** 8', 4', L8 **F' - f3**

Praxe velmi brzy ukázala, že obě odlišnosti nástrojů (rozsah i rejstříky) jsou natolik zásadní pro provozování skladby, že záhy vznikla další verze vytvořená pro druhý typ cembala.

Celá skladba je registračně velmi náročná – kromě nejrůznějších rejstříkových kombinací, které - přestože s nimi autor zachází velmi vynalézavě -

se víceméně nabízejí⁹⁰, Kopelent vytváří navíc i vlastní registrační nebo spíše zvukové efekty související s mechanikou cembala:

9 $\text{♩} = 48$ $\text{♩} = 116$

mp *p* *p*

I/ 16' (I)

- *) Klávesy stisknout měkče a pomalu tak, aby se ozval repetovaný tón při jednom stisku.
 *) Press the keys softly and slowly for repeated notes with one keystroke.

rtnl c2106

Notový příklad č. 7, *Per Aminko*, str. 13

13 $\text{♩} = 138$

I/ 16' (I/ 16') sim.

poco f *>* *>* *>* *sim.*

- *) Tvrdý stisk klávesy a odtah, při kterém se ozve zvuk vyvolaný vracejícím se plektrem

- *) Hard keystroke and slow release creating a sound with the returning plectrum.

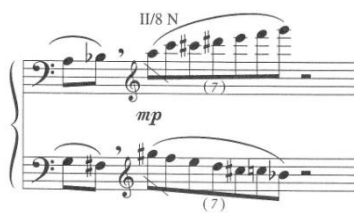
rtnl c2106

Notový příklad č. 8, Marek Kopelent, *Per Aminko*, str. 15

Z výše napsaného je zřejmé, že registrace vytvářejí součást struktury skladby, proto není možné ji interpretovat na kopiích historického nástroje, které nedisponují takovou rozmanitostí rejstříků ani neumožňují jejich dostatečně flexibilní přepínání v průběhu hry.

Intervalový výběr, o kterém jsem se zmiňovala v podkapitole Kompoziční přístupy, můžeme najít na mnoha místech této skladby. Jako příklad jsem vybrala pasáž, kde je intervalový výběr ve vzájemné symbióze s melodickým postupem, navíc intervalový postup v pravé ruce záměrně zrcadlí ruka levá:

⁹⁰ Řada soudobých autorů si s registracemi nedá ani základní práci a jejich volbu a výběr kombinací nechávají na interpretech.



Notový příklad č. 9, Marek Kopelent, *Per Aminko*, str. 2

Kopelent vytváří křehkou, průhlednou strukturu, která je velmi vhodná pro cembalo. Klíčovým stavebním prvkem v této skladbě je trylek v nejrůznější podobě: od pouhého nátrylu k trylku na dlouhé ploše, v jednom tempu či postupně se zpomalující nebo zrychlující i v podobě tremol. Tyto „trylkové“ úseky ústí do nejrůznějších pasáží, často i jen jednohlasých, případně jsou těmito pasážemi propojeny. Kontrast k nim vytvářejí výrazně rytmizované plochy. Členitá rytmická struktura je ostatně další podstatnou složkou skladby mající v některých částech deklamační a v jiných perkusivní efekt.

Nejsou-li trylky vypsány, pak autor předpokládá půltónové provedení od hlavní noty⁹¹.

Skladba *Per Aminko* je komponována v nonmensurální notaci – tónové délky jsou tedy zapsány obvyklým způsobem, nejsou však děleny do taktů; občasné taktové čáry slouží pouze pro lepší orientaci interpreta, ať už v rytmické struktuře nebo v melodické frázi. Domnívám se, že tento způsob notace je velmi vhodný, protože absence taktových čar jako takových usnadňuje vytváření plynulých frází.

Pokud bychom chtěli srovnat Kopelentovu první skladbu a poslední skladbu pro sólové cembalo, můžeme *Bijou de Bohême* označit spíše jako příležitostnou skladbu, na způsob lístku do památníku, zatímco *Per Aminko* je v pravém slova smyslu náročnou kompozicí.

Ded Monika Knoblochová

Prem 7. 11. 1999, Ateliér 90, Kostel sv. Vavřince, M. Knoblochová cemb.

Dur 7'45⁹²

⁹¹ Osobní rozhovor s autorem.

Agraf Marek Kopelent

Ed Ostrava, Ritornel, 2004

MG Praha, ČRo, 2002, M. Knoblochová cemb.

⁹² Durata není uvedena ani na autografu, ani v tištěném vydání, vycházím tedy z nahrávky pořízené pro ČRo.

III.5 Jiří Teml (1935)

III.5.1 Portrét skladatele

Jiří Teml se narodil 24. června 1935 ve Vimperku. Ve svých hudebních počátcích se Jiří Teml zajímal především – podobně jako všichni mladí lidé jeho generace – o jazz a kvalitní taneční hudbu. Sám o tom v jednom z rozhovorů říká: *„Zpočátku jsem to zkoušel spíš s aranžováním skladeb pro taneční orchestry. V šedesátých letech zaznamenal velký rozvoj jazz, který mne zajímal. Uznával jsem zvláště Karla Krautgartnera, jednou jsem mu dokonce poslal svou skladbičku. A představte si, za půl roku jedu autobusem a tu svou skladbičku slyším z rádia. Hrál ji populární jazzový soubor STUDIO 5 Karla Krautgartnera. Pak jsem za ni z rozhlasu dostal stovku. To byla snad největší radost, kterou jsem v životě pocítil. Později jsem zažil mnohem důležitější radosti, ale tahle byla první.“*⁹³ Z tohoto období také pochází první kontakt s cembalem – vznikly zde *Intráda pro cembalo a žestě* a *Etuda pro cembalo a smyčce*. Vedle drobnějších skladeb populárního charakteru se mladý skladatel odvážil i na rozměrnější dílo. V roce 1964 vytvořil *Mikrorapsodii pro klavír a orchestr*, rozměrnou klavírní skladbu gershwinovského typu, která byla natočena v brněnském rozhlase, a *Fantasiettu na B-A-C-H* pro Bigband, ve které znovu uplatnil cembalo. Byla natočena v pražském rozhlase, v jehož archivu je také uložen notový materiál. Se svými skladbami jazzového charakteru jezdil do pražského rozhlasu za hudebním skladatelem a v té době i dramaturgem Harry Macourkem, který mladého skladatele seznámil se svým kolegou, hudebním dramaturgem symfonické hudby Jiřím Jarochem (1920 – 1987). Bylo to přímo osudové setkání. Jaroch, v kompozici žák Jaroslava Řídkého a zároveň ovlivněn Miloslavem Kabeláčem, ač sám pedagogicky nepůsobil, se ujal kompozičního vedení Jiřího Temla, který k němu od roku 1965 po dobu více než deseti let jezdil na konzultace. Postupně se jeho pozornost zcela soustředila od populární na tzv. vážnou hudbu. Jiří Jaroch ho soustavně vedl k poznání jejích zákonitostí, důraz kladl na udržování jednoty a soudržnosti hudebního materiálu. Mladému skladateli byli zároveň vzory Stravinský, Prokofjev, Hindemith, Bartók, Martinů.

⁹³ Bokůvková, Vlasta, *Portréty plzeňských skladatelů Jiří Teml*, Západočeská univerzita v Plzni, 2008, str. 3.

Do povědomí širší hudební veřejnosti vstoupil Jiří Teml v roce 1974, ve svých bezmála čtyřiceti letech, po obdržení 2. ceny ve skladatelské soutěži Pražského jara za skladbu *Fantasia appassionata per organo*. Temlovy kompozice se stále častěji objevovaly na komorních svazových skladatelských koncertech v Plzni – plzenští interpreti je rádi studovali a skladatel pro ně rád komponoval. Začíná se v této době prosazovat nejen skladbami pro housle, cembalo ad., ale také skladbami pro dětské sbory na festivalech v Jihlavě, v Jirkově, v Olomouci.

V roce 1976 dochází k obratu v životě Jiřího Temla, který se dosud věnoval kompoziční práci vedle svého zaměstnání úředníka. V Plzni působící profesor Dr. Antonín Špelda, významný hudební historik, kritik a popularizátor umělecké hudby, dokázal v mladém skladateli rozeznat jak velké hudební nadání, tak i schopnosti nutné pro pracovníka rozhlasu v pozici dramaturga a na právě uvolněné místo ho vřele doporučil. Tehdy začala naplno hudebně profesionální činnost Jiřího Temla. „...Práce v rozhlase znamenala soustavné studium partitur a poslech hudby všech možných stylových oblastí až po nejnovější směry: došel jsem tak k vytváření souborného názoru, který se odráží i v mé kompoziční práci.“⁹⁴

Počátek osmdesátých let znamená pro Jiřího Temla přechod do pražské stanice Československého rozhlasu, opět ve funkci hudebního dramaturga v redakci vážné hudby – na místo svého učitele Jiřího Jaroča, v té době už těžce nemocného. Nastala mu rušná práce ve velké rozhlasové stanici, v níž mu byla prioritou česká hudba, kterou pak bylo možno nabízet do světa. V Praze se také pochopitelně dostal do kontaktu s dalšími interprety a soubory, jejichž jména se nově objevují mezi interprety jeho skladeb.

Jiří Teml je dnes předním českým skladatelem jak v oblasti symfonické a komorní hudby, tak v oblasti kompozic pro sbory i pro sólový hlas. Nyní žije v Praze a nadále externě spolupracuje s Českým rozhlasem Praha jako tvůrce zajímavých a přínosných hudebních pořadů, které uvádí odborným průvodním slovem.

⁹⁴ Bokůvková, str. 7.

III.5.2 Kompoziční prostředky uplatňované ve skladbách pro cembalo

Když se zaměřím na raná Temlova díla, na prvním místě bych mezi jeho kompozičními prostředky zmínila určitý druh konstrukce ve smyslu rozvíjení motivu, kterou sám autor připouští, když uvažuje o své hudbě. Domnívá se, že tato konstrukce souvisí se školením, jímž prošel: především v ní spatřuje vliv Jiřího Jarocho, jehož skladby jsou stejně jako díla jeho učitele Kabeláče založeny na pevném kompozičním řádu. K tomuto principu si Teml později vytvořil spíše odtažitý vztah a ve svém zralém období soustavně usiluje o jeho redukci. Přesto i nadále uznává, že určitý stupeň konstrukce je nezbytný, protože tam, kde chybí absolutně, zmizí jakýkoliv řád (tak je tomu podle Temlova přesvědčení např. v atematickém stylu Hábově). Teml se domnívá, že není možné psát tak, aby se nic z hudebního materiálu nevracelo, nic znovu nepřipomnělo - posluchač je pak ztracen.⁹⁵

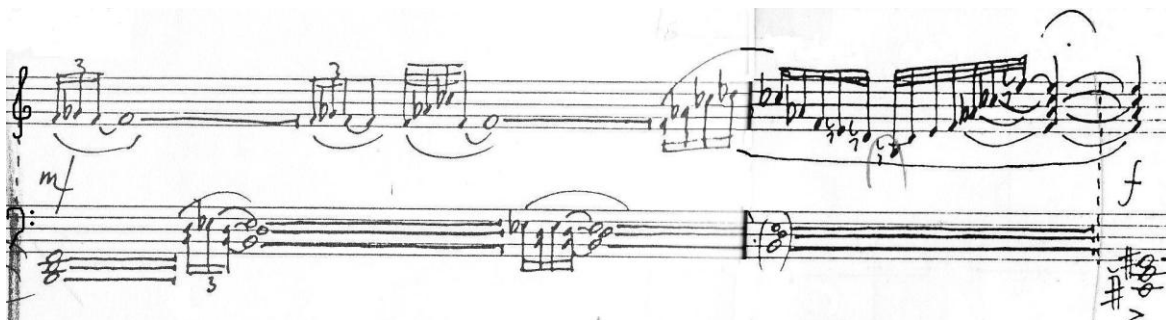
Osobně nevnímám v Temlově tvorbě rozvíjení motivů jako konstrukci, ale jako prvek, který umožňuje jeho hudbě, aby byla moderní a zároveň srozumitelná a přehledná.

Zásadním kompozičním prvkem v Temlově tvorbě je jeho **vlastní modus**, který si autor postupně vytvořil. Tvoří jej dva tetrachordy, jeden výrazně chromatický, sevřený v rozsahu velké tercie, druhý diatonický v rozsahu zvětšené kvarty je tvořen tóny celotónové stupnice. V C dur vypadá následovně: **C des es fes ges as hes**. Tento modus působí velmi otevřeně a jakoby nedokončeně a je **typickým znakem jeho tvorby**. Jedná se o vlastní modalitu, v principu ne nepodobnou Messiaenovým „Mode de valeurs“, ze které nevybočuje. Není však podřízená striktním pravidlům jako např. důsledná dodekafonie, Temlova práce s jeho vlastním modem je volná, skladatel zcela odmítá jakýkoliv „diktát hudebního materiálu“.

První čtyři tóny Temlových skladeb vycházejí vždy z prvního tetrachordu, jejich pokračování ale často odbočí a skladba se vyvine jiným směrem. V podobě souzvuku užívá Teml tyto tóny často v doprovodných hlasech.

Rozvíjením modu (nebo jeho částí) Teml vytváří jednotlivé motivy, figury a figurace: **f ges as a ces des**

⁹⁵ Osobní rozhovory s autorem



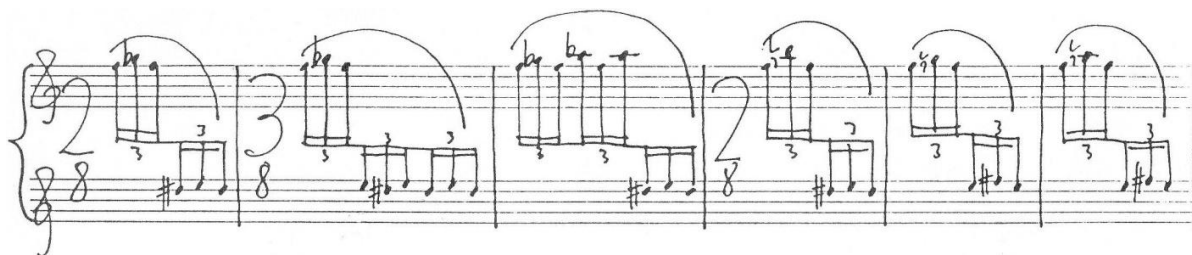
Notový příklad č. 1, Jiří Teml, *Commedia dell' arte*, takt 85

Dalším prvkem, používaným v nejrůznějších rozsahu a obměnách, je použití **chromatiky**, z níž Teml staví někdy i dlouhé plochy (např. za použití imitací):



Notový příklad č. 2, Jiří Teml, *Meditace a rozkoše: Meditace*, takt 94-107

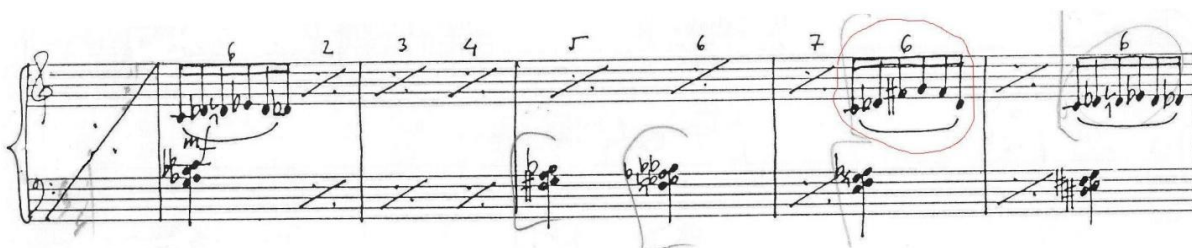
Jindy Teml vytváří delší plochy rozvíjením motivického jádra v kombinaci s odskoky do vyšších poloh:



Notový příklad č. 3, Jiří Teml, *Commedia dell' arte*, takt 174-179

Chromatika se rovněž uplatňuje v doprovodech levé ruky, a sice v podobě půltónových shluků.

Následující ukázka ukazuje propojení obou zmiňovaných prvků: pravá ruka obsahuje čistě chromatický materiál (s výjimkou 5. taktu, kde byla místo chromatiky na okamžik použita kvinta doplněná půltóny – viz.dále). V levé ruce se jedná o souzvuky tvořené **modem**, které jsou **chromaticky** posouvány.



Notový příklad č. 4, Jiří Teml, *Meditace a rozkoše: Meditace*, takt 43-48

Teml málokdy uplatňuje celý svůj modus v jeho základní podobě, v jeho tvorbě najdeme takové užití spíš výjimečně:



Notový příklad č. 5, Jiří Teml, *Meditace a rozkoše: Rozkoše*, takt 68-72

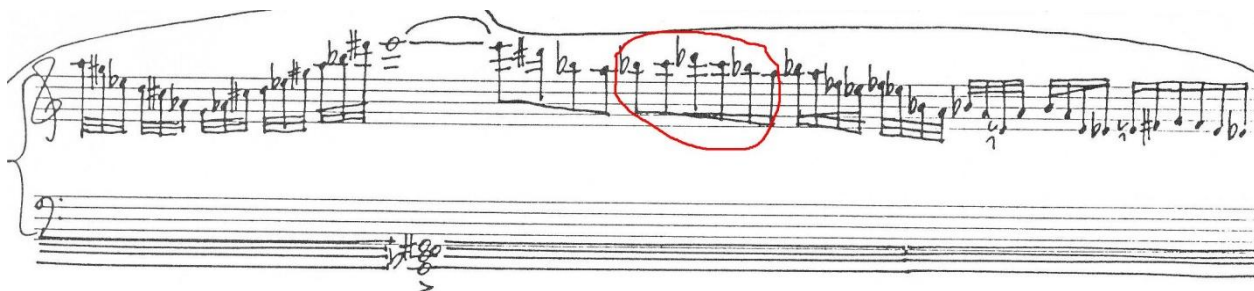
Velmi časté a důležité je naopak použití figur, vytvořených kombinací kvinty a části modu, a sice tak, že:

1. interval čisté kvinty je doplněn půltóny v jejich vnitřním sousedství např. **c des fis g** přičemž základ tohoto tvaru bych spatřovala v neúplném modu: **c des (es-fes) ges/fis**, z něhož autor uhýbá pouze posledním tónem **g** (namísto as), který vytváří charakteristický interval kvinty. Tento typ figury používá buď na malé ploše - ať už harmonicky nebo melodicky, nebo z ní za pomoci jejího řetězení vytváří celou pasáž; na stejném principu používá Teml také kvintolové plochy doplněné o prostřední tón, evokující pocit durového nebo mollového

kvintakordu, rozšířeného o už zmíněné půltónové průchody vzhledem ke krajním notám – viz příklad č. 6

2. interval čisté kvinty je vyplněn prvními třemi tóny mody

Celá plocha – kromě označeného místa, které má původ v modu [a hes c des] – je vytvořena řetězením výše popsaných kvint (1.)



Notový příklad č. 6, Jiří Teml, *Commedia dell'arte*, takt 108



Notový příklad č. 7, Jiří Teml, *Concerto per clavicembalo*, I. věta, takt 76-78

(cembalový part)

Vhodnou ukázkou pro druhý způsob užití kombinované figury je např. tato pasáž *Diptychu* pro cembalo:



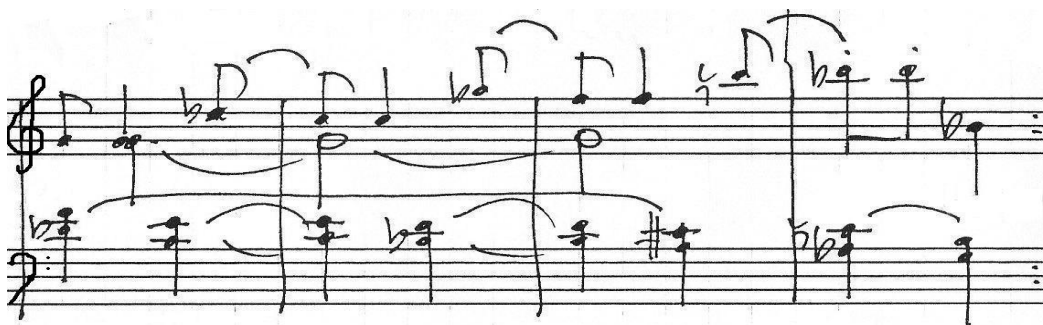
Notový příklad č. 8, Jiří Teml, *Diptych pro cembalo*, *Fantasia*, takt 40

Obecně je možno doložit, že kvinta – ať už v této rozšířené podobě nebo v různých tvarech kvintakordů – hraje v Temlově díle důležitou roli. Další variantou jejího užití (převážně v doprovodných hlasech) je čistá kvinta zahuštěná celým tónem (c d g) případně kvinta chromaticky postupující k vnější malé sextě. Takové postupy můžeme vysvětlit z hlediska chromatiky, ale zároveň z velké části splňují zákonitosti Temlova modu.



Notový příklad č. 9, Jiří Teml, *Concerto per clavicembalo*, I. věta, takt 13-18
(cembalový part)

Často v Temlově díle nacházíme také interval zv.4/zm.5, který je opět logický z hlediska modu: **C** des es fes **ges** as hes



Notový příklad č. 10, Jiří Teml, *Pět tanců pro cembalo: Jazzový*, takt 8-11

Všechny tři výše vyjmenované prvky (modus, chromatika, rozšířená/vyplněná kvinta) pak vzájemně propojuje a kombinuje a vytváří z nich většinu ploch ve svých cembalových skladbách.

A B C

Notový příklad č. 11, Jiří Teml, *Meditace a rozkoše: Meditace*, takt 11-16

A/ rozvíjení motivu vytvořeného z chromatiky

B/ pravá ruka: pasáž vytvořená řetězením dvou figur na bázi kvint a, zakončené skupinkou vycházející z modu (a as ges f)

levá ruka: použití první poloviny modu v doprovodné figuře

C/ pravá ruka opět používá kombinaci začátku modu a oblíbené kvinty

Následující příklad je ještě názornější:

A chromatika

B první tetrachord modu

C půltóny doplněná kvinta

D první tetrachord modu, gradačně posouvány

E doprovod vytvořený za použití prvního tetrachordu modu

Notový příklad č. 12, Jiří Teml, *Meditace a Rozkoše: Meditace*, takt 34

Za jednoznačné záměrné „vybočení“ z tohoto systému by se dal považovat následující příklad, který vychází z čisté diatoniky, v tomto případě stupnice C dur. Teml takové vybočení používá v případech, kdy chce docílit určitého specifického kontrastu.

4 **Molto rubato** 3

Notový příklad č. 13, Jiří Teml, *Diptych: Fantasia*, takt 49-52

Častějším příkladem takových vybočení je „zašpinění“ diatonické melodie modálním clusterem, jak ukazuje následující příklad:

Notový příklad č. 14, Jiří Teml, *Pět tanců pro cembalo: Folklorní*, takt 42-47

Obecně k této problematice Teml dodává: „*Nejsem dogmatik a domnívám se, že určité porušování pravidel je na místě a de facto vytváří z perfektního řemesla umělecký tvar. Sebedokonalejší dílo, které respektuje všechna pravidla melodiky, harmonie i tektoniky (tedy to, co je od skladatele očekáváno), je víceméně dokonalým řemeslem, ale právě neočekávaná vybočení povyšují řemeslo na umění. V tom se asi vůbec odlišuje věda od umění.*“⁹⁶

⁹⁶ Osobní rozhovor s autorem.

Pokud známe Temlův způsob komponování a hudebního myšlení, je snadné strukturu pochopit (a uchopit) a zároveň – navzdory tomu, že se jedná o čistě soudobou a v pravém smyslu moderní hudbu – dokonce odhalit i případné chyby.

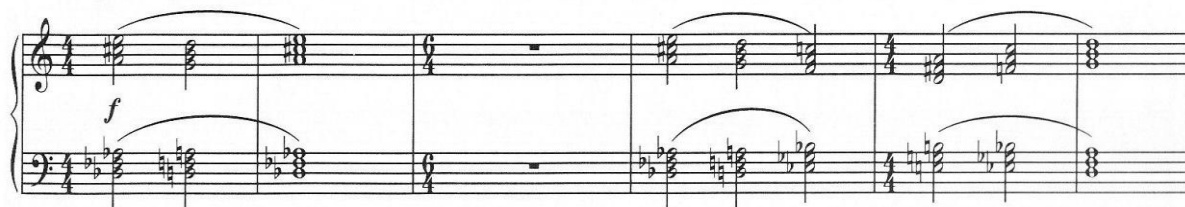
Použití **aleatoriky** se v Temlově tvorbě pro cembalo omezuje na *Shakespearovské motivy* a *Concertino s dechovým kvintetem*.

Harmonie souvisí se zmíněným modem a pokud možno se drží určitého tvaru, který se velmi často vůbec nemění (jako např. použití paralelních kvintakordů).

Notový příklad č. 15, Jiří Teml, *Meditace a rozkoše: Meditace*, takt 20-26

Obzvlášť v tvorbě pro cembalo Teml rád využívá kvintakordy nebo jejich obraty v pravé i levé ruce proti sobě a vytváří tak zajímavé harmonie. Měněním tvaru těchto akordů by se výsledek „špinil“⁹⁷, zatímco takhle zůstává zachován určitý základní zvukový tvar. Občas jsou akordy opuštěny a vyměněny za náznak polyfonie v imitačních nástupech jednotlivých hlasů, uplatněný např. v *Meditacích* a *rozkoších* (viz. příklad č. 15). Častěji však tuto kompoziční práci Teml uplatňuje v komorní hudbě nebo orchestrálních plochách.

⁹⁷ Vlastní výraz autora.



Notový příklad č. 16, Jiří Teml, *Concerto per clavicembalo*, 2. věta, takt 1-6

(cembalový part)



Notový příklad č. 17, Jiří Teml, *Divadlo svět*, takt 60-61

Pro **doprovod** levé ruky Teml často užívá kromě figurací též půltónové či celotónové shluky, interval čisté kvinty, shluky not vycházejících z modu a různě zahuštěné kvintakordy či jejich obraty.

Forma

Z pohledu Jiřího Temla má současný skladatel z hlediska formy největší možnosti - v harmonii a melodii jich má daleko méně. V této souvislosti Teml chová obdiv k Šostakovičovi a jeho práci s formou a výstavbou napětí.

Teml nerespektuje tradiční formy (jako např. formu sonátovou), jejich použití z dnešního hlediska přirovnává k řemeslníkovi, vyplňujícímu pomyslnou formu, do které něco naleje a tím vznikne skladba. Zastává stanovisko, že „forma se musí vyvíjet, musí mít tzv. čepici, aby nakonec někam dospěla“⁹⁸. Zároveň by se měla odvíjet od určitého nápadu a spolu s ním je třeba pečlivě odměřovat délku skladby.

Teml nevytváří témata - vychází z motivů, se kterými pracuje: rozšiřuje, obměňuje, zkracuje, upravuje a motiv mu slouží jako klíč k soudržnosti celé

⁹⁸ Osobní rozhovory s autorem.

skladby (hlava motivu musí být průběžně stále slyšitelná) – „s tím se dá dělat hodně věcí⁹⁹“. Tento způsob kompoziční práce rozvedl do té míry, že i kontrast vytváří z hlavního motivu. S materiálem zároveň pracuje tzv. metodou „filmových střihů“ – přiřazováním kontrastních stavebních ploch, které – jak už bylo zmíněno – však vycházejí ze základního motivického materiálu.

Zcela zásadním prvkem ve skladbách J. Temla je **barva**. V *Shakespearovských motivech* cítil jako nutnost použít cembalo právě díky souvislosti s alžbětinskou dobou, pro kterou bylo cembalo (resp. virginal) jedním ze stěžejních nástrojů. Z tohoto důvodu se nemůže smířit se skutečností, že někteří interpreti volí pro tuto skladbu klavír (viz komentář ke skladbě *Shakespearovské motivy*.)

Z dalších prvků, spíše ornamentálních, je hojné použití arpeggií, přírazů, trylků a celotónových nebo akordických tremol, které často vyjadřují oslavný, triumfující charakter (*Divadlo svět, Diptych*).

III.5.3 Skladby pro cembalo

Dílo Jiřího Temla, věnované cembalu, představuje v současné době celkem 10 opusů. Jsou mezi nimi skladby sólové, komorní a koncert pro cembalo s orchestrem. První Temlův kontakt s cembalem spadá do 60. let, překvapivě do období autorova zájmu o populární hudbu a aranžování skladeb pro jazzové orchestry. Jeho vůbec první cembalovou skladbou byla **Intráda pro cembalo a žestě**. Skladba byla realizována pouze nahráváním v tehdejším Československém rozhlasu v Praze – veřejně se nehrála - v podání Karla Krautgartnera s jeho jazzovým orchestrem, na amplifikované cembalo hrál Rudolf Rokl. Notový materiál je uložen v pražském archivu ČRo. Druhou skladbou z tohoto období je **Etuda pro cembalo a smyčce**, ve které autor uplatnil i podíl jazzové improvizace. I tato skladba byla také pouze zaznamenána, tentokrát v Československém rozhlase v Brně, v jehož archivu je uložen notový materiál.

Od roku 1976 zastával Teml pozici hudebního dramaturga v plzeňském studiu Československého rozhlasu – během tohoto období potkal celou řadu interpretů, kteří projevíli zájem, aby pro ně napsal nějakou skladbu (z cembalistů jej jako první oslovila Jitka Navrátilová). To však nebyl jediný impuls psát pro

⁹⁹ dtto.

cembalo: Temla tento nástroj zaujal nejen při poslechu francouzské barokní hudby, ale i zároveň paradoxně, jak autor sám vzpomíná: „*po poslechu jedné jazzové skupiny ze Švýcarska, kde místo klavíru znělo cembalo*“¹⁰⁰.

Třetím, velmi podstatným podnětem, byla okolnost, že právě v plzeňském rozhlasu se často natáčela stará hudba. To umožnilo Temlovi kontakt s nástrojem – možnost si tzv. sáhnout a to byl také nakonec rozhodující důvod skladatelova zájmu. K tomu navíc zjištění, že jakýkoliv harmonický spoj zní příjemně, ho vedl k zaujetí prozkoumat a objevit technické možnosti cembala. Odtud byl už jen krůček k první „vážné“ skladbě. V ní se ovšem snažil zachovat prvky tak typické pro tento nástroj (trylky, rozložené akordy, arpeggia apod.). Všeobecně lze konstatovat, že Teml není dogmatickým skladatelem a z hlediska interpretace je velmi otevřený k různým uchopením jeho skladeb.

Jeho skladby se cembalistům výborně hrají a zároveň jsou často velice efektní navzdory nepřiliš velké technické obtížnosti. Ačkoliv Teml vychází ze zvukovosti cembala a používá prostředky, které tomuto nástroji po technické stránce naprosto vyhovují, nekomponuje s jasně danou barevnou představou určenou rejstříky (narozdíl např. od M. Kopelenta) – naopak jejich volbu ponechává interpretovi. Charakter ploch naznačuje pouze dynamikou. To ovšem v žádném případě neznamená, že by barevnou registraci podceňoval – tuto svobodu volby musí interpret brát jako nejvyšší závazek! Výjimku tvoří pouze dvě skladby: *Commedia dell'arte*, kde registraci přímo do autorova autografu zanesla cembalistka Jitka Navrátilová, a *Diptych*, který byl soutěžní skladbou festivalu Pražské jaro a při této příležitosti vyšel tiskem.

III.5.3.1 Commedia dell' arte pro cembalo

Skladba vznikla závěrem roku **1987** a o dva roky později byla premiérována na Týdnu nové tvorby cembalistkou Jitkou Navrátilovou.

Autor o skladbě říká: *"Přestože se tento nástroj v poslední době uplatňuje v avantgardních hudebních experimentech, jeho zvuk evokuje vždy nějakou představu z dávno minulých dob. A tak jsem chtěl, inspirován výtvarným*

¹⁰⁰ Tímto interpretem mohl snad být Georg Gruntz (*1932), švýcarský jazzový pianista, cembalista a aranžér – autor několika skladeb pro švýcarskou cembalistku Antoinette Vischer.

projevem 16. století, pro sebe i posluchače vytvořit iluzi divadélka s některými typickými postavami a zápletkami Commedie dell' arte s použitím soudobého melodického, harmonického i rytmického výraziva."

Formálně je tato skladba sestavena řetěžením 34 kratších úseků, kontrastních jak tempem, tak i melodicko-harmonickým zpracováním a rytmem. Skladba využívá bohatých a častých změn registrace, což podtrhuje nápadité změny charakterů jednotlivých úseků v duchu autorem zamýšlené představy pestrého "divadélka". Uvedená tempa jsou pouze orientační a i uvedená registrace je pouze návrhem řešení (i když velmi zdařilým), nikoliv dogmatem.

Interpretační poznámky:

ačkoliv původní verze vychází z moderního, pedálového cembala, skladbu je možné velmi dobře hrát i na kopii historického nástroje za (z větší části) dodržení barevné registrace – proto je ovšem potřeba zásadně pozměnit rozvržení manuálů, což vyplývá z různého umístění rejstříků u obou typů nástrojů¹⁰¹. 16-tistopý rejstřík je nutné bohužel téměř zcela oželeť; pouze plochy, které by byly myšlené čistě na tomto rejstříku bez kombinace s jinými rejstříky, je možné hrát o oktávu níž, ačkoliv i tak musíme rezignovat na charakteristickou barvu tohoto rejstříku (např. č. 7, str. 3).

Ded Jitka Navrátilová¹⁰²

Prem 17. 3. 1989, Praha, Rudolfinum – Dvořákova síň, Týden nové tvorby,

J. Navrátilová cemb.

Dur 9´

Agraf Jiří Teml

MG Plzeň, ČRo, 1990, J. Navrátilová cemb.

Praha, ČRo, 2003, Monika Knoblochová cemb.

¹⁰¹ Kopie historických cembal mají ve většině případů následující dispozice: I. manuál 8´,4´, manuálová spojka, II. manuál 8´, případně loutna; většina moderních cembal u nás, z nichž také Teml vychází, mají dispozici I. manuál 16´,8´, případně loutna 16´, manuálová spojka, II. manuál 8´, 4´, loutna 8´. Od tohoto typu se prakticky liší jen cembalo značky Goble & son (1992), umístěné na HAMU v Praze, které dispozičně vychází z francouzských cembal Pleyel, která jsou však v Čechách nedostupná.

¹⁰² Dedikace u Temla nejsou většinou uvedené na notách, neboť autor zastává názor, že skladby se má nejprve zahrát, aby se tak ověřila její kvalita a teprve poté ji interpretovi věnuje; zhusta se však stává, že k písemné dedikaci už nedojde.

- LP Panton, 1989, 810927, Týden nové tvorby, J. Navrátilová cemb., live
záznam
- CD Radioservis, 2009, CR0459-2, Monika Knoblochová

III.5.3.2 Meditace a rozkoše, dvě věty pro violu (housle) a cembalo

Vedle cembalisky Jitky Navrátilové vyjádřil přání o skladbu od Jiřího Temla i violista Jan Motlík, koncertní mistr viol v Symfonickém orchestru Plzeňského rozhlasu. Tak vznikly během července a srpna 1990 *Meditace a rozkoše* podle stejnojmenných obrazů Jana Zrzavého. Skladbu autor věnoval paní Miladě Hošťálkové, dramaturgyni Parku kultury v Plzni a nadšené příznavkyni soudobé hudby a umění vůbec. V roce 2004 pak na přání cembalistky Moniky Knoblochové vznikla verze pro housle a cembalo, která je vzhledem k cembalovému repertoáru s houslemi praktičtější a provozuschopnější, než verze s violou. Kompozičně autor sám dnes toto dílo hodnotí jako lehce schematické, jako gradační hudbu postrádající v některých momentech prvek překvapení, čehosi neočekávaného, a řadí ji spíše ke konstrukci než ke „spontánní muzice“. Svůj pohled vysvětluje jako logický důsledek vlivů působících během období jeho studií u Jiřího Jarocho, ovlivněného a pocházejícího ze skladatelského okruhu kolem Miloslava Kabeláče. Těmto vlivům přičítá vytváření konstrukce v podobě opakované, postupně rozvíjené řady tónů. Později se snažil o oproštění se a nacházel jiná skladatelská východiska pro svoji tvorbu. Přesto zároveň vědomě přetrval pocit konstrukce jako prvku zajišťujícího potřebný řád.¹⁰³

Pokud bychom připustili prvky „konstrukce“ v *Meditacích a rozkoších*, u *Commedie dell'arte*, navzdory staršímu datu jejího vzniku, je nenacházíme - patrně je to důsledkem snahy vytvořit už zmiňované divadélko s pomyslnými harlekýny, pantalony apod.

¹⁰³ Osobní rozhovory s autorem.

Interpretační poznámky:

úvodní a závěrečná plocha pomalých akordických rozkladů velmi dobře vychází na 16' ¹⁰⁴, hraná o oktávu výš (znějící pak tedy tak, jak je napsaná) nebo na 8' + L – a podobně i akordické plochy v pomalém tempu v č. 3 a 7 Meditací, ke kterým je vhodné připojit arpeggio i rubatové zpracování celé plochy (autorizováno). V *Rozkoších* v č.2 jsme po dohodě s autorem odstranili rychlá, vypsaná arpeggia ve prospěch secco akordů, které lépe podtrhují rychlý a rázný charakter této části. V č. 6 je z hlediska přesné souhry výhodnější zachovat tempo předchozího úseku. V č. 7 je pro cantabilní a espressivní charakter požadovaný autorem dobré různorodě uchopit doprovodné akordy včetně občasného doplnění různě rychlých arpeggií.

Ded Milada Hošťálková

Prem 18. 9. 1990 Kult. středisko Luna, Plzeň, J. Motlík vla, J. Navrátilová
cemb

Dur 12'

I. Meditace II. Rozkoše

Partit 1, viola + cembalo

2, housle + cembalo

Agraf Jiří Teml

MG Plzeň, ČRo, 1981, J. Motlík vla, J. Navrátilová cemb

Praha, ČRo, 2009, Zb. Paďourek vla, M. Knoblochová cemb.

CD Radioservis, 2009, CR0459-2, Zbyněk Paďourek vla, Monika Knoblochová
cemb.

III.5.3.3 Shakespearovské motivy pro flétnu, housle, violoncello a cembalo

Vznikly ve stejném roce jako *Meditace a rozkoše* (1990), avšak se již od nich zcela liší jak výrazovými prostředky (jedním z nových prvků je např.

¹⁰⁴ 16' je míněn 16-tistopý rejstřík – toto zkrácené označení (8', 4' atd.) budu nadále v textu užívat L = loutna, C = manuálová spojka.

podstatné využití aleatoriky, která, ačkoliv na posluchače může působit jako improvizální plocha hráčů, je přesně vykomponovaná skladatelem), tak i stavbou:

- odpadají dlouhé plochy vzniklé rozvíjením motivického jádra ve prospěch spíše drobné motivické práce
- vyniká výrazná rytmická struktura, podpořená na některých místech tamburinkou
- hudební nálada šesti miniatur (*Sen noci svatojánské, Macbeth, Hamlet, Othello, Romeo a Julie* a *Večer tříkrálový*) vystihuje téměř až epicky charakter Shakespearových dramát
- hlasy jsou vedeny melodicky, samostatně
- řada ploch je zvýrazněna přítomností bicích nástrojů, které mají různou funkci: od už zmíněné podpory rytmu, přes navození nálady, barevnosti (triangl) až k fantazijním plochám (chimesy)

Dochází tak během jediného roku k nezanedbatelné změně kompozičního, výše popsaného, stylu. Tato změna mohla být způsobena i rozdílností předloh obou skladeb – zatímco obrazy vyvolávaly představu nehybného tvaru, který ke konstrukci může svádět, Shakespeare ve spojení s divadlem pak vyvolával představu zcela opačnou. Shakespearovské motivy autor komponoval na přání Ady Slivanské, v té době houslistky v Symfonickém orchestru Československého rozhlasu, pro její soubor a plánovaný zájezd do Anglie. V souvislosti s místem nakonec neuskutečněného zájezdu byla Temlovi inspirací alžbětinská doba a s ní i osobnost Williama Shakespeara. V této konstelaci cítil jako nevyhnutelnou nutnost v nástrojovém obsazení skladby přítomnost cembala, vzhledem k jeho typické zvukové barvě i spřízněnosti s historickým námětem. Dokládá to ostatně i autorova výpověď: „*Někteří interpreti se při provádění tohoto díla uchylují k nahrazení cembala klavírem – s tím se stále nemohu smířit.*“¹⁰⁵

Partu vybraných bicích nástrojů (triangl, tamburina a wood chimes), o něž je skladba obohacena, se ujímá většinou cembalista, místy i flétnista.

Ded Quartetto con flauto

Prem 14. 12. 1995 Autosalon Honda, Vinohradská ul., Praha 2,

Quartetto con flauto

¹⁰⁵ Osobní rozhovory s autorem.

Dur 18´30

I. Sen noci svatojánské, II. Macbeth, III. Hamlet, IV. Othello, V. Romeo a Julie, VI. Večer tříkrálový

Partit fl., vno, vlc., cemb.

Agraf Jiří Teml

MG Praha, ČRo, 2005, live, výběr, J. Machat fl., S. Hessová vno,
P. Nouzovský vlc., M. Knoblochová cemb.

Praha, ČRo, 2009, Cl. Nováková fl.,

A. Štajnochrová vno, P. Nouzovský vlc., M. Knoblochová cemb.

CD Bohemia Music BM0041-2131, 1995, V. Slivanský fl., A. Slivanská vno,
L. Herza vlc., R. Jelínková cemb.

Triga 2000, Tri 0007-2131, Ensemble Martinů

Radioservis, 2009, CR0459-2, Cl. Nováková fl.,

A. Štajnochrová vno, P. Nouzovský vlc., M. Knoblochová cemb.

III.5.3.4 Diptych pro cembalo

Kompozice z léta - podzimu 1998 vznikla na objednávku festivalu Pražské jaro jako povinná skladba pro mezinárodní cembalovou soutěž v roce 1999.

Cenu za nejlepší interpretaci získal francouzský cembalista Mathieu Dupouy.

Skládá se ze dvou kontrastních částí. První *Fantasia*, celkově plynoucí spíše v pomalejším tempu, střídá kvintolové plochy (nebo jejich obměny) hrdého, dramatického charakteru s plochami zdumčivými, melodickými, rubatovými, umožňujícími interpretovi možnost vlastního, osobitého stvárnění. Navazující *Toccata* je v podstatě nepřetržitým proudem hudby v rychlém tempu, ve velmi vypjatém, energickém charakteru, virtuozní a efektní věta „*prověřující nástrojovou virtuozy*“¹⁰⁶ Velmi ostré, ale zároveň příjemné skrumáže tónů si Teml dovolil speciálně díky zvolenému nástroji, tedy cembalu.

¹⁰⁶ Teml, Jiří, Diptych pro cembalo, Triga 1999, slovo autora.

Při komponování autor vycházel z moderního dvoumanuálového cembala s již zmíněnou dispozicí, připouští však užití jiného nástroje, pro který souhlasí s přizpůsobením registrace a dokonce počítá s případným menším rozsahem, pro který uvádí alternativní variantu¹⁰⁷. Registrace, před tiskem skladby autorizované autorem, vypracovala cembalistka Jitka Navrátilová.

Interpretační poznámka: v průběhu vzniku nahrávky této skladby realizované cembalistkou Giedré Lukšaité-Mrázkové, Teml akceptoval jako možnost nahradit v závěru Toccaty dvě osminové noty šestnáctinovými. Volba původního anebo tohoto nového zakončení ovšem vždy souvisí s interpretační výstavbou předcházející gradace.

Prem několikanásobné provedení během 2. kola cembalové soutěže Pražského jara 1999

Dur 9'30

I. Fantasia, Allegretto – II. Toccata, Allegro vivace

Agraf Jiří Teml

Ed Praha, Triga, 1999

MG Praha, ČRo, červen 2009, M. Knoblochová cemb.

CD AMU, 2000, HF 0006-2131, G. Lukšaité-Mrázková cemb.

Radioservis, 2009, CR0459-2, M. Knoblochová cemb.

III.5.3.5 Divadlo svět

Melodram na text W. Shakespeara pro recitátora a cembalo vznikl v roce 2002 na překlad J. V. Sládka pro Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha, zadáním textu prof. Lubomírem Poživilem, který později režijně vedl nastudování melodramu s interprety. Interpretace melodramu počítá se vzájemnými reakcemi obou účinkujících. Hudba barvitě podmalovává, popisuje a dokresluje obsah textu, s nímž bezprostředně souvisí, vychází z něj a v častých

¹⁰⁷ dtto.

čistě instrumentálních mezihrách předjímá jeho děj. K dokonalému vyznění této skladby patří pestrá registrace, jejíž volbu opět ponechává autor na interpretovi.

Interpretační poznámky:

- v průběhu nastudování došlo k několika škrtnům:

celé č. 16 a 17: z posledního taktu č. 15 se skáče až na poslední takt č. 17,

v č. 29 se škrtnul takt 5-7 a v č. 32 jsme vypustili první takt

- oproti notovému zápisu se liší podoba textu, která je zaznamenána na nahrávce, použitím jiného překladu - Dalimil Klapka využil pro svůj part překlad Erika A. Saudka

Prem 3. 11. 2002, V. Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha, Galerie Lichtenštejnského paláce, 2x provedení:

1, B. Štěpánová recitace, M. Knoblochová cemb.

2, D. Klapka recitace, M. Knoblochová cemb.

Dur 8' 14¹⁰⁸

Partit recitace, cemb.

Agraf Jiří Teml

MG Praha, Čro 2004, D. Klapka recitace, M. Knoblochová cemb.

CD Radioservis, 2009, CR0459-2, D. Klapka recitace, M. Knoblochová cemb.

III.5.3.6 Concertino per organo (ossia clavicembalo) e quintetto a fiatto

Bylo napsáno v roce 2003 na objednávku Karla Paukerta, který ho také ve Spojených státech premiéroval. Zahrnuje čtyři věty: I. *Fantasia* se odvíjí ve svižném tempu střídající kontrastní plochy různých charakterů, II. *Scherzo* je v jednotném, výrazně tanečním, jiskřivém charakteru, daném 3/8 taktem, III. *Aulodia* – klidná věta až meditativního charakteru, IV. *Finale* – energická, vypjatá

¹⁰⁸ U *Divadla svět* uvádím výjimečně duratu na základě provedení – autor ji v rukopise nespécifikuje.

závěrečná věta. Ke zdařilosti díla přispívá kontrastnost vět i jejich délková uměřenost a nádherné instrumentační zpracování.

Převážná většina ploch je vytvořena střídáním dechů a cembala – případně cembalo doprovází jeden nástroj, eventuálně vybraná skupinka nástrojů ovšem ve velmi řídké faktuře – je to evidentní záměr autora vyplývající z obavy, aby se sólový nástroj zvukově dostatečně prosadil.

Interpretační poznámky:

durata 12´30, uvedená na notách, je nereálná; i přes svižná tempa, je nahrávka pro Radioservis (16min), tak i nahrávka z premiéry (17´) výrazně pomalejší.

Ded Karel Paukert

Prem 11. 6. 2006 St. Paul´s Episcopal Church, Cleveland USA,

K. Paukert varhany, Solaris Wind Quintet Cleveland

Dur 12´30

I. Fantasia, II. Scherzo, III. Aulodia, IV. Finale

Partit varhany (cembalo), dechový kvintet

Agraf Jiří Teml

MG Praha, ČRo, červen 2009, Cl. Nováková fl., Vl.

Borovka ob., O. Roskovec fg., J. Vobořil cor., M. Knoblochová cemb.

CD Radioservis, 2009, CR0459-2, interpreti dtto

III.5.3.7 Pět tanců pro cembalo

vznikalo ve dvou etapách: v roce **2004** nejprve jako Tři tance pro cembalo, které Teml komponoval pro Helenu Černou, která je z pracovní zaneprázdněnosti nakonec nenastudovala. V roce **2008** k nim pak u příležitosti plánované premiéry přibyly ještě další dva: Rituální a Rockový. Původní tři (Folklorní, Salonní, Jazzový) zůstaly beze změny. Ta se uskutečnila na koncertě Sdružení pro

provozování hudby Harmonia 6. 10. 2008 ve Dvořákově muzeu v Praze, v podání cembalistky Moniky Knoblochové.

Temlovi se podařilo vykreslit charaktery jednotlivých vět v duchu s jejich názvy. První, **Folklorní** tanec, je ve formě ronda s kontrastními kuplety, navozujícími dojem venkovské veselice. Hudebním materiálem tento tanec bazíruje převážně na práci s kvintami či kvintakordy v nejrůznější stylizaci. Druhý, **Salonní** tanec, vyniká křehkostí a půvabem, které nám v samém počátku připomenou náladu Othella z Shakespearovských motivů. Opět je ve formě ronda, s náznakem valčíku v jeho závěrečné části. Třetí, **Jazzový**, si svůj charakter vybral v průběžném uplatnění synkop a hravém až laškovném rázu. Čtvrtý, **Rituální**, při vzniku jeho konečného tvaru v průběhu nastudování prodělal do té míry náročný vývoj, že můžeme konstatovat dvě zcela odlišné verze¹⁰⁹, které spočívají především v plošném zhuštění původní faktury v 5/4 taktu na 2/4 takt a celé řadě škrťů.



Notový příklad č. 18, Jiří Teml, *Pět tanců pro cembalo*, *Rituální*, původní verze, takt 1-3



Notový příklad č. 19, Jiří Teml, *Pět tanců pro cembalo*, *Rituální*, nová verze, takt 1-4

Od taktu 10 následuje čtyřtaktový škrť, k původnímu 3/4 taktu, který autor v nové verzi opět nahradil 2/4. V této ploše Teml ještě vypustil 3. a 4. takt.

¹⁰⁹ Autor původní verzi později zavrhl, protože mu připadala rozvláčná, neúnosně dlouhá, postrádající patřičný spád.

V následujícím *Mysteriosu* odpadly takty 3-8 a poslední takt. Plocha *Pressante* se opět zhustila na 2/4 takt z původního 5/4, ke kterému se autor vrací dva takty před koncem této části, jimiž nahradil původních 5 taktů. Následující plocha 6ti taktů ve 3/4 taktu vypadla zcela a nová verze pokračuje až 2/4 částí beze změny. Po ní dochází ke škrtu části *Quieto* až do 5/4 taktu, od něhož už kromě nahrazení celé noty pohybem ve čtvrtových notách v pravé ruce 6 taktů od konce, nedochází k žádným změnám. Charakter tohoto tance je zatěžkaný, temný, umocněný pravidelným, neústupným pohybem levé ruky. Poslední tanec, **Rockový**, je závěrečnou tečkou v rychlém tempu a jiskřivém charakteru, s temperamentním nábojem a vtipným závěrem.

Interpretační poznámky:

1, Folklorní tanec – str. 3, škrť 3. a 4. taktu (jakási „petite reprise“ závěru tématu); téma tohoto tance si autor představuje jako zatěžkané, tenutové

2, Salonní tanec – křehkost charakteru umocní použití loutnového rejstříku v doprovodu levé ruky v tématu

3, Jazzový tanec – na celou plochu bychom mohli uplatnit heslo „keep swinging“, tedy rytmicky jemně zvlněný osminový pohyb v neustále pulsujícím tepu, celkovému vyznění přispívají vyostřená staccata

4, Rituální tanec – část *Mysterioso* je vhodné hrát poco vivo

Prem 6. 10. 2008, Sdružení pro provozování hudby Harmonia, Muzeum

A. Dvořáka Praha, M. Knoblochová cemb.

Dur 11´

I. Folklorní, II. Salonní, III. Jazzový, IV. Rituální, V. Rockový

Agraf Jiří Teml

MG Praha, ČRo, červen 2009, M. Knoblochová cemb.

CD Radioservis, 2009, CR0459-2, M. Knoblochová cemb.

III.5.3.8 Krumlovské maškary, suite pro (zobcovou) flétnu a cembalo

Skladba vznikla v roce 2006 na přání cembalistky Edity Keglerové a flétnistky Júlie Brané, které je ovšem nikdy koncertně neuvedly. Je inspirována Maškarním sálem krumlovského zámku. Hudba je tak zdařile popisná, že na jejím základě by bylo možné přímo namalovat příběh! První část, **Pochod maškar**, je ve formě ABA a je veselým vstupem do následujícího příběhu. Následující část **Maškary se předvádějí** jsou spíše řetězením kontrastních ploch, orámovaných rozhodnými secco akordy, v níž se uplatňuje výrazný dialogický princip flétny a cembala. **Menuet (Vivat Giovanni)** vychází z Mozartova tématu z opery Don Giovanni, které si flétna s cembalem celou dobu vzájemně podávají. Formálně je tato skladba neustálým opakováním tohoto tématu, ovšem v nejrůznějších obměnách, stylizacích a imitacích a celá věta má rokokově roztomilý, hravý charakter. Čtvrtá část, **Tajemný muž (sleduje šlechtický pár)**, je větou počítající se vzájemnými reakcemi cembala a flétny, s velmi volnou časomírou, improvizacním charakterem. Závěrečná věta **Maškarní rej** doznala při nastudování (podobně jako Rituální tanec z Pěti tanců) výrazných zásahů: odpadlo celé č. 4 a 5 a kvůli návaznosti byly změněny první tři takty č. 6: levá ruka o oktávu níž a pravá ruka namísto šestnáctek d e, nově des d – od čtvrtého taktu dál beze změny; dalším škrtem bylo č. 8, 9, 10 a 11 a hudba pokračuje až č. 12, ovšem bez první noty flétny a pravé ruky – v závěru jsme zrušili ještě piano v posledním taktu. Živý a jiskřivý charakter i zkrácená verze této části jsou zdařilou tečkou celého cyklu.

Náladově i obsahově souvisejí s *Commedií dell'arte* (1987) nebo melodramem *Divadlo svět* (2002) a podobným způsobem poskytují interpretovi velký prostor pro vlastní invenci k interpretační tečce za celým dílem.

Interpretační návrhy:

- 1, Maškary se předvádějí - v č. 1 chybí označení Molto più mosso
- 2, Menuet – věta vybízející k uplatnění drobných rubat, podtrhujících hravý charakter
- 3, Tajemný muž – výrazně rubatová část; pro její přesvědčivé vyznění bych doporučila představit si skutečný děj; k posledním dvěma osminám v pravé ruce cembalového partu jsme se svolením autora přidaly dva přírazy, v duchu s partem flétny

Prem Praha 8. 11. 2009, Hudební salón Café crème, kostel sv. Vavřince, Cl.
Nováková fl., M. Knoblochová cemb.

Dur 10´

I. Pochod maškar, II. Maškary se předvádějí, III. Menuet (Vivat Giovanni), IV. Tajemný muž (sleduje šlechtický pár), V. Maškarní rej

Partit (zobcová) flétna, cemb.

Agraf Jiří Teml

Mg Praha, ČRo, červen 2009, Cl. Nováková fl., M. Knoblochová cemb.

CD Radioservis, 2009, CR0459-2, Cl. Nováková fl., M. Knoblochová cemb.

III.5.3.9 Moudrého Katóna mravné poučování, cyklus písní pro mezzosoprán a cembalo

Cyklus vznikl v dubnu 2007 při příležitosti festivalu zaměřeného na skladby vytvořené k uctění památky J. A. Komenského. Z Komenského původní tvorby se Temlovi nic nehodilo ke zhudebnění – sáhl tedy ke Komenského překladům antického spisovatele a řečníka Catona, které Temla zaujaly mj. svou vtipností.

Zahrnuje úvod a pět částí, hudebně evokujících lehce archaizující dojem, který dobře souzní s textem ve staročeštině. Celou skladbu provázejí zajímavé, barevné harmonie. **Úvod** je slavnostním, akordickým, sólovým vstupem cembala do celého cyklu s následujícím vypsáním recitativem. První část, **Jak se chovati má člověk k Bohu**, přináší idylickou melodii v cembalu, díky níž celá tato „kapitola“ sladce plyne až do závěrečného akordického Maestosa. Druhá část, **Jak se k sobě sám chovati má člověk**, přináší v cembale ve středním díle nový rytmický prvek, jakýsi harmonizovaný bubínek. Třetí část, **Jak se člověk chovati má k bližnímu**, je zatím rubatově nejvíce zvlněnou částí, přinášející reakce cembala na text (především ve střední části). Čtvrtá část, **O smrtelnosti**, se na dvou místech vrací k úvodnímu recitativu, zde připomínající až Janáčkovskou dramatickosti, Marcia funebre ve středním díle nás upomene na Divadlo svět (č.29) – celkově se tento díl odvíjí ve velmi pochmurné náladě. Pátá část, **Krátké**

o mravích mládenečka naučení, se vrací k živému tempu a výrazné rytmické struktuře, místy odlehčené tanečním charakterem.

Zhudebnění textu důsledně respektuje jeho rytmus a logiku, texty samotné pak obsahují všeliká ponaučení k bytí na této zemi, tedy určitý soubor rad jakým způsobem je vhodné se chovat, aby člověk prošel život s vysokým morálním kreditem, vztah k bohu, k životu a smrti, pokora a skromnost a řada dalších hodnot, které se téměř vytratily z dnešního života.

Interpretační návrhy:

1, Jak se člověk chovati má k bližnímu: str. 8, předposlední takt před *Meno mosso* – chyba v zápisu, správně: dvě šestnáctiny + 1 osmina; *Poco meno mosso* (str. 8) 4. takt poslední osmina v pravé ruce f¹ místo e¹

2, O smrtedlnosti: str. 17, *Marcia funebre*, 2. takt tečkovaný rytmus v levé ruce je chyba – všechny osminy této části si přál autor rovně

Prem 20. 6. 2007, Pedagogické muzeum J. A. Komenského,

M. Cukrová mezzosoprán, J. Navrátilová cemb.

Dur 12´

I. Jak se chovati má člověk k Bohu, II. Jak se k sobě sám chovati má člověk, III. Jak se člověk chovati má k bližnímu, IV. O nesmrtedlnosti, V.

Krátké o mravích mládenečka naučení

Partit zpěv, cemb.

Agraf Jiří Teml

MG Praha, ČRo, červen 2009, K. Ševčíková mezzosoprán, M. Knoblochová cemb.

CD WALD Press, s.r.o., M. Cukrová mezzosoprán, J. Navrátilová, cemb.

Radioservis, 2009, CR0459-2, K. Ševčíková mezzosoprán,

M. Knoblochová cemb.

III.5.3.10 Concerto per clavicembalo ed orchestra da camera, 2008

Zatím poslední Temlovou cembalovou skladbou a zároveň dosavadním vrcholem jeho tvorby pro tento nástroj je Koncert pro cembalo a orchestr. Vznikal v letech 2007-2008 pro cembalistku Moniku Knoblochovou, která už řadu let s oblibou uváděla cembalové skladby J. Temla. Při vzniku tohoto třívětého koncertu byl jedním z nejdůležitějších aspektů, které měl autor na zřeteli, především faktura orchestru ve vztahu k sólovému nástroji. Autor měl oprávněnou obavu, aby se cembalo dobře prosadilo a orchestr ho nekryl – v tomto ohledu mu byl vzorem cembalový koncert B. Martinů. Záměr se autorovi výborně podařil důsledným střídáním orchestrálních ploch a sólového cembala, které navíc působí jako dialog obou subjektů. V místech, kde cembalo hraje současně s orchestrem, je doprovázeno pizzicaty, případně jemně podbarveno temple blocky.

Kompozičně používá autor svoje hudební vyjadřovací prostředky nastíněné v kapitole Kompoziční prostředky uplatňované ve skladbách pro cembalo: řada ploch je vystavěna na základě modu jeho řetězením, opakováním, krácením, vytvářením figurací, v časté kombinaci s kvintami a různými chromatismy, oblíbené tremolové plochy, kvintolové postupy, rubatové plochy improvizálního charakteru proti plochám rytmicky silně vyhraněným, akordická místa zdůrazňující dramatický charakter. Podobně jako ostatní Temlovy cembalové skladby dává i tento koncert cembalvistovi dostatek prostoru k osobitému uchopení a zároveň mnoho virtuozních příležitostí. V první větě, v duchu s jejím označením *Drammatico*, najdeme především dramatickou vypjatost, ale i vtip a hravost. Druhá věta výrazně potemní a oproti první větě se až zastaví v melancholicky laděném přemítání, které je jen na občasné „rušeno“ náladovými reminiscencemi první věty. V celé větě zaznívá jakoby se blížilo cosi hrozivého, co se rozplyne teprve vstupem dechové sekce (č.7) přinášející imitacími nástupy pocit úlevy a nebeských harmonií a závěr věty patří smíření. Třetí věta je smrští rychlých not, energickým tokem hudby až do konce této části.

Cembalový koncert je esencí všech prvků, u kterých si Teml během mnoholeté praxe psaní cembalových skladeb ověřil, že dobře zvukově fungují a cembalvistovi se dobře hrají. Part orchestru je mistrovsky barevně instrumentován.

Interpretační návrhy:

Pro temnou barvu druhé věty bych doporučovala časté použití 16´ rejstříku, ať už samotného o oktávu výš nebo v kombinaci s 8´ rejstříkem.

Ded Monika Knoblochová

Prem 18. 3. 2009, Pražské premiéry, Rudolfinum - Dvořákova síň,
Monika Knoblochová cemb., Pražský komorní orchestr

Dur 20´

I. Drammatico, II. Corale, III. Finale

Partit cemb. solo, 2222/2200 batt (1 esecutore), archi

Agraf Jiří Teml

Ed Praha, Český rozhlas, 2009

Mg Praha, ČRo 2009, live nahrávka M. Knoblochová cemb., PKO

CD Radioservis, 2009, CR0459-2, M. Knoblochová cemb., PKO

III.6 Jiří Gemrot (1957)

III.6.1 Portrét skladatele

Hudební začátky v dětství už předznamenaly pozdější profesionální vývoj: na Pražské konzervatoři (1972-78) studoval klavír u Emy Doležalové, u které na tento nástroj začínal už jako sedmiletý, a kompozici ve třídě Jana Zdeňka Bartoše, který ho do světa skladby uváděl už od třinácti let. Po absolutoriu konzervatoře pokračoval v letech 1976-81 na pražské Akademii múzických umění ve třídě Jiřího Pauera. Vedle hudebních činností se záhy po studiu rozhodl pro práci hudebního režiséra – získal místo v Československém rozhlasu, kde v této pozici působil v letech 1982-86. Po pěti letech zastávání funkce vedoucího redaktora gramofonové edice vydavatelství Panton se v roce 1990 vrátil do Českého rozhlasu, tentokrát ovšem rovnou na pozici šéfrežiséra. Od roku 2001 vede kompoziční třídu na pražské konzervatoři. Na svém kontě má rovněž několik cen ze skladatelských soutěží.

III.6.2 Kompoziční přístupy

Gemrot pracuje klasickou kompoziční cestou, motivicko-tematickou prací, v níž klade důraz na melodickou složku, s využitím tradičních forem, z nichž má v oblibě především sonátovou, velkou třídílnou formu (A-B-A), formu ronda, inspiraci barokními formami (fuga, ostinato na bázi passacaglie) s častým připojením cody v závěru jeho skladeb. Jeho skladby dokazují dokonale zvládnuté klasické kompoziční řemeslo.

Z hlediska harmonického se Gemrot pohybuje v rozšířené tonalitě. Je autorem preferujícím v hudbě jasné harmonického směřování. V praxi to znamená, že sice významně používá nedoškálné tóny, tedy úseky nemající s tóninou nic společného, přesto však se vždy znovu vrací do tonálních center, jakýchsi opěrných bodů, přinášejících tonální zklidnění.

Spíše než klasické označení tóniny jako D dur či a moll můžeme u Gemrota mluvit o tonálních oblastech, tedy např. o úseku in C, F apod. Velmi často používá chromatické postupy, které mu umožňují používat všech dvanácti půltónů ve stupnici, v oblibě má také kvartové akordy.

V Gemrotově melodice se můžeme setkat s náznaky dodekafonního myšlení. Z dodekafonie si ale bere pouze ideu záměrného neopakování tónů pro získání bohatosti melodie a i zde nadřazuje melodický nápad důslednému uplatňování systému.

Pro praktický příklad Gemrotovy kompoziční práce přináším rámcový rozbor jedné sólové a jedné komorní skladby (viz níže).

III.6.3 Skladby pro cembalo

Ačkoliv cembalo patří mezi Gemrotovy vysloveně oblíbené nástroje, přesto bylo potřeba nějakého konkrétního impulzu, aby mu věnoval první skladbu (viz níže). Další skladby vznikaly na objednávku interpretů (např. obě komorní skladby), ale také z vlastní vůle autora psát pro tento nástroj (část *Triptychu*, *Sonáta pro cembalo*). Z hlediska výběru nástroje (moderní cembalo versus kopie historického nástroje) Gemrot neschvaluje všeobecný ústup od moderních cembal¹¹⁰ – už i z důvodu množství repertoáru, který pro tento typ nástroje v průběhu 20. století vznikl. Současnou převahu zájmu o kopie historických nástrojů považuje Gemrot za určitý limit, omezující skladatele v pestrosti registrací i v některých technických parametrech např. rozsahu nástroje. Na druhou stranu u těchto nástrojů oceňuje jejich zvukové kvality. Rozhodující ve volbě typu cembala je pro Gemrota zvolená forma komponované skladby a její obsah.

Z hlediska zvuku a barevné koncepce má při komponování vždy rámcovou představu celé skladby – ta vychází ze zkušenosti, kterou si během komponování prvních skladeb pro cembalo upevnil praktickým ověřením svého kompozičního záměru, různých zvukových možností a registrací přímo u nástroje. Tento přístup propojil s konzultacemi zkušených cembalistů, jejichž registrační doporučení vítá a doplňuje do své původní rámcové představy. Z neobvyklejších registrací se nápadně často objevuje loutnový rejstřík, který má Gemrot ve zvláštní oblibě.

K tvorbě pro cembalo přistupuje Gemrot v mnoha hlediscích jinak, než k tvorbě pro klavír, která je u něj početně zastoupena daleko více, je to dáno omezeným rozsahem, naprosto jinou koncepcí dynamiky, absencí pravého

¹¹⁰ Osobní rozhovor s J. Gemrotem.

pedálu, který má Gemrot u klavírních skladeb ve velké oblibě a jinými možnostmi artikulace. Na druhou stranu druhý manuál cembala poskytuje oproti klavíru jiné, nové možnosti, kterých rád využívá.

Na Gemrotových skladbách pro cembalo je patrné, že autor sám studoval hru na klavír – jednak klade na interprety vysoké technické nároky, zároveň ale také velmi zdařile volí nástrojovou sazbu.

III.6.3.1 Sólo pro cembalo

vzniklo v roce 1988 pro cembalovou soutěž v Hradci u Opavy. Původně se jednalo pouze o virtuózní **Toccatu**, k níž autor později v roce 1995 na přání cembalistky Giedré Lukšaité-Mrázkové přikomponoval úvodní **Preludium**, navazující *attaca*. Nyní je tedy možné hrát buď *Preludium* dohromady s *Toccatou*, nebo jen samotnou *Toccatu*. *Preludium* nelze hrát samostatně – jeho závěr totiž už anticipuje začátek *Toccaty*. Autor nicméně v osobním rozhovoru nevyloučil možnost, že by na případné naléhání interpreta soběstačnou verzi *Preludia* vytvořil. Název *Sólo pro cembalo* si Gemrot vypůjčil z poslední skladby Bachovy *Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou*. Vzhledem k původnímu účelu nebyla skladba nikomu věnována a její premiéry na soutěži se autor ani nezúčastnil. Rok vzniku 1988 dává tušit, že skladba byla určena pro moderní pedálové cembalo¹¹¹, u něhož autor skladbu také dokončoval. Přesto bohužel nikde neuvedl své registrační požadavky.

Prem několikanásobná v rámci interpretační cembalové soutěže v Hradci Králové
v roce 1988

Dur Preludium 4´30, Toccata 8´30

Agraf Jiří Gemrot

Ed CHF Půjčovna hudebních materiálů, č. 10126, 1989

¹¹¹ Kopie historických nástrojů se u nás začaly ojediněle vyskytovat během osmdesátých let 20. století. S jejich stavbou v této době povolna začínal Fr. Vyhnálek společně s J. Vykoukalem, do Čech bylo také dovezeno několik stavebnic cembal. První kopii historického nástroje zakoupila HAMU až v roce 1990. Jednalo se o jednomanuálové cembalo italského typu z dílny J. Vykoukala – dlužno říct, že nevalné kvality. Viz. Němcová Marta, *Historie cembala v Čechách ve 20. století*, Praha 2006, str. 20.

MG Praha, ČRo, 1997, G. Lukšaitė-Mrázková cemb.

CD AMU, 2000, HF 0006-2131, G. Lukšaitė-Mrázková cemb.

III.6.3.2 Letní suita pro housle a cembalo (nebo klavír)

Skladba vznikla na přelomu července a srpna 2002 v souvislosti s pozváním houslistky Gabriely Demeterové a cembalistky Giedré Lukšaitė-Mrázkové do japonského Sapora. Jiří Gemrot měl jejich koncerty doplnit, průvodním slovem a při této příležitosti jej interpretky požádaly o vytvoření nové skladby. Tou se stala *Letní suita*, jejíž název souvisí s autorovou dovolenou v Kalábrii, kde ji zkomponoval za necelé tři týdny.

Možnost nahrazení cembala klavírem, kterou autor připouští, vyplývá z praktické potřeby - skladba se líbila a Gemrot byl často dotazován, jestli je možné hrát tuto skladbu i s klavírem.¹¹² Osobně se domnívám, že interpretace na cembalu je vzhledem ke dvěma manuálům, se kterými autor evidentně počítal (především ve třetí větě), nepoměrně vhodnější, důležitou roli hraje také zvukovost cembala, která mi svou ostrostí a konkrétností připadá k vtipnému rázu této skladby vhodnější. Pozitivní, radostný a nekomplikovaný charakter celého díla jakoby vyzařoval jižní slunce, pod kterým vznikl. Celou skladbu propojuje motiv sexty, který vědomě prochází všemi větami:

Notový příklad č. 1, Jiří Gemrot, *Letní suita*, 1. věta, takt 1-5

¹¹² podobná možnost by se nabízela i v případě *Sonatiny pro flétnu a cembalo*, ani zde by alternativní volba klavíru namísto cembala nebyla proti autorovu přesvědčení; naproti tomu u skladeb pro sólové cembalo má autor jasnou preferenci nástroje, pro který vznikly.

První věta, *Entrée*, je prostou A B A formou zakončenou *Codou*, která vychází z B dílu a připojuje drobnou reminiscenci A dílu úplným závěru cody. Sexta se v této větě v diminuované podobě objevuje také v doprovodu levé ruky. Druhá věta, *Aria ostinata*, je v podstatě *passacaglia* opět ve formě A B A, kdy B díl začíná opuštěním *ostinata* a končí *da capem* a tedy i návratem A dílu, za nímž následuje opět krátká *Coda*. Oproti první větě, zde je použit interval sexty klesající. Třetí věta, *Rondeau*, přináší kontrastní kuplety oproti *rundu*, s nímž tematicky nijak nesouvisí. Motivická příbuznost se tu na okamžik objeví v prvním kupletu, tentokrát nikoliv v podobě sexty, ale tercie, která je jejím obratem, zato v původním tečkovaném rytmu.

Prem září 2002, Japonsko, Kitara Hall, Sapporo, G. Demeterová vno,

G. Lukšaité-Mrázková, cemb.

Ded Gabriela Demeterová a Giedré Lukšaité-Mrázková

Dur 16´

I. *Entrée*. Allegro energico – II. *Aria ostinata* – III. *Rondeau*. Poco vivo

Partit vno, cemb.

Agraf Jiří Gemrot

Ed Ared, SKH 117, 2006

MG Praha, ČRo, 2003, G. Demeterová vno, G. Lukšaité-Mrázková, cemb.

III.6.3.3 Hry pro cembalo

vznikly v roce 2003 pro mezinárodní cembalovou soutěž Pražského jara 2005. Jedná se o virtuózní skladbu tocatového charakteru, reflektující zadání a účel vzniku skladby. Vzhledem k okolnostem vzniku není skladba nikomu věnována.

Prem několikanásobná v rámci interpretační cembalové soutěže Pražské jaro, 2005

Dur 7´

Andante maestoso – Allegro moderato

Agraf Jiří Gemrot

Ed Praha, Bärenreiter, H 7896, 2005

MG Brno, ČRo, 2005 , K. Chroboková cemb.
Plzeň, ČRo, 2007, G. Lukšaité-Mrázková cemb.

III.6.3.4 Triptych pro cembalo

Základem rozměrného *Triptychu* se staly **Hry** z roku 2004. Nápad rozšířit a začlenit je vznikl dodatečně, až po jejich dokončení. Autora k tomuto počínu inspirovala cembalistka Giedré Lukšaité-Mrázková, která byla v té době Gemrotovou dvorní interpretkou. Druhá věta za srpna 2007 označená jako **Pastorale** působí klidným, meditativním, jakoby improvizacním dojmem. Třetí a závěrečná věta **Duplex** vznikla v září 2007. Je obdivuhodnou klasickou dvojitou fugou, která je zároveň i poctou polyfonnímu umění J. S. Bacha.

Triptych je možné uvádět jako celek, lze ale i provádět každou část samostatně.

Ded Giedré Lukšaité-Mrázková

Prem 10.3. 2008, Paříž, Salle Cortot, G. Lukšaité-Mrázková cemb.

Dur 22´

I. Hry pro cembalo – II. Pastorale. Andante comodo – III. Duplex.

Andante maestoso, energico e pesante, ma anche noc umore

Agraf Jiří Gemrot

Ed Praha, Bärenreiter, H 7896, 2005

MG Plzeň, ČRo, 2007 , G. Lukšaité-Mrázková cemb.

III.6.3.5 Sonatina for Flute and Harpsichord

vznikla během května až července 2007 na objednávku italského cembalisty Diadorima Savioly, kterému je také věnována. Skladba se několikrát hrála v zahraničí, české publikum ji však doposud nemělo možnost slyšet ani z nahrávky.

Z registrace v partituře vyplývá, že autor psal skladbu pro kopii historického nástroje. Požaduje následující dispozici cembala:

I. manuál 8', 4'

II. manuál 8', loutna

Ded Diadorim Saviola

Prem 22. 3. 2008, Itálie, Milano, Ch. Agosti fl., D. Saviola cemb

Dur 14'30

I. Allegro, ben ritmico – II. Quasi menuetto – III. Rondo. Presto

Partit fl., cemb.

Agraf Jiří Gemrot

III.6.3.6 Sonáta pro cembalo

vznikla z vlastní iniciativy autora během července až srpna 2007 pro cembalistku Moniku Knoblochovou. Sonáta představuje rozsahem závažnou a technicky náročnou skladbu (především první věta v rychlém tempu s neustálými drobnými, špatně zapamatovatelnými změnami v chromaticce).

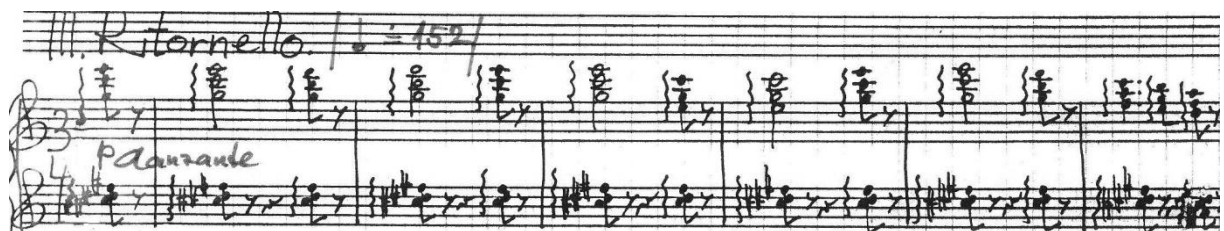
Úvodní část první věty *Andante* začíná výrazným motivem „morseovky“ v pravé ruce; autorovi tu byla inspirací vzpomínka na *Sonátu* Petra Ebena, v níž je tento prvek použit. Oproti Ebenovi však u Gemrota nemá mimohudební obsah.

Druhá část *Presto* navazuje *attaca* na předchozí *Andante* a je v sonátové formě. Vtipné hlavní téma, charakteristické neustálým neklidným staccatovým pohybem, je celé vytvořené z klesající chromatické stupnice. Jedná se o názorný příklad plochy, která přestože je plná nedoškálných tónů, má tonální centrum a dává posluchači pocit, že je stále in C (viz. příklad).



Notový příklad č.2, Jiří Gemrot, *Sonáta pro cembalo*, 1. věta, takt 1-5

Vedlejší téma začíná taktem 83 a přináší kontrast v podobě kantabilní melodie v levé ruce, kterou narušuje sice klidnější, ale přesto stále provokativní staccatový protihlas pravé ruky, motivicky odvozený z hlavního tématu. Provedení začíná taktem 99 s dobře patrnou modulační prací (prochází průběžně oddíly in D, in F, in As, in A). Od taktu 134 nastupuje zhuštěná repríza, která uplatňuje tonální centralizaci, na níž navazuje od taktu 183 tematická coda s hlavním tématem v inverzi. Druhá věta, *Intermezzo alla barocco*, čerpá inspiraci z baroka v krácejícím basu v osminovém pohybu, v nepřetržitém komplementárním toku hudby i ve variační práci dvou kontrastních motivických jader. Gemrot ji však ozvláštňuje neobvyklou metrikou v podobě 5/8 taktu. Třetí věta *Ritornello* má formu ronda. Kuplety přinášejí kontrast k rondovému tématu půvabně tanečního, valčíkového charakteru, vytvářejícího bitonální plochu (viz příklad). Jeden z návratů ronda je variační. Skladbu uzavírá Coda shrnující materiál předchozích vět.



Notový příklad č. 3, Jiří Gemrot, *Sonáta pro cembalo*, 3. věta, takt 1-6

Ded Monika Knoblochová

Prem 6. 10. 2008, Spolek pro soudobou hudbu Harmonia, Muzeum A. Dvořáka

Praha, M. Knoblochová cemb.

Dur 16'30

Agraf Jiří Gemrot

IV. ZÁVĚR

Jedním z cílů mé práce bylo poukázat na svébytnost moderní cembalové tvorby vedle ostatního repertoáru pro tento nástroj. Ačkoliv jsem si původně myslela, že skladby, kterými se budu zabývat, znám z velké části opravdu dobře, bylo nesmírně podnětné vést o nich rozhovory s jejich autory. Bylo zajímavé sledovat, jakým způsobem se každý z nich vyrovnává s cembalem jako typem nástroje i jakým způsobem přistupuje k registracím. U všech autorů vznikla první skladba na základě nějakého konkrétního impulzu, resp. objednávky. Na hypotetickou otázku, zda by se přesto dříve či později věnovali tvorbě pro cembalo, mi žádný z nich nedokázal dát jasnou odpověď ... možná by to tak ale bylo i v případě jiného nástroje. Dobře si uvědomuji, že předkládám jen skromný úvod do problematiky české literatury pro cembalo od počátku dvacátého století po současnost. Ráda bych v budoucnosti pokračovala ve svém započatém úsilí a věnovala např. pozornost skladatelům, majícím cembalo ve svém díle zastoupeno jen minoritně, nebo představením osobností cembalistek a cembalistů, kteří skladby iniciovali a jimž byly věnovány, dále podrobným tematickým katalogem a nakonec i realizací dalších nahrávek. Úspěšné uskutečnění souborné nahrávky díla J. Temla dokonce na dvou CD považuji v dnešní době, která soudobé hudbě příliš nepřeje, za malý zázrak. Zároveň jsem si ale vědoma, že podobnou pozornost by si zasloužili i ostatní autoři. Tvorba Jiřího Gemrota je natočena jen částečně a většinou na rozhlasových snímcích, na CD jen v malé míře. Její souborná nahrávka by byla bezpochyby velkým přínosem. Podobným případem je i tvorba Marka Kopelenta.

Soudobá česká cembalová tvorba je svým rozsahem i záběrem i ve světovém kontextu pozoruhodná. Závěrem bych se ráda vrátila k tématu cembala jako nadčasového nástroje zmíněném v úvodu této práce. Nikoliv však svými slovy, nýbrž citací výroku Zuzany Růžičkové, která je pro mě po všech stránkách velkým vzorem. Objevení těchto řádků z roku 1985 mě velmi potěšilo, neboť se s nimi plně ztotožňuji: *„Cembalo je nástroj, který v našem století prožil svou renesanci. Po sto letech se vrátil definitivně nejen na pódia koncertních sálů, ale i do domácností a samozřejmě i do soudobé hudby. Vůbec jej nepovažuji za nástroj jen historický. Dnes už je zvuk cembala stejně typický jak pro barok, tak*

pro 20. století. Nejen ve světě, ale i u nás vznikají stále nové skladby. Mnozí cembalisté se samozřejmě specializují na určité období, já osobně však soudobou hudbu potřebuji jako hráč i jako posluchač. Jsem příliš člověk dnešní doby, než abych mohla žít jen z minulosti."

V. SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

1 Literatura

Troxler, Ule (vyd.), *Vischer, Antoinette, Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, Birkhäuser Verlag Basel, 1976.

Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, SHV, Praha 1961.

Bajer, Jiří. *Emil Hlobil*, Panton, Praha 1984.

Gerda Lechleitner *Cembalokonzerte des 20. Jahrhunderts: Martinů und Poulenc im Vergleich*, Colloquium, Brno, 1990.

Jaroslava Šeda, *Viktor Kalabis*, I. *Život a dílo*, II. *Katalog skladeb*, III. *Dokumenty*, strojopis 1990.

Pilka, Jiří. *Viktor Kalabis*, Academia, Praha, 1999.

Mihule, Jaroslav. *Martinů. Osud skladatele*, Academia, Praha 2002.

Červinková, Blanka. *Hans Krása. Život a dílo skladatele*, Tempo, Praha 2003.

Martinů, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*, Bärenreiter, Praha 2003.

Flašar, Martin. *Jan Novák, žák Bohuslava Martinů*. Hudební věda, Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR, roč. 43, č. 1, od s. 59-74, 16 s. ISSN 0018-7003. 2006.

Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*, Mainz 2006.

Michala Matznera, *Marek Kopelent–nástin života a tvorby*. Praha, 2006. Diplomová práce, Ústav hudební vědy FFUK, rukopis.

Němcová Marta, *Historie cembala v Čechách ve 20. století*. Praha 2006. Bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta.

Šenfildová, Barbora, *Klavírní sonáty Jiřího Gemrota*. Olomouc, 2008. Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie.

Bokůvková, Vlasta, *Portréty plzeňských skladatelů Jiří Teml*, Západočeská univerzita v Plzni, 2008.

Jan Karafiát, *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století. Analýza repertoáru*. Brno, 2009. Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Hudební věda.

www.jannovak.eu – stav ze dne 29. 6. 2011.

www.musica.cz – stav ze dne 29. 6. 2011.

2 Prameny

a/ rukopisy

Martinů, Bohuslav

Deux pièces pour clavecin, autograf uložen v Institutu B. Martinů Praha.

Concert pour clavecin et petit orchestre, autograf uložen v Institutu B. Martinů Praha.

Promenades pour flûte, violon et clavecin (piano), autograf uložen v Institutu B. Martinů, Praha.

Sonate pour clavecin, autograf uložen v Institutu B. Martinů, Praha.

Deux impromptus pour clavecin, autograf uložen v Institutu B. Martinů, Praha a v Paul Sacher Stiftung, Basilej.

Novák, Jan

Sonata brevis, clavicymbalo modulanda, autograf uložen u L. Sluky.

Inventiones per tonos XII clavicembalo aut aliis instrumentis pinnatis modulandae, autograf uložen u E. Novákové.

Choreae Vernales, autograf uložen u E. Novákové.

Marek Kopelent

Bijou de Bohême (2verze), autograf uložen u autora.

Jiří Teml

Commedia dell' arte pro cembalo, autograf uložen u autora.

Meditace a rozkoše, dvě věty pro violu (housle) a cembalo, autograf uložen u autora.

Shakespearovské motivy pro flétnu, housle, violoncello a cembalo, autograf uložen u autora.

Divadlo svět, autograf uložen u autora.

Concertino per organo (ossia clavicembalo) e quintetto a fiatto, autograf uložen u autora.

Pět tanců pro cembalo, autograf uložen u autora.

Krumlovské maškary, suite pro (zobcovou) flétnu a cembalo, autograf uložen u autora.

Moudrého Katóna mravné poučování, cyklus písní pro mezzosoprán a cembalo, autograf uložen u autora.

Jiří Gemrot

Sólo pro cembalo, autograf uložen u autora.

Letní suite pro housle a cembalo (nebo klavír), autograf uložen u autora.

Triptych (2. a 3. část), autograf uložen u autora.

Sonatina for Flute and Harpsichord, autograf uložen u autora.

Sonáta pro cembalo, autograf uložen u autora.

b/ osobní rozhovory s autory a rodinnými příslušníky

Marek Kopelent, Jiří Teml, Jiří Gemrot, prof. Zuzana Růžičková, Eliška Nováková, Hannah a Monika Šlapetovy.

c/ tištěný notový materiál

Martinů, Bohuslav

Deux pièces, London, Universal Edition, 1962.

Concert pour clavecin et petit orchestre, London, Universal Edition, 1958.

Promenades pour flûte, violon et clavecin (piano), Bärenreiter, 1959, 1987.

Sonate pour clavecin, Edition Max Eschig, 1964.

Deux impromptu, Edition Max Eschig, 1970.

Krása, Hans

Komorní hudbu pro cembalo a 7 nástrojů, Tempo Praha and Bote & Bock Berlin, 1995, Boosey & Hawkes Bote&Bock Berlin, 2004.

Hlobil, Emil

Quartetto per clavicembalo (pianoforte), violino, viola e violoncello, Hudební Matice Umělecké besedy v Praze, 1948.

Novák, Jan

Sonata brevis, clavicymbalo modulanda, Český rozhlas, Praha, 2007.

Inventiones per tonos XII clavicembalo aut aliis instrumentis pinnatis modulandae, Edition Modern, München, 1969.

Choreae Vernales, Český rozhlas, Praha, 2009.

Kalabis, Viktor

Šest dvouhlasých kánonických invencí, op. 20, Praha, Panton, 1966.

Sonáta pro housle a cembalo, op. 28 vydavatel a rok, Praha-Bratislava, Editio Supraphon, 1970.

Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr, op. 42, Editio Supraphon Praha, 1977.

Akvarely pro cembalo, op. 53, Praha, ČHF Půjčovna hudebních materiálů, 1982, neprodejný materiál.

Čtyři obrazy pro flétnu a cembalo, op. 73, Panton International Praha-Mainz, 2005.

Preludio, Aria e Toccata „I casi di Sisypho“ pro cembalo sólo, op. 75, Praha, Panton, 1994.

Dialogy pro violoncello a cembalo, op. 77, Praha, ČHF Půjčovna hudebních materiálů, rok není uveden.

Kopelent, Marek

Bijou de Bohême, sólo cembalo, Breitkopf, BG 673.

Ťukáta, Breitkopf, BG 1139.

Musica aneb Prastarý příběh, který andělé přenášejí z času do času, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1979.

Per Aminko, Ritornel, Ostrava, 2004.

Teml Jiří

Dptych pro cembalo, Praha, Triga, 1999.

Concerto per clavicembalo ed orchestra da camera, Praha, Český rozhlas, 2009.

Jiří Gemrot

Sólo pro cembalo (původní část Toccata), ČHF Půjčovna hudebních materiálů, č. 10126, 1989 (neprodejný materiál).

Letní suita, Ared, SKH 117, 2006.

Hry pro cembalo, Praha, Bärenreiter, H 7896, 2005.

VI. Přílohy

Sonata brevis

clavicymbalo modulanda

Jan Novák
(1921 - 1984)

Allegro

f

3

5

7

10

© Český rozhlas 2007
All rights reserved

R 122

Printed in Czech Republic

Musical notation for measures 12-13. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 12 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 14-15. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 14 continues the melody from the previous system, ending with a fermata. Measure 15 features a more active treble clef melody with accents and a bass clef accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 16-17. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 16 starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a treble clef melody with accents and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measure 17 continues the treble clef melody with accents and a bass clef accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 18-19. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 18 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measure 19 continues the treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 19.

Musical notation for measures 20-22. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 20 starts with a dynamic marking of *p* (piano) and features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measure 21 continues the treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measure 22 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 22.

Musical notation for measures 23-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 23 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measure 24 continues the treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes.

26 *p*

Musical notation for measures 26-27. Measure 26 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a simple bass line.

27

Musical notation for measures 27-28. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand has a simple bass line.

28

Musical notation for measures 28-29. The right hand has a more active melodic line, and the left hand has a more complex bass line.

30

Musical notation for measures 30-31. The right hand has a more active melodic line, and the left hand has a more complex bass line.

32

Musical notation for measures 32-34. Measure 32 features a block chord in the right hand. Measures 33-34 show more complex melodic and bass lines.

35

Musical notation for measures 35-36. The right hand has a more active melodic line, and the left hand has a more complex bass line.

37

Musical notation for measures 37-38. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and flats). The bass clef staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

39

Musical notation for measures 39-40. The treble clef staff continues the melodic line with various intervals and accidentals. The bass clef staff continues the bass line with quarter notes.

41

Musical notation for measures 41-42. Measure 41 features a *ff* dynamic marking. The treble clef staff has a more active melodic line with sixteenth notes. The bass clef staff has a steady bass line with quarter notes.

43

Musical notation for measures 43-44. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef staff continues with a steady bass line of quarter notes.

45

Musical notation for measures 45-46. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef staff continues with a steady bass line of quarter notes.

47

Musical notation for measures 47-48. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and some rests. The bass clef staff continues with a steady bass line of quarter notes. The piece concludes with a double bar line.

Andante

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, and 11 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with a *b* (basso) or *tr* (trill) symbol.

13

15

17

19

21

24

26 *mf*

Musical score for measures 26-27. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 26 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

28

Musical score for measures 28-29. The key signature changes to one flat (F major or D minor). The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

30

Musical score for measures 30-31. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with eighth notes.

32

Musical score for measures 32-33. The key signature changes to one flat (F major or D minor). The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes.

34 *f*

Musical score for measures 34-35. The key signature changes to two flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. The dynamic is marked forte (*f*).

36 *p*

Musical score for measures 36-37. The key signature changes to one flat (F major or D minor). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. The dynamic is marked piano (*p*).

38

Musical score for measures 38-39. The piece is in 2/4 time. Measure 38 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 39 continues the melodic line in the treble and has a simpler bass line.

Allegro

Musical score for measures 40-41. Measure 40 starts with a forte (*f*) dynamic. Both staves feature eighth-note patterns. Measure 41 continues the rhythmic texture.

5

Musical score for measures 42-45. Measure 42 begins with a new melodic phrase in the treble. Measures 43-45 show a continuation of the eighth-note accompaniment in the bass.

9

Musical score for measures 46-49. Measure 46 introduces a new melodic line in the treble. The bass line remains consistent with the previous measures.

13

Musical score for measures 50-53. Measure 50 features a change in the treble melody. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

16

Musical score for measures 54-57. Measure 54 starts with a new melodic phrase in the treble. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble, with some grace notes and slurs.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line, showing some chromatic movement.

29

Musical notation for measures 29-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) starting in measure 29. The music features a steady eighth-note accompaniment and a melodic line with some chromaticism.

32

Musical notation for measures 32-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) starting in measure 32. The music features a steady eighth-note accompaniment and a melodic line with some chromaticism.

35

Musical notation for measures 35-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat) starting in measure 35. The music features a steady eighth-note accompaniment and a melodic line with some chromaticism.

37

Musical notation for measures 37-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat) starting in measure 37. The music features a steady eighth-note accompaniment and a melodic line with some chromaticism.

Musical score for measures 39-41. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs in both the treble and bass staves.

Musical score for measures 42-44. The key signature is two flats. Measure 42 starts with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a long slur across measures 43 and 44.

Musical score for measures 45-47. The key signature is two flats. The music continues with intricate melodic lines and harmonic support.

Musical score for measures 48-50. The key signature changes to one flat (B-flat). The bass staff features a long slur across measures 49 and 50.

Musical score for measures 51-53. The key signature is one flat. The music shows a transition in texture and dynamics.

Musical score for measures 54-56. The key signature is two flats. The music concludes with a final cadence in both staves.

57

Musical score system 1, measures 57-59. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 57 features a melodic line in the treble with a slur over the first two notes and a fermata over the third. Measure 58 continues the melodic line. Measure 59 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing.

60

Musical score system 2, measures 60-62. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 60 shows a rhythmic pattern of eighth notes in both staves. Measure 61 continues this pattern. Measure 62 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing.

63

Musical score system 3, measures 63-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 63 shows a melodic line in the treble with a slur and a fermata. Measure 64 continues the melodic line. Measure 65 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing.

66

Musical score system 4, measures 66-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 66 shows a melodic line in the treble with a slur and a fermata. Measure 67 continues the melodic line. Measure 68 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing.

70

Musical score system 5, measures 69-73. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 69 shows a melodic line in the treble with a slur and a fermata. Measure 70 continues the melodic line. Measure 71 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing. Measure 72 continues the melodic line. Measure 73 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing.

74

Musical score system 6, measures 74-76. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 74 shows a melodic line in the treble with a slur and a fermata. Measure 75 continues the melodic line. Measure 76 shows a change in the bass line with a flat sign (b) appearing.

78

Musical score for measures 78-81. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

82

Musical score for measures 82-85. The right hand continues the melodic development with some grace notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

86

Musical score for measures 86-90. Measures 86-87 feature a prominent chordal texture with sustained notes in both hands. The right hand has a more active melodic line starting in measure 88.

91

Musical score for measures 91-94. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

95

Musical score for measures 95-97. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 97. The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment.

98

Musical score for measures 98-101. The right hand has a melodic line, and the left hand features a triplet of eighth notes in measures 99 and 100.

101

Musical notation for measures 101-103. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass clef accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 102.

104

Musical notation for measures 104-106. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a triplet of eighth notes in measure 105.

107

Musical notation for measures 107-110. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef uses dotted rhythms and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

111

Musical notation for measures 111-113. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

114

Musical notation for measures 114-117. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef is primarily chordal with some eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

118

Musical notation for measures 118-121. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.

122

125

128

131

134

137