AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Hudební Fakulta

Název studijního programu: Hudební umění

Název studijního oboru: Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

Interpretace vrcholných klarinetových koncertů 20. století v jejich estetické jedinečnosti a proměnlivosti

Irvin Venyš

Vedoucí práce: Prof. Jiří Hlaváč

Oponenti práce: PhDr. Stanislava Střelcová, Prof. Vlastimil Mareš

Datum obhajoby:13. 06. 2011

Přidělovaný akademický titul:Ph.D.

Praha, 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Study Programme: Music Art

Field of study: Interpretation and theory of interpretation

DISSERTATION THESIS

The interpretation of the fundamental clarinet concertos of the 20th century in their aesthetic uniqueness and mutability

Irvin Venyš

Leader: Prof. Jiří Hlaváč

Examiners: PhDr. Stanislava Střelcová, Prof. Vlastimil Mareš

Date of examination: 13.6.2011

Degree: Ph.D.

Prague, 2011

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Interpretace vrcholných klarinetových koncertů 20. století v jejich estetické jedinečnosti i proměnlivosti

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

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Irvin Venyš 29. 4. 2011

Poděkování

Mé poděkování patří vedoucímu diplomové práce Prof. Jiřímu Hlaváčovi za neúnavné diskuze, následné trpělivé korekce textu a především morální podporu v průběhu celého mého dlouholetého studia. Dále panu Jean – Marie Paulovi z firmy Vandoren, za poskytnutí materiálů týkajících se koncertů a kontaktních údajů skladatele Jorge Calandrelliho. Panu Jorge Calandrellimu. Panu Oldřichu Kašíkovi za stálý přísun inspirace. V neposlední řadě těm členům mé rodiny, kteří se mnou přetrpěli dlouhou cestu za mým hudebním poznáním.

Abstrakt

Disertační práce „Interpretace vrcholných klarinetových koncertů 20. století v jejich estetické rozmanitosti a proměnlivosti“ pojednává o čtyřech stěžejních dílech klarinetové literatury 20. století: Carl Nielsen – Koncert pro klarinet a orchestr Op. 57 (1928), Aaron Copland - Koncert pro klarinet, smyčce, harfu a klavír (1948), Jean Francaix – Koncert pro klarinet a orchestr (1967), Jorge Calandrelli – Koncert pro jazzový klarinet a orchestr (1986). Kromě mapování geneze koncertů, řeší práce především problematiku praktické interpretace nejobtížnějších pasáží těchto extrémně náročných skladeb. Její součástí je i seznam chyb v partiturách a sólových partech jednotlivých skladeb.

Abstract

The dissertation thesis “The interpretation of the fundamental clarinet concertos of the 2Oth century in their aesthetic uniqueness and mutability” is dealing with the four most important concertos of the 20th century era: Carl Nielsen – Concerto for clarinet and orchestra Op. 57 (1928), Aaron Copland - Concerto for clarinet, string orchestra with harp and piano (1948) Jean Francaix – Concerto for clarinet and orchestra (1967), Jorge Calandrelli – Concerto for jazz clarinet and orchestra (1986). The thesis deals not only with the genesis of the compositions itself, but mainly the technically most problematic passages of the concertos, from the practical interpretation point of view. It also contains the list of mistakes in the full score and the clarinet part of the compositions.

Obsah

Úvod 9
1. Carl Nielsen Koncert pro klarinet a orchestr 11
1. 1. Geneze koncertu.....11
1.2. Interpretace koncertu 15
1. 3. Chyby v edici.....61
2. Aaron Copland - Koncert pro klarinet smyčcový orchestr s harfou a klavírem 64
2. 1. Geneze koncertu.....64
2. 2. Zlomové dílo klarinetového repertoáru?.....70
2. 3. Změny vyžádané Benny Goodmanem.....92
2. 4. Chyby v edici.....97
3. Jean Francaix – Koncert pro klarinet a orchestr 100
3. 1. Geneze koncertu.....100
3. 2. Koncert ve své extrémní technické náročnosti.....102
3.3 Interpretace koncertu.....104
I. věta Allegro 104
II. věta Scherzando 111
III. věta - Andantino 120
IV. věta - Allegrissimo.....125
3. 3. Chyby v edici.....141
4. 1. Úvod – podmínky provedení koncertu 144
4. 2. Interpretace koncertu.....146
I. věta - Allegro.....146
II. věta - Adagio.....152
III. věta – Presto.....155
Závěr.....162
Seznam citací, pramenů a literatury.....164

Seznam příloh

1. CD: Moving Clarinet, Irvin Venyš – klarinet, Martin Kasík – klavír
2. CD: disertace v PDF

Úvod

Téma Interpretace stěžejních klarinetových koncertů 20. století, jsem si nezvolil náhodně. S těmito díly jsem se setkával prakticky po celou dobu svého studia na Akademii múzických umění v Praze, ale i dříve ve vyšších ročnících na Konzervatoři v Brně. Vzhledem k mému estetickému cítění, byly koncerty Arona Coplanda, Carl Nielsena, Jeana Francaixe , které se staly spolu s koncertem Jorge Calandrelliho zároveň stěžejním repertoárem klarinetové literatury 20. století, záhy předmětem mého neutuchajícího zájmu. Tyto skladby si mladý interpret oblíbí zprvu pro jejich maximální technickou a interpretační náročnost. Postupem času a detailnějším studiem však zjišťuje, že tato čtyři díla zároveň obsáhnou rozmanitou škálu dynamického vývoje epochy 20. století, ve které vznikala a se kterou má dnešní „moderní člověk“ úzký vztah. Proto jako představitel mladé generace českých klarinetistů přelomu 20. a 21. století, cítím s těmito skladbami nejen hluboké umělecké souznění, ale především určitou odpovědnost za jejich propagaci i správný způsob interpretace.

Vzhledem k interpretačnímu manku českých klarinetistů, v oblasti koncertantní literatury minulého století, jsem se v této disertační práci zaměřil právě na díla, která považuji za „zklasičtělý“ repertoár 20. století. Výše uvedené skladby dnes patří vedle Koncertu pro klarinet a orchestr W. A. Mozarta K. V. 622, či koncertů C. M. Webera a dalších děl předcházejících hudebních stylových období k základnímu koncertnímu klarinetovému repertoáru evropských i světových pódií, stejně jako k povinným skladbám finálových kol většiny prestižních mezinárodních soutěží na celém světě. Tím však nechci tvrdit, že neexistuje nepřeberné množství další koncertantní literatury pro klarinet, tato však doufám bude předmětem dalších let mého klarinetového života.

Samotným cílem mé disertační práce není teoretické zkoumání děl z pohledu jejich struktury a formy, ale spíše důraz na interpretační rozbor skladeb, nástin možných způsobů interpretace, jejich srovnání, a v neposlední řadě určitý návod k řešení konkrétních klarinetových technických problémů. Extrémní technická náročnost především koncertů Jeana Francaixe, Carl Nielsena a Jorge Calandrelliho přivádí často české interprety před otázku, jestli vůbec se studiem těchto koncertů začít. Pomocí zkušeností získaných během praktické interpretace děl a jejich důkladného dlouholetého studia, se snažím osvětlit problematiku jednotlivých

koncertů a tímto je zároveň přiblížit jak širší odborné veřejnosti, tak především klarinetistům, kteří před volbou trnité cesty studia těchto skladeb váhají. Nejnáročnější se totiž vždy jeví věci neznámé a při studiu těchto koncertů platí dvojnásob, že začátkem i té nejdelší cesty je vždy první krok.

Z hlediska teoretického se v této práci zaměřím především na fakta geneze jednotlivých koncertů, i souvislosti vzniku skladeb v kontextu ostatních děl skladatelů. Bez znalosti alespoň základních souvislostí a fakt, se mi zdá umělecky pravdivá interpretace koncertů polovičatá, ne – li nemožná. Vzhledem k dynamickému vývoji klarinetového materiálu, především samotných klarinetů, ale i hubic, plátků, ligatur, a obecné technické zdatnosti nové „generace“ klarinetistů, považuji teoretickou znalost díla a interpretační tradice v dnešní době neúprosné konkurence, za rozhodující.

Z praktického hlediska se v této disertační práci snažím řešit především klíčové problémy techniky klarinetové hry. Uvedená díla kladou na interpreta extrémní požadavky z hlediska prstové techniky, rychlosti a variability nasazení, dynamické škály, intervalových skoků /mnohdy v legátu/ a v neposlední řadě fyzických dispozic. Jakékoliv nezvládnutí daného problému, v těchto technicky náročných avšak hudebně „průhledných“ koncertech vede při praktickém provedení děl, většinou k markantním interpretačním problémům, a v extrémních případech i interpretačním kolapsům. Proto se snažím opravdu důkladně zabývat nejproblematičtějšími pasážemi, kterých v těchto dílech klarinetista objeví nepřeberné množství. Za nezbytné považuji i uvedení skutečnosti, že v anglosaských, severských a frankofonních zemích je četnost uvedení a také interpretů zásadně vyšší, než je tomu u nás, potažmo v ostatních východních zemích.

1. Carl Nielsen Koncert pro klarinet a orchestr

1. 1. Geneze koncertu

V získávání přesných informací o dánské hudbě vyvstávají dvě zásadní překážky. Většina informací existuje pouze v dánštině, která není obecně rozšířeným jazykem. Zároveň Dánové vzhledem ke svému naturelu neinklinují ke sdílení teoretických informací o hudbě. Proto jsou v této kapitole o genezi koncertu použity informace, získané od amerického klarinetisty Erica Nelsona, který studoval klarinet na Královské konzervatoři v Kodaňi u profesora Tage Sharffa. Tento klarinetista a profesor studoval v letech 1940 – 44 u Aaga Oxenvada a je považován za autoritu v oboru interpretace Nielsenových děl. Jedno z děl, které při svém studiu v Kodani zmíněný klarinetista Eric Nelson podrobně zkoumal je právě Klarinetový koncert Carl Nielsena.

Carl Nielsen byl okouzlen hrou Kodaňského dechového kvinteta, a proto v roce 1922 zkomponoval pro tento ansámbl svůj slavný Dechový kvintet. Na základě provedení tohoto díla, slíbil jednotlivým hudebníkům kvinteta sólový koncert. Například fagotista Knud Larsen znaje technické obtíže Nielsenovi hudby, skladatele odmítl slovy: „ Fagotový koncert si klidně napiš, ale já ho hrát nebudu“.[1] Flétnový koncert C. Nielsen napsal roku 1926, ale se zkomponováním ostatních otálel. První provedení klarinetového koncertu, 14. září 1928, se událo v soukromé vile zámožného obchodníka Michaelsena ve městě Humlebak s dvaadvaceti členným orchestrem. Výrok klarinetisty Aageho Oxenvada „ Nielsen musí sám umět hrát na klarinet, jinak by těžko našel ty nejobtížnější noty, které se dají na klarinet zahrát“, pro kterého byl koncert zkomponován a který ho ten večer i premiéroval, nebyl negativním výrokem rozzlobeného umělce, jak se často uvádí. Jednalo se údajně, stejně jako v případě výše zmíněného výroku fagotisty Larsena, o ukázku suchého dánského humoru.

Oxenvad bohužel nikdy koncert nenahrál a tak nám jeho interpretace tohoto náročného díla zůstane navždy utajena. Dle některých Oxenvandových studentů jako byl například již zmíněný Tage Sharff, se Oxenvand přiznal ke zhruba osmdesáti procentní technické úspěšnosti, co se tohoto koncertu týká. I když se opět mohlo jednat o poznámku ve stylu suchého dánského humoru, jisté je, že nikdy nenabyl dostatečné technické jistoty pro to, aby koncert nahrál, i když k tomu zajisté měl

[1] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,sv.14, str. 30

dostatek příležitostí. Napadá nás ovšem i eventualita velké sebekritičnosti interpreta a zodpovědnosti za prezentaci díla, jemuž naopak plně důvěřoval.

Oxenvadovo interpretační umění můžeme vyslechnout na kompaktním disku vydaném firmou Clarinet Classics[2], obsahující Cahuzacovu nahrávku klarinetového koncertu, Nielsenův Dechový kvintet a Serenatu in Vano, ve kterých na klarinet hraje právě Oxenvad. Není nezajímavé, že dánští klarinetisté současnosti z hlediska Nielsenova odkazu považují Cahuzacovu nahrávku, ale například i nahrávku Stanleyho Druckera[3] za ignorující dánský duch. „Moc lehkou a úplně postrádající vášeň".

Oxenvand měl velmi dobrý vztah s Carlem Nielsenem, což dosvědčují jeho slova: *„Miloval jsem Carla Nielsena nade vše, zůstává nadále největším dánským skladatelem."*[4] Oba spojovaly stejné kořeny. Nielsenova hudba se neustále navrací do dětství, s jeho pohádkami ignorující chudobu a vyrůstající v závislosti na půdě a přírodě, což Oxenvad také dobře znal. Dle pamětníků, neoplýval sice Oxenvad brilantní technikou Cahuzaca , ale na rozdíl od něj byl schopen do hudby vtisknout Nielsenovy kořeny. Dle hobojisty již zmiňovaného dechového kvinteta to *„… nebyl pouze koncert pro klarinet, ale také koncert pro Aage Oxenvada. Skladatel byl tak hluboce inspirován Oxenvadovým ponorem do samotné podstaty nástroje a jeho zvláštním způsobem vyjadřování duše nástroje, že se dá směle prohlásit, že kdyby Nielsen býval neslyšel Oxenvada, nikdy by koncert nenapsal. Žádná verbální charakterizace by nemohla být přesnější, než je ta hudební Carl Nielsena, vypovídá vše o Aagem a jeho klarinetu."*[5] Nenabízí se zde přímá podobnost se Stadlerem a Mühlfeldem v díle W. A. Mozarta a J. Brahmse?

Kritika dánské premiéry tohoto koncertu také poznamenala, jak mnoho dluží vznik koncertu klarinetistovi Aagemu Oxenvadovi: **„těžko si může člověk představit homogennější interpretaci toho díla. Oxenvad uzavřel spojenectví se skřítky a obry. Drsný, primitivní až těžkopádný temperament střídá s čistým modrookým dánským**

[2] Clarinet Classics[2], 77 St. Albans Avenue, London E64HH Nielsen, The Historic Recordings,# CC 0002
[3] Sony Classics, Nielsen, New York Philharmony , Leonard Bernstein, ASIN B0000027N7
[4] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str.30
[5] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str.31

půvabem. Carl Nielsen určitě slyšel zvuk právě jeho klarinetu, když koncert komponoval."[6]

Výše zmíněný Sharff oba aktéry charakterizoval svými slovy: „Nielsen a Oxenvad měli i v královské společnosti bláto na svých vyleštěných botách."[7]

Klarinetový koncert, poslední ze tří instrumentálních, se nakonec ukázal být zároveň Nielsenovým posledním orchestrálním dílem. Byl to projev vyzrálého uznávaného skladatele, jehož díla se od té doby etablovala na podiích po celém světě.

Vitalita a pokračující hledání nových prostředků pro vyjádření expresivity hudby, provázelo Nielsena v jeho posledních letech života. Během období kdy psal klarinetový koncert, zabýval se Nielsen detailně převážně komorní hudbou a zvukovou barevností jednotlivých nástrojů. Tento „komorní" přístup pak Nielsen přenášel i do svých orchestrálních děl, například své poslední šesté symfonie „Kammersymfoni" a obzvláště klarinetového koncertu.

Nielsen vysvětloval: *„nejprve musíme docílit respektu pro jednoduché intervaly, žít s nimi, poslouchat je, učit se od nich a milovat je. Skladatel tak musí činit pro dobro intervalů samotných, zpěvák pro dobro písně a instrumentalista snad především kvůli tomu, že díky své technické výhodě, ztrácí smysl expresivní jednoduchosti.*" [8]

Nielsenova hudba je postavena na základě konfliktů a jejich občasného vyřešení, stejně jako byl život a snaha přežít na „starém severu", který si pamatoval z dětství. Nielsen podle Sharffa: *„nesnášel virtuositu s její často provázející superficialitou*".[9] Hudbu Ravela a dalších francouzů kritizoval pro její *„fintivou francouzskou přesvědčivost*"[10]. Hudba romantiků, jako byl Wágner a ve 20. století dle jeho soudu i Strauss, s jejími *„prostopášnými emocionálními výlevy*" [11]se Nielsenovi zdála *„na hony vzdálená od elegantní architektury Palestriny, Bacha a*

[6] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str.32
[7] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str.33
[8] Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str 42, ISBN 1024074
[9] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 34
[10] Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str 61 ISBN 1024074
[11] Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str 61, ISBN 1024074

Mozarta." [12]Byl přesvědčený, že problém tkvěl v opovrhování melodií a nedostatku respektu pro přirozenou krásu základních intervalů. V eseji na Richarda Wagnera napsal: *„…existuje jen jeden lék pro hudební vkus tohoto muže a tím je kultivace základních intervalů. Ten nenasyta se musí naučit pohlížet na melodickou tercii jako na dar od boha, kvartu jako zkušenost, či zážitek a čistou kvintu jako na nejposvátnější radost. Nedbalá nestřídmost podrývá zdraví. Tudíž vidíme jak podstatné je zachovat asociaci s prapůvodním originálem.*"[13]

Díky některým zažitým interpretačním tradicím vzniká velká propast mezi interpretací klarinetového koncertu severskými klarinetisty, kteří jsou následovníky odkazu Carl Nielsena a těmi neseverskými. Pro její zmírnění je potřeba chápat klarinetový koncert v komplexním „severském" kontextu Nielsenovy tvorby. Pokud sólista staví při interpretaci koncertu technickou virtuositu a brilanci příliš na odiv, zpronevěřuje se tím právě odkazu samotného Carla Nielsena. Právě jednou z kvalit hudby Carla Nielsena je její základní drsná konstituce, její upřímnost a výrazová čistota.

Hudbu a zároveň povahu autora skvěle vystihuje Torben Meyer hlavní Nielsenův životopisec: *„Pokud se člověk ponoří do díla Carl Nielsena, nemůže si nevšimnout silné inspirace hlubokým duchovním základem a prvotními kořeny. Důkladná znalost jeho života ukazuje, že si byl svých kořenů na ostrově Funen vědom, a zároveň se na místa svého dětství vracel jak ve svých dílech tak i fyzicky, ne jen v písních, obzvláště těch folklorních, ale také v jeho instrumentální hudbě jsme konfrontováni zvukem a životní mentalitou, která dokazuje skladatelův prostý, drsný původ a způsob myšlení.*"[14]

[12] Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str 61, ISBN 1024074
[13] Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str 42, ISBN 1024074

[14] Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 35

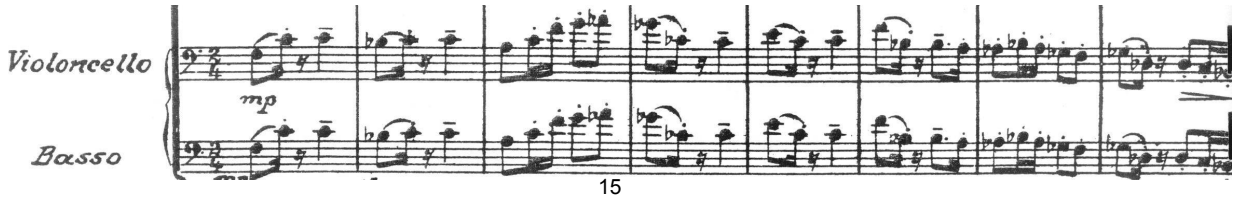
1.2. Interpretace koncertu

Na stránkách následující kapitoly, se zaměřím na klarinetový koncert z pohledu výkonného interpreta. Vzhledem k tomu, že je koncert velmi homogenní ve vztahu orchestru a sólového partu, rád bych se v kapitole zabýval nejen samotným klarinetovým partem a jeho technickými nástrahami, ale zároveň, pro vyznění koncertu důležitými plochami, ve kterých se klarinet stává rovnocenným partnerem jednotlivých nástrojů, nebo nástrojových skupin orchestru. Veškeré informace jsou mým subjektivním názorem, postojem a zkušenostmi z intenzivního a dlouhodobého studia díla, stejně jako v případě ostatních popisovaných koncertů. Nutno ovšem dodat, že sólista je vždy odkázán na subjektivní realizaci fixního zápisu, jenž nabízí vždy novou, neopakovatelnou a tudíž původní verzi. Při samotném praktickém nácviku a následném provedení jsem hrál na klarinet in A značky Buffet Crampon typu RC Prestige ladění 442. Veškeré hmatové možnosti, na které poukazuji, jsou použitelné pro tento typ klarinetu, který je jedním z nejrozšířenějších modelů mezi profesionálními klarinetisty. Tyto „hmaty“ jsou kompatibilní i s většinou profesionálních typů klarinetů této firmy, jak dokládá i hmatová tabulka firmy Buffet Crampon.

I když je koncert napsán jako celek, tedy jednovětý, jsou v něm naprosto patrné tři části. Každá ze tří částí obsahuje kadenci, buď sólisty samotného, nebo sólisty s malým bubínkem.

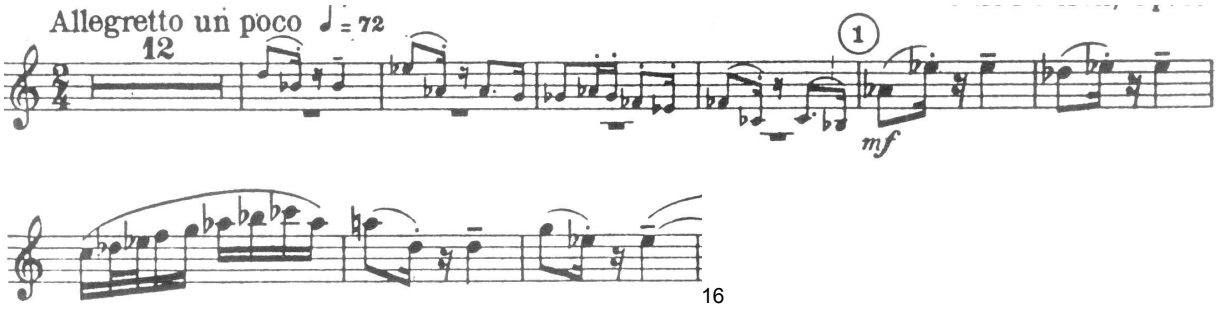
První část koncertu s tempovým označením Allegretto un poco trvá 210 taktů a zásadně se vymyká běžné formální praxi. V prvních 16 taktech koncertu je velmi důležité nastolení správného tempa úvodu smyčců a jeho udržení v průběhu malého fugata před nástupem klarinetu. Klarinetista by neměl být při svém vstupu nucen tempo sjednocovat, či dokonce korigovat, ale pouze převzít a citovat charakteristický rytmus motivu tématu osminové hodnoty s hodnotou šestnáctinovou, následovaný hodnotou čtvrťovou. Zásadní je pak, aby se tento charakteristický rytmický motiv shodoval u všech nástrojových skupin hrajících v úvodu skladby s rytmem, který posléze zahraje sólista, tedy aby se rytmické cítění motivu při nácviku naprosto sjednotilo.

takt - 1



15

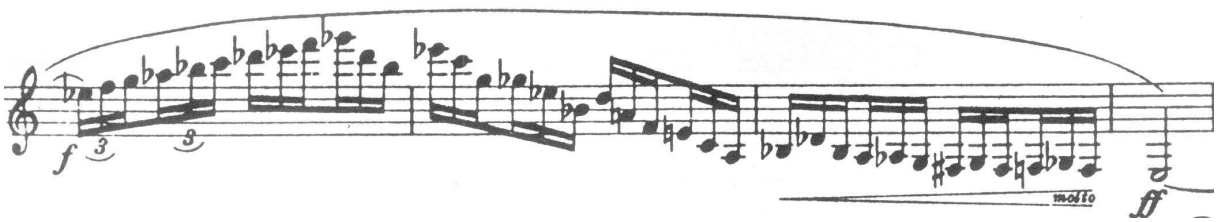
takt - 17



16

V taktu 24 začíná první technická pasáž klarinetu. I když by se triolová pasáž měla nadále hrát přibližně v tempu čtvrťová hodnota = 72, může sólistovi, vzhledem ke svému rozsahu po ges3 činit jisté technické problémy. S ohledem na skutečnost, že se pasáž nachází v úvodu koncertu, teprve osmém taktu klarinetového partu, dá se stále počítat s menší, či větší mírou počáteční nervozity klarinetisty, kterou ze sebe neměl možnost „setřást“. Z tohoto důvodu bych volil následující postup hmatů. Des3, es3 a f3 je možné hrát hmaty základními, avšak samotné ges3 pak pouze oktávovou klapkou, třetím prstem levé ruky a malíčkem pravé ruky klapku es 2. Tón ges3 při použití tohoto hmatu sám o sobě zní poněkud níže, ale v kontextu harmonie a tempa je v tomto místě naprosto vyhovující.

takt - 24

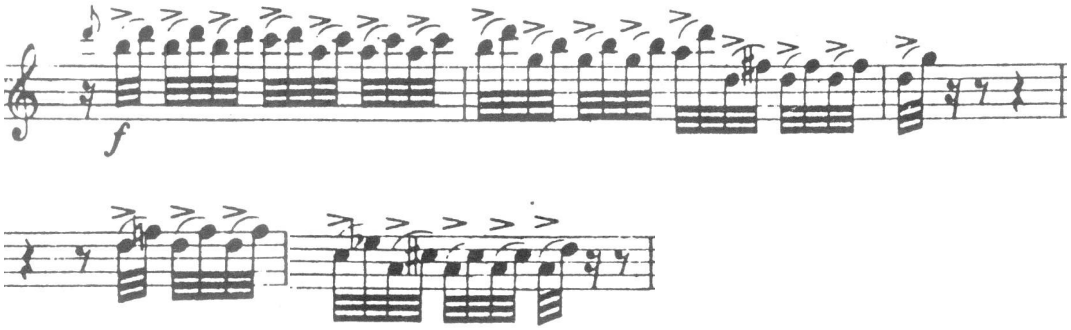


[15] Carl Nielsen, Koncert for klarinet og orkester Op. 57, Kobenhavn: 1972, 3.vyd,č 32., Samfundet Til udgivelse af Dansk Musik,Dan Fog Musiforlag, partitura

[16] Carl Nielsen, Koncert for klarinet og orkester Op. 57, Kobenhavn: 1998, 3.vyd,č 32., Samfundet Til udgivelse af Dansk Musik,Dan Fog Musiforlag, sólový part a klavírní výtah

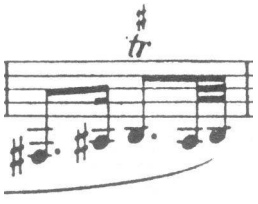
V taktu 39 přebírá klarinet rytmický motiv prvních houslí a dále jej rozvádí. Tento dvaatřicetinový rytmický motiv se bude v různých podobách objevovat v průběhu celého koncertu, stejně jako již zmíněný motiv osminových a šestnástninových not v jeho začátku. Nad každou z dvojic dvaatřicetin spojených legátem uvádí autor akcenty. V daném tempu je skoro nemožné všechny akcenty „vyslovit“ a proto by se měl klást důraz na zkracování každé druhé noty pod obloučkem, čímž vznikne dojem akcentování a zvýší se přehlednost pasáže. Pro technické zjednodušení bych volil hmat pro d3 v taktu 39 v přefuku bez zakrytí dírek nástroje /zcela otevřený nástroj/.

takt - 39



V taktu 51 se nachází problematický trylek malé h - cis. V tomto případě doporučuji hrát h „vidličkovým“ hmatem. Tímto hmatem se technicky ulehčí následující vypsaný zátryl malé ais - h, díky tomu, že se ais v zátrylu stává „součástí“ hmatu malého h hraného „vidličkou“ pravé ruky druhý čtvrtý prst.

takt – 51

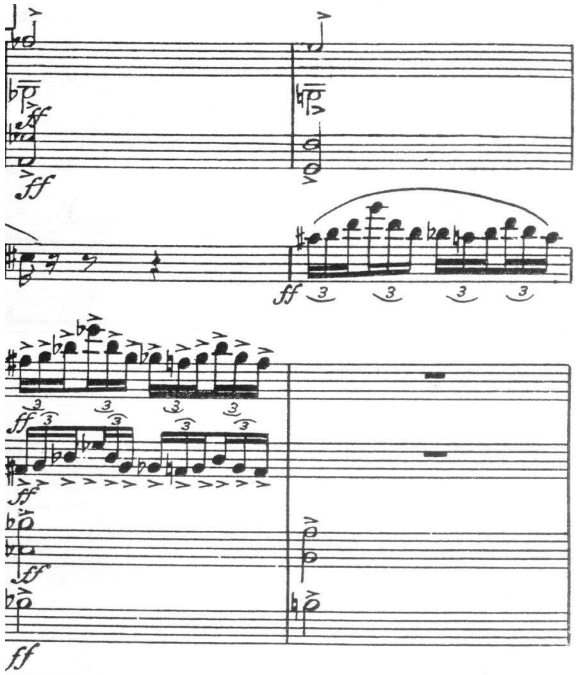


V taktu 54 odpovídá klarinet orchestru ve fortissimu. G3 je možné hrát prvním prstem levé ruky s přefukovací klapkou a malíčkem pravé ruky na klapce es2. Vzhledem k silné dynamice a vysokému tlaku vzduchu je možné dobře svázat výměnu d3 g3 a zpět d3 hůře se ozývajícím hmatem.

V taktu 58 je na místě, pro půlové fis3 použít přefuk hmatu b2 vzhledem k jeho lehkému ozvu a světlejší barvě zvuku, která zní vzhledem k většímu počtu vyšších alikvotů výrazně i přes orchestr, hrající fortissimo.

V tomto místě počínaje taktem 58 maximálně graduje dynamika a poprvé zde hrají, jak sólista, tak orchestr, dynamiku forte společně. Orchestr nesmí sólistu dynamicky překrývat proto je nutné poměr zvuku dobře vyvážit, s ohledem na dynamické možnosti sólisty a akustické proporce sálu. Toto místo je vhodné i pro nastavení citlivosti mikrofonů při pořízení nahrávky.

takt - 54

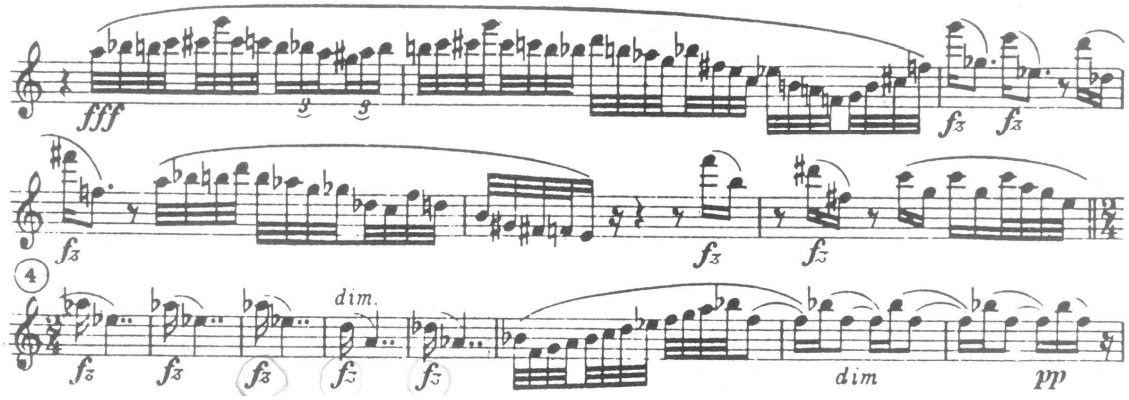


takt - 58

Taktem 62 po dvoučáře začíná první „quasi kadence“ klarinetu s malým bubínkem. V partituře je uveden, požadavek: „bubínek by měl být co nejmenší, s co nejvyšším zvukem“. Klarinetista musí v této kadenci pamatovat na souhru

s bubínkem, který hraje přesný rytmus. Neměl by se však pouze soustředit na strohou „exekuci“ technicky náročných pasáží, ale pohlížet na náročnou pasáž i z hlediska jejího hudebního významu. Zároveň vše udržet v jednom metru a pulsu. V taktech 63 a 64, bych pro g3 volil stejný hmat jako v taktu 54. V taktu 65 naopak pro g3 použil hmatu - první prst levé ruky, palec a oktávová klapka a první prst ruky pravé. Zvuk tohoto hmatu zní v souladu s předepsaným sforzandem výrazněji a hmatově přirozeně navazuje na předchozí tón f2. V taktu 67 je výhodné hrát f3 dlouhým hmatem – přefuk hmatu d2 s přidáním malíčku levé ruky na klapku gis2, opět vzhledem k možnosti výraznějšího sforzanda.

takt - 63

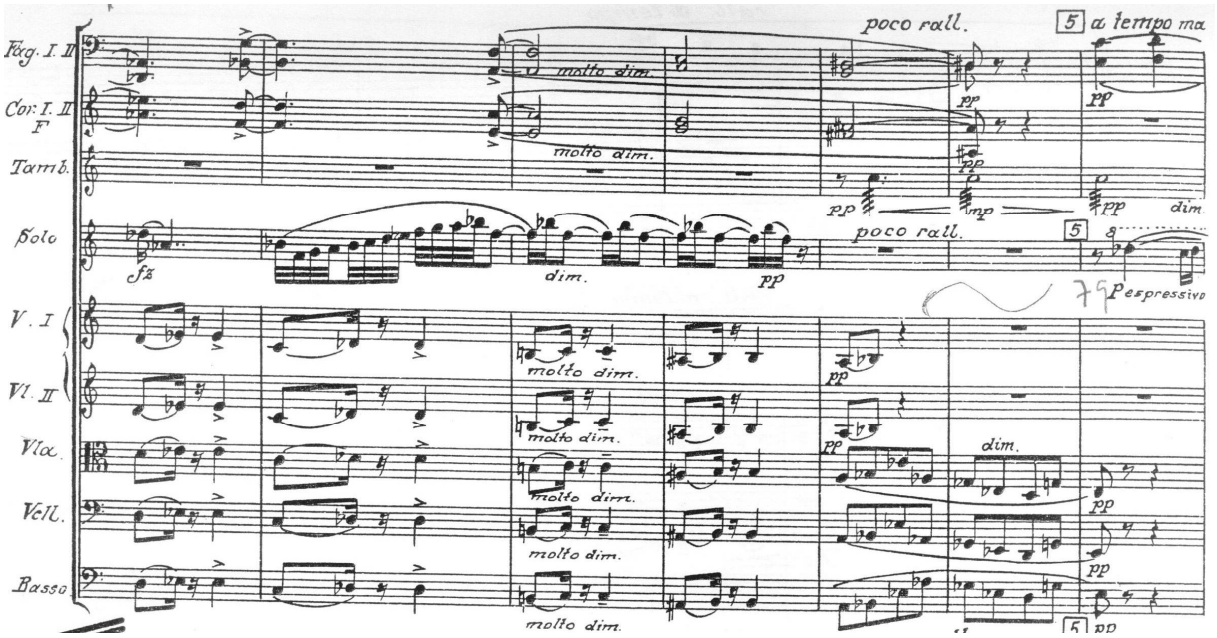


Počínaje taktem 75 začíná klarinetista připravovat plynulý přechod do druhého hlavního velmi klidného tématu. Tato příprava v taktech 75 a 76, kde sólista opakuje stejný motiv, a má tendenci sám zpomalovat, by se měla odehrát spíše ve zvukové, nežli tempové rovině. Samotné rallentando je předepsáno skladatelem až v taktu 77 a celý tempový přerod pak proběhne v taktech 77 a 78 v orchestru. Fráze ve skupině violoncell, viol a kontrabasů vede do první doby nového tématu. Mohlo by se zdát, že je to sekce spodních smyčců, která nastolí tempo, avšak je to právě klarinet, který stanoví v tomto místě finální proporce. I když fráze spodních smyčců vede do první doby nového tématu, právě sólista, udává finální tempo svým nástupem na druhou osminu první doby. Klarinetista si zde musí uvědomit, že svým nástupem a pokračováním taktu 79, kde hraje bez orchestru, určuje tempo následujícího tématu a má proto v tomto taktu daleko více času, než se mu může

v dané chvíli zdát. Právě takt 79, který je velmi důležitý pro plynulý přechod, v němž může sólista, pokud potřebuje, tempo mírně korigovat.

V taktu 88 by pak po calandu v souvislosti s taktem 79 mělo vše proběhnout obdobně. Vedlejší téma přináší po neutěšeném průběhu úvodu hluboké uklidnění. V tomto duchu by měl dle mého názoru klarinetista setrvat po celou dobu jeho trvání. I když se zde použití běžných romantických výrazových prostředků, jako jsou například vibrato, dynamické vlny a náhlé tempové poryvy, přímo nabízí, myslím si, že právě v tomto případě jejich použití není optimální. Při interpretaci tohoto úseku by měl klarinetista pamatovat na severský původ skladatele a
zmiňovanou severskou estetiku a nepoužívat například přehnané vibrato a jiné romantické prvky „středoevropského romantismu“, které do hudby tohoto typu nepatří.

takt - 73



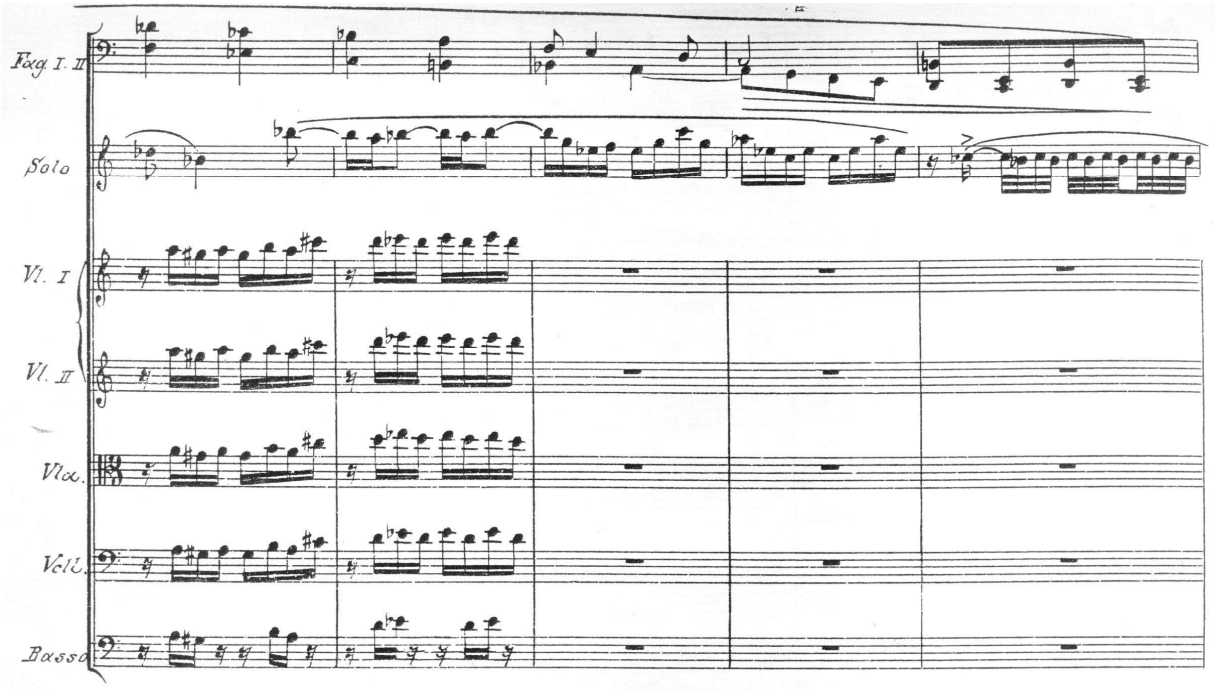
Pokud se sólistovi podaří udržet tento úsek výrazově „prostým“ a „čistým“ dosáhne hluboké působivosti, která je jedinečná v dokonalém kontrastu s vypjatými až drsnými částmi skladby.

V taktu 109 používá skladatel „konverzace“ mezi sólistou a orchestrem, v níž klarinet hraje dvaatřicetinový rytmus totožný s úvodem. Houslová sekce mu zprvu odpovídá poněkud vlažně šestnáctinovými hodnotami a posléze ve fortissimové dynamice s akcenty přebírá rytmus sólisty. Zde je potřeba aby se klarinetista snažil

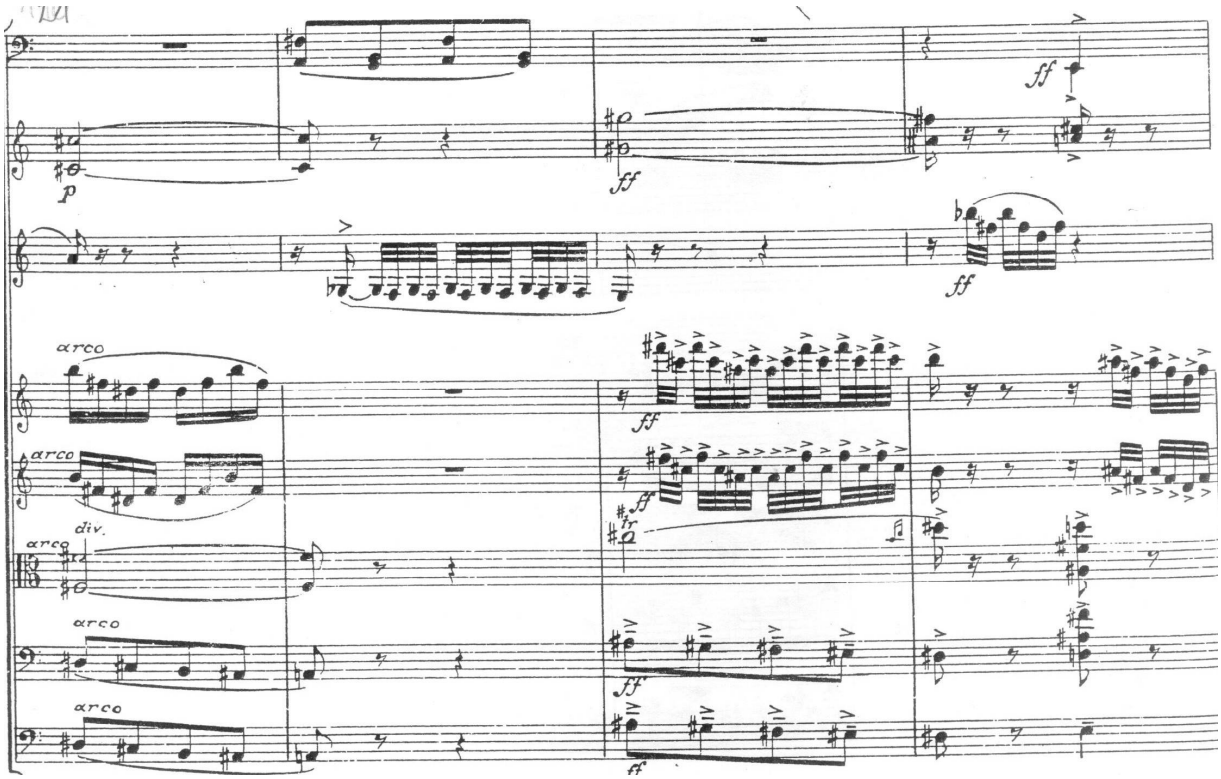
zvukově co nejvíce vyrovnat orchestru a byl mu, co se objemu zvuku týká pokud možno rovnocenným partnerem.

Naopak v taktu 117 musí smyčce okamžitě po první zahrané šestnáctinové době, dynamiku snížit až na pianissimo. První šestnáctinová nota ve smyčcích je velmi důležitá, jelikož uvádí tóninu, ve které se smyčce budou pohybovat ostinátním šestnáctinovým rytmem, zprvu ve spiccatu a později legátu, až do začátku kadence. V taktu 117 uvádí autor spiccato a především pianissimo opravdu viditelně až od druhé respektive třetí šestnáctinové hodnoty. O přesnosti s jakou autor dynamiku zaznamenal a požadoval, svědčí i umístnění piana klarinetu přesně pod dvaatřicetinový triolový nátryl v polovině taktu 117. Vzhledem k tomu, že se udané dynamické proporce mohou při samotném výkonu díla stát holou teorií, doporučuji

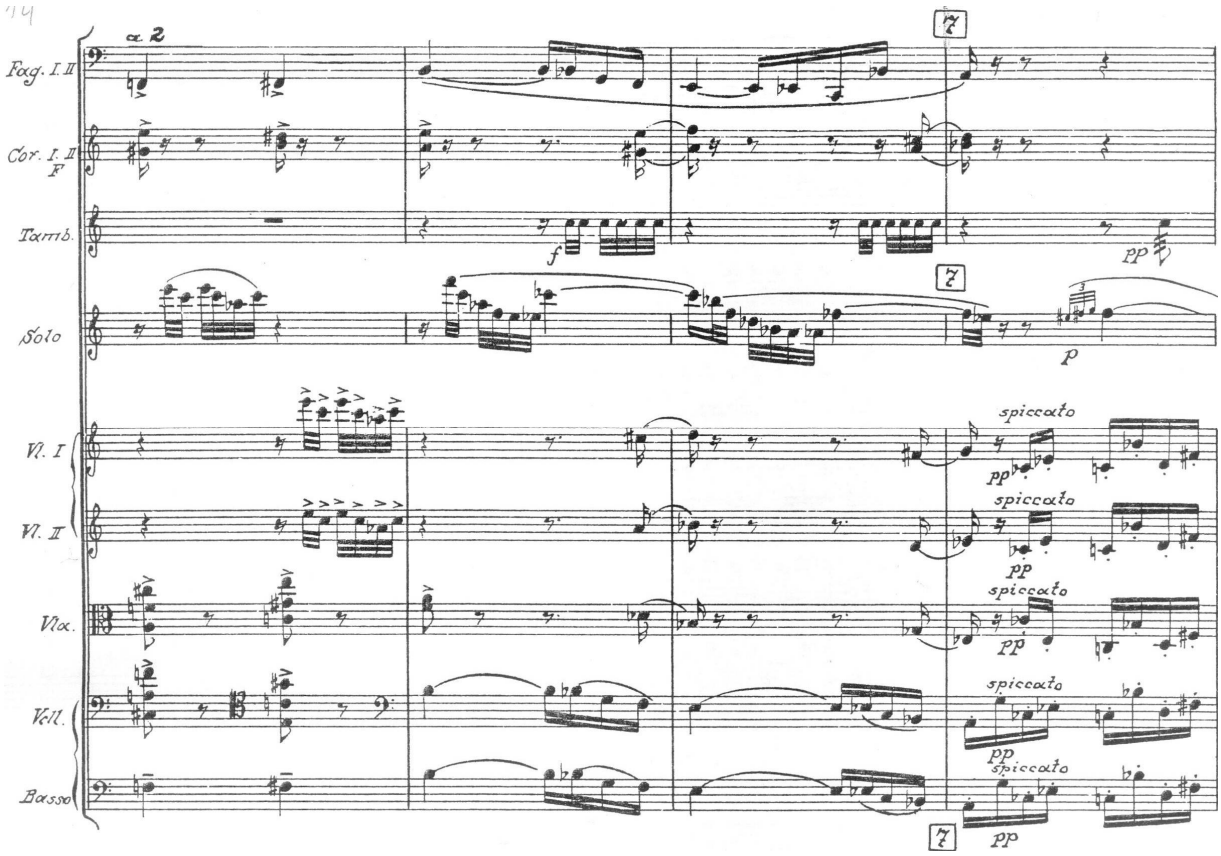
takt - 105



takt - 110

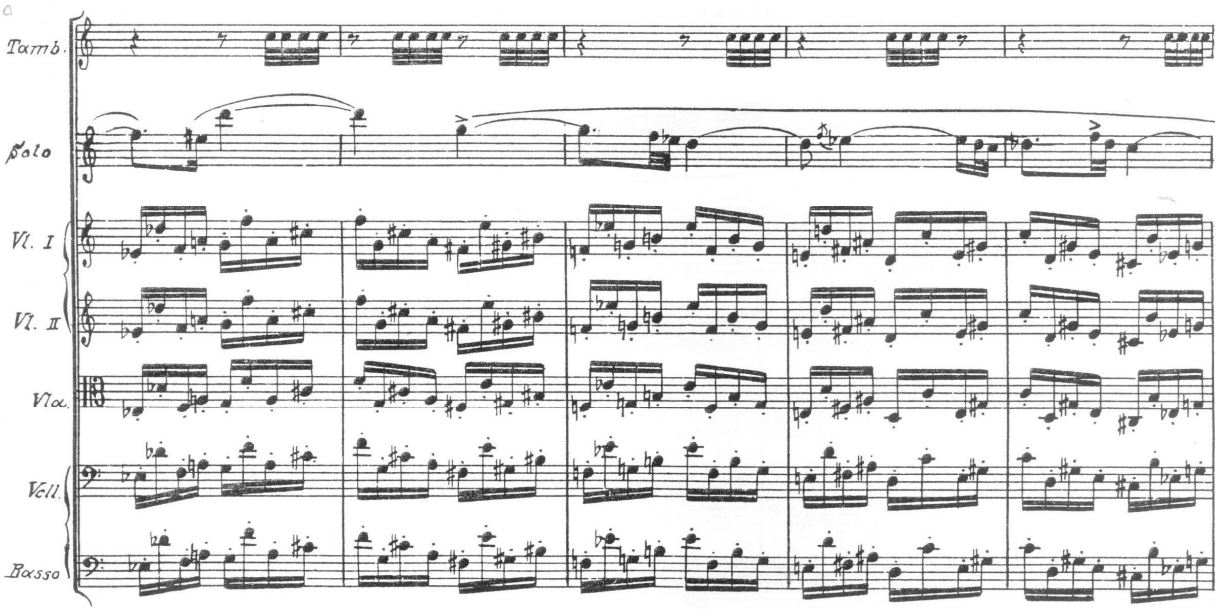


takt - 117



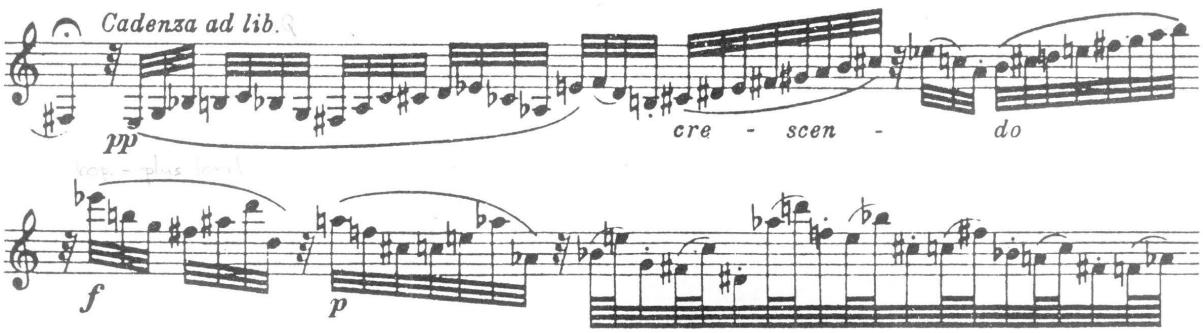
sólistovi dynamickou rovnováhu, obzvláště v tomto místě, soustředěně hlídat. Pokud orchestr dostatečně rychle nezareaguje na sólistovu dynamiku, neměl by sólista předepsané piano plnit doslovně a raději volit pro svou, oproti orchestru legátovou a kontrastní frázi, kultivované mezzoforte.

takt - 118

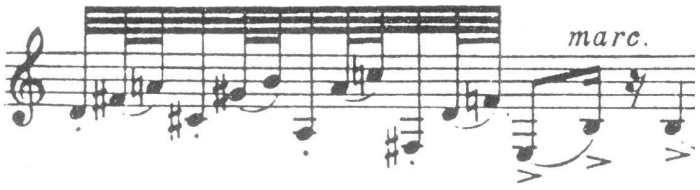


Klarinet jakoby se zde svou frází, která je sice legátová avšak s několika akcentovanými přírazy a občasným dvaatřicetinovým pohybem, snažil rozbít ostinátní rytmus smyčců a bubínku, což se mu nakonec, 6 taktů před kadencí, začíná dařit. Vzhledem ke dvěma paralelním hlasům klarinetu a orchestru, kdy by měl zvuk klarinetu neustále převažovat, je nežádoucí, aby se vinou dodržování pianové dynamiky sólisty, posluchači zvuk klarinetu „vynořil“ až před samotnou kadencí.

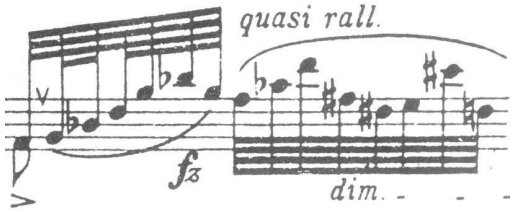
První homogenní kadence samotného klarinetu má označení Cadenza ad libitum. Z toho důvodu nechci kategoricky radit ve způsobu jejího provedení a spíše uvedu několik vlastních postřehů. V jejím samotném začátku se mi zdá působivé, pokud sólista začne kadenci v neslyšném pianissimu na bázi echo tónu a naváže tak dynamicky a barevně na předchozí malé fis s korunou. Opět tak vznikne velmi přirozené a nenásilné spojení dvou částí, které pravděpodobně svou nezvyklou přípravou kadence skladatel zamýšlel. Klarinetista by měl v duchu tajemného témbru a nízké dynamiky setrvat až po první psané crescendo šesté skupiny osmi dvaatřicetin, která je vzestupnou řadou tónů, symbolicky „vyvážející“ sólistu dynamicky výše až po forte kadence.



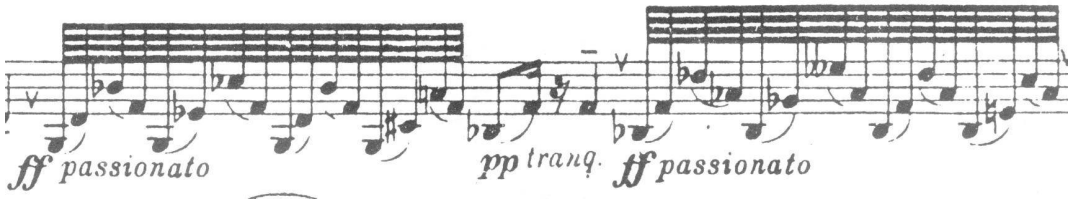
V následujícím marcatu se opět objevuje rytmický motiv osminové noty s hodnotou šestnáctinovou pod obloučkem ze samého úvodu skladby. Většina interpretů „rozjíždí“ předchozí pasáž dvaašedesátin a dvaatřicetin z pomalého tempa v pianu do rychlého tempa ve forte. Právě na marcatu se tempo ve forte opět zastaví a uklidní, avšak často se chybně stává, že klarinetisté nedodrží poměr noty šestnáctinové k předchozí delší hodnotě osminové a hrají ji příliš krátce. Pokud délka šestnáctinové hodnoty správně koresponduje s předchozí osminou, stane se rytmický motiv ze začátku skladby lépe postřehnutelným a čitelným a marcato ve forte či fortissimu pak výraznějším a znělejším.



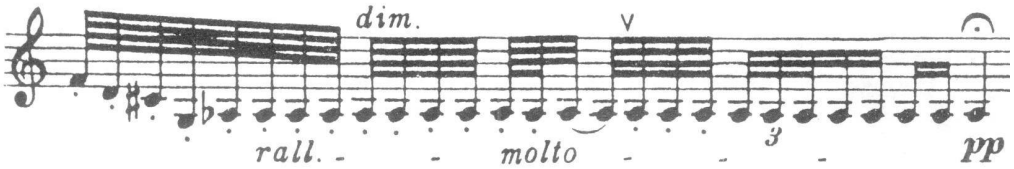
Následuje několik technicky náročných pasáží, které si může klarinetista volbou správných hmatů znatelně ulehčit. Například pokud v pasáži označené quasi rallentando pro d3 volí použití základního hmatu bez pravého malíčku na klapce es2 a pro cis3 volí velmi jednoduchý hmat prvním prstem levé ruky /jinak otevřený klarinet/.



Další technické obtíže mohou nastat ve fortissimových kontrastních pasážích passionata. Ve vysokém tempu, ve kterém jsou hrávány, bývají často srozumitelné a výrazné pouze opakované spodní tóny, v prvním případě malé g v druhém malé b. Dle mého názoru jsou minimálně stejně důležité všechny první tóny ze skupinek dvou dvaatřicetin pod obloučkem. Pokud se pak podaří zdůraznit vždy první dvaatřicetinu i z druhé skupinky pod obloučkem, rozehraje se zde sled vzájemně souvisejících intervalových vztahů s opakujícím se basovým tónem, který působí více „passionato“ a hlavně srozumitelněji, nežli změť dvou skupin šestnácti překotně rychle zahraných dvaatřicetin.

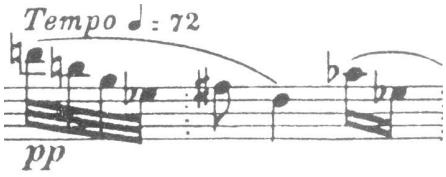


Celá expresivní část kadence končí repetovaným tónem malé as označeným rallentando molto, ve které samotné významně zpomalené čtyřiašedesátinové hodnoty přechází postupně do triol, posléze šestnáctin a končí čtvrťovou hodnotou s korunou. Interpret zde přechází z relativně ostrého rychlého staccata do staccata pomalejšího a má možnost postupně upravovat vzdálenost mezi začátkem a koncem repetovaného tónu, prodlužováním jeho délky a zjemňováním způsobu nasazení.

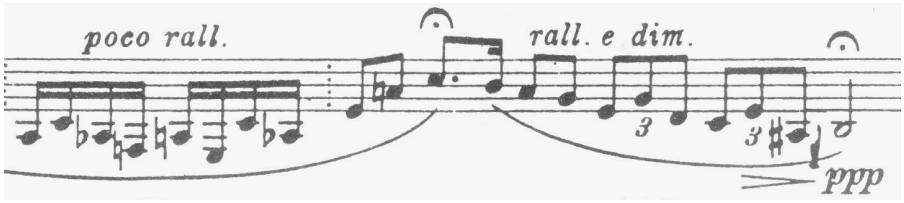


Po koruně následuje klidnější část /Tempo 72/ pracující s hudebním materiálem taktu 101 - 105. Klarinet in A klade poněkud větší odpor při pianissimovém nasazení v tříčárkované oktávě, zároveň po náročné kadenci může být i plátek poněkud „zavřený“, proto bych pro tón d3 volil jeden z hmatů s lehkým

ozvem, například ukazováček pravé ruky na klapku b2 čtvrtý na pomocnou „vidličkovou“ klapku fis 2 a malíček téže ruky na klapku es2.



Konec kadence končí korunou opět v neslyšném pianissimu, čímž se symbolicky kruh uzavírá a orchestr opět velmi plynule navazuje, tentokrát sólem dvou fagotů v dynamice piano.

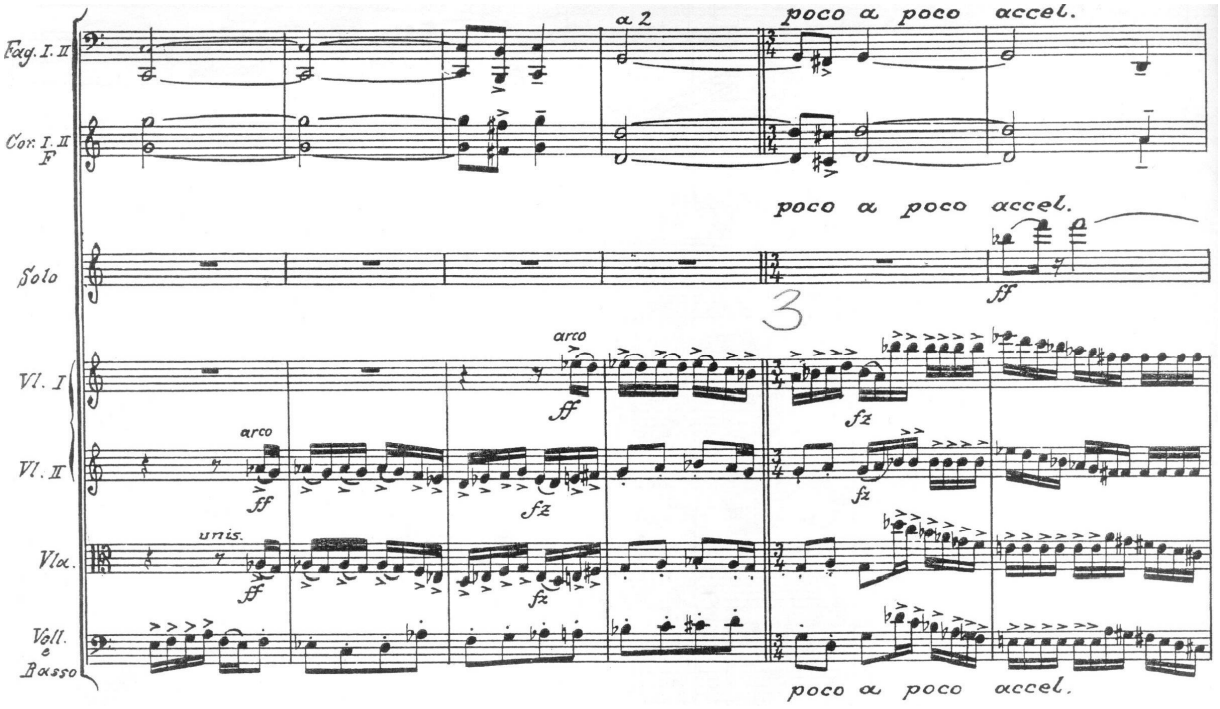


Následuje Tempo primo, které je krátkým návratem hlavního tématu z úvodu koncertu. Sólista přizvukující v pianissimu orchestru hrajícímu téma, posléze přebírá téma a přes úsek označený Poco a poco accelerando přivádí skladbu do náročné pasáže Allegro non troppo /tempo čtvrťová hodnota = 112/.

Celá tato pasáž až po Poco Adagio, která se dá považovat za druhou větu koncertu oddělenou pouze dvojčarou, je gradací a vrcholem neoznačené věty první. Již od samotné změny taktu na takt tříčtvrteční, musí sólista pomýšlet na tempovou stavbu celé této dlouhé pasáže, rozvrhnout a vystavět její tempovou gradaci postupně z pohledu jejího celku. Tento úsek sice neustále tempově graduje, ale tato gradace musí probíhat spíše v blocích a rozhodně nesmí navozovat pocit neustálého zrychlování orchestru, či sólisty, v horším případě obou. Již od tempového označení Poco a poco accelerando by měl sólista akceleraci kontrolovat a držet jí zpět, spíše než ji iniciovat. Pro umocnění zvučnosti f3 v průběhu pasáže je dobré volit hmat „dlouhý“ tedy přefuk d2 s přidáním klapky gis2 malíčkem levé ruky. Zvuk tohoto hmatu rozeznívá celý nástroj, je nosný a dobře slyšitelný a snese i maximální tlak dechového sloupce. Dalšího zvýšení síly a výraznosti zvuku ve vypjaté dynamice, dosáhneme záměrným odtahováním spodní čelisti od plátku, nejen směrem dolů k zemi, ale také směrem ke korpusu nástroje. Dojde ke zpevnění spodního rtu a

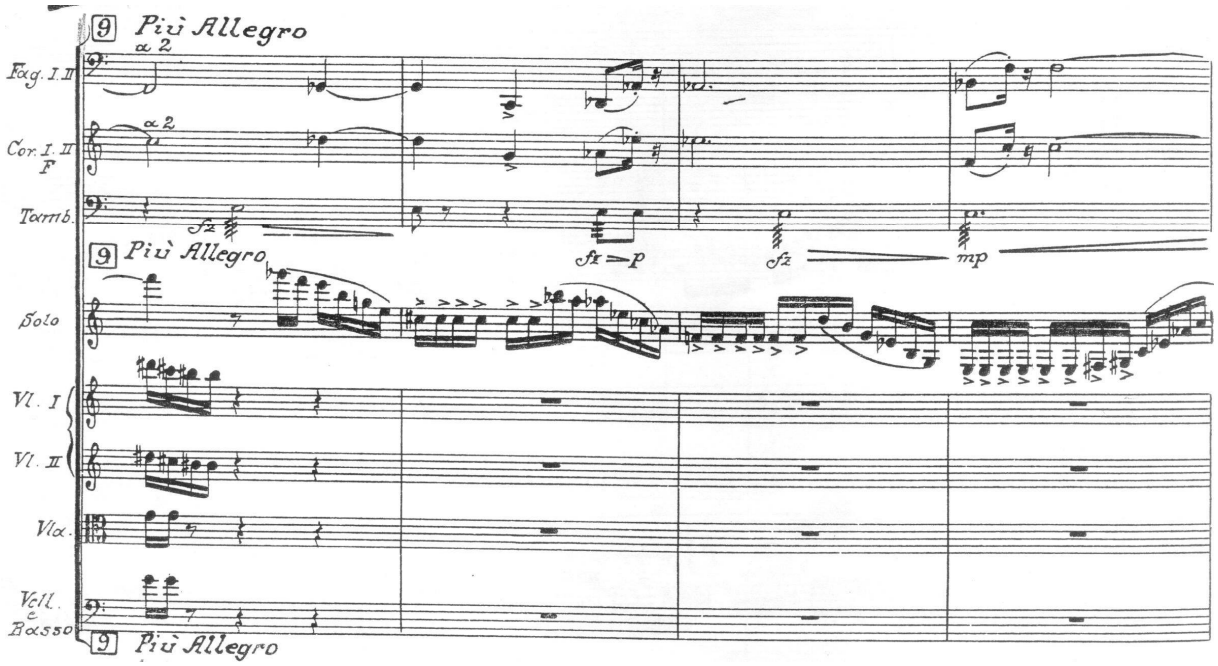
výraznějšího otevření odklonu mezi plátkem a hubičkou nástroje, čímž se zvětší objem a rychlost vzduchu, který klarinetem prochází, což má za výsledek zvýšení znělosti zvuku.

takt - 159



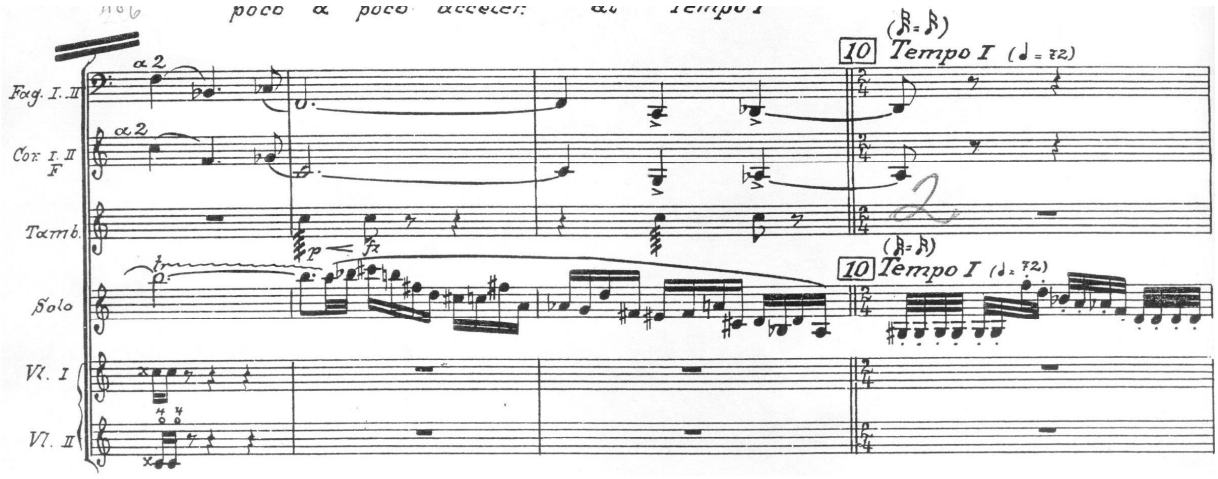
V pasáži Allegro non troppo, která posléze přechází do Più Allegra, je nutné, vyčkat s accelerandem až do povelu skladatele poco accelerando respektive poco a poco accelerando v taktech 171 a 182. Klarinet zde má pauzy a poté drží dlouhý trylek na tónu b2, proto accelerando dokončí pouze sám dva takty před Tempo primo. Obzvláště důležité je, aby ani orchestr v průběhu celé pasáže, ani sólista v Più allegro nezrychloval na repetovaných šesti akcentovaných tónech, které se zde opakovaně objevují. Důrazný rytmický leitmotiv by tím ztratil na zvučnosti a razanci. V průběhu prvních čtyř taktů Più Allegro sestupuje sólový part přes šalmajový rejstřík až po malou oktávu. Klarinetista by neměl zapomenout na rozdílnou znělost těchto registrů, pečlivě je zvukově vyvážit a podvědomě spíše zesilovat až k nejnižšímu bodu úseku, malému e.

takt - 173



V taktu 184 musí klarinetista nastoupit po fyzicky náročné pasáži, několika pauzách a dlouhém trylku na b2. Pro větší klid sólisty poslouží, pokud si zapamatuje takt 186. Lesní rohy a fagoty, z nichž sólista výrazněji slyší spíše žestě, zahrají markantní motiv, který udává první dobu taktu 187, ve kterém následuje technická pasáž klarinetu. Právě v tomto místě má klarinetista dva takty na dokončení tempové gradace výše popsané pasáže, před plynulým přechodem klarinetu do části Tempo primo.

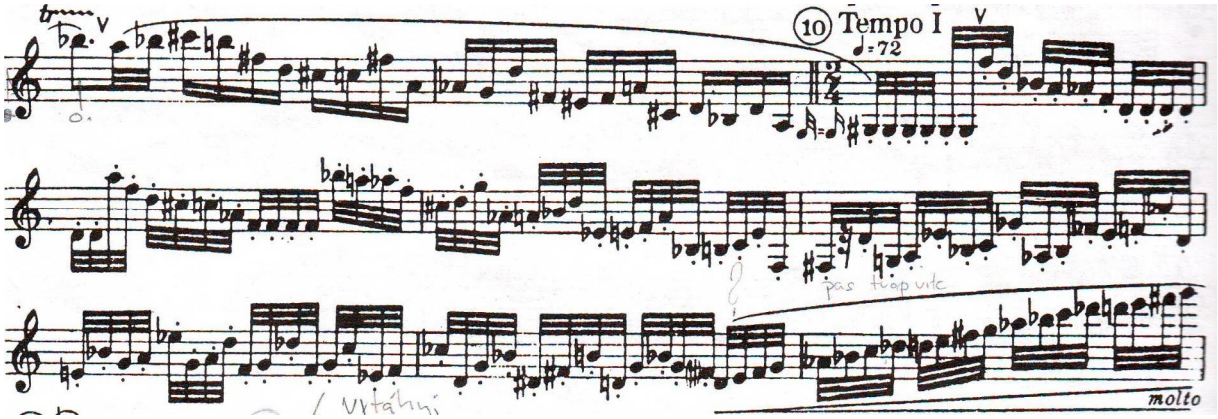
takt - 186



Tato staccatová „quasi cadenze“ klarinetu s bubínkem nese tempové označení čtvrťová hodnota = 72. Vzhledem k předchozímu osmitaktovému poco a poco accelerandu, se vlastně jedná o tempový vrchol celé této gradace. Skladatel pouze zaměňuje zrychlené šestnáctinové hodnoty za dvaatřicetinové, čímž prakticky vyvolává pocit udržení gradace a vrcholu tempa čtvrťová hodnota = 144.

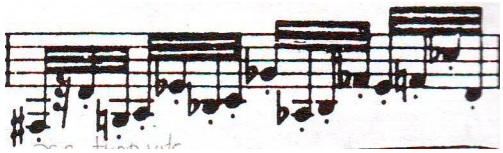
Následuje jedno z nejobávanějších míst celého koncertu. Po fyzicky, technicky i na souhru náročném úseku, přichází šestitaktová staccatová pasáž dvaatřicetinových hodnot, kde hraje klarinet sám pouze s doprovodem bubínku. Celá tato pasáž začíná již dva takty před jejím samotným začátkem kvalitním nádechem po dlouhém trylku b2. Pokud má hráč problémy s tím, že v tomto místě stíhá pouze rychle „přidechnout“, doporučuji trylek zkrátit a nádech provést důkladně. Právě v tomto místě se dle mého názoru rozhoduje o kvalitě provedení celé staccatové pasáže a její nejtěžší části.

takt – 187 **takt - 189**



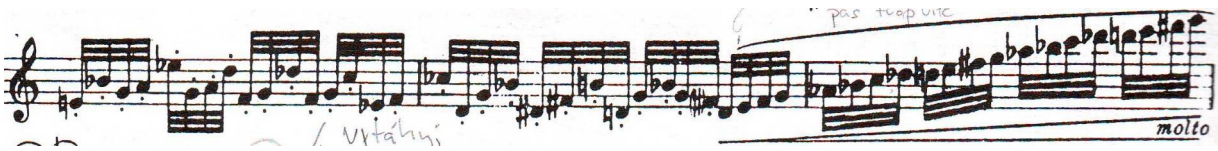
Samotná staccata bych pak doporučoval cítit po čtyřech, což by však nemělo ovlivnit stavbu a vedení fráze. K intenzivnímu tlaku bránice a vysoké rychlosti proudu vzduchu, bych ještě přidal neslyšný dechový akcent, na začátku každého z prvních tří taktů. Pomůže rychlost proudu vzduchu ještě zintenzivnit, což ulehčí práci stále unavenějšího jazyka a hru samotného staccata. Ve čtvrtém taktu pasáže, takt 192 se klarinetista může podruhé nadechnout v místě dvaatřicetinové pauzy. Opět se zde v rámci metra dá pauza nepatrně prodloužit, zatížením předchozí noty malého fis, čímž vznikne více času pro kvalitnější nádech. Není však vhodné, aby v inkriminovaném místě klarinetista pasáž přespříliš zpomalil, nebo zastavil, kvůli svému dlouhému nádechu. Problémem zde bývá i razantní hra malého bubínku, který nemá problém s repetováním tónů v nejrychlejších tempech a členěních.

takt - 192



Na celý desetitaktový úsek od nádechu po dlouhém trylku až po crescendo molto končícím ve fortissimu, by klarinetista měl vystačit se dvěma nádechy, pokud budou opravdu optimální a pokud staccato bude hráno dostatečně rychle. V pátém taktu řady staccat, je možné vysledovat „přechod na tři“ v rámci skupin čtyř dvaatřicetin. Pokud sólista cítí, že nemá nad celou náročnou pasáží dostatečný nadhled, může zde nadále pokračovat „na čtyři“, nebo mírnými akcenty zvýraznit útvary tří dvaatřicetin, čímž se poslední takty oživí. Některým interpretům může tato změna dlouhou staccatovou pasáž dokonce i technicky usnadnit. Tento úsek posléze přechází do vzestupné stupnice molto crescendo pod legátem zakončené fortissimem.

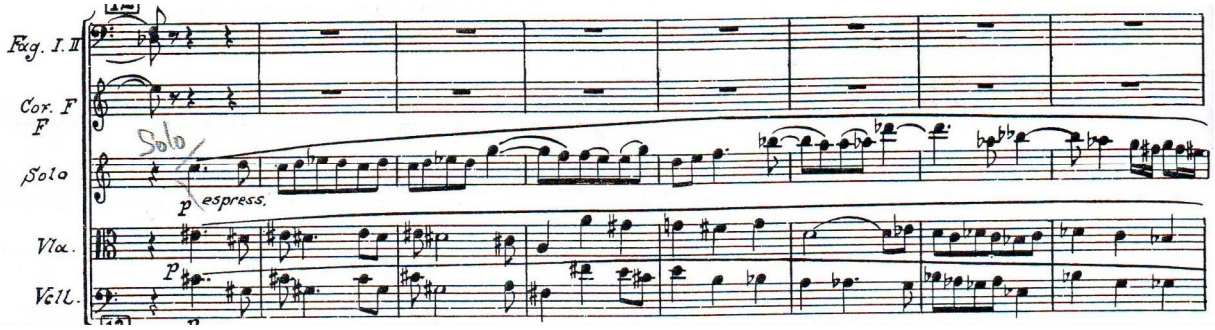
takt - 193



Předchozí staccato je samo o sobě zvukově výraznější, než legáto a proto je nutné dbát na dostatečnou znělost zvuku zvláště v šalmajovém registru v začátku legáta. V jeho průběhu by také klarinetista při zesilování neměl zároveň i zrychlovat. Dirigent zde začíná orchestru opět určovat tempo, a pokud sólista náhle zrychlí, znesnadní tak přesný nástup orchestru a poruší tím plynulost a návaznost. Z celkového pohledu by staccatová pasáž neměla být hrána prvoplánově jako virtuózní, i když se za ní dá beze sporu považovat. Rozhodně by zde sólista neměl dávat na odiv pouze rychlost svého staccata, jak se často děje, ale spíše se soustředit na jeho kvalitu a správné vedení fráze. Šestitaktová pasáž sice rychlého, ale mechanicky zahraného staccata působí totiž spíše strnule, než brilantně.

V taktu 210 začíná druhá neoznačená věta koncertu. Klarinet pak nastupuje v taktu 218 po sóle prvního lesního rohu s doprovodem dvou fagotů.

takt - 218

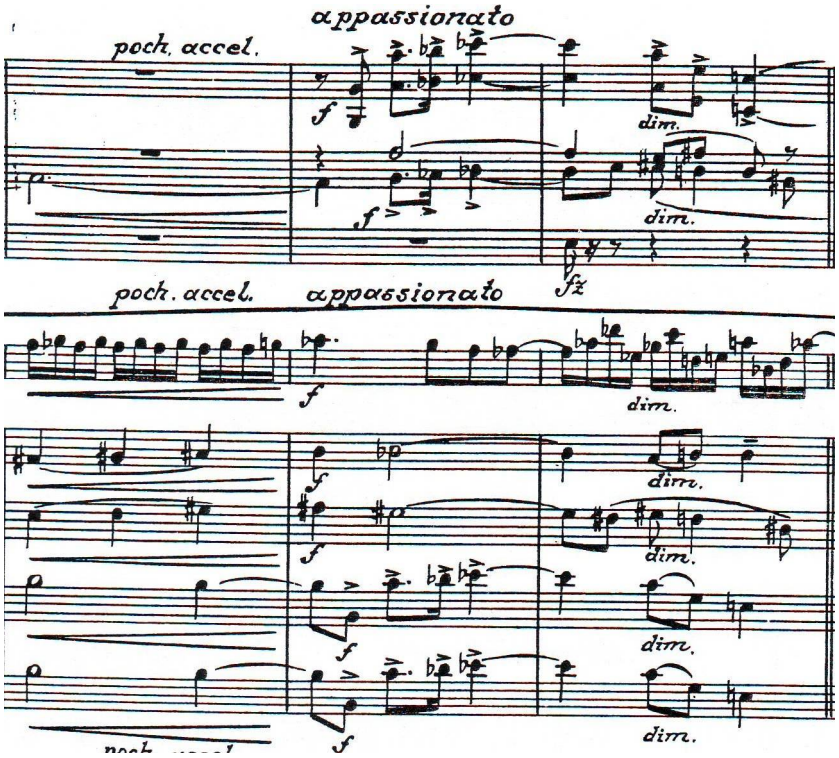


Jak v začátku sóla lesního rohu, tak i po devíti taktech při nástupu sóla klarinetu uvádí skladatel piano espressivo. Zvláštní barevností vzniklé spojením lesního rohu a dvou fagotů v prvních taktech „věty“, jakož i označením piano espressivo navozuje skladatel hloubku následujících taktů. Klarinet vstupuje do zcela nového zvukového i výrazového světa, který musí sólista vyjádřit nejen novou škálou zvukově barevných prostředků, ale i vnitřním klidem a výrazem, který postupně přerůstá v apassionato a následně se uklidňuje zpět v tranquillo. Tato část patří k místům, kterými se klarinetový koncert Carl Nielsena liší od ostatních klarinetových děl i jiných pozdně romantických skladeb „středoevropských“ skladatelů. Pokud sólista bude používat pouze výrazových prostředků, kterých je běžně zvyklý užívat v romantické hudbě, nepodaří se mu v této důležité kontrastní části, ale ani v dalším průběhu koncertu, navodit správný charakter a náladu a tím dílo dostatečně odlišit od koncertů „neseverských“. Klarinet by měl od taktu 239 setrvat v dynamice piano espressivo až po poco accelerando. V prvních osmi taktech by klarinetista měl mírným crescendem, vystavět napětí fráze k des3 a posléze ji pozvolným diminuendem vést zpět. Vzhledem k přibližnému tempu /čtvrťová hodnota = 55/ žije každá z not svým vlastním životem, avšak zároveň spolu mohou správným vedením a tvořením jedné dlouhé fráze tvořit homogenní celek. Kde má klarinet pohyb, zní ve violách a violoncellech hodnoty dlouhé a naopak. Oba tyto „hlasy“ se navzájem doplňují a proplétají a celek neustále svým způsobem přirozeně plyne vpřed. Proto zde není potřeba jakýchkoliv tempových, či dynamických výkyvů, nebo expresivních „nárazů“, jak je běžně interpretace tohoto označení prováděna, ba naopak jsou ke škodě celkového vyznění. Pokud frázi necháme přirozeně plynout a interpret setrvá v nasazeném tempu, vynikne vnitřním hlubokým klidem její působivost daleko lépe.

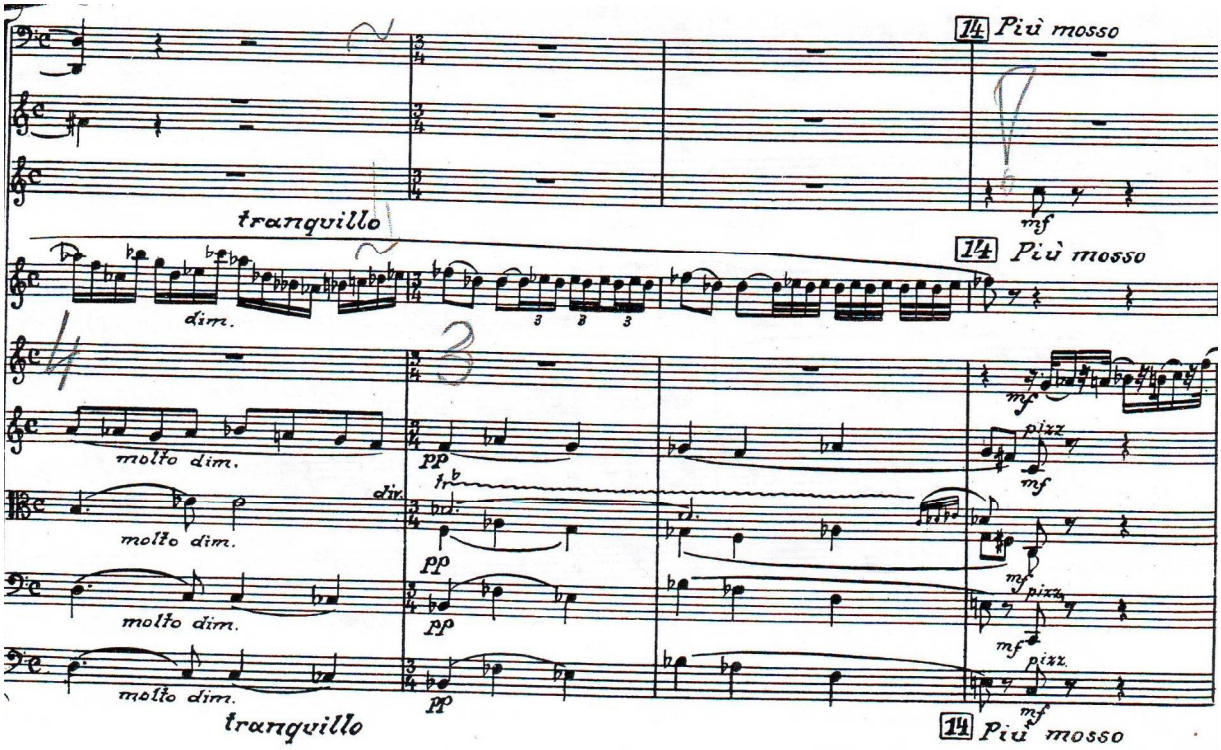
V taktu 238 je uvedeno pochissimo accelerando, které během dvou taktů graduje do apassionata a opět přechází zpět v a tempo ma tranquillo. V těchto

taktech by klarinetista měl i během dosažení kontrastního apassionata v silné dynamice, které zneklidní doposud klidnou část „druhé věty“, dbát na co nejhladší a nejkoncentrovanější legáto. Klarinet zde začíná hrát spolu se smyčci a posléze lesním rohem. V taktu 239 označeném apassionato dechová sekce s kontrabasovou a violoncellovou hrají výrazný akcentovaný rytmus. Klarinet s prvními houslemi drží dlouhou legátovou frázi koncentrovaného zvukového charakteru. Tímto způsobem opět vzniká kontrast mezi nástrojovými sekcemi.

takt - 238

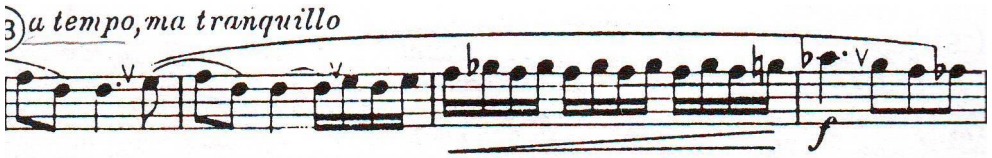


takt - 241



Pokud klarinetista nezvládne udržet směr fráze dostatečným dechovým sostenutem až po takt 241, ochudí tím apassionato o jeho dvouplánovost. Obzvláště technicky náročným je takt 240, kdy klarinetista hraje relativně velké intervalové skoky pod legátem. Zde i po předchozí dechově náročné pasáži musí klarinetista bránicí vyprodukovat velký tlak a „otevřít" nátisk za účelem plynulého legáta. K tomu mu může napomoci nádech po as2 v taktu 239, který je udán v sólovém partu samotným skladatelem.

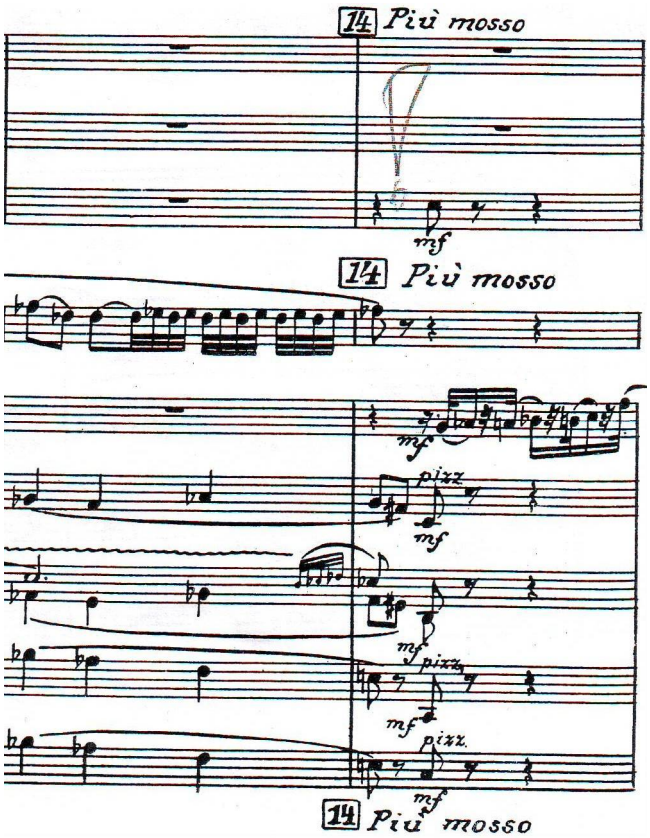
takt - 239



Na kvalitu a směr fráze nemá vliv, pokud zde klarinetista dlouhé legato nádechem přeruší, a zároveň skýtá vhodnější řešení, nežli zvukově nevyrovnaná melodická línie. V průběhu taktu 241 se pak vše vrací zpět do původního tempa tranquillo. V taktech 242 a 243 v sólovém partu pak i přes jejich pomalé tempo, připomíná skladatel rytmické motivy předchozí „věty" a tyto dva takty mají v klarinetovém partu spíše význam rytmický, nežli melodický. Proto by klarinetista

měl hrát sextolu a posléze dvaatřicetiny opět bez rytmických výkyvů ve stejném pulsu až po Più mosso v taktu 244. Přechod do Piú mosso je obvykle řešen dvěma způsoby.

takt - 244



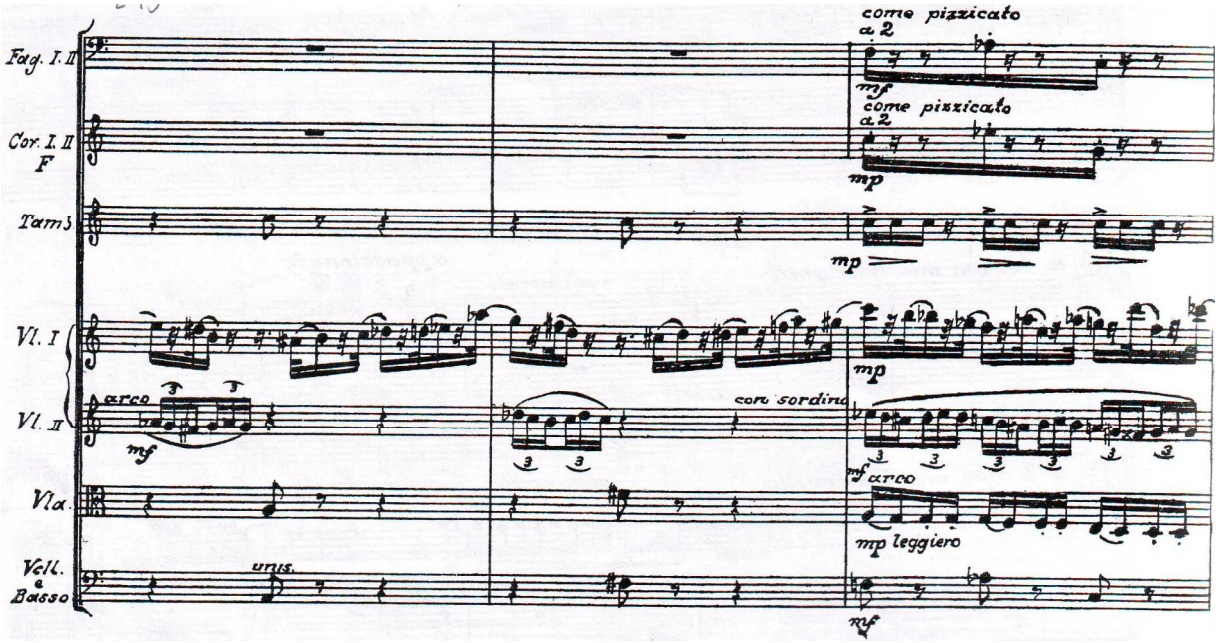
Dle mého názoru je lepším řešením verze, kdy se maximálně ctí zápis skladatele. Dvaatřicetiny v klarinetu se v taktu 243 nezpomalí a hned první doba v taktu 244 Più mosso je hrána v novém rychlejším tempu. Pokud totiž klarinetista ctí zápis a dvaatřicetinové hodnoty nezpomalí, dojde ke stejnému tempovému efektu, jako v taktech 188 a 189. Poslední dvaatřicetinové hodnoty taktu 243 udají tímto tempo pro Più mosso, jedna osminová hodnota taktu 243 se pak stává celou dobou taktu 244 Più mosso, čímž přechod nabývá na plynulosti.

Druhou možností řešení tohoto tempového přechodu je mírné zpomalení dvaatřicetinových hodnot taktu 243 a ukončení melodické fráze, za jejíž součást je považována i první doba taktu 244 Più mosso. V tomto případě se tempo Più mosso hraje až od druhé doby taktu 244 pizzicata ve smyčcích.

Celá část Più mosso je velice komplikovaná. Každý z hlasů hraje jiný rytmický a melodický model. I když je nejsilnější dynamikou v partituře orchestru

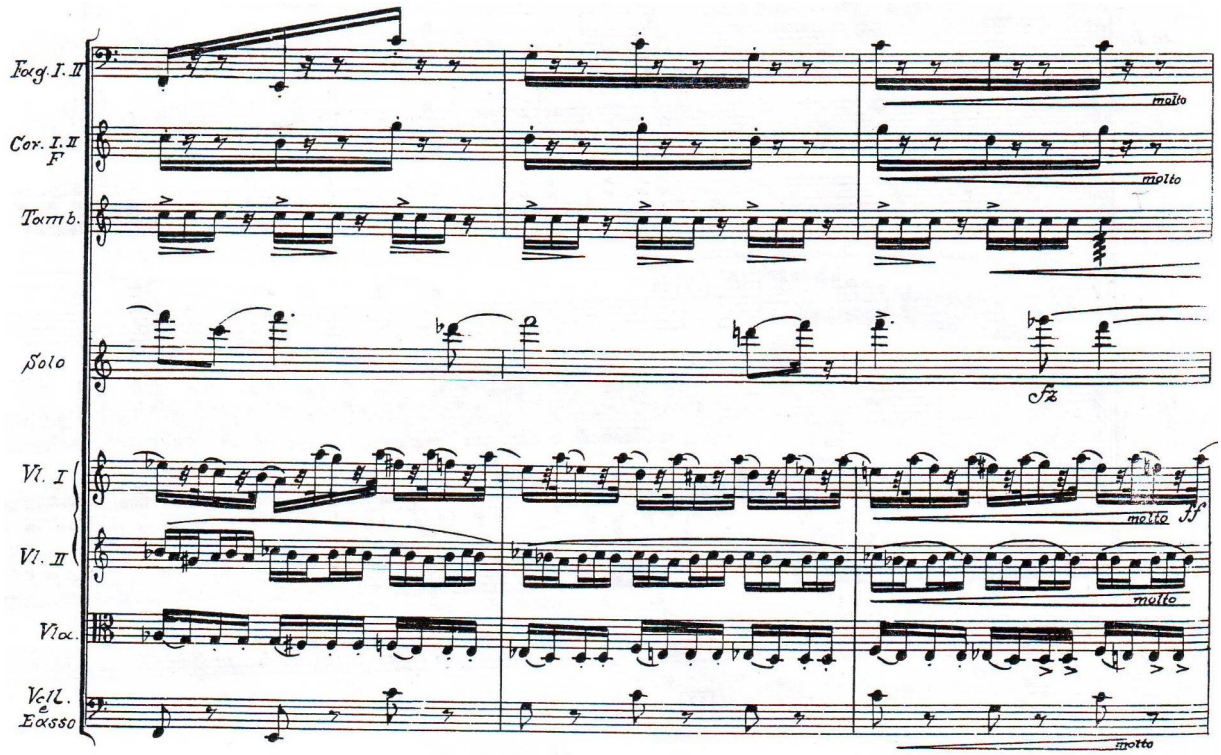
mezzoforte respektive mezzopiano, hrozí zde nebezpečí přílišné zvukové exponovanosti orchestru a nevýraznosti sólisty. Skladatel zde klarinetu předepsal forte molto espressivo, ale prosadit se zvukově přes orchestr, může být velmi problematické. Důležitou roli zde hraje přesné dodržování předepsané dynamiky jednotlivých hlasů orchestru, stejně jako rytmu a frázování. Například lesní rohy zde hrají dynamiku pianissimo a fagoty pro svou menší znělost mezzoforte. Zároveň mají obě sekce předepsané staccato come pizzicato. Neměli by proto hrát těžce a dlouze, jak se tomu často děje, ale spíš zvolit způsob ostřejšího konkrétního nasazení.

takt - 245



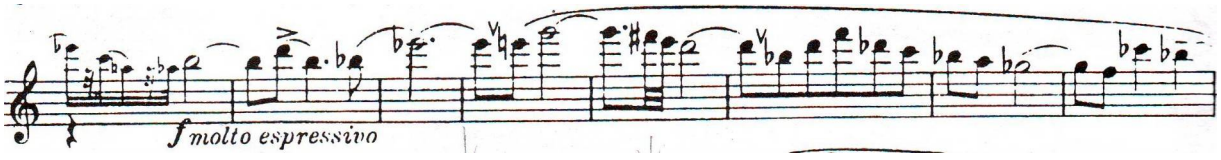
Touto cestou se pasáž podaří výrazně zvukově odlehčit a zároveň nepolevit v její intenzitě a napětí. Podobně se musí interpretovat i part prvních houslí. Ne náhodou zde autor v houslové mezzopianové lince píše tečkovaný rytmus s použitím dvaatřicetinových pauz. Pokud sekce prvních houslí hraje předepsaný rytmus velmi pregnantně a konkrétně a dodržuje předepsané hodnoty, přispívá tím k lepší přehlednosti hlasů. Obecně platí pro všechny nástroje orchestru, že prodlužováním hodnot proti zápisu skladatele vzniká nežádoucí dynamický nárůst, který přispívá k nepřehlednosti pasáže a ke zvukovému zastínění sólisty. Zásadní dynamický nárůst, molto crescendo do fortissima, se v partituře orchestru objevuje až v taktu 268.

takt - 268



Pokud se podaří udržet orchestr v mezích předepsané dynamiky, měl by sólista díky uvedenému forte molto espressivo nad orchestrem zvukově vyniknout. Obecně při praktickém provedení koncertu platí, že sólista musí v celé této pasáži použít maximální dynamiky klarinetu a také volit znělejší hmaty pro tóny tříčárkované oktávy, které mu v pasáži pomohou nad orchestrem zvukově dominovat.

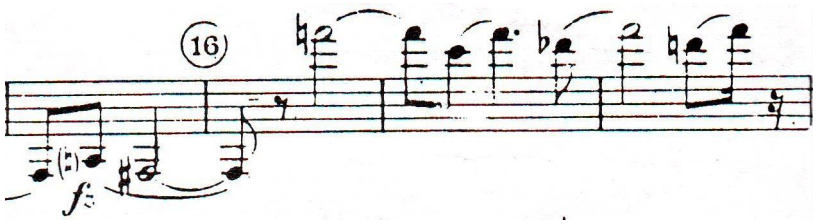
251



Například v taktu 251 bych pro g3 doporučoval hmat druhý třetí prst levé ruky s oktávovou klapkou a první druhý prst ruky pravé, spolu s malíčkem na klapce es2. Pro zvýšení nosnosti tónu bych volil navíc přidání klapky gis2 malíčkem levé ruky. Následující tón fis3 bych pro jeho zvukové vlastnosti i technickou jednoduchost hrál přefukem hmatu b2. V taktu 265 zní velmi výrazně, pokud klarinetista použije „dlouhý“ hmat pro f3, jehož základem je přefuk hmatu d2 s přidáním klapky gis2 malíčkem levé ruky. Tato volba hmatu zvýhodňuje hráče jak z hlediska zvukového,

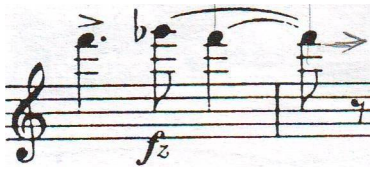
tak technického. Repetované f3 se použitím hmatu výborně váže s ostatními tóny a ani v maximální dynamice nehrozí, nejistota ozvu tónu, či nebezpečí zvukového kazu.

takt - 265



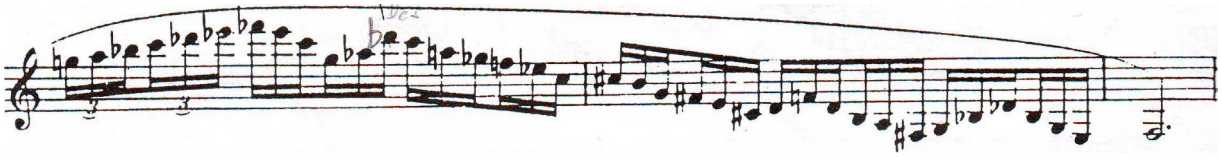
S tímto hmatem dále skvěle konvenuje i „dlouhý“ hmat pro fis3 v taktu 268. Jeho základem je přefuk hmatu pro e2 opět s přidáním klapky gis malíčkem levé ruky. Výhodou hmatu je pouhé zvednutí třetího prstu pravé ruky při jeho výměně a jeho stabilita i v dynamickém vrcholu několika taktové zvukově exponované pasáže.

takt - 268



V taktu 276, který je součástí technicky extrémně náročné pasáže je možné volit pro fis3 v rychlé dvaatřicetinové vzestupné řadě zjednodušující hmat druhým prstem a oktávovou klapkou palcem levé ruky s es2 klapkou malíčkem ruky pravé.

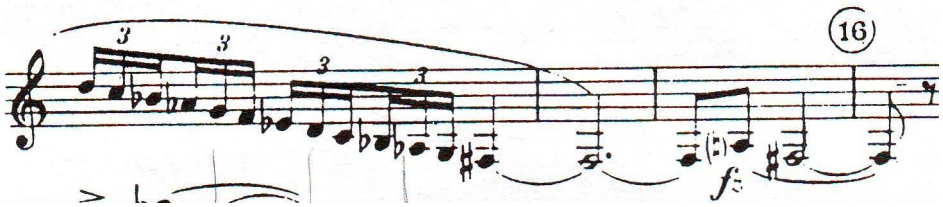
takt - 276



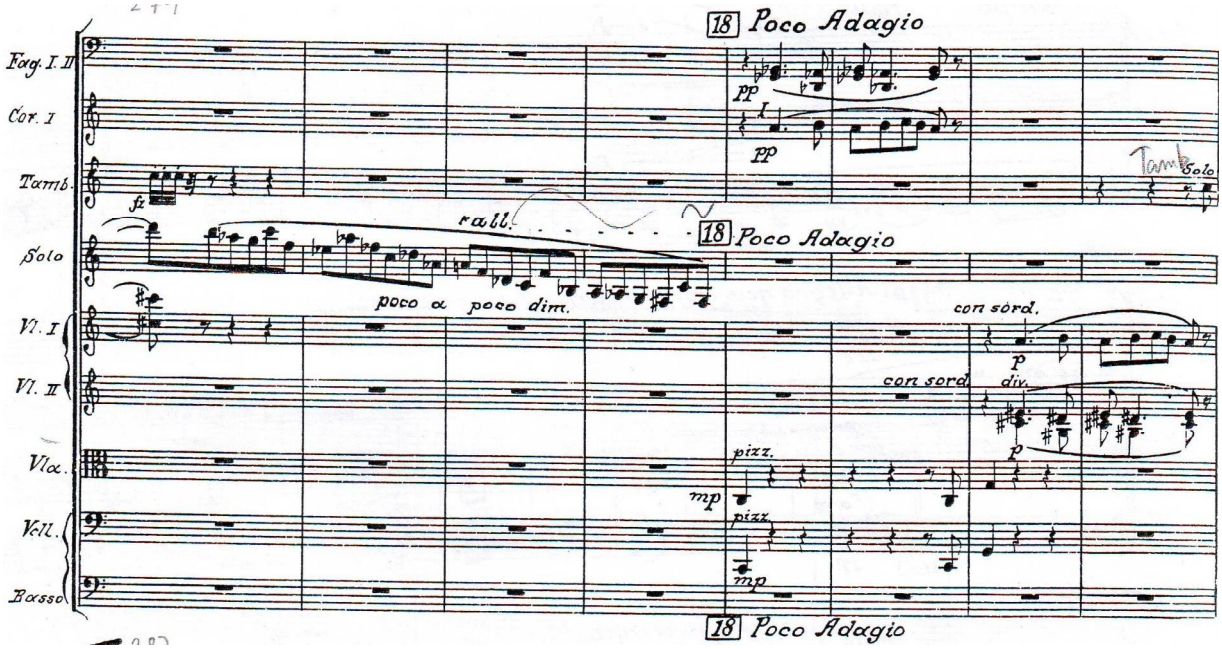
Tento hmat je obzvláště technicky kompatibilní s použitím základních hmatů pro f3 a d3, který dvaatřicetinovou vzestupnou řadu výrazně technicky usnadní. V průběhu výše popsaného Più mosso, se klarinet pohybuje mezi tématy, které jsou hrány jednotlivými hlasy orchestru. V prvních dvaadvaceti taktech hraje klarinet expresivní legatovou frázi vycházející z hudebního materiálu první věty, která je narušována rozpojením legáta a akcenty. Následují technicky náročné citáty dalších

motivů v „quasi kadenci“ klarinetu za doprovodu bubínku, které právě zazněly v předchozích taktech v jednotlivých hlasech orchestru. V úvodu Più mosso během legátové fráze, by měl sólista dopředu pamatovat na technicky náročnou pasáž s bubínkem, která se odehraje o několik taktů později a snažit se udržet nastolené tempo. Pokud se tempo v průběhu taktů příliš zrychlí, je pak velmi náročné precizně „vyhrát“ následující vysoce obtížnou technickou pasáž, nebo dokonce najít místo vhodné pro tempovou korekci. V taktech 262 až 264 musí klarinetista pamatovat na horší znělost klarinetu ve spodním registru. V sestupné řadě sextol je nutné provést crescendo, udržet intenzitu zvuku a dodržet sforzanda, aby se klarinet vzhledem k méně znělému registru v těchto místech oproti orchestru zvukově neztrácel.

takt – 262 **takt - 264**



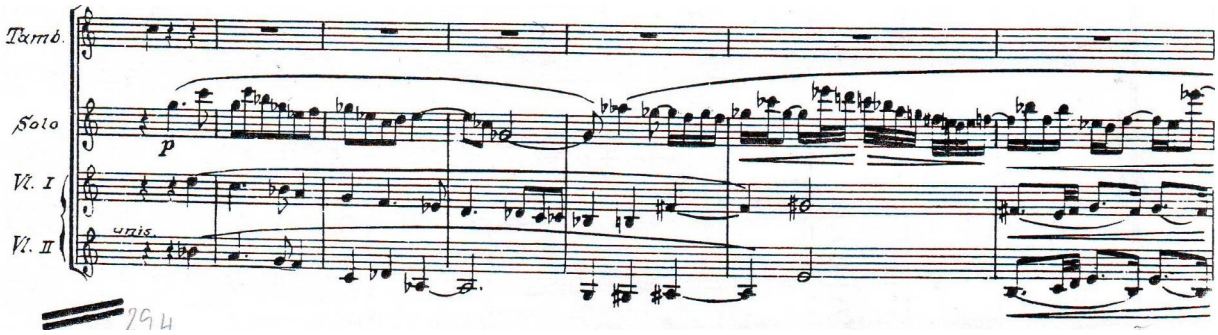
takt - 279



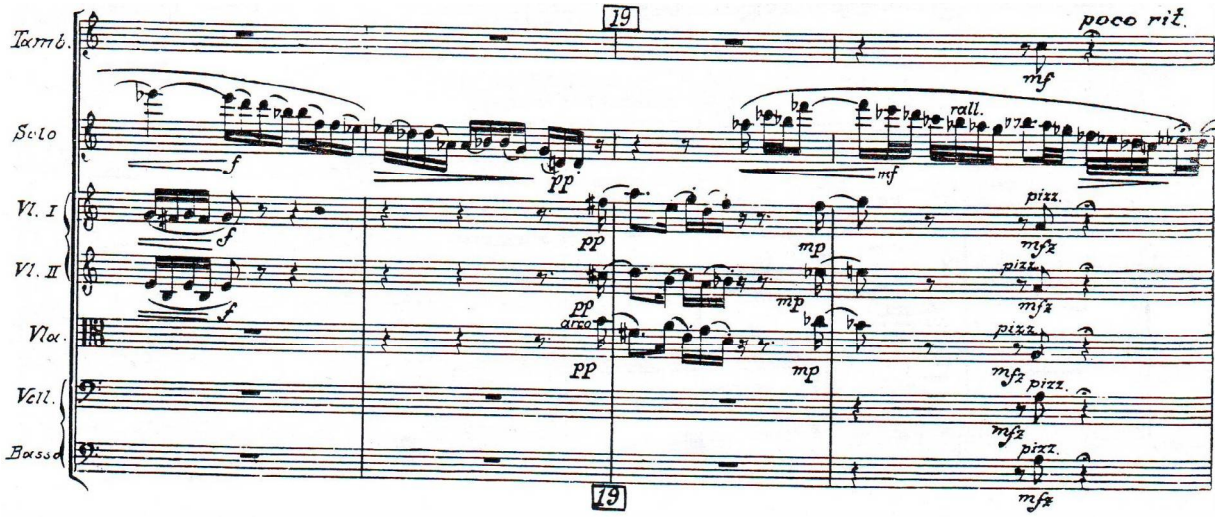
V taktu 279, se klarinet ocitá sám, připravuje rallentando, které však nezpomalí přespříliš, opět z důvodu plynulého přechodu do tempa Poco Adagio v taktu 304. Část s tempovým označením Poco Adagio se dá považovat za dovětek

druhé věty, či codu zakončenou malou kadencí. V taktu 292 a posléze počínaje taktem 294 není nutné, aby klarinetista striktně dodržoval tempo. Klarinetový part totiž osciluje mezi pasážemi doprovázenými orchestrem, kdy je sólista v rámci souhry nucen hrát v tempu orchestru a takty, kdy hraje klarinet buď sám a orchestr mu obrazně řečeno odpovídá anebo kde není na rytmu orchestru sólista striktně závislý. Sólista by však měl, i v taktech kde hraje sám, dodržovat určitý rytmický puls a předepsané rytmické změny, kterých je tu několik. Míra tempových změn samozřejmě záleží na subjektivním vnímání interpreta, ale pokud jsou tempová vybočení sólisty příliš velká, hrozí narušení soudržnosti a plynulosti této části.

takt - 292



takt - 294



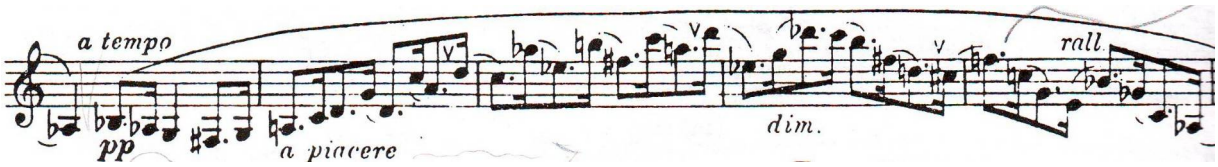
Takt 293 skýtá další technický problém v podobě dvojitého spoje f2 - b2 a oktávového legátového skoku es2 - es3. Pro lepší legátový spoj bych v prvním uvedeném případě pro b2 použil hmat prvním prstem a oktávové klapky palcem levé ruky a prvním prstem ruky pravé takzvaný „první - první“. Velmi náročný legatový oktávový skok pak hmatem přefukovací klapka a druhý třetí prst levé ruky a druhý

prst s es2 klapkou malíčkem ruky pravé. Pro lehčí ozev tónu es3 je lepší zakrýt palcem levé ruky spolu s přefukovací klapkou jen dvě třetiny dírky f1 a nevytvářet přespřílišný tlak dechu během spoje. Při použití tohoto hmatu a částečném otevření palcové dírky se tón es3 ozve relativně snadno a vyvinutím přespřílišného tlaku dechu by klarinetista spíše rychlost dechu zpomalil, čímž by ozev tónu a hladké legato znesnadnil.

takt - 293

Celá část Poco Adagio je pak zakončena pětitaktovou pasáží tečkovaného rytmu a piacere. Tato dlouhá legatová fráze je v sólovém partu dělena znaky, které jsou v průběhu skladby užívány skladatelem pro označení nádechů. V tomto případě se však skladatel, dle mého názoru, snažil naznačit vnitřní strukturu této dlouhé fráze, kterou by měl klarinetista zohlednit barevným odlišením jejích dílčích součástí.

takt - 300

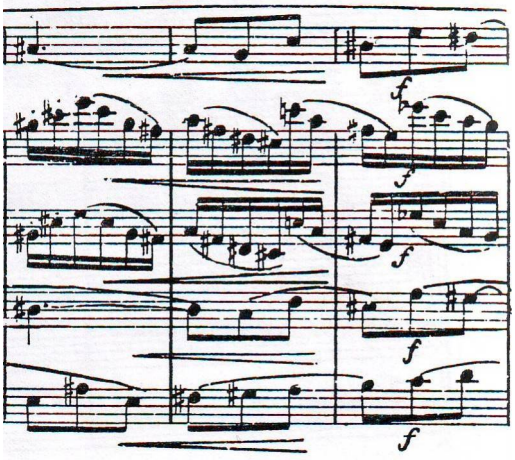


Posledním taktem rallentando a převážně posledními dvěma skupinami osminových s tečkou a šestnáctinových, by měl klarinetista připravit a udat tempo Allegro non troppo. Sólista může například poslední rytmus osmina s tečkou šestnáctina, zahrát díky půltaktovému rallentandu do trioly, čímž se mu podaří předejmout tří osminový rytmus Allegra.

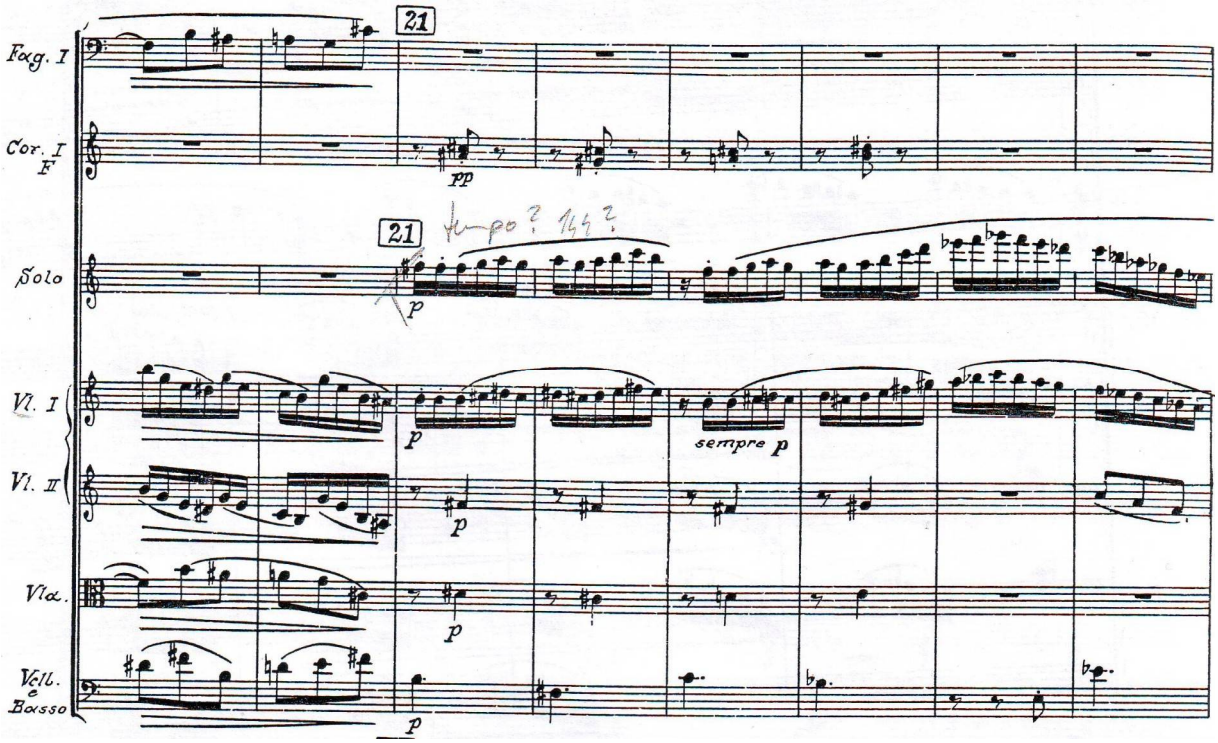
Taktem 305 Allegro non troppo začíná pomyslná třetí věta koncertu. Lesní roh in F hraje čtrnáctitaktovou legátovou frázi sestávající pouze ze čtvrťových hodnot s tečkou, doprovázených „valčíkovým“ rytmem viol, violoncell a bas. Po čtrnácti taktech zazní v prvních houslích téma, které v taktu 335 přebírá klarinet. Pět taktů před nástupem klarinetu skladatel rozbíjí rytmickou jednoduchost tří osminového taktu. Spodní smyčce začínají hrát, dříve dobře čitelný tříosminový puls, přes

taktovou čáru a fráze prvních a druhých houslí je legátem členěna na skupiny po čtyřech šestnáctinových hodnotách. V tomto rytmicky komplikovaném místě může mít sólista opět problém se svým nástupem. K jeho usnadnění může napomoci orientace dle prvních a druhých houslí, které před nástupem klarinetu zahrají sedm skupin čtyř šestnáctinových hodnot pod legátem.

takt - 330



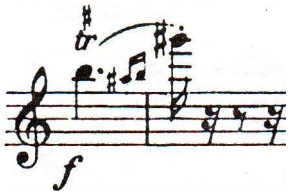
takt - 335 **takt - 339**



Po svém nástupu hraje klarinet šest taktů a posléze tři takty unisono s prvními houslemi, doprovázen opět nekomplikovaným tří osminovým „valčíkovým“ rytmem.

Tento úsek po vstupu klarinetu v této části koncertu, působí ve srovnání s předchozím užitým hudebním materiálem bezstarostným dojmem. Motiv je velmi zpěvný, pro posluchače lehce zapamatovatelný a dá se označit, do jisté míry i za „líbivý“. Proto by jak sólista, tak orchestr měl tříosminový takt cítit takzvaně „na jednu“, což napomůže Allegro non troppo odlehčit a dát mu kýžený charakter. V taktu 339 bych pro fis3 vzhledem k pianu a legátu použil hmat oktávová klapka a druhý prst ruky levé s klapkou es malíčkem ruky pravé. V případě, že by hmat zněl nízko, dá se přidat pomocná klapka pro fis2 tzv. „vidlička“ třetím prstem pravé ruky pro jeho zvýšení. V taktu 342, bych trylek h2 - cis3 hrál druhou pomocnou trylkovací klapkou horního dílu a následné ais2 v zátrylu pomocným hmatem s použitím „vidličkové klapky“ levé ruky. Na použití hmatu, při kterém se trylkuje pravou rukou, která je mírně vychýlena ze své základní pozice, technicky velmi dobře navazuje pomocný hmat ais2, který je hrán pouze levou rukou. Pravá ruka má pak dostatek času na klidný návrat do základní polohy a následný hmat pro gis3, přefukovací klapkou, druhým a třetím prstem levé ruky a prvním prstem a c2 klapkou malíčkem ruky pravé.

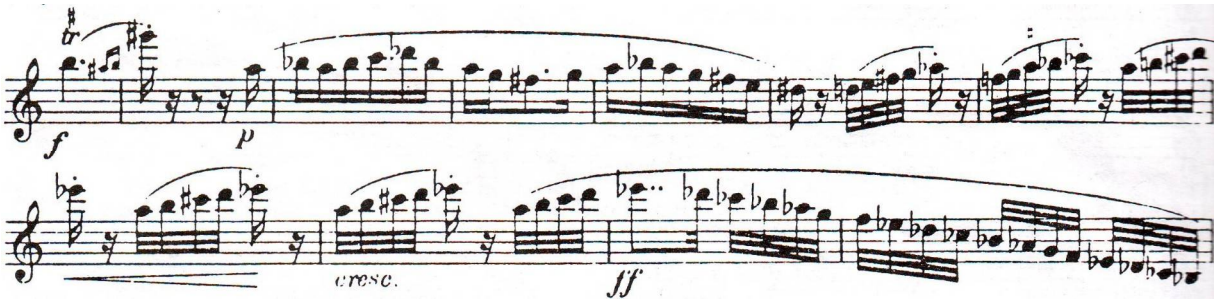
takt - 342



Taktem 347 začíná pasáž čtyř taktů, ve kterých klarinet s orchestrem navzájem střídají model pěti dvaatřicetin pod legátem. I když mají jak klarinet, tak smyčce na začátku dynamiku piano, musí se sólista spíše přiklonit ke znělému mezzopianu, aby se zvukově vyrovnal třem zároveň hrajícím skupinám smyčců. Stejně tak musí orchestr v taktech 347 a 348 striktně dodržet dynamiku piana aby mohla postupně proběhnout předepsaná gradace až do taktu 351. Každá z posledních pěti dvaatřicetin v klarinetu pod obloučkem má tečku nad notou, která značí její zkrácení. Jejím dodržováním se jednak rytmicky zprůhlední střídání klarinetu a orchestru a zvýrazní gradace k dynamickému vrcholu fráze v taktu 351. V pianové dynamice klarinetu znamená tečka spíše odlehčení konce skupinky pěti dvaatřicetin. Během prudkého crescenda začínajícího v konci taktu 349 její význam narůstá. Klarinet opakuje řadu tónů *a2 h2 cis3 d3* a *es3*. Díky náhlému crescendu do dynamiky fortissima se zvuk opakovaného es3 mění a zvýrazňuje. Ve vrcholu crescenda v taktu 373 zazní naposledy es3 jako součást poslední skupiny pěti

dvaatřicetin, avšak již jako osminová hodnota se dvěma tečkami ve fortissimu, čímž dojde k vyústění fráze ve výsledné dynamice. Tento nepatrný detail nejen pomůže přirozeně vystavět dynamickou gradaci fráze, ale celý úsek i zvýrazní. Sestupnou dvaatřicetinovou řadu klarinetu ve fortissimu by měl sólista v jejím průběhu ještě mírně zesílit, vzhledem ke slabší zvukové povaze středního a spodního registru.

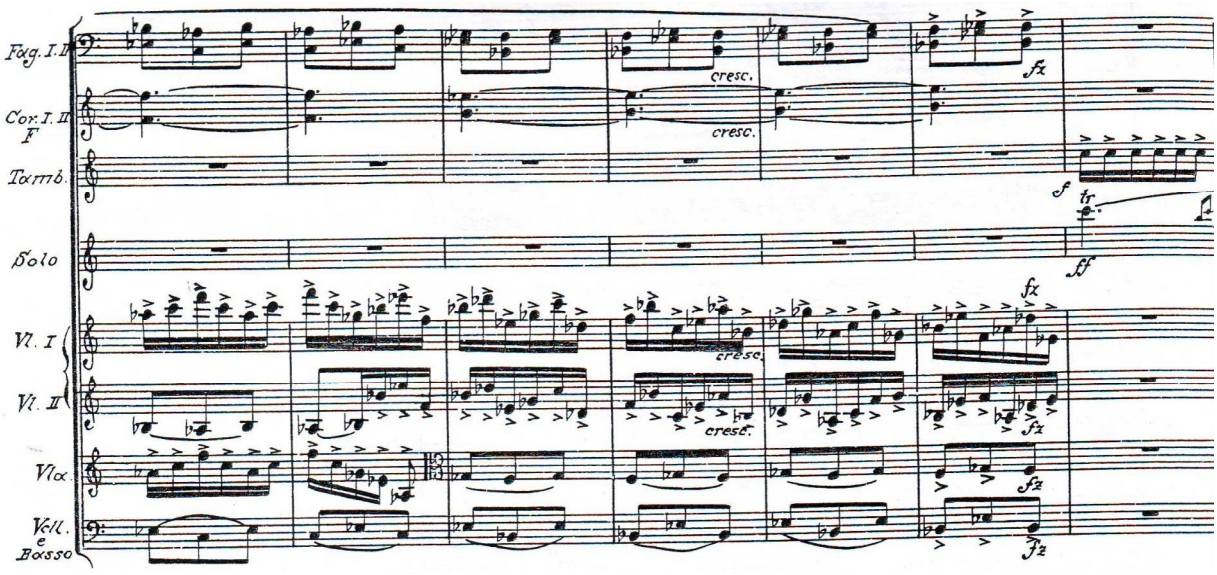
takt - 347



Zajímavostí je i fakt, že v partituře, v taktu 349 a 351 rytmicky nesouhlasí part houslí a v taktu 351 zároveň part violoncell /chybí jedna dvaatřicetinová hodnota/.

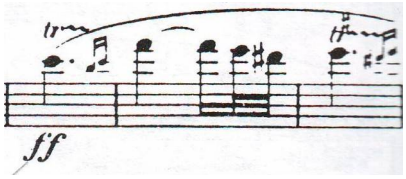
V taktu 365 následuje další z obtížných nástupů klarinetu. První housle s violami hrají motiv šestnáctinových hodnot, který opět rytmicky plyne přes dělící čáru tříosminového taktu. Od místa v taktu 360, kdy se přidává sekce druhých houslí, se lze orientovat podle sekvence sedmi skupin čtyř akcentovaných šestnáctinových hodnot, před nástupem klarinetu.

takt – 360 **takt - 365**

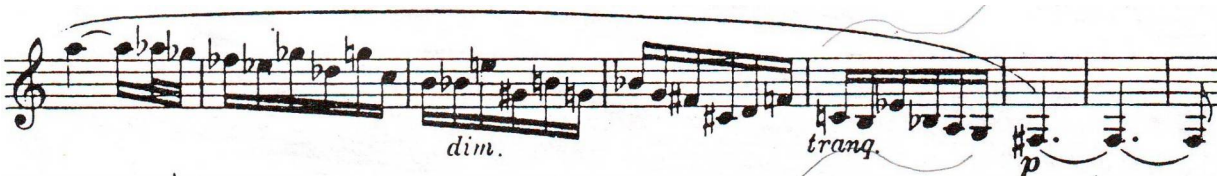


V taktu 365 je možné opět použít druhou pomocnou trylkovací klapku horního dílu a trylek mezi e3 - fis3 v taktu 367 pak řešit „klasickým“ hmatem pro e3 – oktávová klapka, druhý třetí prst levé ruky a c2 klapka malíčkem ruky pravé a pouhým zvedáním třetího prstu ruky levé. Další z detailů, který je nutné odlišit, jsou zátryly taktů 365 a 367 od dvaatřicetinových hodnot v taktech 366 a 368.

takt – 365 367

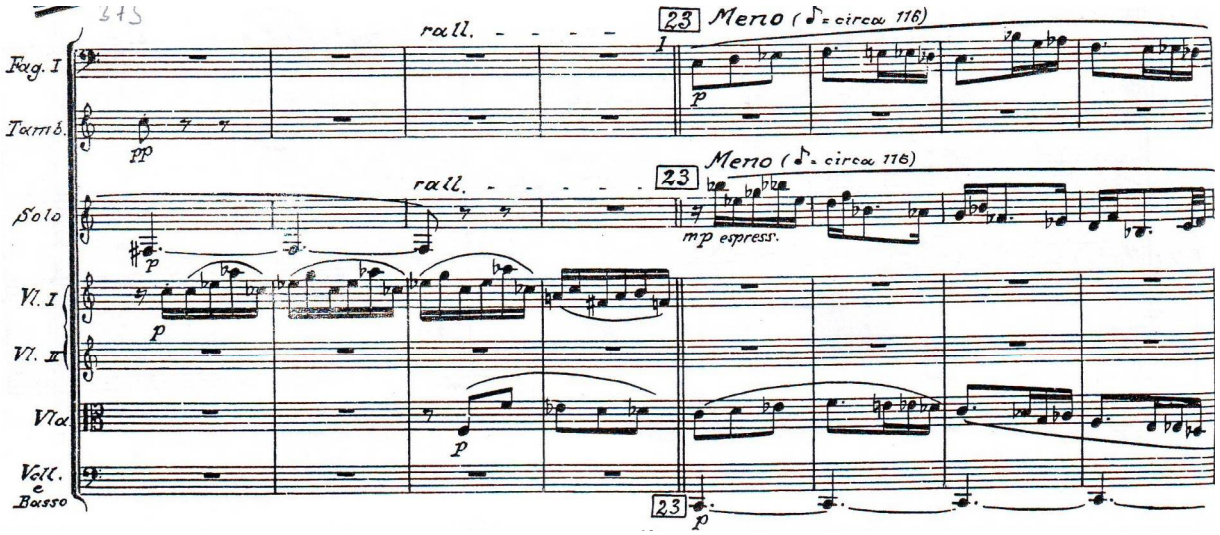


takt – 368 371



V taktu 371 je skladatelem uvedeno v partituře rallentando, avšak v klarinetovém partu se objevuje o takt později tranquillo. Od zmíněného taktu by měl klarinetista pamatovat na postupné zvolňování za účelem přípravy tempa Meno / osminová hodnota = 116 / v taktu 377. Pokud se sólistovi nepodaří dostatečně zvolnit, zbývá sekci prvních houslí a viol velmi krátká plocha pro plynulý tempový přechod do nového tempa.

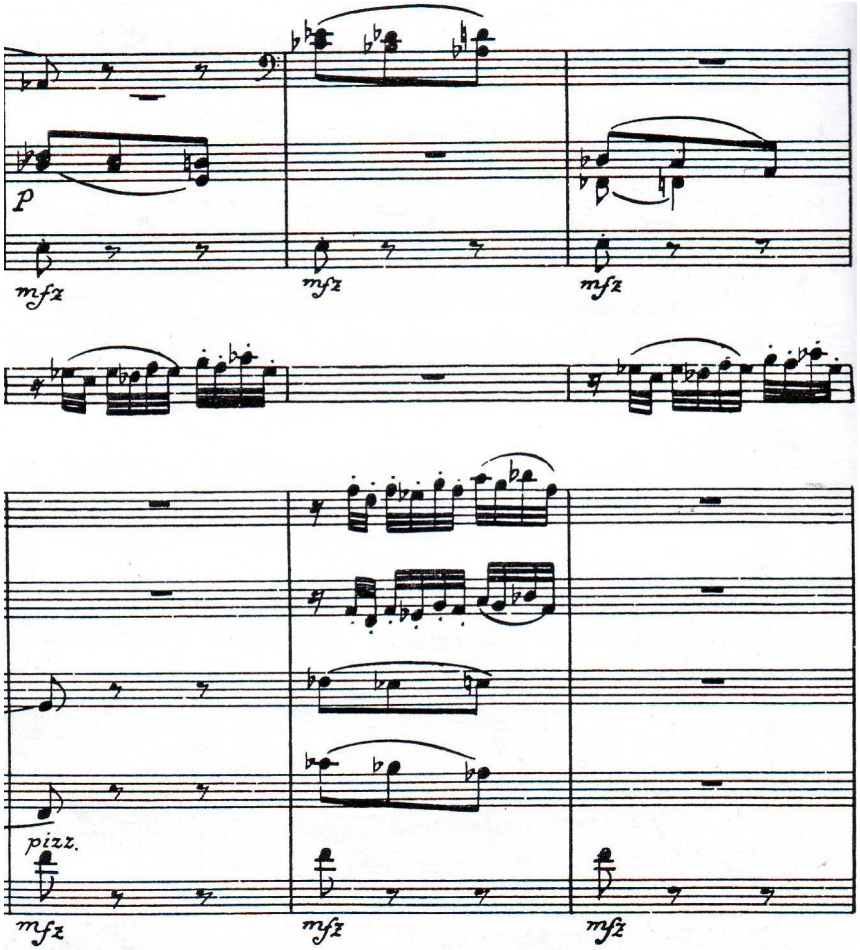
takt - 377



V části tempo Meno, začíná klarinet v dynamice mezzopiano espressivo za doprovodu prvního fagotu a viol. Zde by měl klarinetista dbát na vnitřní stavbu fráze, během které na sebe v rámci jedné melodické linky zpočátku vzájemně navazují hlas klarinetu s unisonem fagotu a violy a posléze klarinet s různými nástrojovými sekcemi. Sólista by měl opět citlivě posoudit, v kterých místech si může dovolit porušit přesný tříosminový rytmický puls a kde naopak hrát rytmicky velmi striktně. Dle mého názoru zde opět platí, že zásadní tempové změny skladatel již uvedl v partituře a není proto žádoucí experimentovat s dalšími.

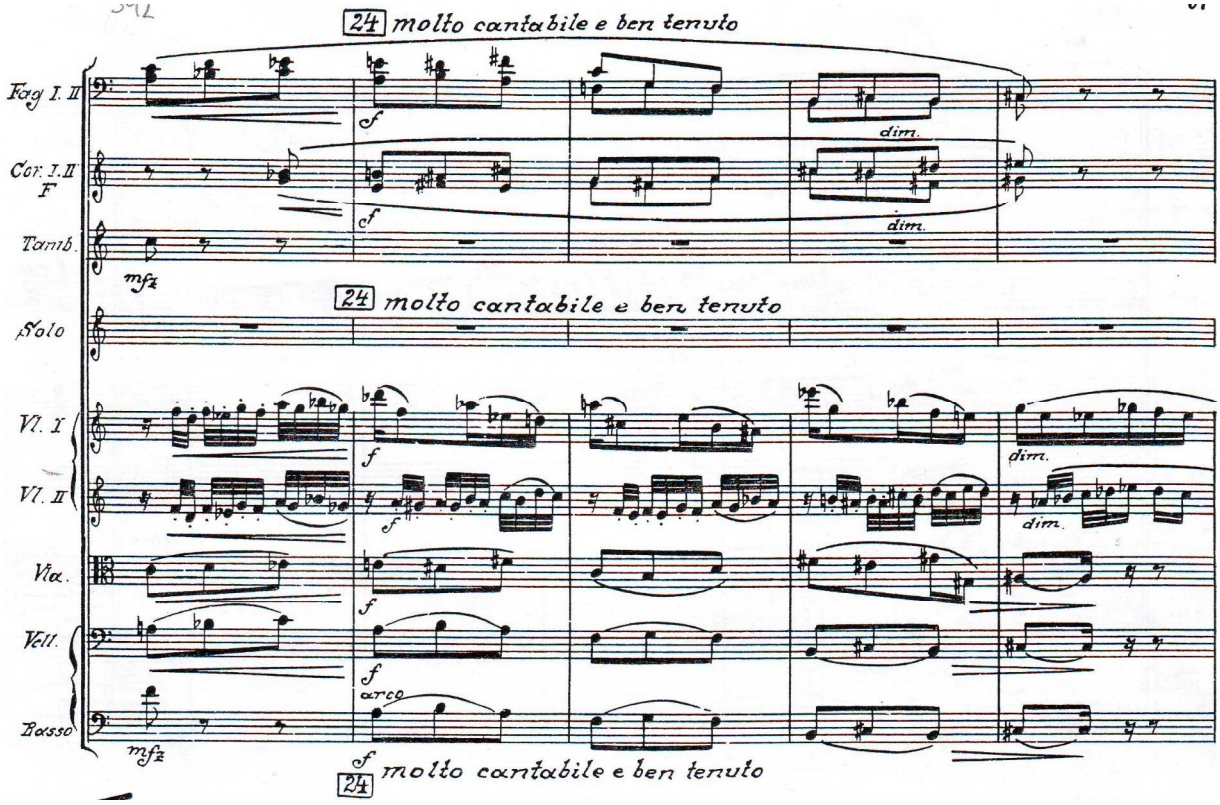
V taktech 389 – 392 opět používá skladatel volné imitace prvních a druhých houslí, které střídá či opakuje klarinet. Každý z hlasů prosazuje rozdílný způsob artikulace. V tomto místě je žádoucí, aby se zvuk staccata dvaatřicetinových hodnot klarinetu příliš nelišil od zvuku staccata sekcí houslí. Housle hrají staccato smykem ricoché vyznívající spíše jako portamento, proto by i klarinetista měl volit o něco jemnější způsob nasazení a staccato nenasazovat příliš ostře.

takt - 389

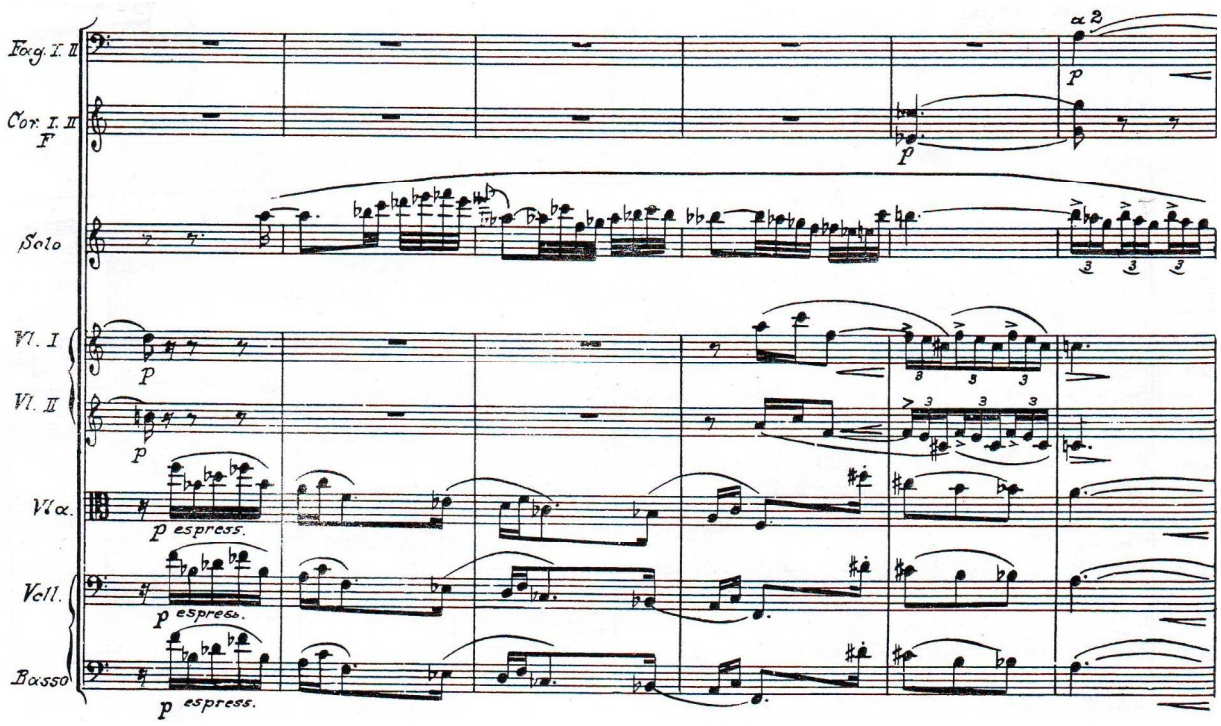


Od taktu 393 vede hlavní frázi sekce prvních houslí. Po úvodní šestnáctině taktu 397 na tuto frázi navazují sekce viol, violoncell a kontrabasů. Ještě než stačí svůj vstup rozvést, připojuje se na poslední šestnáctinovou hodnotu v taktu i klarinet. I když toto místo není významem zásadní, poukazuje na homogennost koncertu. Včasné nástupy a návaznost jednotlivých sekcí, které na sebe dokážou citlivě reagovat je však pro tuto a několik dalších částí koncertu nutností.

takt - 393



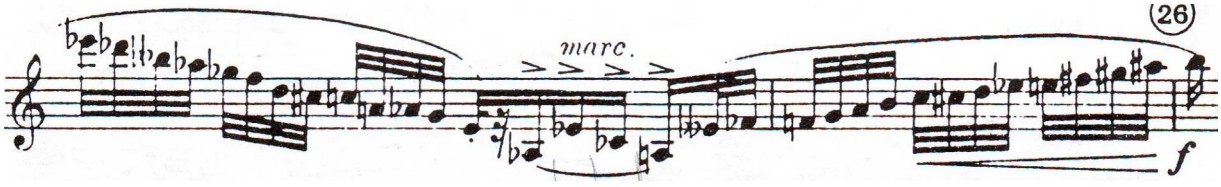
takt 397



Potřebu komorní citlivosti a flexibilnosti všech aktérů, dosvědčuje i fakt, že od vstupu klarinetu v taktu 397, až po crescendo v taktu 415 neudává skladatel žádnou dynamiku a vše nechává na vzájemné zvukové souhře orchestru a sólisty. V taktu 410 je dobré, z důvodů lepšího ozvu a práce se zvukem, pro ges3 volit „přefuk“ hmatu b2.

takt - 410

takt – 414 **takt - 415**

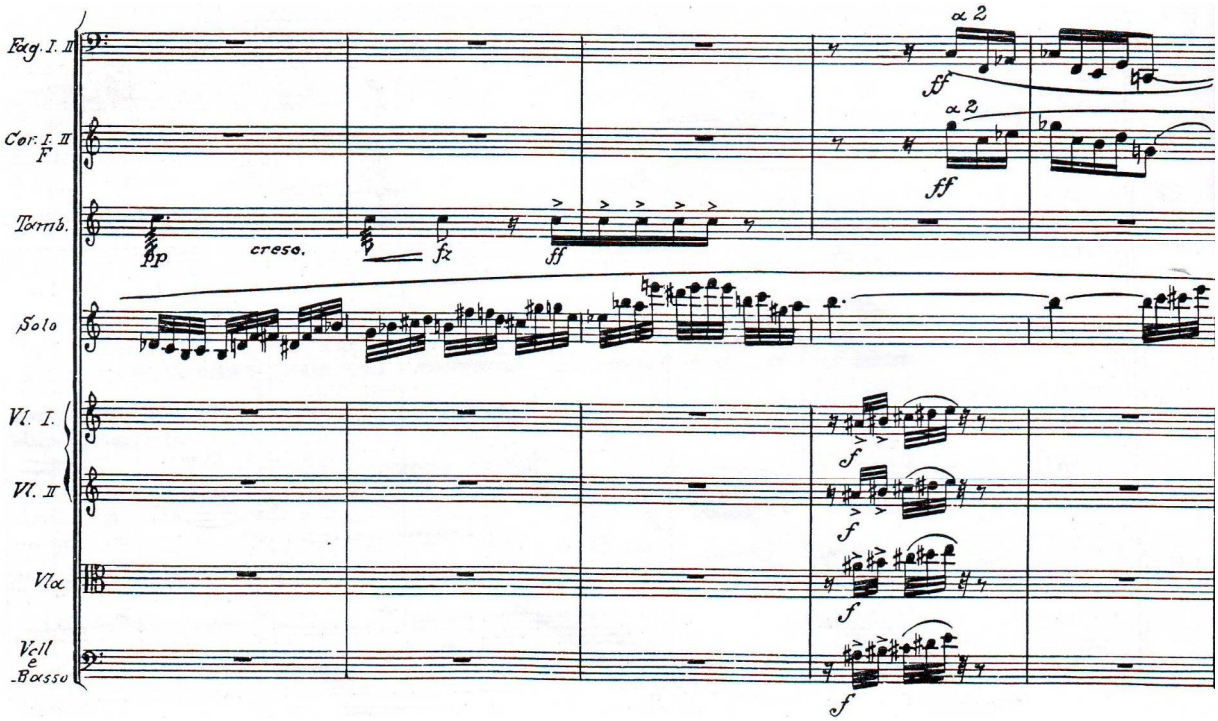


V taktu 414 z technických důvodů pak hrát es3 hmatem - oktávová klapka, druhý a třetí prst levé ruky a třetí a čtvrtý prst s klapkou es2. V taktu 415 je možné

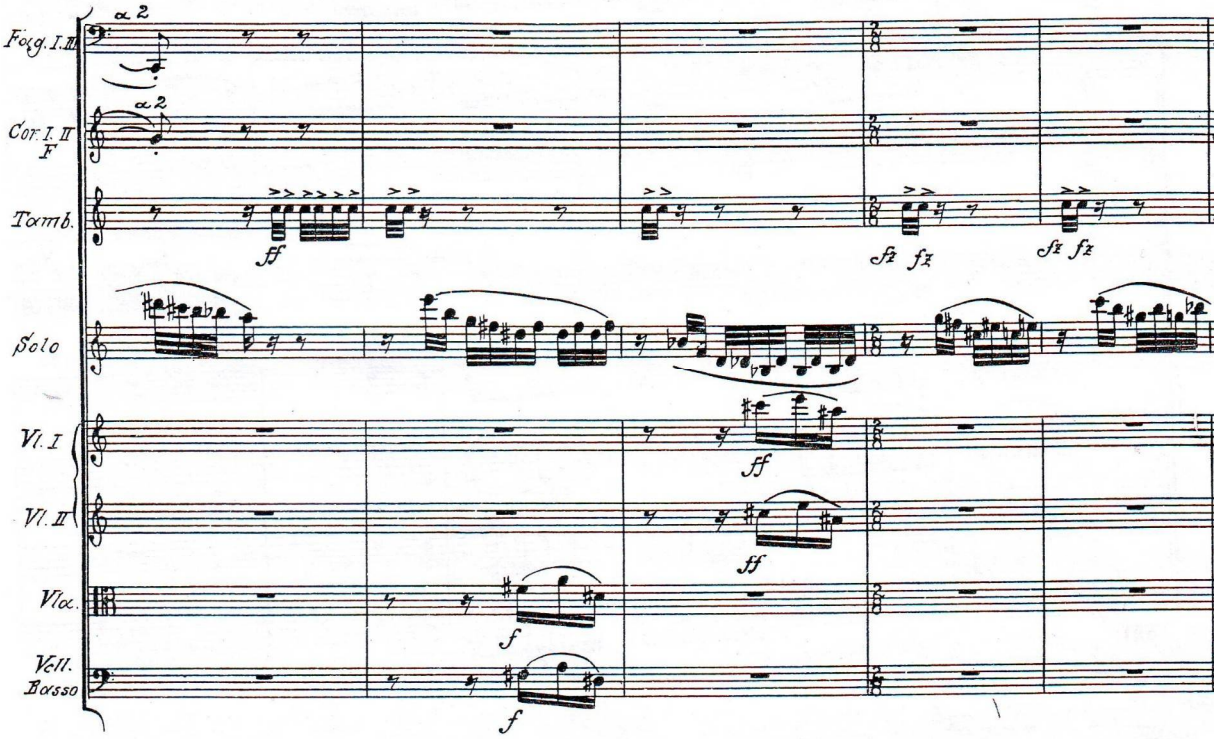
marcato mírně zvolnit, nebo „zatížit“. Klarinet zde hraje naprosto sám a zároveň musí výrazně nasazovat pro ještě větší zvýraznění akcentovaných šestnáctinových hodnot. Další místo, na které se klarinetista při přípravě koncertu zaměří, je „pianový“ vstup klarinetu na tónu es3 v taktu 625. K bezproblémovému nasazení v požadované dynamice, která ovšem nesmí být neslyšná, napomůže „rytmický“, časově přesný nádech, který klarinetista bude jak při nácviku, tak při samotné produkci s orchestrem praktikovat před inkriminovaným vstupem. Zvykne si tak na stejnou synchronizaci dechu, nátisku a jazyka, což mu při obávaném nasazení a ozvu „tříčárkované“ oktávy napomůže.

Následuje pasáž mezi takty 434 – 449, kdy klarinet poprvé rozehrává dlouhou legátovou frázi dvaatřicetinových hodnot, rytmicky usměrňovaných pouze bubínkem, aby se posléze z dlouhé fráze staly v taktu 441 rytmickými motivy, které bubínek imitují. Počínaje taktem 441 by měl sólista dbát na charakter hraných dvaatřicetin a přizpůsobit interpretaci jejich rytmickému významu.

takt - 435



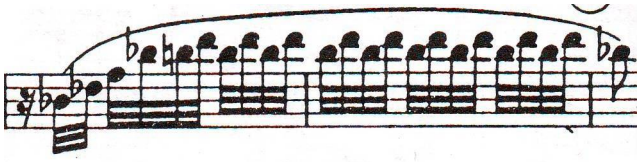
takt - 440



V taktu 447 a 448 je možné pro tón d3 který je součástí vypsaného tremola h2 - d3 použít, kvůli technickému zjednodušení, opět „prázdný“ hmat. Ze zvukových

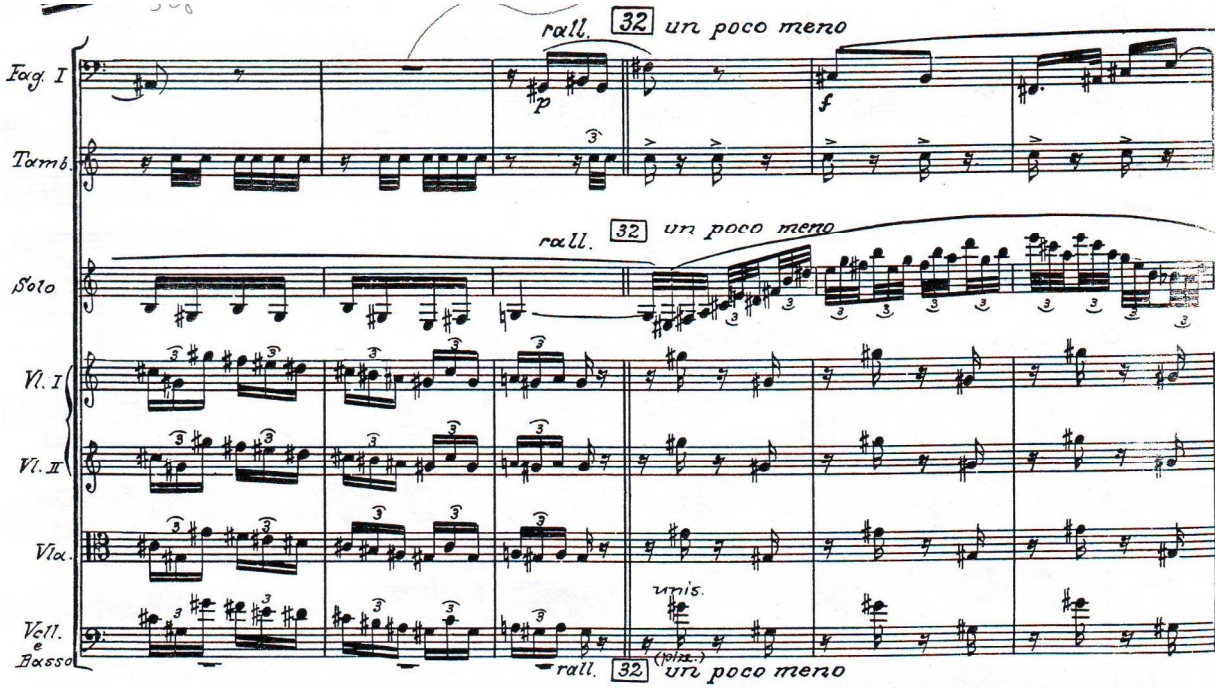
důvodů však spíše doporučuji hmat základní, jehož zvuk je s ohledem k maximální dynamice poněkud „soustředěnější“.

takt – 447



V taktu 455 doporučuji pro tón fis 3 použít již několikráte zmiňovaný „dlouhý“ hmat e2 s přidanou gis2 klapkou, který dobře konvenuje s předchozím des3 a následujícím fes3. Po dlouhém sóle fagotu nastupuje v taktu 485 klarinet, který téma fagotu imituje a posléze jej rozvádí v další technicky vysoce náročnou pasáž un poco meno v taktu 511, která ústí až do druhé hlavní kadence koncertu. Opět zde skladatel využívá již několikrát zmiňovaného tempového přechodu. I přes mírné zvolnění taktu 510 a následné uvedení tempa poco meno taktu 511 nastane přesně opačný efekt zrychlení a gradace, použitím dvojnásobně kratších dvaatřicetinových hodnot. Kvůli plynulému přechodu do tempa poco meno a snadné souhře je výhodné aby rallentando původně uvedené až v taktu 510 sólista připravil již během taktu 508 a pulsem šestnáctinových hodnot taktu 509 udal nové následné tempo. Osminová hodnota taktů 509 a 510 se tedy rovná osminové hodnotě taktu 511.

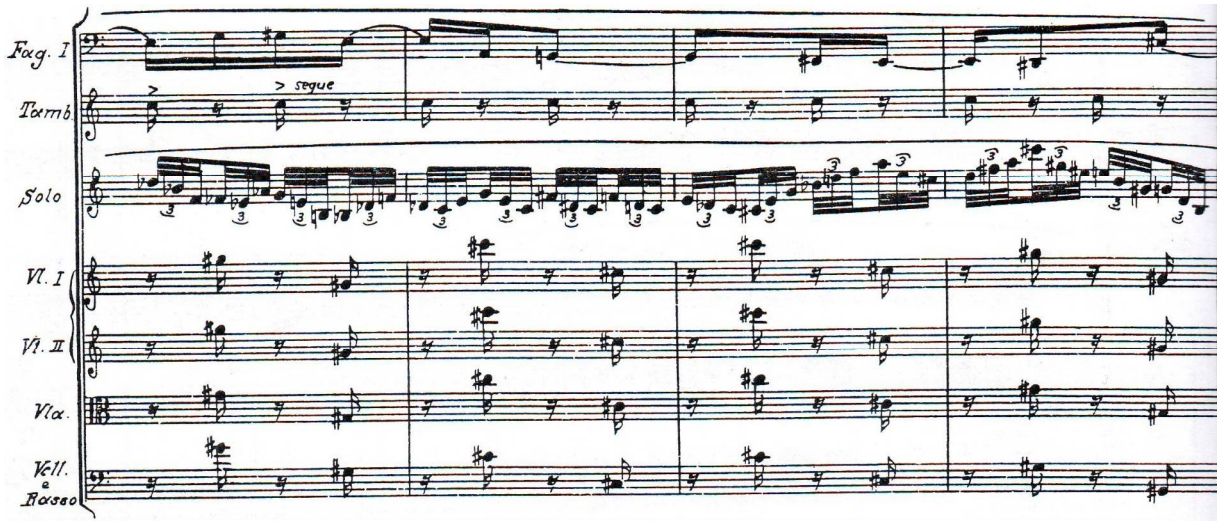
takt – 509 **takt - 511**



Výrazně se tímto řešením usnadní plynulý přechod do nového tempa a zároveň zpřehlední začátek technicky velmi náročné pasáže, aniž se interpret zpronevěří notovému zápisu.

Velmi efektní a náročná pasáž počínaje taktem 511 a konče vyústěním v kadenci v taktu 519, není ještě její součástí. Sólista by si měl zvolit pocitově dobře zvládnutelné tempo, k čemuž mu dopomůže i výše nastíněná varianta tempového přechodu a držet je během celého průběhu kadence. Nesmí se zapomínat, že je v tomto místě sólista doprovázen celým orchestrem. Fagot hraje legátovou frázi, avšak kromě bubínku, který hraje na doby „těžké“, přizvukuje celá smyčcová sekce na doby „lehké“, což se může, vzhledem k naší hudební tradici, jevit poněkud problematicky.

takt - 514

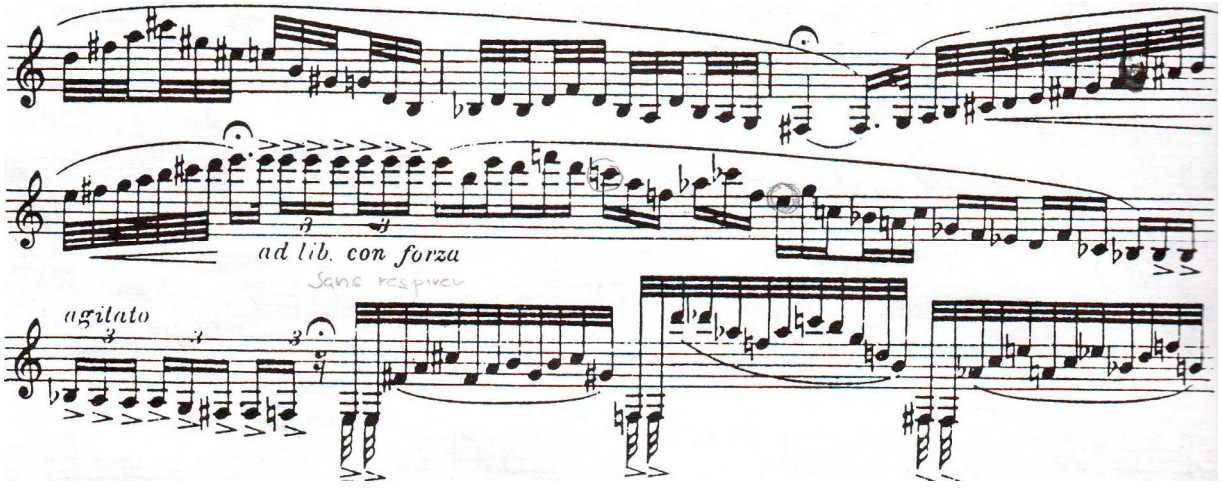


Technicky nejobtížnějšími jsou takty 515 a 516. Sled skupin tří dvaatřicetinových sextol šalmajového registru pod legátem, hraných pouze levou rukou, může činit problémy.

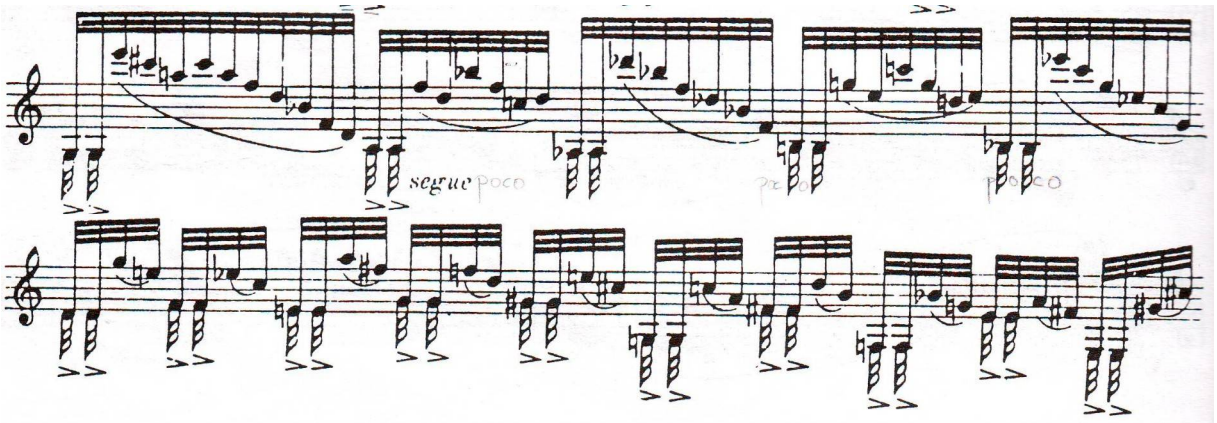
takt - 515

Pomoci může například malý dechový akcent na každé první z těchto skupin tří dvaatřicetin, či jejich nepatrné prodloužení, v rámci rytmu, které zabrání zrychlování, k němuž může paradoxně v tomto místě sólista, vzhledem k technické náročnosti, inklinovat. Většinou se nejedná o první dvaatřicetiny ze skupinek po třech, ale právě třetí, ze kterých interpret takzvaně „utíká“ a jejichž délku opakovaně nedodržuje, čímž se tempo, již tak náročné pasáže, neustále zrychluje. Proto při nácviku musí sólista dbát na záměrné protahování jak prvních tak i třetích dvaatřicetin skupinek po třech, aby nabyl technické jistoty a vyrovnanosti triol respektive sextol. Vhodným momentem je i nácvik v artikulacích s přenášením přízvuku na různé noty celku.

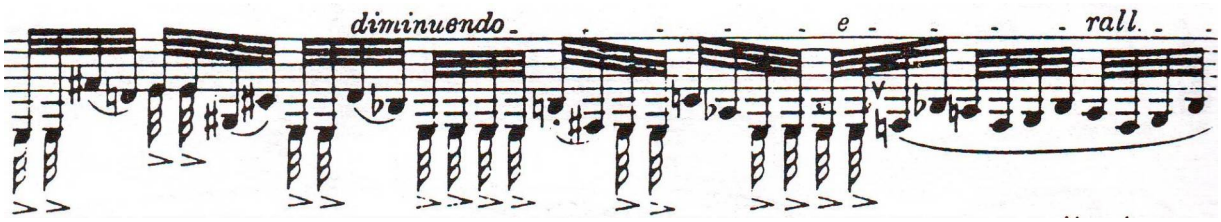
Samotná kadence klarinetu začíná, jak je v partituře na rozdíl od sólového partu výslovně uvedeno, taktem 519. Po vzestupné řadě tónů po e3 a jeho následném akcentovaném repetování, následuje další technicky náročná pasáž. Je nutné si vzhledem k zachování poměru rytmických hodnot uvědomit, že zatímco ve vstupní části kadence Un poco meno takt 511 – 518 jsou sextoly respektive trioly dvaatřicetinové, repetované e3 a následná sestupná technická pasáž je triolou šestnáctinovou. Označením Ad libitum con forza, staví skladatel nad brilantnost a rychlost, kterou je sólista schopný sextolovou pasáž zahrát, spíše způsob, jakým ji interpretuje. Pokud rychlost a brilanci sextolové pasáže poněkud předimenzuje, hrozí nebezpečí ztráty, skladatelem předepsané energičnosti a síly. Zároveň je nemožné dostatečně vygradovat konec fráze akcentovaným „agitatem“.



V následující pasáži po koruně je opět důležité celkové rozvržení její gradace. V této hlavní části kadence, používá skladatel „rozhovoru“ dvou hlasů. Jeden hlas představuje akcentované repetované tóny spodního, později šalmajového registru, druhý hlas „promlouvá“ v podobě legatových dvaatřicetin. Skladatel sice nechává dle pokynů vše na interpretovi, ale vzhledem ke struktuře kadence i skladatelově práci s časem je jeho základní záměr naprosto patrný. I bez toho aby skladatel přímo do sólového partu accelerando uvedl, je postupnou diminucí poměru druhého hlasu k prvnímu, repetujícímu dvě akcentované ostinátní dvaatřicetiny, efekt acceleranda vyvolán. Zatímco na začátku fráze obsahuje každá odpověď druhého hlasu deset dvaatřicetin, postupně se poměry vyrovnávají, až nakonec splynou v jediný motiv dvou akcentovaných dvaatřicetin a dvou dvaatřicetin legátovaných.



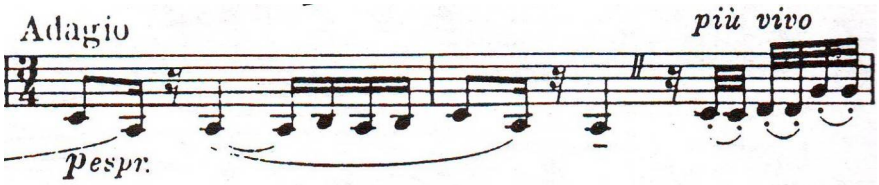
Vrcholem kadence je místo, kdy první hlas převáží nad druhým a několikrát po sobě zazní repetované malé e, nejnižší tón klarinetového registru dnes obecně užívaných krátkých nástrojů.



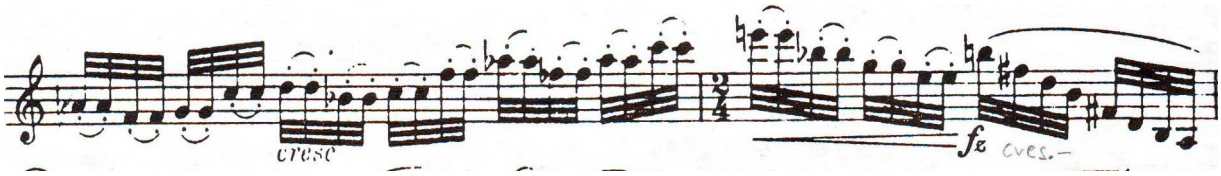
Obě kadence bych ponechal na subjektivní interpretaci každého sólisty. Je však důležité, aby v případě druhé pamatoval na její „dvouplánovost“ a dokázal oba hlasy dostatečně odlišit. K tomu mu mimo jiné dopomůže mírné prodlužování

akcentovaných hodnot spodního registru v začátku pasáže, jakož i mírné pauzy, nebo odsazení mezi nasazovanými a legátovanými skupinami not, za účelem zdůraznění a odlišení jednotlivých hlasů. Za pokračování nálady kadence se dá považovat i následné Adagio takt 520, které je, byť krátce, v průběhu dvou taktů doprovázeno sekcemi houslí a viol. Ke konci taktu 521 nastupují poslední dva takty klarinetu, které nejsou doprovázené orchestrem. Tato pasáž staccat pod obloučkem označená Più vivo, nemusí být hrána striktně v tempu a opět může být řešena formou tempově rozvolněné kadence. Není však ideální, když klarinetista tuto pasáž interpretuje způsobem rovnoměrného acceleranda od prvního repetovaného tónu až po sestupnou legátovou řadu vedoucí do taktu 524.

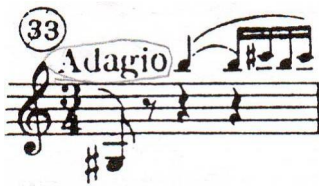
takt - 520



takt – 522 **takt - 523**



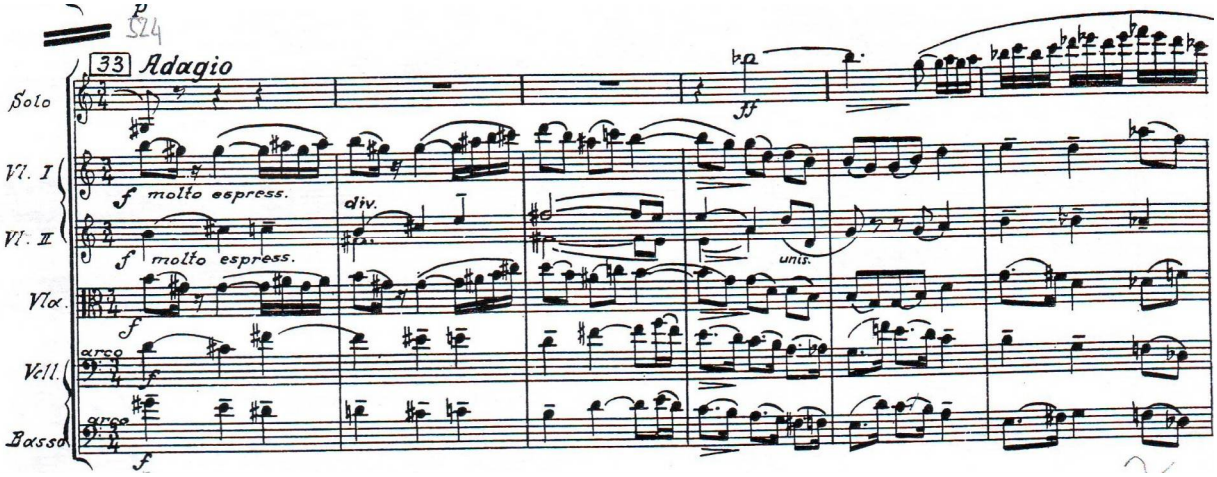
takt - 524



Brilantní staccatová pasáž má být virtuosně exponovaná v taktech189 – 194. V reminiscenci této pasáže by měl být kladen důraz spíše na její barevnost. Interpret volí raději delší a jemnější „portamentové“ nasazení a barevně bohatý témbr zvuku a nehraje plochu jako další rychlý sled repetovaných staccat. Dále je možné měnit témbr zvuku i způsob nasazení v závislosti na harmonickém materiálu hraných rozložených akordů. I když se zdánlivě vrchol crescenda, začínajícího v taktu 522, nachází na nejvyšším tónu fráze e3 v taktu 523, měl by být sólista schopný pokračovat s dynamickou gradací přes forzando na h2, až do nástupu orchestru

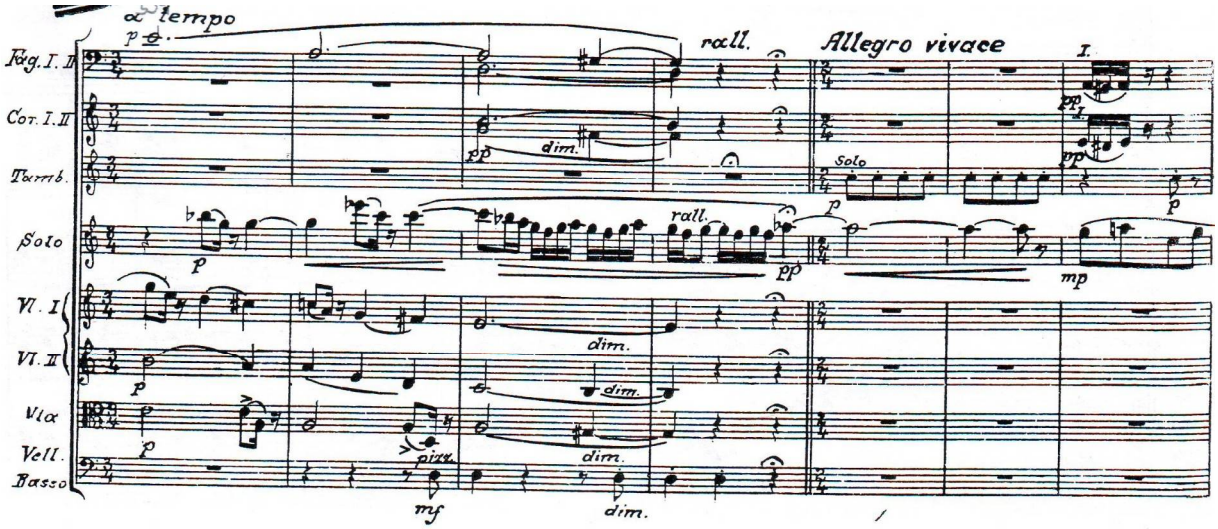
v taktu 524. Sestupná legátová řada dvaatřicetin v taktu 523, je zároveň přechodem a částečně zdvihem do následujícího Adagia forte molto espressivo. Aby se zvuk, z důvodu menší nosnosti nižších registrů klarinetu, během sestupné řady tónů nepropadl, musí při praktickém provedení sólista s výrazným crescendem pokračovat až do nástupu orchestru Adagio v taktu 524. První housle a violy zde citují intervalově obrácený rytmický motiv klarinetu osminové a šestnáctinové hodnoty s šestnáctinovou pauzou ze samotného úvodu koncertu. Všechny smyčcové sekce hrají forte molto espressivo v legátových frázích, čímž dosahuje dynamická síla svého absolutního vrcholu. Těsně před nástupem klarinetu v taktu 527 je pro smyčce uvedeno malé decrescendo. Aby následný nástup klarinetu vyzněl jako fortissimo espressivo, je nutné, aby smyčce důkladně decrescendo dodržely. V taktu 528 by měly smyčce zareagovat na decrescendo klarinetu snížením dynamiky, i když v partituře uvedeno není.

takt – 524 **takt - 527**



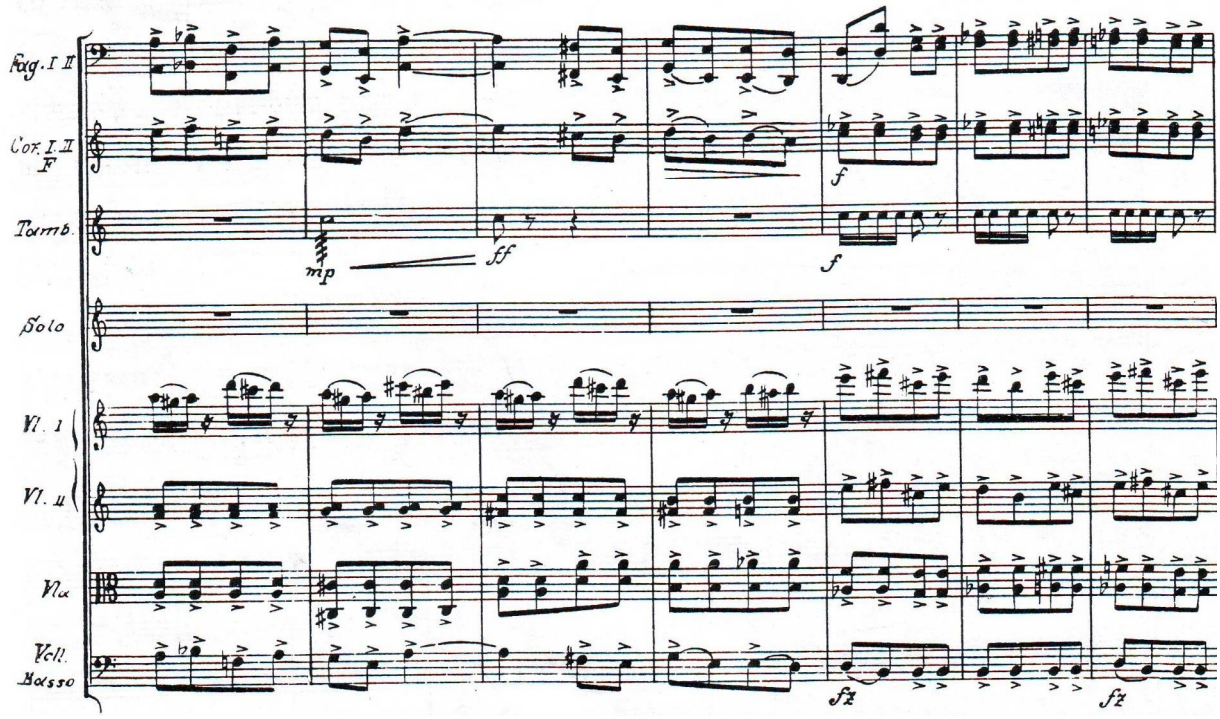
Po celou dobu této expresivní pasáže musí sólista opět dobře zvážit práci s časem. Pomineme - li takty 530 a 534-535, kde klarinet hraje již zmíněný rytmický motiv, dá se říci, že se jedná o dlouhou legátovu frázi, ve které sólista pracuje s rozsáhlým časovým prostorem. V rámci daného tempa ho může maximálně využít, a to především ve druhém předepsaném rallentandu. Během diminuenda taktu 536 a 537 by měl, v rámci přechodu do Allegra vivace, sólista podpořit velké rallentando i velmi nízkou dynamikou ústící do as2 s korunou, které pak v návaznosti na akustické možnosti sálu, zeslabí až do neslyšného pianissima na bázi echo tónu. Přechod do taktu 538 Allegro vivace a samotný začátek pak zvýraznit zkonkrétněním zvukem, na který posléze reaguje dirigent.

takt – 536 **takt – 538 – 539 - 540**



Tempo Allegro vivace udá malý bubínek během dvou taktů 538 – 539. Sólista má opět možnost mírně tempo upravit v průběhu taktu 540, kde hraje téma v osminových hodnotách. V taktech 546 – 557, v nichž hraje orchestr energické akcentované fortissimo, je zapotřebí, nepodlehnout lákavému accelerandu způsobenému dynamickým vzepětím a tempo udržet.

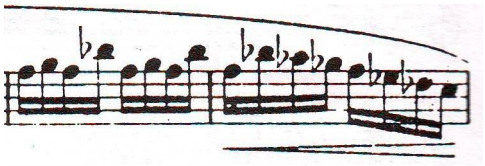
takt - 548



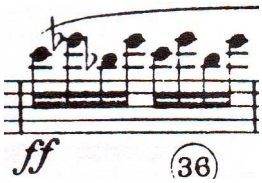
Pokud nemá orchestr tendenci ve své pasáži neustále zrychlovat, lépe vyzní akcentování tématu a následné, vysoce technicky náročné pasáže klarinetu, jsou pak

daleko čitelnější. Tempo Allegro vivace by se mělo tedy na jeho začátku zvolit již v souvislosti s pozdějšími šestnáctinovými pasážemi klarinetu a následně je i udržet. V taktech 564 a 565 může klarinetista pro usnadnění technické pasáže použít pro tón b2 hmat prvního prstu levé ruky a oktávové klapky s prvním prstem ruky pravé. Tento hmat může být v intonaci poněkud níž a znít temněji, ale v daném kontextu rychlosti a náročné techniky je naprosto adekvátní. Zmíněný hmat bych nadále použil například v taktu 569.

takt – 564

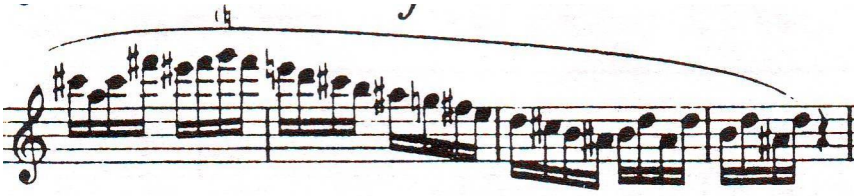


takt - 569



Taktem 581 začíná jedna z dalších maximálně technicky obtížných pasáží. Lze ji zahrát mnoha způsoby a hmatovými variantami, avšak ke konci technicky vysoce náročného klarinetového koncertu může mít klarinetista unavenou jak mysl, tak i ruce a proto by při jejím nácviku měl volit co nejlehčí hmatovou posloupnost. Obzvláště obtížný takt 583 doporučuji proto hrát následujícími hmaty: první fis3 druhým prstem pravé ruky a oktávovou klapkou s malíčkem levé ruky na klapce es2, následující f2 základním hmatem, následné fis3 opět stejně, s tím, že se pro tón g3 přidá pouze pomocná „vidličková“ klapka pro fis2 čtvrtým prstem. Pro následující tón fis3 se čtvrtý prst opět pouze odebere. Tímto způsobem se obávané místo velmi usnadní.

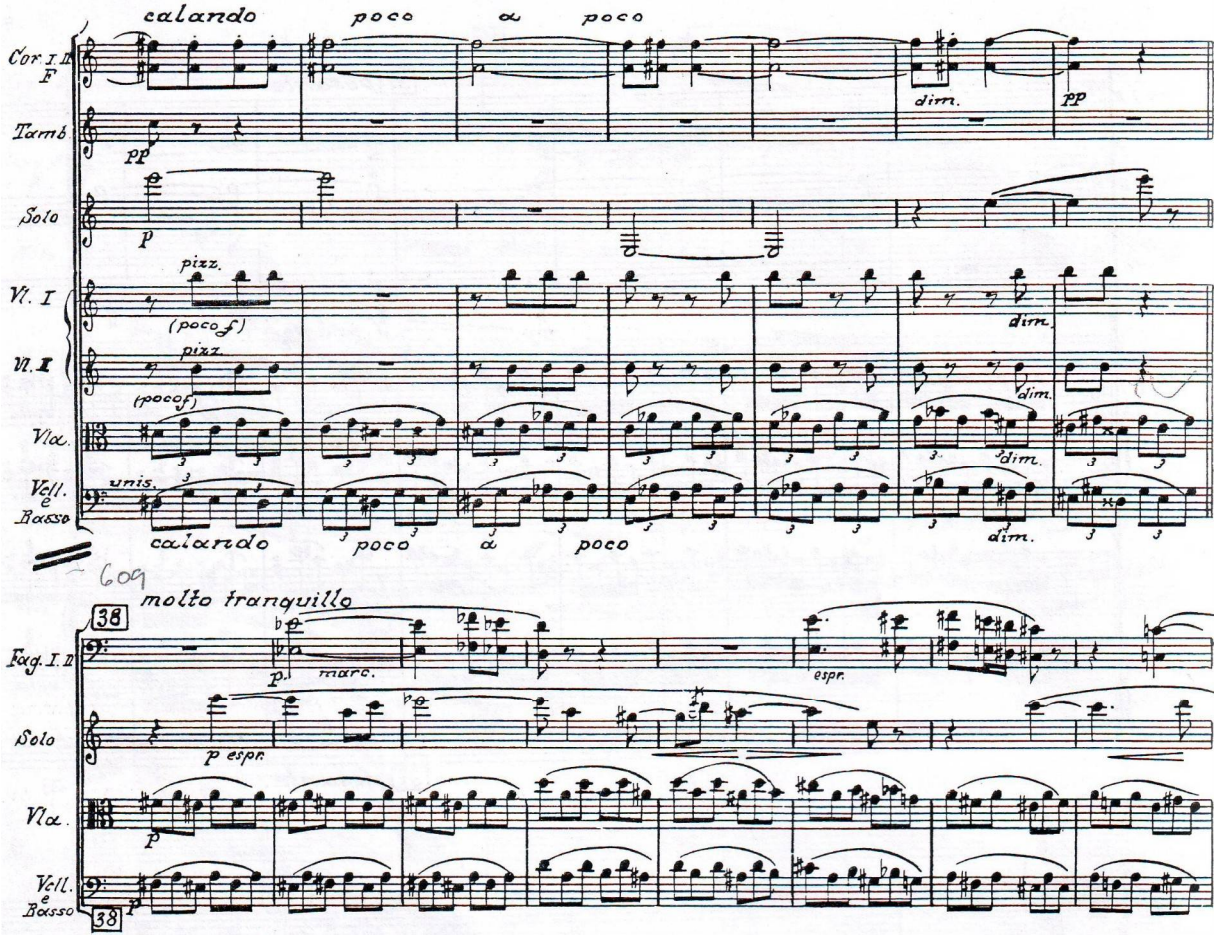
takt - 583



V taktu 602 nastupuje klarinet po předchozím pianissimovém nástupu dvou lesních rohů na druhé době předchozího taktu. Sólista má od autora předepsaný vstup v pianové dynamice na tónu e3. Toto nasazení je vzhledem k závěru koncertu náročné. Sólista by se v prvé řadě neměl snažit o neslyšné piano, ale spíše se

zvukově přiblížit ke dvěma hrajícím lesním rohům a opět při nácviku dbát na rytmický nádech před komplikovaným nasazením. Pro lehčí ozev je možné volit hmat přefuku g2 s boční klapkou as1 druhým prstem levé ruky. Od vstupu klarinetu v taktu 602 uvádí skladatel calando poco a poco, které má tempově vyústit v Molto tranquillo v taktu 609. Opět je efektivní pokud se kýženého tempa Molto tranquillo dosáhne již v předchozím taktu 601. Zároveň se však během sedmitaktového calando poco a poco nesmí dostat orchestr a sólista pod tempo Molto tranquillo. Pokud se tak stane, tempová změna pak nepůsobí plynule a celá plocha od taktu 602 tak postrádá soudržnost.

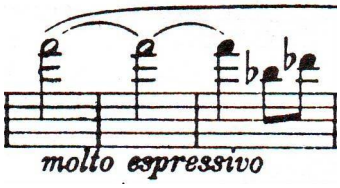
takt - 602



V taktu 625 při dlouhém tónu es3 musí klarinetista oproti smyčcové sekci zohlednit,i přes udanou dynamiku pianissima, akustickou čitelnost. S crescendem proto nelze příliš otálet. Zároveň musí poco a poco accelerando smyčcové nástroje připravit včas, již během dlouhého ligaturovaného tónu es3 klarinetu. Vznikne tak dostatečný prostor na akceleraci do Tempo primo /Allegro vivace/ v taktu 634.

V taktu 640 je dobré zvolit pro všechny tři tóny cis3 hmat prvním prstem levé ruky, který je jednoduchý a dobře se technicky váže jak s a2, tak s gis2. Vzhledem k tomu, že celá smyčcová část orchestru hraje od taktu 643 „sempre fortissimo“, musí klarinetista v taktu 645 volit pro ligaturované f3 Molto espressivo hmat s ohledem na jeho znělost a nosnost. Vhodný je „dlouhý hmat“ pro f3 - přefuk d2 s přidáním klapky gis2 pátým prstem levé ruky. Zvuk je při použití tohoto hmatu velmi nosný a stabilní i při maximální dynamice. „Dlouhé hmaty“ pro fis3 a následující f3 jsou vhodné právě pro svou znělost a konkrétnost i v taktech 683 a 684.

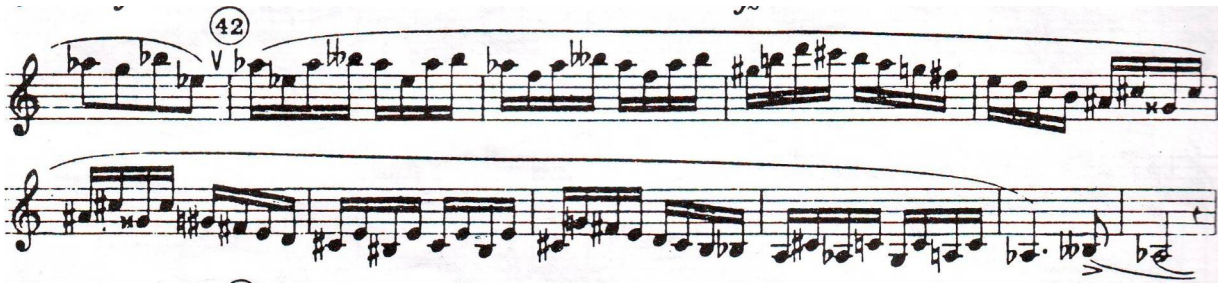
takt – 645



takt – 683 684

Poslední technicky náročná pasáž začíná taktem 689. Zvláště obtížné jsou takty 692 a 693, respektive druhá doba taktu 692 a první doba taktu 693, což jsou dvě skupiny čtyř šestnáctin ais1 cis2 gisis1 cis2. Několikerá výměna tónů šalmajového registru s tónem cis2 je pro techniku levé ruky velmi nepříjemná. Klarinetisté mají většinou tendenci zkracovat a „utíkat“ z opakovaného cis2. Pokud si dá klarinetista na tento jev pozor a při nácviku tohoto místa, například použitím různých rytmických obměn, klade záměrně na tón cis2 důraz, tento defekt se minimalizuje.

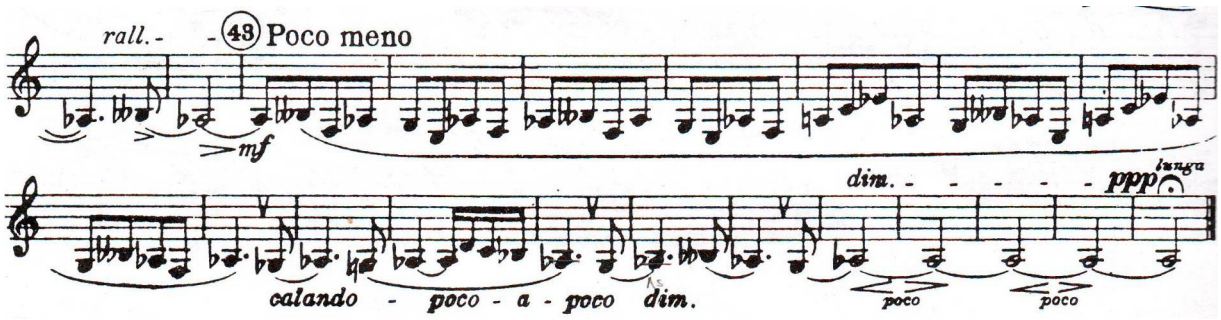
takt - 692



Celý klarinetový koncert spěje od rallentanda v taktu 699 do netradičního závěru. V taktu 701 Poco meno začíná klarinet hrát ostinátní osminový rytmus, který trvá až do calanda taktu 710. Během osminového ostinata by měl sólista udržet tempo nastolené rallentandem taktů 699 a 700 a nezačít zpomalovat dříve než v calandu na konci taktu 710, jak je předepsáno skladatelem. Na zpomalení a

diminuendo před svým posledním tónem ligaturovaným malým as má sólista dostatek času mezi takty 709 – 714. Středem celé poslední neustále zeslabující a zpomalující části je malé as, ke kterému se klarinetista neustále vrací a kterým skladatel celý koncert nakonec i uzavírá. Již od taktu 699 musí sólista z hlediska dynamiky a tempových změn koncipovat poslední plochu jako celek. Hrozí zde narušení souvislosti a soudržnosti poslední části. Závěr, stejně jako dynamické vlny na posledním tónu malé as, musí působit velmi přirozeně a jednoduše bez jakýchkoliv romantizujících prvků. Spíše se jedná o katarzi. Jestliže klarinetista nedisponuje technikou „věčného dechu“, není na škodu, pokud před posledním tónem využije jeden z nádechů naznačených autorem v sólovém partu. Poslední tón může trvat velmi dlouho, vzhledem k jeho deseti dobám a následné koruně, která může symbolizovat snad i věčnost. Za zmínku stojí autorem vyznačené dynamické poryvy, které mají zabránit přechodu do morendo.

takt - 701



V celkové délce pětadvaceti minut je interpret i orchestr vystaven velké zkoušce stran zvukové vynalézavosti, vnitřní vytříbenosti, klidu, rozvážnosti a dechové i motorické flexibilnosti. Přistupovat ke koncertu C. Nielsena s vizí evropských praktik a zásad charakteristických pro repertoár romantických a moderních autorů silných národních škol /německá, francouzská, ruská, česká a. j./ by bylo hazardem a „interpretační sebevraždou“. Pochopit hudbu severských autorů vyžaduje nejen poučenost a vzdělanost, ale i léta soustředěné práce a studia. A na jejich konci je krásný stav interpretačního objevu.

1. 3. Chyby v edici

V tištěném partu klarinetu jsou uvedeny značky„**v**“ indikující nádechy. V partituře však tištěny nejsou. I když jsou tyto z hlediska členění frází správné, jsou s výjimkou nádechů níže uvedených, dílem citlivého editora a ne samotného skladatele, na což by měl sólista pamatovat. Dále se sólový part oproti partituře liší následovně.

Takt17 správně značka mp ne mf

T23 značka pro crescendo by měla začít na první době ne až na druhé

T25 značka pro crescendo by měla začít na druhé době taktu 25 a ne první době taktu 26

T39 první nota druhé doby taktu zdvih houslí, by měla místo osminové hodnoty být hodnota šestnáctinová

T50 legáto na malém e by od druhé doby taktu 50 mělo vést až do první doby taktu 53

T86 diminuendo by mělo být na druhé osminové hodnotě druhé doby, „calando“ v taktu 87 pak začít na době první

Cadenza

6. řádek druhá doba skladatel indikuje nádech „V“ po repetovaném as2

6. řádek 3. a 4. doba pouze první dvě dvaatřicetinové hodnoty mají být pod obloučkem, ostatní dvaatřicetiny staccato

9. řádek poco rall e. dim…ppp místo poco rall. škrtnout následující rallentando e diminuendo

T150, 151,153 154 U šestnáctinových hodnot chybí v těchto taktech pod legátem tečka

T182 poco a poco accel al Tempo I

T208 chybí naznačené rallentando v partu klarinetu

T235 rallantando a diminuendo začínají od první doby

T236 chybí dynamika piano od první doby, nádech indikovaný po tónu d2 čtvrťová hodnota s tečkou je předepsán skladatelem

T238 chybí značka „poch. accel.“

T239 chybí apassionato

T240 na druhé době začíná diminuendo

T241 molto je oproti původní partituře navíc, diminuendo začíná na druhé době tranquillo až na třetí době taktu

T242 legáto, které začíná na poslední době taktu 236 (číslo 13) by měla trvat až do první doby taktu 244 (číslo 14)

T259 legato začínající v taktu 251 by mělo pokračovat i v průběhu taktu 259 až do taktu 261 a jeho třetí doby

T280 „poco a poco dim“ by mělo začít na třetí osminovou hodnotu taktu 280 místo taktu 281

T292 legato by nemělo být přerušené, první a třetí doba crescendo a třetí a čtvrtá decrescendo

T293 crescendo od první doby 293 ústící do druhé doby taktu 294, kde zároveň chybí značka forte

T295 decrescendo by mělo začít až zde, na poslední době taktu chybí tečka staccato

T298 v původní partituře není poco, pouze rallentando

T335 v prvním taktu čísla 21 by měly být staccatovány pouze první dvě šestnáctinové hodnoty, legáto začíná na třetí šestnáctinové hodnotě

T349 Crescendo by mělo začít až na druhé době

T371 chybí „rall“

T375 od tohoto taktu rall. až po číslo 23

T384 diminuendo by mělo začít až zde ne v taktu 383 na třetí době

T393 v čísle 24 je v orchestrální partituře „Molto cantabile e ben tenuto“

T415 Chybí taktová čára, crescendo má začít již na malém *a* a pokračovat až do čísla 26

T417 chybí „molto espressivo e ben tenuto“

T433 číslo 27 „a tempo“

T510 rallentando - důležitý je zdvih fagotu tří šestnáctinové hodnoty po šestnáctinové pauze do čísla 32

Cadenza II

T519 přidat označení „Cadenza“ po fermatě, který v sólovém partu chybí

2. řádek kadence - po legátu je indikován skladatelem nádech před repetovaným tónem malé b

„**v**“ nádech před Adagiem v samotném konci kadence je indikován skladatelem i v partituře

T522	crescendo by mělo začít až na posledních čtyřech dvaatřicetinových hodnotách taktu
T560	partitura a klarinetový part se liší, co se trylku týká. V partituře je značen nad trylkem křížek, v klarinetovém partu odrážka. Rozhodně však v obou případech jak taktu 560, tak 579 je však rozveden do tónu b2.
T602	„poco a poco calando“ znamená calando poco a poco až do taktu 609 (číslo 38)
T625	rozuměj poco a poco accelerando až do taktu 634 (číslo 39)
T647	legáto by mělo vézt až od druhé doby taktu [17]

[17] Charles Stier, Editions and Misprints, Nielsen Concerto for Clarinet, Op. 57, The Clarinet,1994,21, str.36

2. Aaron Copland - Koncert pro klarinet smyčcový orchestr s harfou a klavírem

2. 1. Geneze koncertu

Ve 40. letech kapelníci Benny Goodman a Woody Herman, následující příklad Paula Whitemana, spojili svět jazzu a klasické hudby zadáváním zakázek děl „klasickým" artificiálním skladatelům. Zatímco Herman chtěl spíše hudbu pro svůj band „Thundering Herd", stál Goodman o koncerty a komorní hudbu pro svou vlastní potřebu, mimo jazzový orchestr. Koincidencí, oba Herman i Goodman, požádali Coplanda o dílo v přibližně stejnou dobu, Herman v létě roku 1946, Goodman na počátku roku dalšího. Jelikož nebyl z časových důvodů skladatel schopen přijmout obě nabídky, vybral si Goodmanovu. O dva měsíce dříve přijal od Goodmana objednávku na koncert pro klarinet za stejný honorář 2000 amerických dolarů i Paul Hindemith. „Dlouho jsem byl Goodmanovým obdivovatelem a myslel jsem si, že psát koncert s představou jeho osoby mi dá svěží náhled"[18], vysvětluje Copland. Skladatel se sólový koncert pro klarinet rozhodl napsat v obsazení klarinet, smyčce, harfa a klavír.

Herman posléze uspěl se svou „klasickou" objednávkou u Igora Stravinského, který pro něj zkomponoval „Ebony Concerto" s exponovaným klarinetovým partem. Toto dílo v roce 1955 poprvé nahrál u firmy Columbia právě Goodman pod taktovkou skladatele. Na nahrávce nalezneme i Prelude, Fugue and Riffs Leonarda Bernsteina, také pod vedením autora.

Copland sedmnácti minutový koncert na podzim roku 1948 dokončil. Posléze zrevidoval a změnil sólový part dle přání Goodmana, čímž vznikla dnes tak hojně hraná podoba Koncertu pro klarinet, klavír, harfu a smyčcový orchestr. Klarinetista měl obavy z některých, dle něj příliš vysokých tónů a jiných úskalí. Jelikož Copland znal Goodmanovo mistrovství z nahrávek, byl k některým změnám, které klarinetista požadoval poněkud skeptický, ale nakonec čtyři požadované změny provedl, viz. „Změny vyžádané Benny Goodmanem".

K prohloubení jeho zklamání přispěl i fakt, že Goodman koncert premiéroval až o celé dva roky později. Stalo se tak 6. listopadu 1950 v radiovém přenosu za doprovodu Symfonického orchestru NBC pod vedením Fritze Reinera. Goodman a

[18]Vivian Perlis, Copland since 1943, 1. vyd., New York: St. Martin´s Press: 1989, str.66, ISBN 0312050666

Copland později provedli dílo společně několikrát za sebou a následně jej i dvakrát nahráli. Poprvé roku 1950 brzy po premiéře a poté na začátku šedesátých let /1963/. Předpokládejme, že se pracovalo nahrávací metodou známou z praxe swingových orchestrů a rovněž dle zvyklostí z oblasti symfonické tvorby, tedy bez střihů a s minimálním časovým předělem, sloužícím k odpočinku hudebníků. Z dochované korespondence Duke Ellingtona a Count Basieho víme, že většinu nahrávek, které zaplnily celou minutáž LP desky natočili běžně ve studiu během jednoho dne. Touto metodou byly například natočeny v roce 1942 všechny Ellingtonovy svity, v celkové délce devadesáti minut.

Pokud se bere v úvahu skutečnost, že Copland a Goodman byli vůdčími židovskými osobnostmi Ameriky na svých polích působnosti, koncertní hudbě a jazzu, bylo by zajímavé, dozvědět se více o jejich osobním vztahu. Navzájem se však o sobě moc nevyjadřovali. Jejich stručné publikované vzpomínky, především Goodmanova zmínka o „malé hádce“[19], poukazují na celkově nelehkou spolupráci. Malá hádka se dle zainteresovaných strhla o pasáž těsně před kadencí, která se stala zdrojem sporu. Copland původně uzavřel pomalou větu koncertu opakovanou čtyř - tónovou frází, která měla končit dlouhou notou, vedenou přímo do kadence a tím tyto dva úseky spojit. Goodman si však chtěl po náročném úvodu trochu před kadencí oddechnout a požadoval, aby toto místo autor změnil. Copland mu tedy nabídl dvě varianty: Nahradit dlouhou notu vyplňující hudbou harfy, nebo pro možnost ještě většího oddechu nechat sólovou violu zahrát poslední čtyři noty namísto klarinetu. V prvních provedeních koncertu se Goodman dal druhou zmíněnou cestou, i když připouštěl, že mu vynechání fráze nepřipadá příliš korektní, zatímco v provedeních pozdějších volil variantu první. Tak či onak, i když klarinetisté v dnešní době hrají frázi tak, jak byla původně zamýšlena, ponechávají většinou dirigenti harfovou výplň, snad díky síle zvyku. Zdálo by se však, že pokud by klarinetista fyzicky zvládl dlouhou notu, jak se tomu dnes běžně děje, vynecháním harfy by byl připraven plynulejší přechod mezi pomalou větou a kadencí.

Phillip Ramey pozoroval, že se k sobě tváří v tvář chovali „perfektně přátelsky“, Goodman Coplanda „ctil“, avšak Copland toto neopětoval a považoval Goodmana za až „tupého společníka“[20], nicméně oba oceňovali, že jejich spolupráce vyústila ve velký úspěch.

[19] Vivian Perlis, Copland since 1943, 1. vyd., New York: St. Martin´s Press: 1989, str.94, ISBN 0312050666

[20] Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 424, ISBN 0-252-06900-5

Podobně jako Coplandův klavírní koncert je jeho jediné další dílo tohoto druhu, klarinetový koncert, ve formě dvou vět, pomalé a rychlé. Obě věty jsou spojeny sólovou kadencí. Pomalá, která navozuje pocit obdivuhodné svěžesti s použitím velmi úsporných prostředků, je známá jako jeden z nejromantičtějších Coplandových pokusů. Sám skladatel si je toho vědom a předpovídá Victoru Kraftovi před uvedením díla: „myslím, že všichni budou slzet“[21]. Hlavní téma této pomalé části ABA původně pochází z náčrtků pro „Pas de deux“, což pomáhá osvětlit jeho neobvyklou náladu. Díl A, kde hraje sólový klarinet se smyčci a harfou nám ale zároveň některými prvky připomíná skladbu „Our town“ /Naše město/, zatímco díl B této části, kontrastní, napsaný pouze pro klarinet a smyčce, doslovně čerpá z partitury „The Cummington story“. Tyto asociace uvádí pomalou část v příbuznost s jeho filmovými idiomy.

Kadence, která spojuje obě věty koncertu, splňuje roli přechodu ze zasněné nostalgie do světa vitality. Zatímco koncertní kadence většinou exponují a rozvíjí nápady, které již zazněly, Copland měl žertovnou ideu, postavit tradici na hlavu tím, že v kadenci představí materiál, který bude teprve následovat, tak jako v jeho klavírním koncertu.

Po kadenci vstupuje orchestr s vlastní introdukční plochou, což připomíná dvojitou introdukci Scherza z Coplandovy Třetí symfonie. I když jsou obě věty sjednoceny motivicky, představují překvapující vzájemný kontrast. Dá se říci, že rychlá druhá část je tak ostrá, kousavá a fragmentovitá, jako je první pomalá část hřejivá a lyrická. Pro umocnění kontrastu představuje finále klavír, využívající plně svou schopnost „surového“ zvuku.

Copland sám popsal komplex druhé věty jako „volnou rondovou formu.“ Více specificky by se dala zapsat jako A B A C D B D C A/B. Díl A představuje živou „staccatissimovou“ melodii v klarinetu oproti jazzovému doprovodu spodních smyčců připodobňující improvizaci. Díl B zase dva nápady, chromatický výjezd a zpěvný folklorní fragment, díl C pak ještě více frenetické synkopace. Díl D, označený „s humorem, relaxovaně“, nabízí kontrast s doplněním o slap base style. Jak můžeme vyčíst z již uvedené charakteristické tabulky, hlavní téma A naposledy zazní doprovázené materiálem dílu B. Vzrušující coda uzavírá skladbu sérií dovádivých akordů, velkými skoky sólového klarinetu a na samotném konci mohutným

[21] Vivian Perlis, Copland since 1943, 1. vyd., New York: St. Martin´s Press: 1989, str.434, ISBN 0312050666

klarinetovým glisandem od malého f po d3 jako připomenutí zvyklostí a postupů jazzových orchestrů.

Zřejmé vlivy jazzu na toto finále měly tendenci zamlžovat jemné souvislosti s jihoamerickou, především folklórní hudbou severní Brazílie. Copland zkomponoval části této věty během turné po Latinské Americe a sám jedno z vedlejších témat rychlé věty, přesněji díl D "relaxovaně", označil za brazilské. V díle se však dají vystopovat další rytmy, melodie a zvuky vztahující se k hudbě Jižní Ameriky, které jsou do díla velmi hladce integrovány. Klarinetový koncert, komponován na vrcholu skladatelova entusiasmu pro hudbu Latinské Ameriky, představuje vedle „Salónu v Mexiku", Coplandovo Panamerické cítění, asi nejvíce.

I když byl Goodman velmi rád, že se mu podařilo získat pro premiéru přenášenou v rozhlase a zaznamenanou na nahrávce dirigenta Reinera, bylo toto první provedení poněkud „formální a stojaté". Nepřekvapuje nás tedy, že Goodmanovi se přijetí nového koncertu zdálo „vlažné a netečné". Goodmanovy následné nahrávky s Coplandem (1950, 1963) dopadly daleko lépe. Druhá z nich, jak Copland vzpomíná, skladbu „opravdu odpálila"[22].

Popularitu díla, obzvláště v jeho začátcích, pomohla zvýšit také choreografická adaptace „The Pied Piper" /Krysař/, která však má velmi málo společného s lidovým příběhem stejného názvu, snad jen obecný nápad mladých lidí citlivě reagujících na hudbu. Jako součást akce zaujme sólo klarinetista místo v rohu na vysoké stoličce a slaďuje se s orchestrem. Během první věty předvádí pár tanečníků odpovídajícím způsobem romantické „pas de deux". Ostatní tanečníci pouze přihlížejí a následně se i ke dvěma zmíněným přidávají. Zatímco oba milenci mizí, klarinet začíná hrát svou kadenci. Členové sboru se zaposlouchávají do hudby kadence a začínají sebou vrtět a lomcovat v jejím rytmu. Tanec se stává více a více frenetický v průběhu finále a brzo, jak píše ve svém pojednání o baletu George Balanchine, „celá skupina tančí a reaguje na hudbu spontánním a křečovitým trháním a škubáním, které se stává hystericky ostřejší a bezstarostné". Při závěrečném glisandu se tanečníci „ vrhnou přes jeviště ke klarinetistovi (krysaři)" a „padnou mu ve vlně naráz k nohám"[23].

[22] Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 426, ISBN 0-252-06900-5

[23] Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 426, ISBN 0-252-06900-5

„The Pied Piper“ byl hitem a jak napsal roku 1952 Nik Krevitsky „překvapením sezóny“. V Americe ale i v Evropě kritici často zmiňovali nesporné americké kvality. I když se občas ozývaly hlasy nepříliš nakloněné baletu, Arthur Berger tvrdil, že „klaunské excesy“ hudbě příliš neprospívají, považoval Copland sám dílo za „rozkošný balet“.[24] Po 59 letech, se k tanečnímu ztvárnění připojili i čeští umělci, k jejichž inscenaci bylo užito živé provedení Coplandova koncertu Irvinem Venyšem a Orchestrem Berg pod vedením dirigenta Petra Vrábela.

Choreografie - Jerome Robbins, premiéra 4. prosince, 1951, New York City Ballet, City Center of Music and Drama, původní obsazení - Diana Adams, Nicholas Magallanes, Jillana, Roy Tobias, Janet Reed, Todd Bolender, Melissa Hayden, Herbert Bliss, Tanaquil Le Clercq, Jerome Robbins.[25]

Tak jako ostatní Coplandovy skladby, které koketují s jazzem, vznáší i klarinetový koncert otázku jak daleko mají interpreti zajít při užití jazzových idiomů. Copland vyžadoval, aby hudebníci hráli rytmy, tak jak jsou napsané a jazzově je nefrázovali, ale jedním dechem tvrdil, že považuje za výhodu, pokud hráči mají „alespoň nějaké jazzové cítění“. Naopak tomu bylo například v jeho Symfonickém jazzu z roku 1920, kde přímo od hudebníků očekával projev větší svobody. Společné ztvárnění Coplanda a Goodmana nám nabízí jedno řešení problému, které by se mohlo zdát paradoxem. Hudebníci se snaží držet zapsaného rytmu, ale zároveň si

[24] Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 426, ISBN 0-252-06900-5

[25] http://www.nycballet.com/company/rep.html?rep=415

zachovat zpěvnost a veselost, charakteristickou pro swingové cítění. Během práce na klarinetovém koncertu napsal Copland v roce 1947 a 1948 ještě dvě krátké náladové klavírní skladby, které jsou dostatečně jazzové, aby mezi nimi a koncertem mohla být sledována určitá souvislost.

Benny Goodman a Aaron Copland při nahrávání Coplandova klarinetového koncertu, Los Angeles Philharmonic, Los Angeles 1976[26]

[26] Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 337, ISBN 0-252-06900-5

2. 2. Zlomové dílo klarinetového repertoáru?

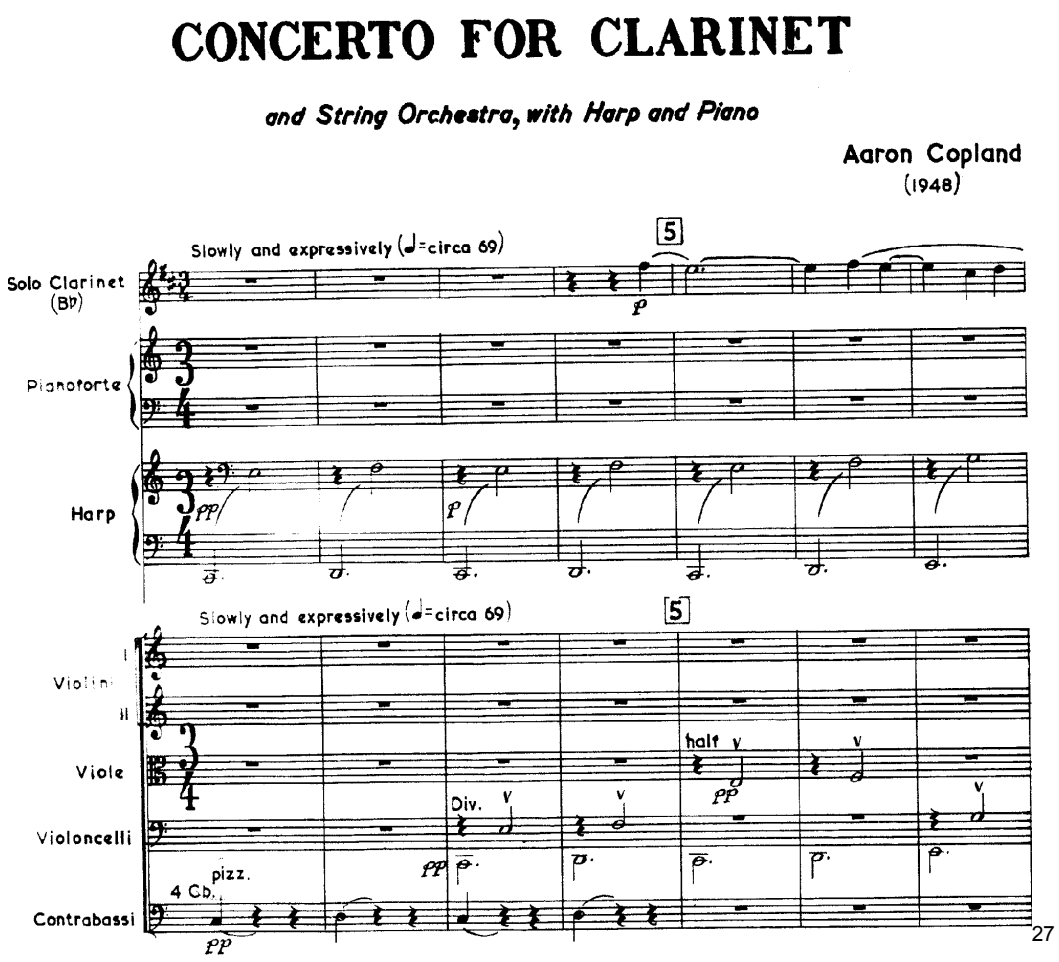
Jedna z nejdůležitějších otázek, kterou si v průběhu práce kladu se objevuje v samotném názvu textu. Táži se, zdali je klarinetový koncert Aarona Coplanda opravdu zlomovým dílem klarinetové literatury z pohledu historie nástroje anebo se dílo stalo skladbou pro klarinetovou literaturu stěžejní, z důvodů jiných než svých inovativních kvalit. Pokud se má totiž jednat o dílo zlomové, musí být možné doložit historicky nové ve své době dosud neznámé, uchopení problematiky klarinetu jako sólového nástroje.

V textu, který mimo úvod a závěr, dělím na tři pomyslné okruhy pojednávající o první části, kadenci a druhé části jednovětého koncertu, se dále zabývám problematikou sváru zastánců dvou táborů interpretace díla. Otázku zdali má být koncert objednaný a premiérovaný světoznámým jazzovým klarinetistou interpretován spíše stylem jazzovým, nebo klasickým, se snažím řešit například komparací nahrávek známých sólistů, výběrem a pečlivým rozborem míst připomínající jazzové zvyklosti své doby a v neposlední řadě i porovnáním argumentace obou stran. Má být koncert interpretován opravdu klasicky a stroze dle zápisu, jak by tomu nasvědčovaly nahrávky pod patronací samotného skladatele? Je přípustná varianta interpretace stylem jazzovým, pomocí různých jazzových ozdob, riffů a jiných jazzových prvků? Není možné interpretovat koncert v duchu jazzu a zároveň klasickými klarinetovými prostředky? Do jaké míry má volba zabarvení zvuku vliv na interpretaci jazzovou versus klasické pojetí? Proč hrají na zmiňovaných nahrávkách posvěcených autorem sólisté kadenci striktně rovně, dle zápisu, když je samotným skladatelem označená slovem freely? Do jaké míry se autor nechal ovlivnit sílou osobnosti Bennyho Goodmana, následnou provozní praxí koncertu a nakolik původně, například při tvorbě kadence, kalkuloval se silnými jazzovými kořeny populární hudební ikony Spojených Států? Všechny tyto otázky jsou dle mého názoru zásadní pro možnost volby správné interpretační cesty každého klarinetisty. Otázkou ovšem zůstává, proč je dosavadní nahrávací aktivita spojena s desítkami klarinetistů z oblasti klasické interpretace a pouze s dvojicí předních reprezentantů jazzové hudby.

Nemalý vliv na interpretaci každého koncertu má zvládnutí jeho technických obtíží a nástrah. I když je samozřejmě metodická otázka praktické interpretace skladeb vysoce subjektivní téma, snažím se sdělit své osobní zkušenosti, které jsem nabyl v průběhu jedenácti let, během kterých jsem měl možnost skladbu sám několikrát interpretovat. Zároveň jsem jí byl nesčetněkrát konfrontován i jako posluchač a mohl jsem poněkud objektivněji posoudit nástrahy, nejen interpretačního charakteru. Zvýšenou pozornost věnuji podrobnému rozboru volby hmatů jednotlivých problematických míst, odlišení způsobů nasazení a akcentace, správné technice dechu při legátových vazbách přes několik oktáv a v neposlední řadě oběma extrémním dynamickým polohám klarinetu.

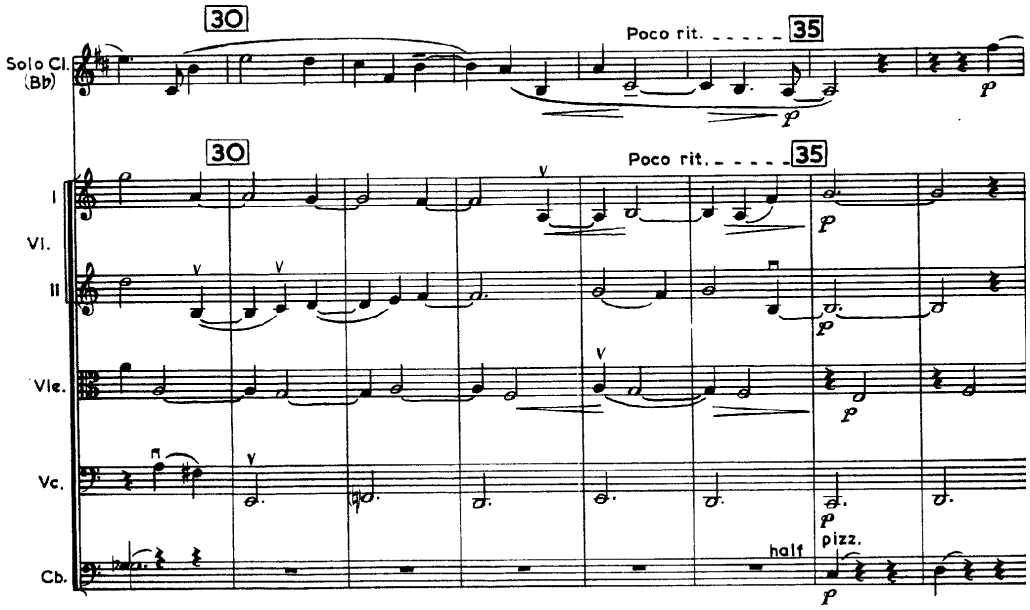
Koncert pro klarinet, smyčce, harfu a klavír Aarona Coplanda patří k nejhranějším dílům klarinetové literatury 20. století a zároveň literatury tohoto nástroje vůbec. Jedním z důvodů působivosti koncertu, je úvodní plocha o 115 taktech, která si svojí sugestivitou a mistrovským střídáním jednotlivých výrazových rejstříků, získává opakovaně srdce nejen zasvěcených posluchačů, ale i těch, jež vstupují do autorského světa A. Coplanda zcela náhodně /viz např. komentáře posluchačů internetového serveru youtubehttp://www.youtube.com/watch?v=ACO5DjpS8YM /.

Tempové označení úvodní části koncertu je Slowly, expressively čtvrťová hodnota cca. 69. Označením slowly, myslí skladatel spíše náladu první části koncertu, nežli pokyn aby byl úvod hrán pomalu a rozvlekle, k čemuž při mylné interpretaci tempového označení často dochází. Interpret sólového partu samozřejmě musí dbát na absolutní klid vedoucího hlasu klarinetu, který je mimo jiné podmíněn i dokonalou plynulostí legát, zároveň však musí brát na zřetel, také doprovod ve tříčtvrtečním taktu. První dva takty hraje klavír unisono s harfou a kontrabasy na první dobu a harfa sama na dobu druhou a třetí. Ostatní smyčce se přidávají v taktu následujícím a umocňují kýžený rytmický efekt piccicata na první dobu a vylehčeného arca na dobu druhou a třetí.



Pokud je klarinetista inspirován prvními čtyřmi takty před svým nástupem, je velmi pravděpodobné, že nesklouzne do přílišného zpomalování a romantizování úvodu. Interpret by samozřejmě neměl úvod hrát suše v tempu tříčtvrtečního taktu, což mu samotné sdělení úvodních expresivních taktů snad ani nedovolí. Měl by se však vyvarovat poklesu tempa pod kráčivý puls, který je nastolen v úvodních taktech skladby. V zájmu zachování plynulosti fráze by i mírné tempové změny měly zůstat v rovině agogiky a zvýraznění vybraných not. Zásadnější tempovou změnu směrem dolů vyžaduje skladatel až v taktech 33 - 35. Tu však sám připraví a umocní zrušením piccicata kontrabasů, čímž poněkud zjemní ostinátní rytmus spodní sekce orchestru a mistrně umožní plynulé ritardando. V taktu 35 s označením *a tempo* se opět nenásilně vrací skladba do tempa, opakováním piccicatové první doby kontrabasů.

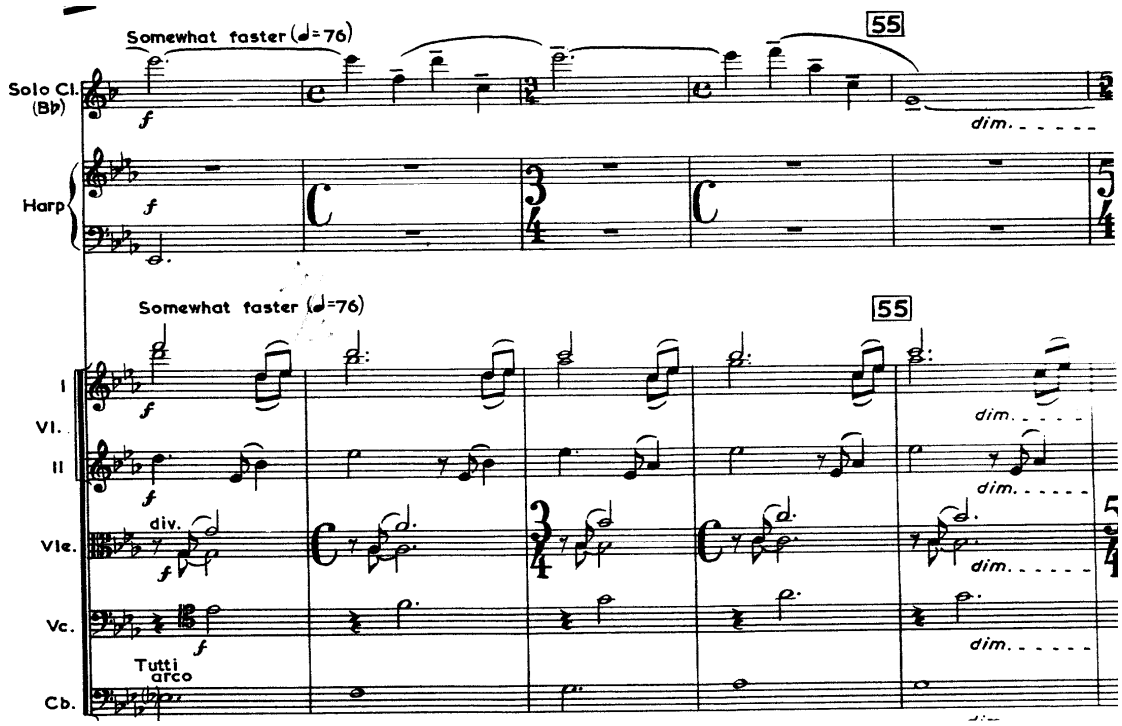
[27] Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1952, partitura, 17942



Samotný vstup sólového nástroje ve čtvrtém taktu bývá někdy problémový. Klarinetisté se často, pod dojmem úvodních taktů, snaží zahrát co největší pianissimo a tím se začlenit do celkové barvy a nálady. Vzhledem k možné nervozitě na začátku koncertu, kdy nemusí být ještě interpret v naprosté psychické pohodě, není snaha o neslyšnou dynamiku vždy nejlepším řešením. Výsledkem tense nátisku obzvláště pak spodního rtu, zablokovaných cest dýchacích a nedostatečně „připraveného“ dechu, bývá pozdní ozev prvního fis2, spíše než zvukově homogenní vstup klarinetu. Pozdní nasazení tónu posléze znemožní plně dodržet jeho čtvrťovou hodnotu, což může již při prvním tónu navodit posluchači pocit nervozity. Interpret by, dle mého názoru, z uvedených praktických důvodů neměl vstoupit do úvodních taktů koncertu v nižší než skladatelem uvedené dynamice piano. Problém vstupu, pak řešit spíše v rovině barvy zvuku a nepříliš konkrétního nasazení. Další, technicky obávané místo, přichází v taktu 18, kdy je klarinetista nucen zahrát co nejdokonalejší legatový spoj *a1* - *e3* šalmajového registru a registru tříčárkovaného. Interpret již vzhledem k deseti taktům s převážně dlouhými tóny nabyl „provozní teploty“ a proto by tento takt při volbě správného plátku, který legáta přes několik oktáv umožní a správného hmatu pro *e3,* neměl být větším problémem. V tomto případě doporučuji použít pro e3 hmat se zakrytým ukazováčkem a přidanou šalmajovou klapkou gis1. Tento hmat se vyznačuje lehkým ozvem. Klarinetista se jeho použitím vyhne nutnosti vyrovnávat překážku spoje, která vzniká použitím hmatu klasického a může spoj korigovat pouze polohou jazyka v ústech a rychlostí dechu. Dlouhé *e3* by pak nemělo dominovat svou znělostí nad orchestrem, který přebírá téma.

V taktu 36 zazní opět téma v klarinetu, které je však dále rozvíjeno od taktu 42 označením moving forward /pohybující se dopředu/. Tento citově výrazný poryv je druhým skladatelovým pokynem k zásadní tempové změně. Tempo se následně pomocí ritardanda v taktu 44 postupně zpomaluje. Od taktu 45 je skladatelem udán pokyn *a tempo*.

V následujících taktech probíhá příprava vrcholu první ucelené plochy úvodu, jež je zdůrazněna tempovým pokynem „somewhat faster“ o něco rychleji – čtvrťová hodnota = 76. Poprvé se zde objevuje takt celý a takt pětičtvrťový, rozdělený autorem vždy na tři a dvě doby pomocí přerušované taktové čáry. Také zde skladatel ruší zdání nekonečného legáta použitím portament pro zvýšení působivosti vrcholu. I když je nadále uvedeno legato, měla by být každá nota s označením tenuto v taktech 52, 53 a 54 hrána se stejným významem a suverenitou. Nabízí se paralela s výměnou smyku při legátu smyčcových nástrojů.



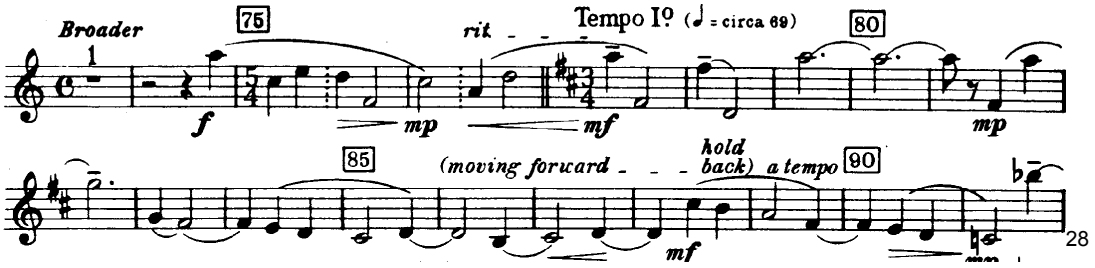
Důležitým aspektem Coplandovy kompoziční práce je tempová pulsace. Jen ojediněle se u něj objevují rytmicky monotónní plochy. V každé frázi je přítomen alespoň jeden moment, který naruší náznak stereotypního vedení hlasu, melodie, či harmonických sledů. Autor tím dosáhne možnosti stavby dlouhých ploch, které

nejsou nepodobny místům vrcholných romantických děl. Samozřejmě, že základní devizou je výjimečné melodické cítění a nápaditost, díky nimž se ani v těchto rozsáhlých úsecích skladby neobjeví fádnost a nezáživnost. I toto je jeden z momentů, jímž lze zdůvodnit přitažlivost a dráždivost skladeb u „ nepřipravených“ posluchačů.

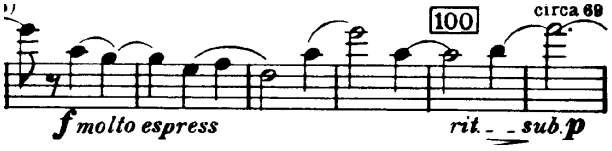
Obecně platí, že pokud se interpretovi nepodaří zachovat puls úvodu skladby, z důvodu příliš častých tempových změn, jsou pak tempové pokyny skladatelem předepsané, pro posluchače nezřetelné. Vzhledem k tomu, že tempovými změnami skladatel navozuje pocit citového vzplanutí, připraví se tak interpret o kýžený efekt zamýšlený autorem.

Po modulační ploše harfy a posléze smyčců, nastupuje klarinet v taktu 65. Po třech taktech čeká interpreta další nesnáz v podobě legátového spoje, tentokrát směrem dolů. Vzhledem k dynamice forte, kterou by v tomto místě klarinetista měl bezezbytku dodržet, jelikož orchestr hraje v plné dynamice, je spoj *h2* – *h1* také velmi náročný. Již samotné *h2* by měl interpret hrát s myšlenkou na následný spoj. Otevřenější krk, rychlost proudu vzduchu vyvolaná tlakem bránice zabraňující roztažení tónu, zachovávající jeho kvalitu, interpretovi dopomůže k co nejplynulejšímu legátu. Zde je potřeba si uvědomit, že h1, při němž je trubice nástroje zcela uzavřena, klade v ozvu větší odpor než o oktávu vyšší h2. Tuto skutečnost je třeba zohlednit v síle a vyrovnanosti dechového sloupce.

V taktu 74 je skladatelem předepsáno broadly / široce /, jež se dá společně s ritardandem v taktu 76 považovat za přípravu tempa prima taktu 77. Opět se ocitáme v oblasti materiálu hlavního tématu, jež v taktu 80 cituje skupina viol. Klarinet hraje doprovod, který již zazněl ve skupině houslí při druhé citaci hlavního tématu v taktu 36 a dále. Vzhledem k tomu, že se zde klarinet pohybuje v méně znělém šalmajovém registru, je nutné podřídit znělost akustické hladině orchestru. Při přehnaně nízké dynamice hrozí, že zvuk klarinetu bude oproti violové sekci nevyvážený. Opět se zde v taktu 86 objevuje pokyn moving forward, okamžitě následován pokynem hold back /držet zpátky, váhat/ a následné *a tempo*.



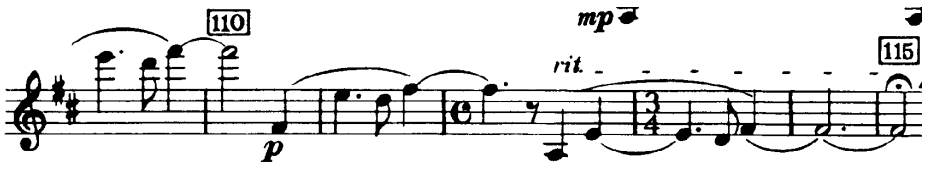
V taktu 95 přichází další dynamický vrchol navíc označený forte molto espressivo. Zde by také mělo dojít k předepsanému zrychlení čtvrťová hodnota = 76, analogickému s taktem 51. Molto espressivo je náhle přerušeno jak ritardandem, tak decrescendem v taktu 100 a následným subito pianem. Právě tento moment je technicky nejproblematičtějším místem celého úvodu. Nejen, že klarinet hraje legatový spoj *b2 – f3* mezi dvěma registry, ale zároveň se musí dostat během tónu b2 ze silné dynamiky do dynamiky relativně slabé, aby dodržel autorův požadavek subita piana na f3. Je zřejmé, že v tomto místě hrozí vzhledem k prudkému zeslabení nebezpečí špatné práce s dechem. Samotný tlak bránice by neměl při zeslabení a legátu poklesnout. Opět by se vše mělo udát v rovině korekce rychlosti proudu vzduchu pomocí jazyka a bránice. Stejně důležitý jako výběr vhodného hmatu, je i správné načasování dechového mechanismu. Klarinetista by měl přesně vědět, kdy chce, aby se tón f3 ozval a měl by umožnit všem přirozeně zautomatizovaným procesům, aby se odehrály včas a plynule na sebe navazovaly. Vhodným hmatem pro f3 ve spojení s b2 je hmat dlouhý zavřený, první tři prsty, palec, přefukovací klapka a klapka gis2 levé ruky, první tři prsty ruky pravé /hmat pro d2 s přidanou gis2 klapkou levé ruky/. Dále doporučuji vyzkoušet i vidličkový hmat prvními prsty pravé a levé ruky, pro b2. Hmat pro tento druh spoje, na většině typů klarinetu, mimořádně účinný a přirozený.



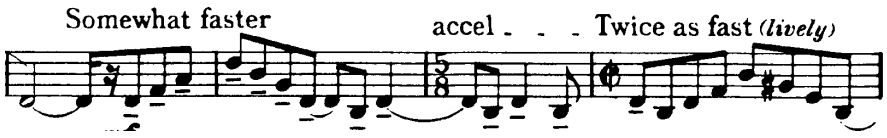
Výše popsaný legátový spoj nás po předchozí pasáži, plné citové eruptivity a tempových zvratů, přivádí do quasi cody, která je zároveň přípravou na následující

[28] Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1950, sólový part a klavírní výtah, 16656

kandenci. V taktu 109 doporučuji pro spoj d3 – fis3 použití hmatu palec, přefukovací klapka a druhý prst levé ruky s pomocnou klapkou pro fis2 čtvrtým prstem ruky pravé. Sólista se snadno může v taktu 114 na dlouhém drženém fis1, díky zahřátému nástroji, ocitnout nad tónem. Proto je možné hrát tón hmatem bočním, použitím pomocných trylkových klapek, anebo hmatem základním pro fis a výšku korigovat buď čtvrtým prstem levé ruky s částečným přikrytím třetí dírky, nebo prvním prstem ruky pravé. Tímto lze dosáhnout i jiné barvy tónu, neboť je zapojena i rezonance spodního dílu nástroje.



Samotná Cadenza freely /kadence, svobodně/ začíná v taktu 115 použitím úvodního motivu, tentokrát označeným softly, dreamily /měkce, zasněně/. Po šesti taktech se skladatel vymaní z již citovaného materiálu a nabízí proti všem zvyklostem postupy, které uvede až v následné části koncertu. Po celé úvodní expresivní části, koriguje skladatel pokynem plainly /planě/, a postupně tónickými kvintakordy, vzestupným *d – fis - a* a následně, sestupným *d – h – g*, přivádí interpret posluchače do naprosto nového hudebního světa.



Při poslechu nahrávek Bennyho Goodmana a posléze Stanleyho Druckera, které byly snímány pod patronací a dohledem samotného skladatele, se dá polemizovat, nakolik koncipoval Copland původně koncert jako skladbu interpretovanou klasicky školeným stylem anebo naopak stylem jazzovým. Fakt, že bylo dílo od samotného začátku zamýšleno pro Bennyho Goodmana, ve své době již světoznámého jazzového klarinetistu a že skladatel znal způsob, jakým Goodman hrál, připouští domněnku, že by prapůvod kadence mohl i přes zmíněné nahrávky být koncipován pro styl jazzový. Faktem ovšem zůstává, že například pojetí Richarda Stolzmana vyvolává další polemiku, neboť jazzové idiomy nekorespondující s atmosférou celého úvodu se stávají samoúčelnými. Je evidentní, že interpret musí

ovládat všechny nuance klasického notového zápisu a k tomu i zvyklosti jazzového frázování a rytmizování. Toto frázování mohl skladatel u klarinetisty s tak hlubokými jazzovými kořeny anticipovat, ne-li s nimi přímo kalkulovat. To že Goodman posléze interpretoval a nahrál koncert velmi klasickým způsobem a skladatel s jeho podáním souhlasil, může být věcí následné hudební praxe, která by samozřejmě měla být brána na vědomí. Bylo by pošetilé nějakým způsobem radit, nebo dokonce diktovat sólistům, jak mají kadenci interpretovat. Obzvláště v případě kdy skladatel ke kadenci napsal výslovně slovo freely /svobodně/. Nicméně je i v této kadenci možné, vyvarovat se určitých často frekventovaných chyb. Mnozí interpreti se snaží o jazzové pojetí kadence frázováním, různými variantami glisů a jinými jazzovými prvky. Zapomínají však na samotnou podstatu jazzu, jíž je jakási uvolněnost, nadhled a také schopnost improvizovat. Sólista musí samozřejmě hrát kadenci velmi přesvědčivě a virtuosně v obou případech pojetí, jak klasického, tak jazzového. Pokud však přistoupí k její interpretaci z čistě klasicky virtuosního hlediska a naddimenzuje například její tempo, ztrácí pak na působivosti a dle mého názoru se i vzdaluje původnímu záměru a přání skladatele. Použitím jazzové terminologie se dá říci, že ať hrána klasicky, či jazzově vždy musí mít odpovídající „drive“ i „feeling“. I při plném respektu, který skladatel choval ke hře Bennyho Goodmana, neponechal v kadenci prostor pro samostatnou a samovolnou improvizaci. Z tohoto faktu lze vydedukovat, že kadence má v celkové stavbě kompozice, důležitou roli koncepční a formální a nikoliv jen výrazovou.

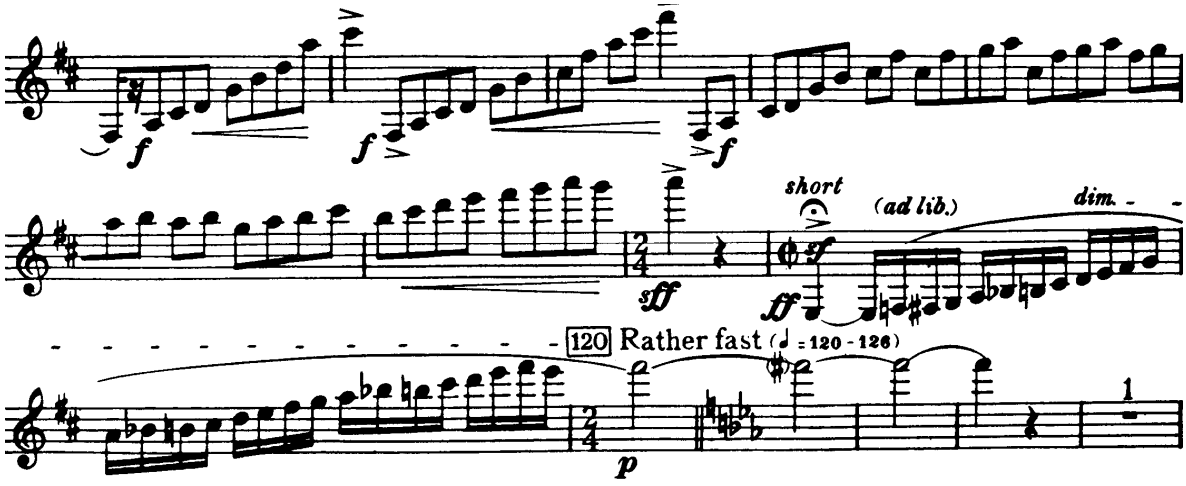
Interpret by měl spoluodpovídat i za obsazení smyčcové sekce, způsob klavírní hry a nosnost zvuku harfy. Praxí ověřené obsazení orchestru, je 4,4,3,3,2. Klavírista by měl ovládat úhozovou techniku hry stylů rag time, swing a mainstreamu.

Důkazem může být komparace nahrávek kadencí několika předních světově uznávaných klarinetistů. Na jedné straně velmi klasická pojetí. Brilantní nahrávka Philippa Cupera, původní a premiérová Bennyho Goodmana, nebo další vytvořená nahrávka Stanleyho Druckera, pod dohledem skladatele a pod taktovkou silné osobnosti Leonarda Bernsteina. Na druhé pak jazzové pojetí Richarda Stoltzmana. I když se názory na pojetí kadence u odborné klarinetové veřejnosti liší, dají se u jmenovaných interpretů vysledovat výše uvedené atributy, samozřejmě vždy uchopené jiným způsobem.

Obecně tedy platí, že naddimenzované tempo kadence, stejně jako dynamická intensita jsou mnohdy spíše na škodu než k interpretovu užitku. Hraje - li klarinetista některé pasáže zbytečně rychle, může se stát, že není schopen

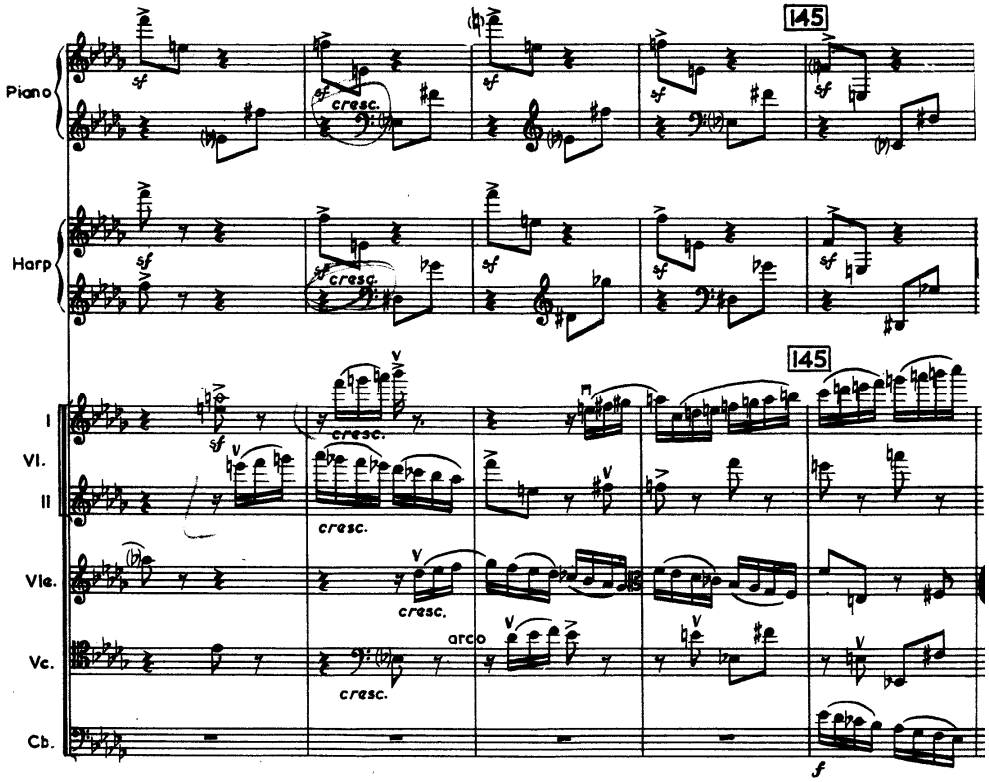
dostatečně odlišit mnohé detaily, především různé způsoby nasazení tónu a předepsaných akcentů. S přihlédnutím k mé domněnce, že Copland počítal s Goodmanovými jazzovými kořeny, je dle mého názoru ideálním interpretačním výsledkem, pokud interpret působí, jako by kadenci na místě právě vymýšlel a improvizoval.

Klarinetová kadence, která představila hudební materiál druhé části koncertu, končí několika rozloženými akordy ústícími k vrcholovým tónům s výstupem k zatím nejvyššímu a3. Tento způsob zakončení kadence často používali američtí jazzoví klarinetisté, nejen Benny Goodman, ale i Woody Herman, Buddy De Franco při svých sólech, či Artie Shaw ve svém klarinetovém koncertu napsaném již v roce 1933. I zde je tedy možné vysledovat určitý jazzový vliv na strukturu kadence. Poslední dva takty převážně staccatové kadence však zazní v legátu. Na tomto místě by posluchač se zkušeností s jazzem mohl očekávat spíš glissando než modální řadu tónů v legátu končících na fis3. Glis však skladatel nechává až na samotný závěr koncertu. Dvojtaktí je označeno slovy ad libitum a vede od sforzata fortissima na malém *e* k diminuendu, až po zmiňované *fis3*. Na rozdíl od předchozích taktů, které jasně indikují vliv jazzu, je možné považovat poslední tři takty kadence za reminiscenci ke klasickému klarinetu. Tento dynamický postup by totiž v jazzu své doby byl velmi zvláštní a nezvyklý, s výjimkou kompoziční vynalézavosti Duke Ellingtona.



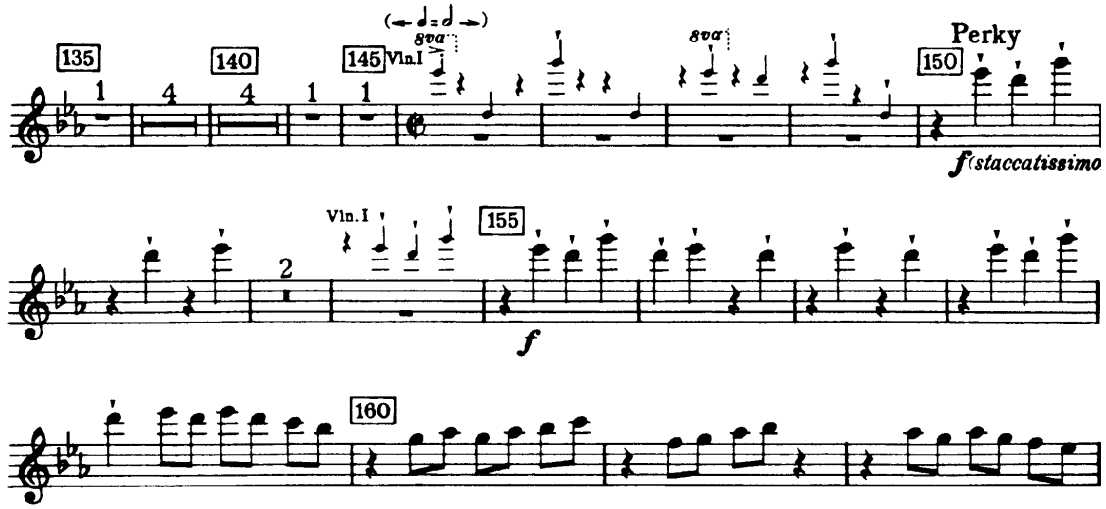
Drženým fis3, k němuž se po modulaci přidávají smyčce s harfou, rozehrávající vzájemný rytmický dialog, končí taktem 120 klarinetová kadence. I když je dynamika pianissimo delicate, wraith – like /delikátně, jako přízrak/, musí jak smyčce, tak harfa hrát od první doby velmi striktně a navzájem spolu rytmicky konvenovat, i přesto, že housle hrají prvních 21 taktů na lehkou dobu. Do tohoto

rytmického doprovodu se objevuje jak legátový motiv kadence, nyní hraný prvními houslemi, tak následná anticipace hlavního tématu klarinetu v klavíru. Rytmickou pregnantnost orchestru je nutné dodržet obzvláště v taktech 141 – 145, kdy na sebe smyčcové sekce navazují ve stupnicovém postupu. Vzhledem k náročnosti pasáže hrozí, že se těchto několik taktů promění ve shluk pro posluchače nesrozumitelných tónů. V lepším případě pak zpomalením tempa nástrojů, hrajících doprovodný rytmus a přílišným zatěžkáním těchto taktů. Obojí je ovšem, vzhledem k dalšímu vývoji skladby, nežádoucí.

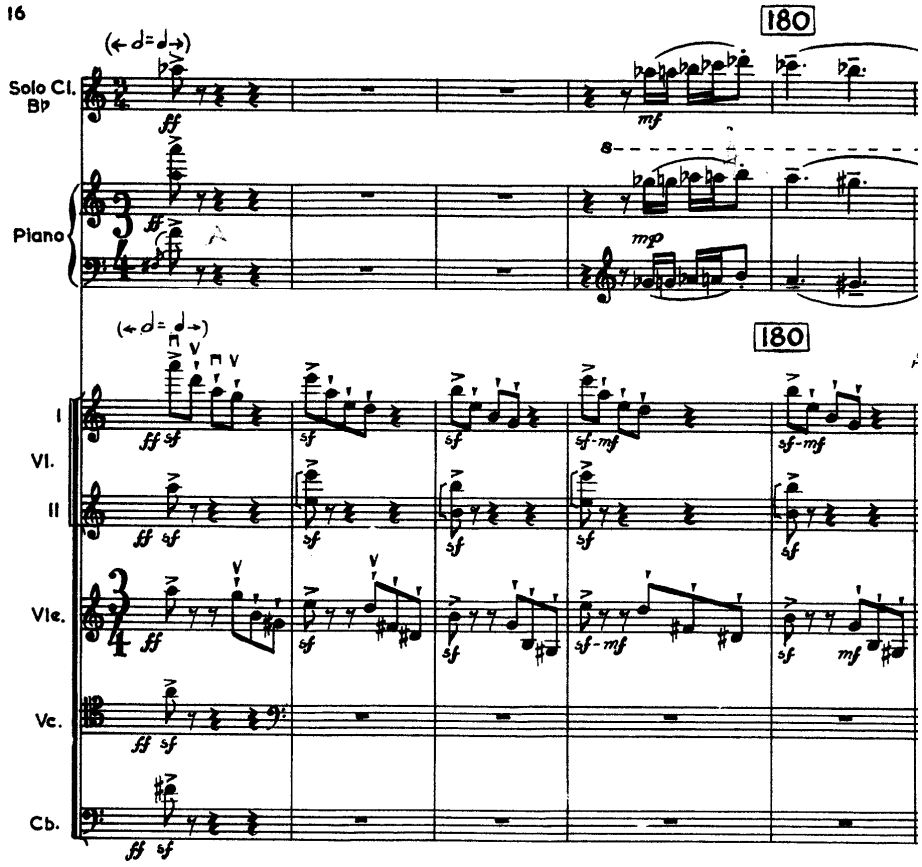


V taktu 150 nastupuje poprvé ve druhé části skladby klarinet. Skladatelova snaha o přesné sdělení způsobu hry čtvrťových hodnot je zřejmá a je vyjádřena autorem - staccatissimo. Každá z nich má nad sebou navíc i značku □. Pro přesnější dokreslení píše skladatel ještě Perky /živě, energicky/. Interpret se tedy nemusí bát odlišit tato nasazení od běžně používaného klarinetového staccata. Naopak je zde přímo žádoucí, aby klarinetista tyto čtvrťové hodnoty hrál velmi špičatě, podobně seccu smyčců. Špička jazyka by měla velmi krátce atakovat špičku plátku, zatímco tlak bránice zajišťuje dostatečně vysokou rychlost proudu vzduchu. Následující osminové hodnoty, které jsou v taktu ala breve rychlým staccatem, by naopak neměly působit příliš virtuosně a krátce. Sám autor zde pro osminy klavíru ve

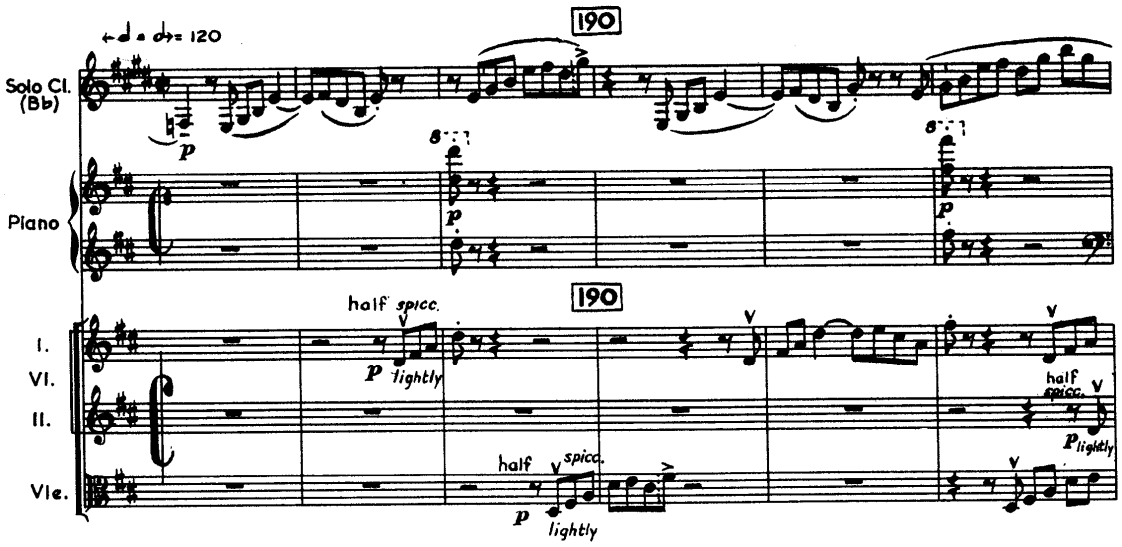
stejném případě používá termínu half staccato. I když jsou nuance způsobů nasazení velmi individuální, v tomto případě doporučuji atak plátku poněkud zjemnit a přiblížit nasazení blíže k plosce jazyka. Zároveň není nutné atakovat plátek přímo na jeho špičce. Naprosto zásadní je pro tento způsob nasazení dostatečně vysoká rychlost proudění vzduchu, bez kterého klarinetistovi takzvaně spadne nasazení do krku, čímž se rychlé nasazení stane tupým, nebo v horším případě v požadovaném tempu nehratelným.



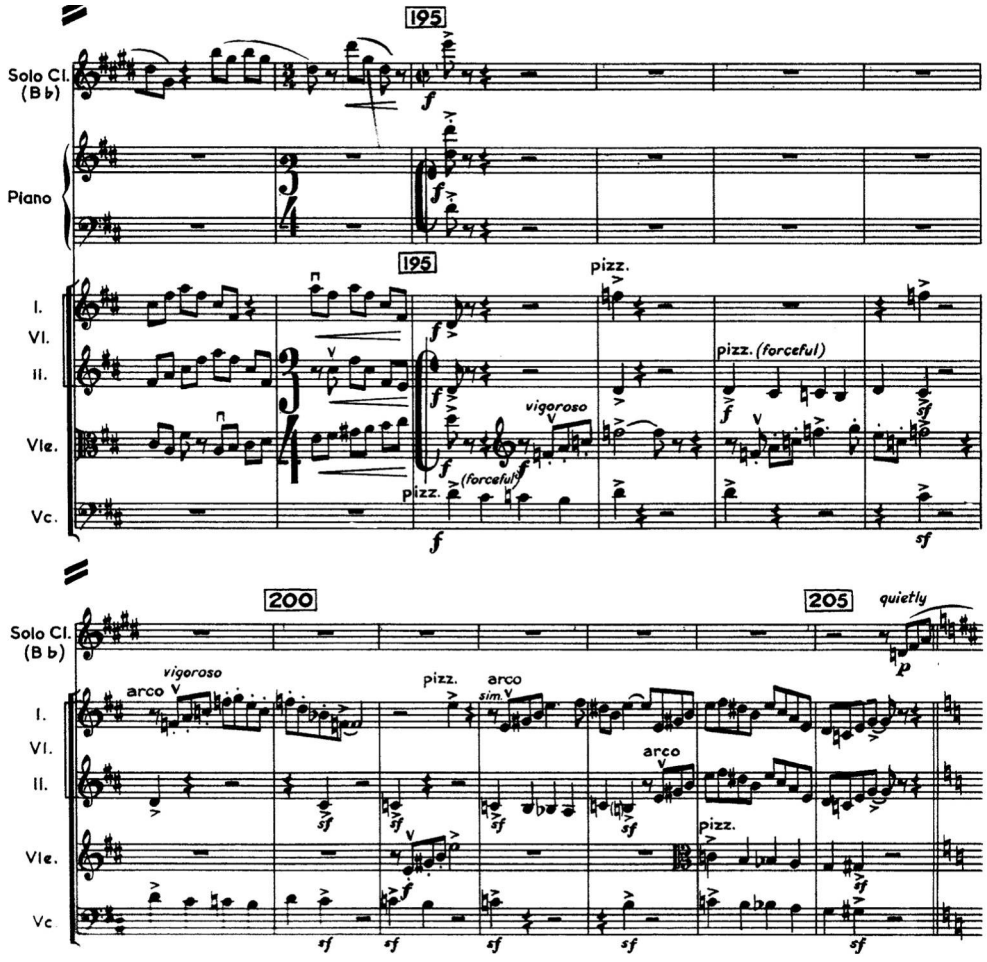
V taktu 176 se „ala breve“ mění na takt tříčtvrteční. Smyčce zde hrají osminové hodnoty s označením „heavy staccato“. Vzhledem k akcentaci a způsobu členění taktu, nabývá posluchač dojmu notace spíše šestiosminového taktu. Pro pozdější přechod zpět na čtyřčtvrteční ala breve v taktu 187 a následnou rytmicky náročnou kanonickou pasáž je nutné, aby sólista nadále cítil předepsaný tříčtvrteční takt a nenechal se jeho dělením zmást. Většina dirigentů v průběhu přechodu z jedné plochy do druhé taktuje čtvrťové, respektive půlové hodnoty.



Taktem 187 začíná zmiňovaná rytmicky náročná pasáž. Pokud sólistovo myšlení zůstane v předchozích taktech „na tři“, neměl by přechod činit žádné problémy. Čtvrťová hodnota se rovná hodnotě půlové. Interpret i orchestr se však vzhledem k jednotlivým na sebe navazujícím nástupům musí maximálně rytmicky ukáznit. Pokud se tak nestane je právě tato plocha jedním z míst, kde hrozí kolaps, nebo při nejmenším slyšitelná nesouhra, klarinetu s orchestrem.

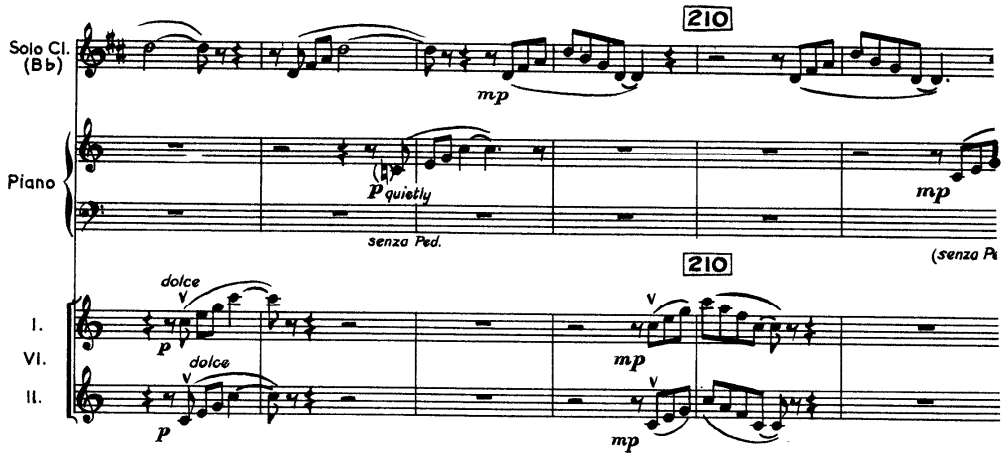


Počínaje taktem 195 následuje evoluční plocha, předchozího legatového materiálu klarinetu ve smyčcích. Zatímco vrchní smyčce hrají téma, jsou doprovázeny piccicatem smyčců spodních. Toto je označeno forte staccato forceful /důrazně, násilně/ a je často zvýrazněno akcenty a sforzaty na lichou dobu. Pokud má rozdíl staccata smyčcových nástrojů během koncertního provedení zřetelně vyznít, je nutné, aby smyčce hráli u zvukové hranice, již dovolují jejich nástroje. Estetická hranice zvuku, by zde oproti jiným žánrovým obdobím a klasickému školení měla být poněkud posunuta /naddimenzována/.



Tato plocha, pokud je interpretována dostatečně důrazně, skvěle kontrastuje s dalším nástupem klarinetu v taktu 205, který v pianu imituje smyčce a vzápětí je sám imitován houslemi a klavírem. Jestliže rytmicky náročná pasáž začínající taktem 187 vyžaduje strohost, pak je možné říci, že v tomto vstupu klarinetu může sólista svoji pregnantní výslovnost poněkud uvolnit. Celá plocha působí jako malý skladatelův vtípek, kdy po rytmicky vypjatých pasážích iniciuje klarinet mezi jednotlivými nástroji motivickou hravost a proto by zde vše mělo působit spíše

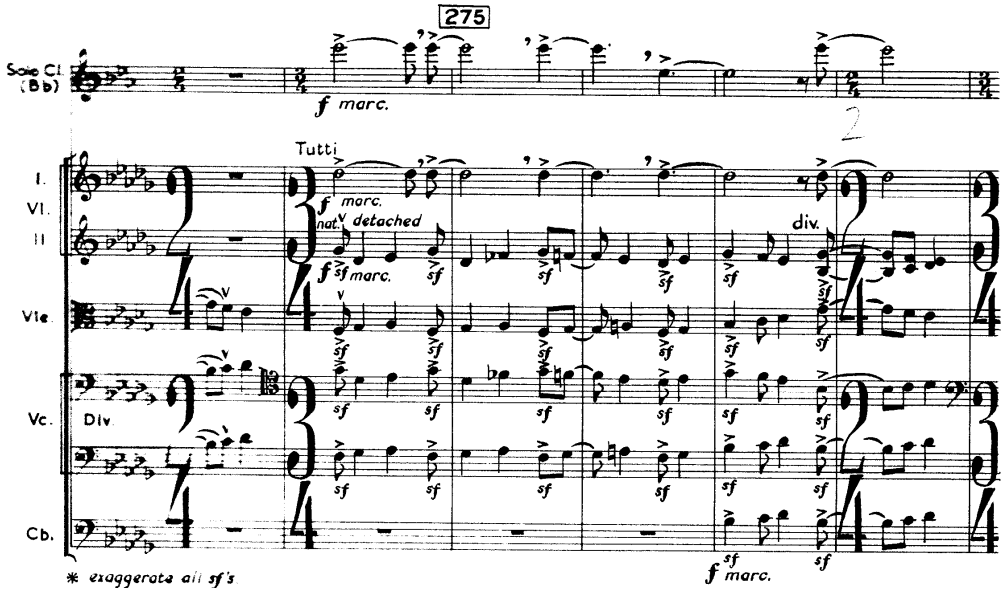
ležérně. Jednotlivé hlasy by na sebe měly náležitě reagovat způsobem komorního cítění, nežli striktně dodržovat dané tempo a puls.



Tyto imitační hrátky ukončuje klarinet svým již několikrát citovaným motivem, který rázně třikrát zopakuje, za doprovodu pianissimo delicate dalších nástrojů. Tato pasáž bývá často klarinetisty jazzově zdobena. Dle mého názoru nejsou ozdoby na škodu a těchto několik taktů, může posloužit jako připomenutí vlivu jazzu na vznik koncertu, pokud je o něm interpret tak jako já přesvědčen. Skvělým příkladem je již zmiňovaná nahrávka Richarda Stolzmana.

Do taktu 269 skladatel rozvíjí již užitý materiál. Z interpretačního hlediska si jak sólista, tak orchestr vystačí s již výše popsanými zásadami. V taktu 269 Trifle faster /o něco rychleji/ subito forte, zahajují smyčce dynamicky doposud nejvypjatější plochu. Skladatel zde přesně uvádí Subito forte sforzato marcato a navíc dodává exaggerate all sforzatos /přehánět všechny sforzata/ . Smyčce zde hrají rytmické unisono. Akcentací a vlastním členěním vyznívá tříčtvrteční takt jako takt pětiosminový. Opět plocha, ve které smyčcové nástroje překračují zvukově estetické hranice klasicky školené hry.[29] Klarinet zde nastupuje v taktu 274 a v podstatě kopíruje5/8 rytmus, drženými tóny převážně vysokého registru. Jestliže chce sólista vyznít jako dynamicky důstojný partner orchestru, musí již zde hrát s důraznou akcentací blížící se dynamickému maximu nástroje.

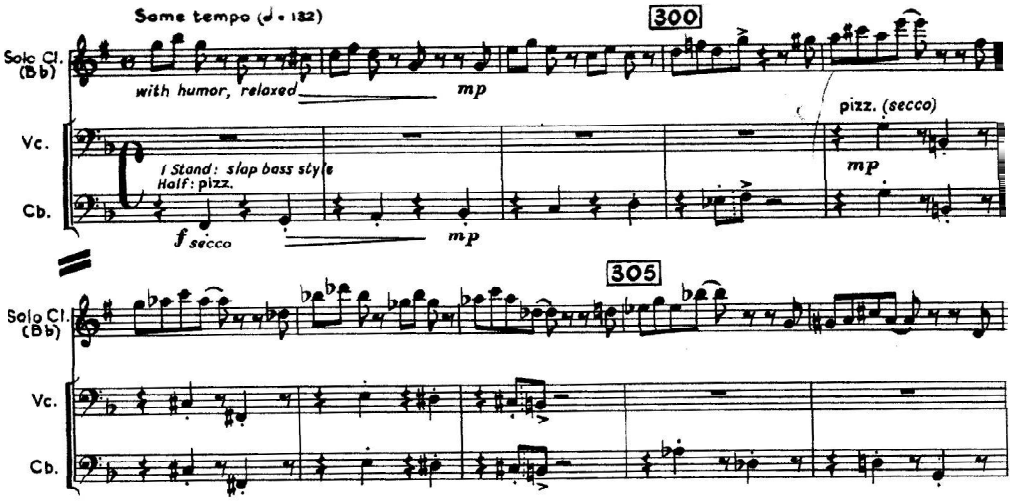
[29] Profesionální hudebník nynější mladé generace se jistě během svého studia na vysoké škole, ale i konzervatoři a dále během své kariéry seznámil s celou řadou moderních technik v rámci interpretace soudobé hudby, které zvukovou estetiku Coplandova koncertu mnohonásobně překračují. Tento zvukový aspekt však zdůrazňuji především z důvodů vlastních zkušeností se spoluprací s českými i zahraničními orchestry.



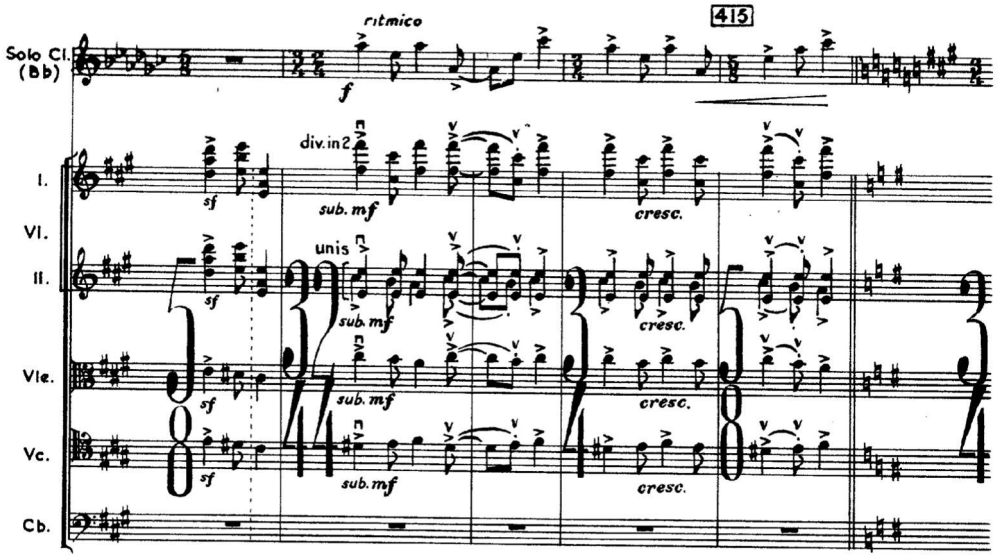
Důležité je správné postavení nátisku stejně jako jeho zpevnění. Malé apostrofy, mezi jednotlivými dechově náročnými ligaturovanými tóny mohou sloužit k několika za sebou následujícím nádechům. Obzvláště před vrcholem, tónem a3 s decrescendem, který se nachází v taktu 293, musí interpret pamatovat na dostatečnou zásobu dechu. Pokud z jakéhokoliv důvodu po nátiskově relativně náročné ploše dostatek dechu nemá, může dojít při přefuku hmatu e3 do a3 k přílišnému zapojení nátisku. Nátisk, především spodní ret, je nucen dechový nedostatek vyrovnávat zvýšeným tlakem, což vede k zavření plátku. Výsledkem je tón nedostatečně znělý, či nějakým způsobem, zvláště intonačně, deformovaný.

Taktem 296 začíná pasáž, která je samotným skladatelem popsána With humour, relaxed /s humorem, relaxovaně/. Jedná se zároveň o nejkontroverznější část skladby, o kterou se zastánci klasického pojetí koncertu přou se zastánci pojetí jazzového. Vyznavači klasického pojetí, mimo nahrávek Bennyho Goodmana a Stanleyho Druckera, argumentují působením vlivů brazilské hudby na skladatele v době tvorby koncertu a estetickou laciností jazzového frázování osminových hodnot do tečkovaného rytmu. Ve prospěch rovného rytmu osminových hodnot se dá také namítat, že skladatel tečkovaný rytmus používá na závěr celé plochy v taktech 319 - 322 a tudíž si ho nepřeje v taktech předchozích. Proti těmto argumentům se staví převážně použití takzvaného slap base style kontrabasů. Ideální zvuk slap base se v tomto případě dosáhne buď dřevem smyčce /klasický model/, či narážením pravé ruky na struny, která se posléze odráží od hmatníku kontrabasu /jazzový model/. Tento způsob hry pak vytváří specifický rytmicko - melodický zvuk používaný v jazzu, ale například také v hudbě indické, latinsko americké, či cikánském folkloru

Rumunska a Maďarska. Dalším argumentem pro jazzovou interpretaci, se může stát basová figura kontrabasů stupnice F – dur, hraná v prvních čtyřech taktech tématu jako doprovod na lehké doby a její poslední dva tóny es a f v osminových hodnotách s akcentací na liché osmině tónu f. Je možné říci, že jde o další zjevný jazzový idiom. Opět je žádoucí, aby sólista převzal kontrolu nad metro - rytmickým cítěním celé pasáže, čímž navodí požadovaný dojem uvolnění.



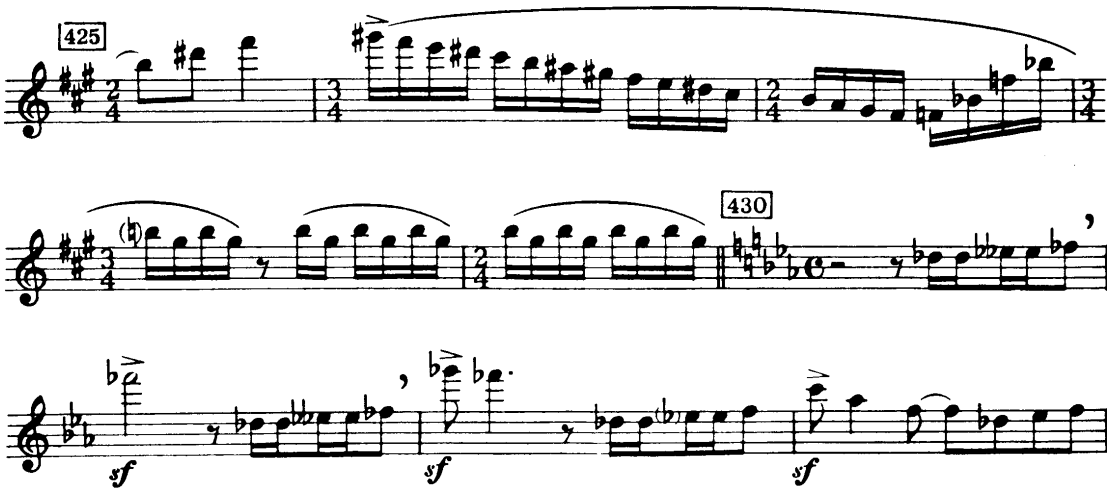
Taktem 379 rytmico vigoroso (rytmicky energicky) se dostává koncert do své finální části. Od tohoto taktu již skladba graduje jak tempově tak dynamicky. Klarinet nastupuje v taktu 412. Vzhledem k rytmicky exponovanému orchestru má i sólista udaný pokyn forte rytmico. Opět hraje rytmické unisono s orchestrem. Opět tříčtvrteční a dvoučtvrťové takty vyznívají vzhledem ke svému členění jako sled taktů 5/8. Tentokrát se, na rozdíl od taktů 269 – 296, opravdu několikrát plnohodnotný 5/8 takt objevuje. V taktech 413 a 415 se nachází sporný tón. Na konci obou taktů má dle zápisu klarinetového partu zaznít vždy znějící a tedy v ladění in b tón ces 3. V partituře se však nachází tón c3. O tomto problému se zmiňuji v následující kapitole s názvem Změny požadované Benny Goodmanem.



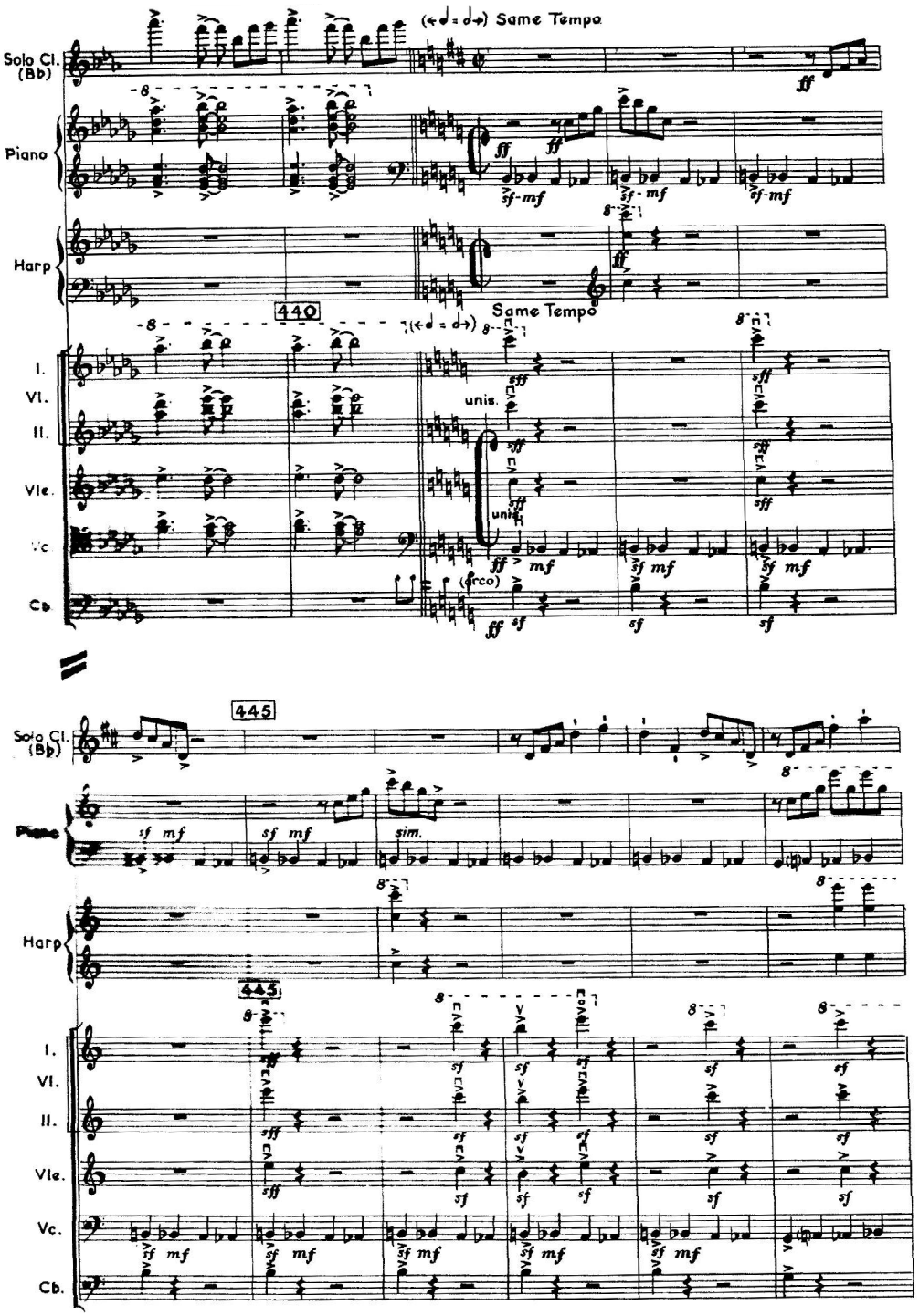
Opět zde platí, že klarinetista musí kromě rytmických zásad dodržovat především zásady dynamické. Orchestr v tomto místě hraje ve velmi znělé dynamice. Jestliže jsem v taktech 274 – 294 zmiňoval nutnost přiblížit se dynamickému maximu nástroje, zde v taktech 412 – 440, je setrvání na hraně dynamiky nástroje nevyhnutelné. Vzhledem k dynamické exponovanosti orchestru musí klarinetista použít veškeré své zvukové schopnosti a dovednosti, ale i fyzický a dechový potenciál. Obzvláště ve větších, akusticky sušších sálech, hrozí, že bude sólista během těchto taktů orchestrem naprosto zvukově pohlcen. Opět platí zásady zmiňované v taktech 274 – 294 s tím rozdílem, že je tato plocha mnohem fyzicky a dynamicky náročnější. Obecně se dá říct, že by veškerý tlak měl být soustředěn v bránici, čímž se zabrání přetěžování nátisku a zahlcení plátku přílišným tlakem spodního rtu. Nátisk však musí být zpevněný, aby mohlo svalstvo koutků vrchního a spodního rtu dostatečně pevně a rovnoměrně obejmout hubici a zajistit tak esteticky přijatelný zvuk v maximální síle.

V taktech 426 – 429 se, z hlediska prstové techniky, objevuje jediná problematičtější pasáž. Ve srovnání s ostatními, technicky vysoce náročnými koncerty, se může zdát jako banální, interpret by ji však rozhodně neměl při přípravě koncertu podcenit. Těchto několik taktů se může stát záludnými právě svou jedinečností. V taktech 430, 431 a 432 by měl sólista počítat s možností použití dvojitého jazyka pro šestnáctinové hodnoty. V praxi se finále koncertu může dostat do tempa, ve kterém je opakované nasazení rychlých hodnot jednoduchým jazykem problematické. Nechtěné tempové zatížení vzniklé nedostatečnou hbitostí jazyka

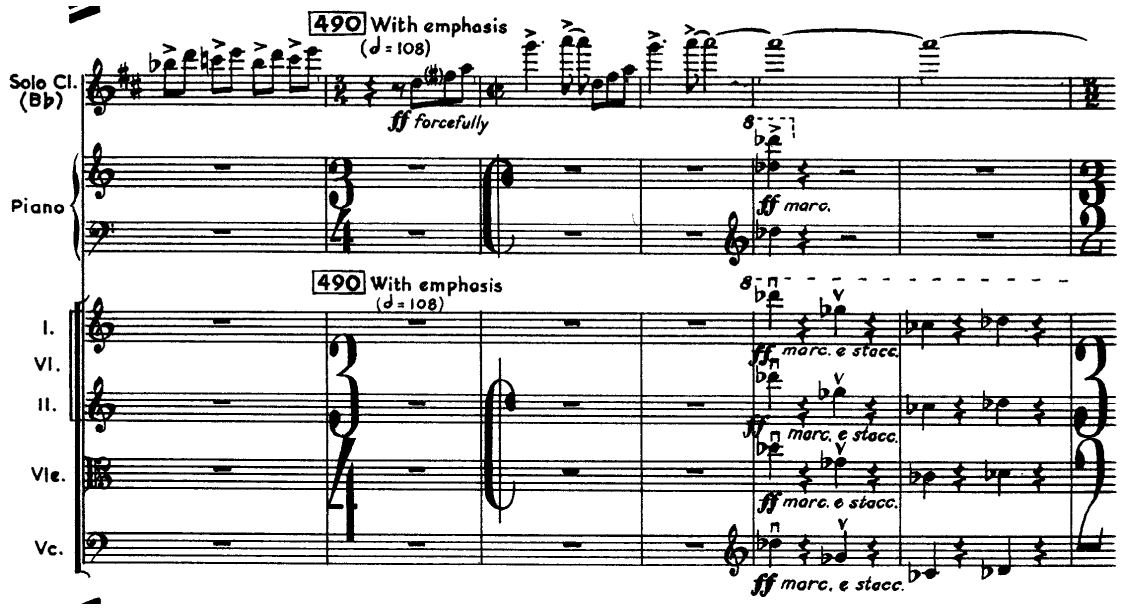
způsobí přerušení přirozené gradace, které je v tomto místě nežádoucí a proto by měl v přípravě sólista zvážit i eventualitu staccata dvojitého.



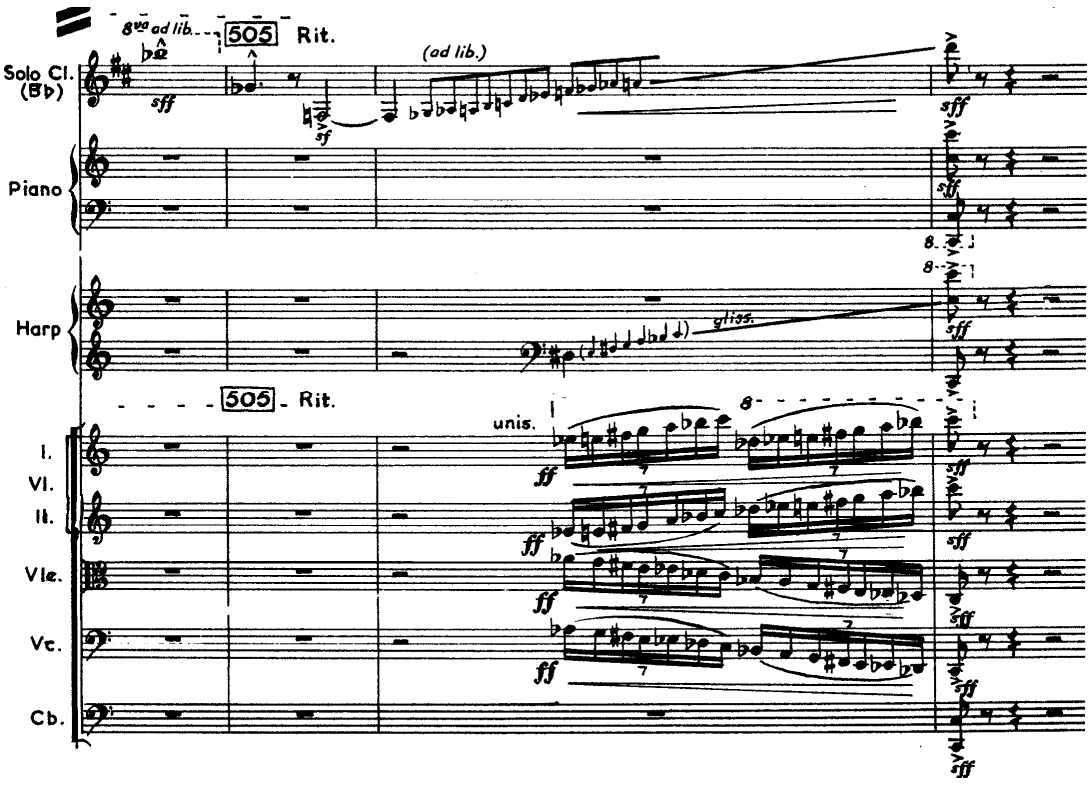
Dynamicky a gradačně intenzivní plochu střídá v taktu 441 další plocha ala breve, čtvrťová hodnota se rovná půlové. Touto taktovou změnou dochází k maximální tempové gradaci. Tato tempová změna se dá přirovnat k jazzovému double – time. Je zde opět použito imitací již známého motivického materiálu taktů 205 a dále, avšak tentokrát jsou v tempu dvojnásobném. Klarinet zde za doprovodu neústupného ostinata kontrabasů několikrát imituje klavír a posléze pokračuje ve variaci tohoto motivického materiálu. Bez povšimnutí by nemělo zůstat precizní dodržení akcentace. Při sestupném rozkladu *d – cis – a – d* je vždy akcentován tón *d*. Vzhledem k taktu ala breve je akcent na těžké a nejlehčí době. Pokud má být tato zvláštnost dostatečně patrná, musí s ohledem na šalmajový, méně znělý registr, interpret tón d1 výrazně atakovat proudem dechu vysoké rychlosti. Dalším aspektem srozumitelnosti plochy je zvolené tempo. Pokud se tempo zbytečně nadsadí, není obzvláště při živém provedení díla možné rozumět všem nuancím nasazení a akcentů. Celkově se stává plocha o několika pásmech nepřehledná a zvukově přesycená. Opět je zde na místě volba spíše jemnějšího nasazení portamento osminových hodnot v kontrastu k nasazení velice konkrétnímu a špičatému, hodnot čtvrťových. Pokud skladatel vyžaduje konkrétní staccato hodnot osminových, výslovně je označí staccato.



Celý závěr koncertu je skladatelem vystavěn velmi uvážlivě a přesně. Copland odmítá cestu živelné rychlosti a neustálého gradování tempa. Jako mistr symfonického vnímání instrumentálního koncertu se nespokojuje s banálními a triviálními praktikami, ale naopak pozvolným zklidněním tempa i výrazu se dostává k závažné katarzi /takt 481 tempo primo čtvrťová hodnota 120, takt 490 With emphasis, rozhodně půlová hodnota 108/ a to jak ryze hudební, tak i hudebně psychologické.



Jednovětý koncert v celkové délce cca 17 minut musí mít zákonitě i svoji myšlenkovou a obsahovou tečku. Copland ji chápe jako představení nástroje, který umí strhnout pozornost, ale občas je zneužíván i v rovině nástroje sladkých melodií a skotačivého veselí. Nic z toho se v tomto koncertu neobjeví, protože Copland dává klarinetu dar melancholické závažnosti a spontánní elegance a uhlazenosti. Toto je základním postulátem i krédem skladby, jež aspiruje na zlomové dílo klarinetového repertoáru, ale zlomovým dílem rozhodně není. Pracuje totiž s filosofií nástroje, která už byla přijata např., ve skladbách Artieho Shawa, Igora Stravinského, či Sammy Kaye. Finálním tónem b3, skokem přes šalmajový registr na malé f a následným glisandem jako by nás Copland vracel do světa jazzu. Vzhledem ke kombinaci s rychlým technickým sledem dvou šestnáctinových septol ve smyčcích a glissanda harfy jakož i použité harmonie, snad skladatel zároveň anticipuje svět jeho nových směrů a odnoží jakými byly third stream, free jazz, art jazz a další, které následovaly po období harmonicky a formálně bezstarostného, i když výrazově ohnivého swingu. Směru, který ovlivnil milióny lidí po celém světě, byl analyzován z hlediska zdravotního, politického, rasového a samozřejmě i hudebního.



Ani z hlediska interpretační problematiky nestaví Copland soudobé klarinetisty před úkoly, které by nebyly vyřešeny už v koncertech, či koncertantních skladbách předchozích hudebních epoch. Mám na mysli tónový rozsah nástroje, dynamickou škálu, technickou náročnost, či nátiskovou a dechovou kreativitu. Podstatným problémem tedy zůstává pouze výrazové a tónové ztvárnění. Základní otázku, zda hrát zcela rovným tónem, jak vyžaduje současná zvuková estetika hry, nebo přijmout představu vokalistů a pracovat s mírně chvějivým vibratem, vždy řeší hráč samotný. Užitím tohoto tónového efektu dostává interpretační podíl do zásadní roviny, neboť jde o přesah do jiné žánrové oblasti. Hrát „prkenně“ rovným tónem se zdůrazněním jazzových prvků, riffů a idiomů, je totéž, jako když by se jazzová balada měla rovnat výrazem Bachovskému Adagiu. Dva světy, dvě filosofie, dva odlišné zákony a přitom jedna hudba. Co rozhoduje? Poučenost, vzdělanost, připravenost a v prvé řadě – cit!

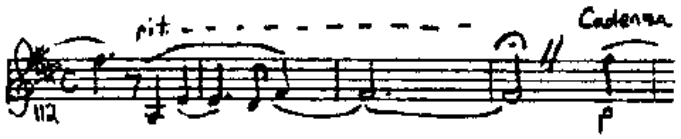
2. 3. Změny vyžádané Benny Goodmanem

Jedná – li se o koncert psaný pro konkrétního interpreta, bývá pro skladatele seznámení s dosavadní činností sólisty většinou výhodou. Autor má možnost zkomponovat koncert přesně dle interpretových dispozic technických, hudebně - výrazových a zároveň v souladu s jeho povahovými rysy. Určitá vazba na sólistu „objednavatele“, se může stát pro skladatele i omezující. Především v případě požadují – li se po něm změny, které v jeho očích již dokonalém a „dokončeném“ díle mohou skladbu devalvovat. Sólistova stanoviska by se měla především týkat problematiky technické, i když se samozřejmě mohou týkat i vyjádření k estetické stránce kompozice. Vše pak záleží především na vzájemné důvěře skladatele a sólisty „objednavatele“, bez které dílo se kterým v konečném důsledku budou spokojeni oba hlavní tvůrci, nemůže vzniknout. Průběžné konzultace skladatele a sólisty během vzniku koncertu, se mohou zdát vysoce výhodnými, ale zároveň nejsou dle mého názoru podmínkou. Přílišné ovlivňování tvůrčích záměrů skladatele může pak v krajním případě vést až k odcizení od jeho vlastního díla. Interpret musí mít na paměti, že skladatele pojí s dílem pomyslná pupeční šňůra, na rozdíl od interpreta, který se může od díla v nejhorším případě distancovat, nebo omezit četnost jeho provedení na minimum.

V případě Bennyho Goodmanna a „jeho“ Koncertu pro klarinet a orchestr bychom si měli při posuzování sólistou vymíněných změn uvědomit několik zásadních skutečností a souvislostí. Náčrtky a první verze tohoto koncertu jsou uchovány v Knihovně kongresu „Library of Congress“ ve Washingtonu D. C. v USA. Podle nich prošel koncert zásadním vývojem, na který však neměl samotný Goodman, který ve smlouvě na objednávku koncertu specifikoval spíše praktické požadavky stran honoráře a exkluzivních práv, vliv. Sám Copland si s sebou na turné po Jižní Americe kde počal koncert komponovat, vzal pro inspiraci dvě nahrávky Goodmanova sextetu. Koncert byl dokončen 21. října 1948 a okamžitě odeslán Goodmanovi v kopii manuskriptu. Ten celkem chladně odpověděl „…mnohokrát děkuji za prosbu provést koncert… s několika malými úpravami bychom mohli dosáhnout dobrého provedení“. Tento výrok se dá považovat za předzvěst několika zásadních změn, které Goodman požadoval vzhledem k technické náročnosti původní „dokončené“ verze koncertu. Goodman, i přes snahu Coplanda uspořádat provedení koncertu dříve, premiéroval dílo 6. listopadu roku 1950, dokonce celé dva

měsíce po vypršení exkluzivity objednavatele na skladbu, vyplívající ze vzájemné smlouvy. Copland po obdržení zmiňovaného dopisu Goodmanovi zaslal nahrávku koncertu ve verzi pro čtyřruční klavír, za účelem usnadnění nastudování své skladby. Před samotnou premiérou koncertu hrál s Goodmanem vlastní klavírní výtah koncertu, který byl posléze vydán. Dá se tedy říci, že učinil několik vysoce vstřícných kroků vůči osobě Bennyho Goodmana. Právě až během těchto zkoušek obou hlavních aktérů, požádal Goodman o několik změn. Vzhledem k faktu, že koncert již dva roky „existoval" v „absolutní" podobě skladatelovy hudební fantazie, dají se požadavky jazzového hudebníka považovat za dodatečné. Skladatel však prosbám, pramenícím především z technické problematiky klarinetové interpretace a charakteru Goodmanovi hry, vyhověl. Jeho úpravy byly posléze prověřeny desítkami až stovkami provedení koncertu na pódiích celého světa.

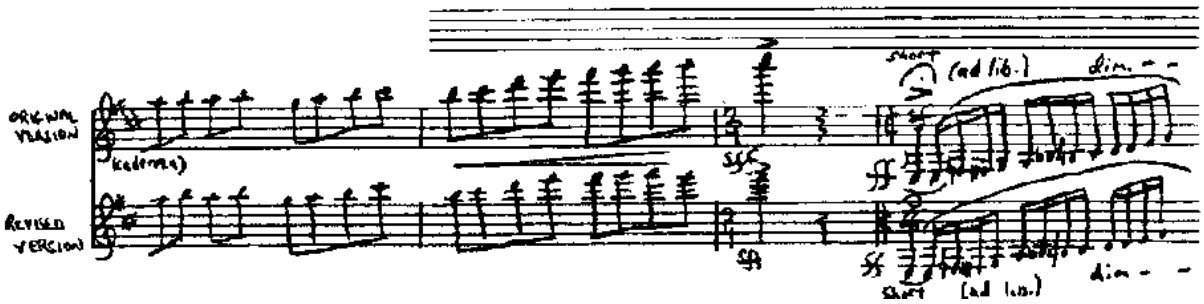
Úpravy se konkrétně týkaly čtyř míst. Goodman se zkušenostmi pódiově „protřelého" klarinetisty správně usoudil, že po dlouhém pomalém úvodu a před energickou fyzicky náročnou kadencí, by mohl sólista potřebovat několik volných taktů k rekuperaci sil. Proto prosil skladatele o změnu, díky které by si mohl před kadencí mírně odpočinout. Dle Goodmana to byl jejich jediný vážnější spor[30], jelikož skladatel poslední frázi klarinetu před kadencí vypustit nechtěl. Nakonec souhlasil v publikované verzi partitury[31] k uvedení následujících slov: „V případě, že si sólista chce odpočinout, může po 114 taktu udělat pauzu. Harfa hraje malé noty (zanášku) zatímco smyčce drží akord. Delšího odpočinku lze dosáhnout, pokud jedna sólová viola zahraje frázi klarinetu od třetí doby taktu 112." Vzhledem k faktu, že se poslední fráze klarinetu objevuje od prvních známých náčrtků koncertu až po jeho první rukopisnou verzi, zaslanou Goodmanovi, a vysoké úrovni dnešních klarinetistů, se tato dnes nevynechává. Tato poznámka není vytisknuta v klavírním výtahu.



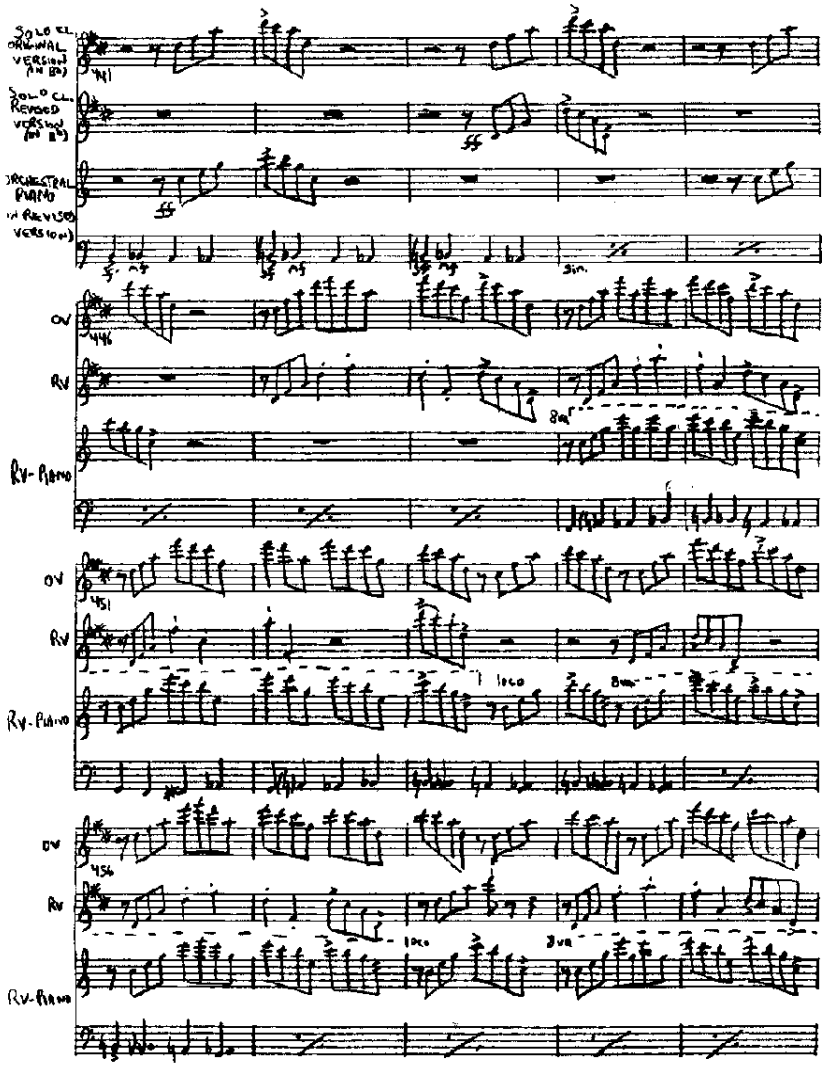
[30] Robert Adelson, Too Difficult For Benny Goodman, The Clarinet,1995,23, str. 45

[31] Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1952, partitura, 17942

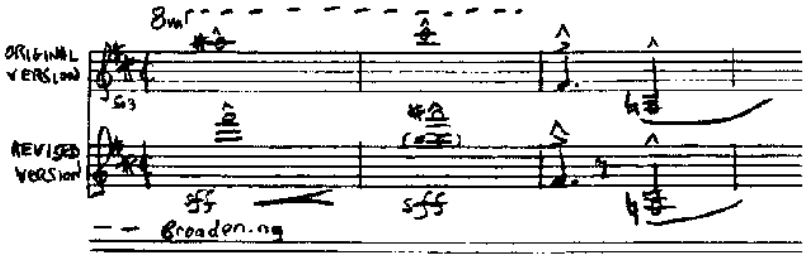
Druhá zásadnější změna se týká závěrečných taktů kadence. Původně měl závěr kadence stupnicovitě stoupat až po tón b3. Copland věděl z poslechu swingových nahrávek Goodmana, že tento tón bez problému ve svých improvizacích zvládá. Ten mu však vysvětlil, že mu tento vysoký registr nečiní problémy, improvizuje - li jazz pro publikum, ale interpretace z fixního notového zápisu, či v nahrávacím studiu, by ho v tomto místě mohla zradit. Proto Copland nakonec se změnou souhlasil.



Další změna se týká taktů 441 – 474. Původní Codu v závěru koncertu skladatel koncipoval daleko virtuosněji. Pasáž klarinetu, jež se pohybovala ve vysokém registru a rychlém tempu, byla pro Goodmana bez pochyby náročná. Nutno konstatovat, že klarinetový part napsal Goodman spíše klavírně, charakteru klarinetové hry opravdu příliš neodpovídá. Existuje dokonce stránka náčrtků původní verze koncertu, ve které stojí „1st version – later revised – of Coda of Clarinet concerto (too difficult for Benny Goodmann)“ první verze - později revidována – coda klarinetového koncertu (příliš těžké pro Benny Goodmanna). V upravené verzi hraje takty klarinetu orchestrální klavír. V případě, že by klarinetista chtěl hrát verzi původní, musí samozřejmě vynechat part klavíru v orchestru, z důvodu zdvojení hlasů.



Poslední revize díla se týká samotného závěru. Copland později vzpomíná: „poslední stránku jsem napsal o krok výše a musel jsem ji proto snížit …“ Jelikož neexistuje žádný náčrtek celé stránky, která by byla zapsána o stupeň výš, dá se předpokládat, že se vyjádření „…last page…“ vztahuje k taktům 504 a 505 a dvěma celým notám. Skladatel místo fis3 a b3 původně zamýšlel tóny ais3 a cis4, které Goodmann na svých swingových nahrávkách opravdu hraje. Tento intervalový skok v samotném závěru koncertu je však na samotné hranici rozsahu klarinetu i v pozměněné verzi.



[32]

[32] Robert Adelson, Too Difficult For Benny Goodman, The Clarinet,1995,23, str. 45

2. 4. Chyby v edici

Tento seznam chyb v sólovém partu klarinetu ve verzi vydání s klavírní redukcí[33], vznikl jeho porovnáním s posledním vydáním orchestrální partitury[34].

Takt 25	v partu přebývá značka pro tenuto na první době
T44	na druhé době je v partituře mf ne forte
T55	v partituře místo dvou značek pro decrescendo stojí diminuendo
T68	v sólovém partu přebývá značka pro tenuto
T70	v sólovém partu přebývá značka pro tenuto
T82	v sólovém partu přebývá značka pro tenuto
T91	v sólovém partu přebývá značka pro tenuto
T96	v sólovém partu přebývá značka pro forte
T112	na třetí době chybí v partu klarinetu pianissimo

Cadenza

T115	v partituře není uvedeno softly, dreamily
strana 2 řádek 6 takt 3	v sólovém partu přebývá značka mp
Str. 2 ř. 6 t.6	v sólovém partu přebývá plainly
Str. 2 ř. 7 t.2	somewhat faster by mělo začít až na třetí době
Str. 2 ř. 9 t.3	forte je v partituře až na třetí době
Str. 2 ř.11t.2	přebývá značka pro crescendo
Str. 2 ř.11t.3	přebývá značka mf
Str. 3 ř. 7 t.4	nad první dobou čtvrťová hodnota by měla být značka místo staccata
Str. 3 ř 10t.3	je v partituře uvedeno ff sf ne sff
T150	v partituře není uvedeno „perky“
T155	forte není v partituře

[33] Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1950, sólový part a klavírní výtah, 16656

[34]Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1952, partitura, 17942

T167	v partituře není crescendo, ale poco crescendo do forte na čtvrté době taktu 169
T169	v sólové partu přebývá forte na čtvrté době
T167 – 169	v sólovém partu přebývají všechny značky
T173	v sólovém partu chybí crescendo na druhé době taktu
T175	v partituře je značka pro crescendo o dva takty dříve
T176	v partituře není značka sforzato na první době
T176 – 188	v partituře není označená změna předznamenání, tóny s křížky jsou zaznamenány v podobě enharmonických záměn tónů v lince sólového klarinetu, pomocí béček
T194	cresendo by mělo začít až na druhé době taktu, legáto má končit na třetí době taktu 194 a nepokračuje do taktu 195
T205	v partituře je nástup klarinetu označen slovem „quietly“ klidně, potichu
T216	v sólovém partu přebývá značka mf
T217	v sólovém partu přebývá značka p
T218	v sólovém partu přebývá značka mf
T219	v sólovém partu přebývá značka p
T220	v sólovém partu přebývá mf
T222	v sólovém partu přebývá f
T246	v partituře je tón *a* na první době zapsán jako tón beses
T250	značka pro decrescendo navazuje v partituře hned na dynamiku piano
T293	v partituře není crescendo
T297	v partituře stojí „the same tempo“
T298	mp ze třetí doby patří na osminový zdvih k taktu 299
T365	v sólovém partu chybí tenuto nad notou c3
T370	nad notou c3 má být v tomto taktu akcent
T413	v partituře je na druhé době taktu tón c3 a ne ces!!!
T415	crescendo by mělo začít již na poslední osminové hodnotě předchozího taktu
T417	chybí akcent nad notou cis3
T419	chybí akcent na první době
T430	označeno „sf. marc. e intensivo“

T431	v taktech 431 a 430 jsou v partituře místo osminové hodnoty fes2 , na poslední osminu taktu dvě hodnoty šestnáctinové
T431	v tomto a následujícím taktu není v partituře uvedeno sf
T434	v sólovém partu chybí značka pro nádech po vysokém g3 na třetí době
T440	na druhé osminové hodnotě druhé doby chybí v sólovém partu akcent
T441	chybí „same tempo“
T442	v partituře na rozdíl od partu je zaznamenáno fortissimo
T463	místo staccata na čtvrté osmině v taktech 463 a 464 je v partituře zaznamenán akcent
T465	v tomto taktu neuvádí skladatel v partituře ff incisive
T466	d3 na třetí době je v partituře svázané legátem s následujícím tónem c3, poslední osminová hodnota je v partituře označena akcentem a ne staccato
T470	tón d2 je v partituře se značkou akcentu ne staccata, stejně tak v taktech 471, 472, 473
T481	v partituře není zaznamenáno marcato
T488	na třetí době chybí v sólovém partu akcent
T489	na každé době taktu je v partituře zaznamenán akcent
T496	první dvě noty jsou v partituře zaznamenány jako as2 f3, stejně tak v následujícím taktu
T502	druhý tón je gis2
T503	v partituře je uvedeno fff místo sff, „broadening“ platí až do druhé doby taktu 505
T504	v partituře je tón zaznamenán jako b3 ne ais3
T505	v partituře je místo akcentu uveden stejný symbol jako v předchozích taktech
T505	malé f má být označené akcentem[35]

[35] Charles Stier, Editions and Missprints, Copland Concerto for Clarinet, The Clarinet,1992,13, str. 49

3. Jean Francaix – Koncert pro klarinet a orchestr

3. 1. Geneze koncertu

Jeden z nejslavnějších francouzských skladatelů narozen v Mans roku 1912 umřel roku 1997 v Paříži. Žák Nadiji Boulanger, současník a kolega Maurice Ravela , Alberta Roussela, Daria Milhauda, Igora Stravinskeho, Francise Poulenca a dalších. Díla Jeana Francaixe hráli nejslavnější světové orchestry Berlínská Filharmonie, Staatskapelle Dresden, Vídeňští symfonikové, Salcburské Mozarteum, Pařížská opera, Symfonické orchestry San Franciska, nebo Filadelfie, pod taktovkou věhlasných dirigentů Herberta von Karajana, Charlese Muncha, Wolfganga Sawallische, Josefa Keilbertha a dalších. Kompoziční rozptyl sahá od velkých forem symfonií, oper, baletů, přes hudbu církevní po hudbu komorní a koncertantní, ale i hudbu filmovou například „Si Versailles m´était conté“ známý film Sachy Guitryho. Nahrávali ho umělci jako Jascha Heifetz, sám byl výborným klavíristou, který zanechal mnoho nahrávek, nicméně opakovaně prokazoval i svůj vztah k dechovým nástrojům.

Francaix o díle říká „Tento koncert je, přinejmenším doufám, zábavný na poslech. Hrát ho je však záležitost úplně jiná. Presentuje se jako sluchová letecká akrobacie, s loopingy, křídelními obrátkami a vruty pro sólistu dosti děsivými. Ten musí mít srdce pevně usazené za sebou však tisíce odlétaných hodin. Dá se říci, že ničeho není ušetřen a nikde není šetřen, a to ani ve volné větě vzhledem k dlouhými okouzlujícím, avšak obávaným pasážím bez možnosti nádechu. Abych pokračoval v leteckých evokacích. Pilot plachtí vzduchem na pokraji ztráty rychlosti. Na poslední chvíli nahazuje opět své řvoucí motory, zatímco si ležérně přehodí leteckou kuklu za klaunskou paruku“[36].

Jack Brymer: „Dílo snad napsané pro budoucnost v případě, že se klarinet modernizuje, nebo se vlastnosti lidské ruky vyvinou a změní…. zároveň je to výzva, která za to opravdu stojí.“[37]

Koncert byl komponován mezi lety 1967 – 68 a věnován Fernandu Oubradousovi (1903 - 86). Ten zastával post šéfdirigenta, profesora komorní hudby na Konzervatoři v Paříži, fagotisty Opery v Paříži, ředitele letní mistrovské akademie v Nice. Poprvé byl koncert proveden Jacquesem Lancelotem jedním z nejslavnějších

[36] P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str 12
[37] P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str 12

francouzských klarinetistů, jež byl dále členem Francouzského dechového kvinteta, profesorem konzervatoře v Rouen a posléze Conservatoir National Supérieur v Lyonu. Koncert provedl 30. července 1968, během Festivalu letní mistrovské akademie v Nice v kapli kláštera Cimiez, Pařížský komorní orchestr pod taktovkou Louis Fourestiera, držitele Grand Prix de Rome a dirigenta Pařížské opery. Přijetí bylo triumfální.

V listopadu stejného roku byl koncert proveden v Paříži v sále Gaveau se stejnými účinkujícími a roku 1971 přinesla interpretům premiérová nahrávka J. Lancelota s Komorním orchestrem Nice pod vedením Pol Mulea Grand prix du Disque. Lancelot prohlásil, že potřeboval několik měsíců na to, aby zahrál dle něj „…jeden z nejobtížnějších koncertů pro klarinet, kdy napsaných…“[38]. Noviny „Nice Matin“ 2. srpna 1968 napsali: „ Virtuos: Jacques Lancelot, skladatel: Jean Francaix. „…u nového koncertu pro klarinet jsme ocenili spontaneitu a svěžest skladatele J. Francaixe, dílo dobře vybroušené, ležérní, se vzdušnou orchestrací, vyžadující však neomylné technické schopnosti všech hudebních partnerů… …J. Lancelot je v současné době jeden z nejlepších světových klarinetistů. Při provedení díla odhalil své oslňující kvality virtuosity a muzikality. Během nehynoucího radostného potlesku pozdravil skladatel publikum spolu se sólistou…“

Jako malou codu lze dodat, že o premiéře nebyla v tehdejším Československu zmínka a že notové materiály a nahrávky nebyly ani v dalších deseti letech dostupné.

[38] P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str 13

3. 2. Koncert ve své extrémní technické náročnosti

Koncert pro klarinet a orchestr J. Francaixe patří k nejnáročnějším dílům klarinetové literatury období 20. století. Vzhledem k použitému hudebnímu jazyku se dá říci, že skladatel plně využívá technických možností dnešního moderního klarinetu se všemi jeho vývojovými zlepšeními, rozsah nástroje, dynamická škála, technická vylepšení, lépe konvenující se stavbou lidské ruky, jež napomáhají vysokému standardu dnešního klarinetového interpretačního umění. Zároveň však z pohledu formálního a výrazového klade důraz na až neo – klasickou čistotu, která by v ideálním případě měla být navíc doplněna o francouzský „esprit“ a interpretační „lehkost“ v rámci skladatelem vymezených hudebních mantinelů.

Pokud se interpret spokojí s pouhým překonáním technických nástrah, kterých se vzhledem k tónině H – Dur /klarinet in b/ v koncertu vyskytuje nepřeberné množství, a pojme jeho interpretaci jen v rámci virtuosního ekvilibristického výstupu, úspěšně předčí většinu klarinetistů, kteří se o interpretaci koncertu pokouší. Zároveň se však zařadí po jejich bok, plně nevyužívaje jeho rozsáhlý koncertantní potenciál. Z důvodů extrémní technické náročnosti a relativně dlouhého durata, není koncert příliš často prováděn živě na koncertních pódiích. Vzhledem k charakteru koncertu mám však za to, že veškeré výše zmíněné faktory interpretace mohou nejlépe vyniknout právě při „živém“ provedení díla, které ukáže nejen technické a interpretační schopnosti sólisty, ale zároveň jeho osobnost, jejíž jedinečnost je právě v tomto díle při nejmenším nad míru důležitá. V případě tohoto koncertu se síla, nebo naopak slabiny osobnosti interpreta, stejně jako jeho um a interpretační dovednosti nemilosrdně projeví již od prvních taktů koncertu.

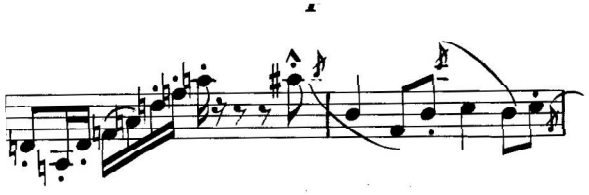
Z pohledu českých interpretů je praktické provedení, nebo pouhé studium tohoto koncertu ojedinělou záležitostí, i když je pravdou, že nejmladší generace klarinetistů k němu nyní nachází cestu častěji. Vzhledem k pověsti technicky nejnáročnějšího díla, znamená zvládnutí koncertu jakousi metu, které se snaží mladí klarinetisté dosáhnout. Bohužel ne vždy dostatečně dlouho u jeho studia setrvají a zřídkakdy provedou koncert, alespoň s klavírem, veřejně, natož pak opakovaně. Tento koncert totiž patří k dílům, které je potřeba nastudovat nejen na cvičišti, ale především na bojišti. Sólista musí vytipovat úseky, v rámci kterých může polevit v pozornosti a „odpočívat“ a zároveň pasáže problematické, kdy naopak svou pozornost udrží bezchybnou.

Klavírní výtah je místy zapsán ve třech řádcích, mandatorního basu respektive levé ruky a dvou řádků pravé, mezi kterými si může klavírista vybrat a které jsou obligatorní. Ve vrchní lince se většinou objevují extrémně náročné avšak, z hlediska struktury koncertu důležité, pasáže představující virtuosní sólové sekvence dechových nástrojů orchestru, především flétny, hoboje a klarinetu. Požadavek tvůrčího přístupu ke klavírnímu partu a jeho náročnost, se často stává důvodem nízké četnosti provedení a studia koncertu.

3.3 Interpretace koncertu

I. věta Allegro

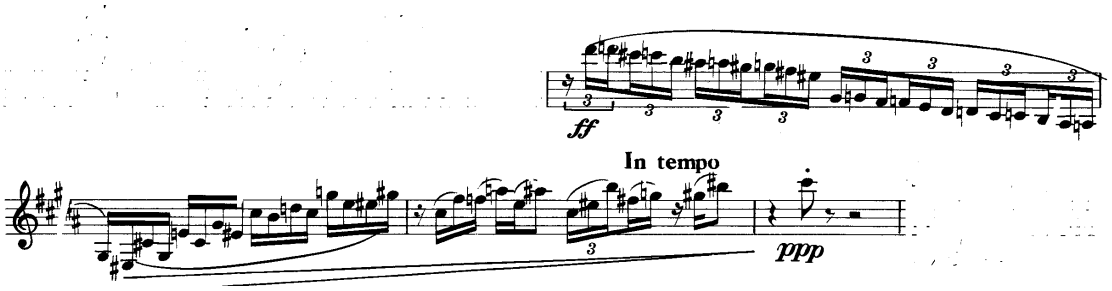
Koncert začíná krátkým tematickým úvodem flétny, který po čtyřech taktech přebírá sólový klarinet. Staccato repetovaného tónu fagotu a především staccato flétnového sóla v úvodu, by nemělo být přehnaně rychlé. V ideálním případě by měli orchestrální hráči ve svých sólových vstupech využít jednoduchého staccata řadového. Způsob nasazení různých nástrojů by se měl shodovat a staccato by nemělo být u žádného z nástrojů tempově přeexponované a to ani v případě leitmotivu *staccato ironico* prvního fagotu. Pokud se z jakéhokoliv důvodu stane, že flétna použije staccato dvojité, měl by se sólista spíše inspirovat zřetelností smyčců. Hrozí totiž, že správně zvolené tempo, začne zrychlovat již v začátku, což je v případě tohoto koncertu velmi nebezpečné. Obecně platí, že má být úvod hrán velmi energicky, což však neznamená silně, nebo snad dokonce brutálně či těžce. Všichni hráči dechové sekce se musí inspirovat lehkostí pizzicata smyčců, jež v úvodu doprovází jak sóla dřevěné dechové sekce, včetně sólového klarinetu, tak od čísla tři i kombinace lesního rohu se sólistou, posléze pak hoboje a opět flétny. Přesné dodržování dynamiky a různých druhů předepsané artikulace a akcentace pomáhá ve snaze o vystihnutí nálady, lehkosti až frivolnosti, která z úvodu koncertu čiší. Sólista by pak měl především dbát na přesnou výslovnost a délku osminových hodnot. V osmém taktu čísla dvě je ozdobeno téma klarinetu přírazy, které nesmí



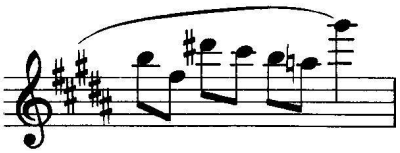
znít akcentovaně, a výrazněji, nežli téma samotné. Pro jejich snazší exekuci doporučuji hrát příraz, Cis3 pomocným hmatem - první prst levé ruky.

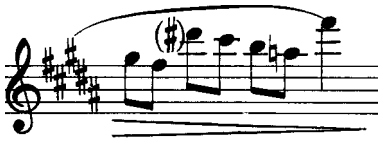
Technicky náročná pasáž sólisty od čísla tři, vyžaduje jeho naprostý soulad s daným sólovým nástrojem dechové sekce orchestru, hrajícím hlavní téma. Závěrečný tón klarinetu Cis 3, který uzavírá celou vstupní část koncertu v dynamice ppp a symbolizuje jakýsi technicko – interpretační nadhled sólisty, doporučuji zahrát bočním hmatem, vzhledem k jeho snadnému ozvu.

39



Po krátké čtyřtaktové kadenci, která by měla vzhledem k charakteru úvodu zaznít ***in tempo*** i přes markantní decrescendo až po dynamiku ppp následuje od čísla pět klidnější část dolcissimo. Klarinet zde přechází do co možná nejplynulejších legát, které jsou ovšem vzhledem k velkým intervalovým skokům a dynamice opět na hraně technických možností nástroje i interpreta. Skladatel si zde dynamiku piano „pojistí" nejen pianissimem smyčců, které je nutné vzhledem k hustotě faktury orchestru dodržet, ale zároveň technicky náročným flétnovým „doprovodem", který vnímavého sólistu v nízké dynamice udrží. Naprosto zásadním k dosažení hladkého legáta se stává synchronizace poměru tlaku dechového sloupce a rychlosti vzduchu, stejně jako volba konvenujících hmatů. V tomto případě musí klarinetista volit hmaty, které mu umožní co nejvolnější ozev. Spojení „co nejvolnější" volím zcela záměrně, neboť z vlastní zkušenosti vím, že jde většinou o hmaty znějící poněkud výše, což v tomto úseku skladby, zkušený interpret vzhledem k vazbám velkých intervalových skoků, které musí hrát volně pod neměnným dechovým proudem, uvítá.

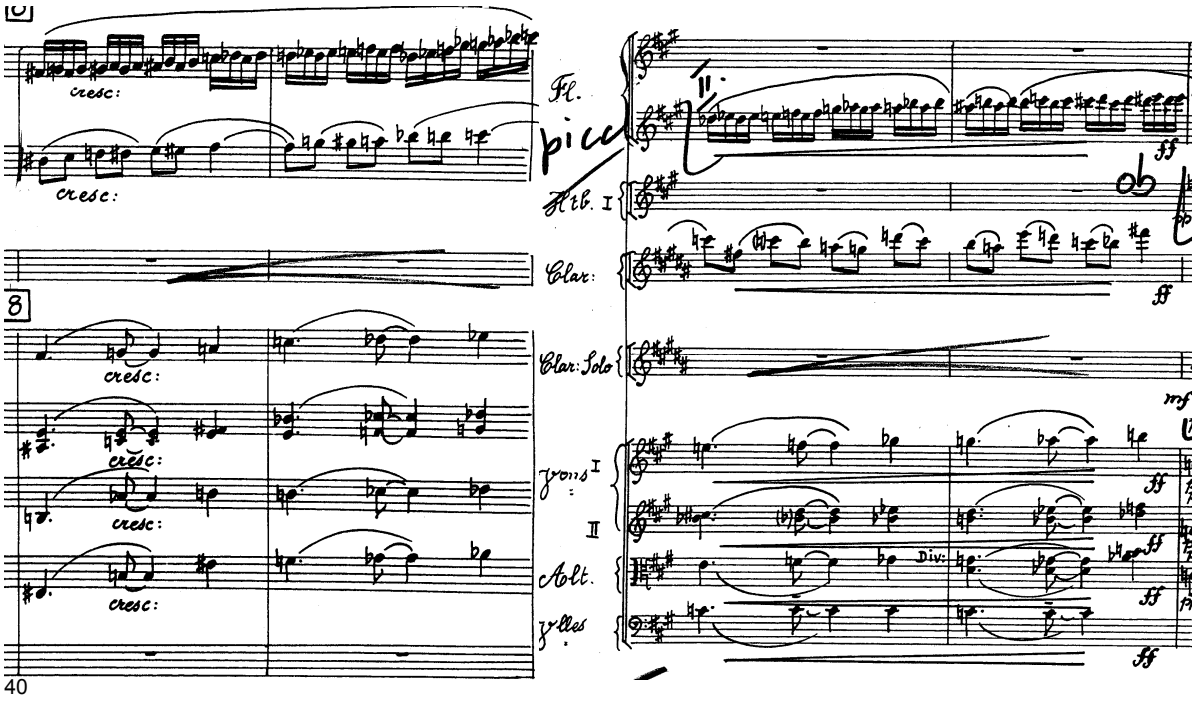




V čísle osm následuje zajímavá pasáž, kdy první klarinet orchestru přebírá linku klarinetu sólového. Tento čtyřtaktový úsek umožní sólistovi několik chvil oddechu. Není tomu v koncertu naposledy, kdy se staví orchestrální klarinet na úroveň klarinetu sólového. Sólový part v podstatě plně a ne naposled přebírá orchestrální hráč, proto si nemyslím, že záměrem skladatele byla úspora fyzických sil sólisty. Spíše se domnívám, že se skladatel snažil přesně, dle svých nekonvenčních

[39] Jean Francaix, Concerto pour clarinette et orchestre, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1968, 1. vyd., sólový part a klavírní výtah 1022

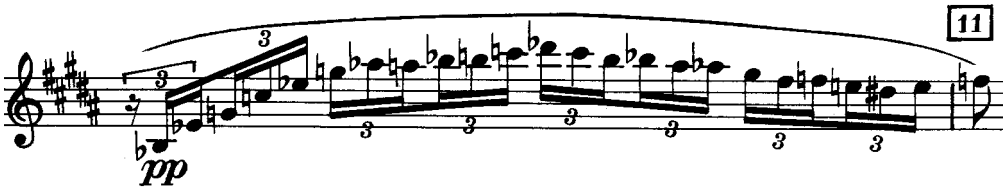
kompozičních postupů a názorů po vysoce virtuosních technických pasážích, roli sólisty v dobrém slova smyslu „bagatelizovat“.



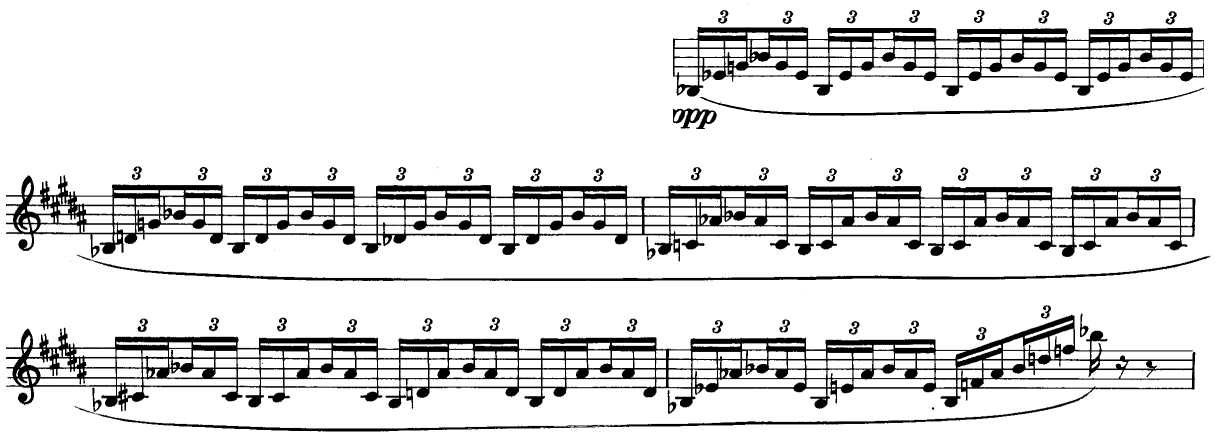
Tento můj názor podporuje i další průběh koncertu, kdy sólista sice přebírá opět po čtyřech taktech klarinetovou linku, avšak tentokrát v podobě doprovodu, či rovnocenného hlasu k hoboji a flétně, exponujících hlavní téma první věty. Vedoucí hlas zde klarinet přebírá pouze ojediněle, v případech jednotlivých taktů kdy v technicky náročných pasážích zůstává naprosto sám, nebo doprovázen smyčci a to v osmém a dvanáctém taktu čísla osm, ve druhé polovině druhého a třetího a následně taktu pátém čísla devět. V prvním taktu čísla devět opět přebírá vedoucí hlas první klarinet orchestru, avšak na pouhý jeden takt. Přistoupí - li interpret na fakt, že sólový klarinet hraje nanejvýš rovnocennou úlohu s ostatními převážně dechovými nástroji, musí nutně v této pasáži přizpůsobit charakter své hry komornějšímu výrazu, jak po zvukové, tak převážně rytmické stránce a přizpůsobit se nástrojům, které zrovna hrají vedoucí hlas. Tři takty před číslem deset varíruje sólový klarinet téma a stává se opět vedoucím hlasem až po číslo jedenáct, kdy hraje téma opět orchestrální klarinetista, následován sólistou. Z hlediska techniky bych tři takty před číslem deset doporučil cis3 v rychlé kvintole hrát alternativním hmatem - první prst levé ruky.

[40] Jean Francaix, Concerto pour clarinette et orchestre, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1968, 1. vyd.,partitura 1022

Jeden takt před číslem jedenáct pro des3 hmatem - palec levé ruky s přefukovací klapkou a první prst ruky pravé na první dvě trylkové klapky, jak z důvodu snadnějšího ozvu, tak technické jednoduchosti.

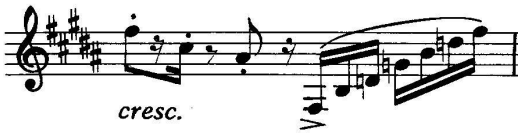


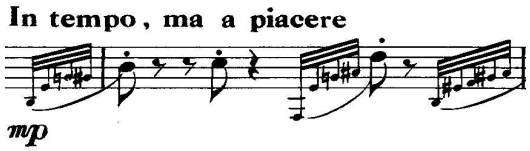
V sedmém taktu čísla jedenáct hraje klarinet technicky extrémně náročnou pasáž. I když zde opět není hlasem vedoucím, doporučuji hrát es1 v sekvencích malých sextol pomocným dlouhým hmatem „ první - první “. I přesto zůstává šest taktů malých sextol technicky velmi problematickými.



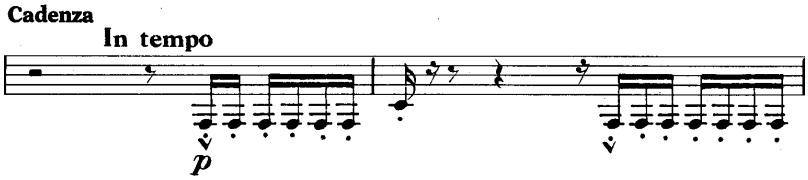
Cadenza

Tempové určení „**Cadenza in tempo“** skladatel uvádí záměrně. Jde mu nejen o určitý puls a udání rytmických hranic kadence, ale zároveň o zachování rytmického leitmotivu*, který se objevuje v prvních dvou třetinách.*

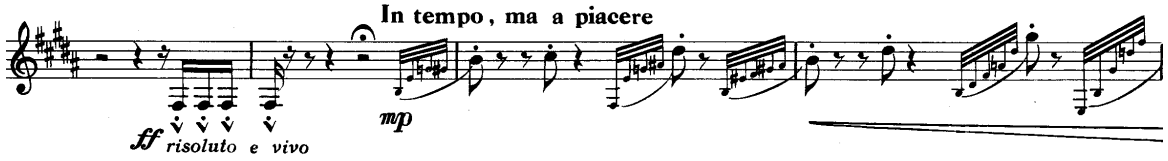




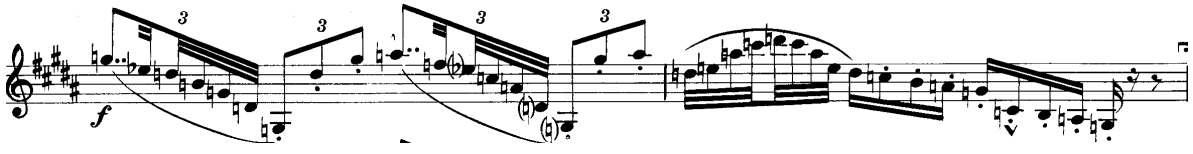
V začátku hraje klarinet repetovaný tón fagotu z úvodu koncertu. Opět je nutné dodržet předepsaný ostrý akcent na první notě všech skupin šestnáctinových hodnot, který ruší klasickou strukturu těžkých a lehkých dob.



Po rytmické a akcentované pasáži ukončené čtyřmi fortissimovými šestnáctinovými hodnotami risoluto e vivo, následuje pasáž in tempo ma piacere, což ovšem neznačí pokyn k zásadnímu rytmickému kadencovitému rozvolnění. I přes náročné dvaatřicetinové ozdoby by měl být již zmiňovaný rytmus zřetelně rozpoznatelný. Jen tak bude kadence plynout dle určitého patrného řádu.

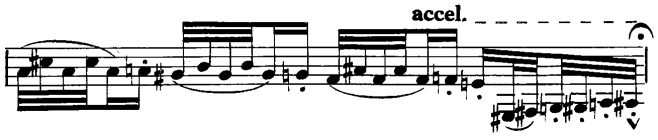


Po dvoučáře následují technické rozklady varírující hlavní téma klarinetu. Efekt pasáže rozkladů, se opět několikanásobně zvýší zachováním rytmických poměrů dvaatřicetinových hodnot v triole, oproti dvaatřicetinám a šestnáctinám.

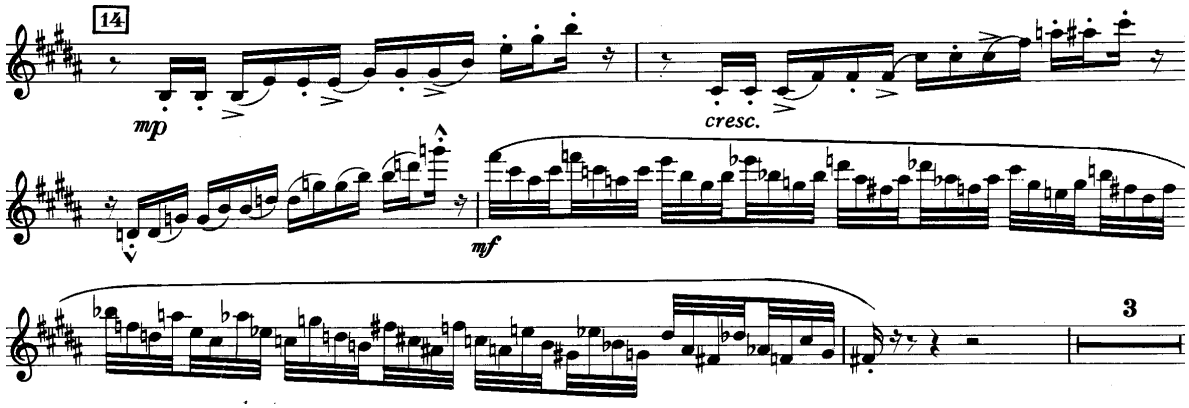


V taktu dvacátém devátém je koruna na půlové pomlce, která by pro svůj psychologický účinek před finále cadenze měla být ze všech korun nejdelší. Po koruně následuje tremolová pasáž, jejíž rytmický sled skladatel narušuje akcentováním lehkých dob a která patří k technicky nejtěžším úsekům celé první

věty, obzvláště takt třicet osm accelerando kombinující intervalové skoky z šalmajového registru tónů ais, gis s „přefukovanou oktávou“.

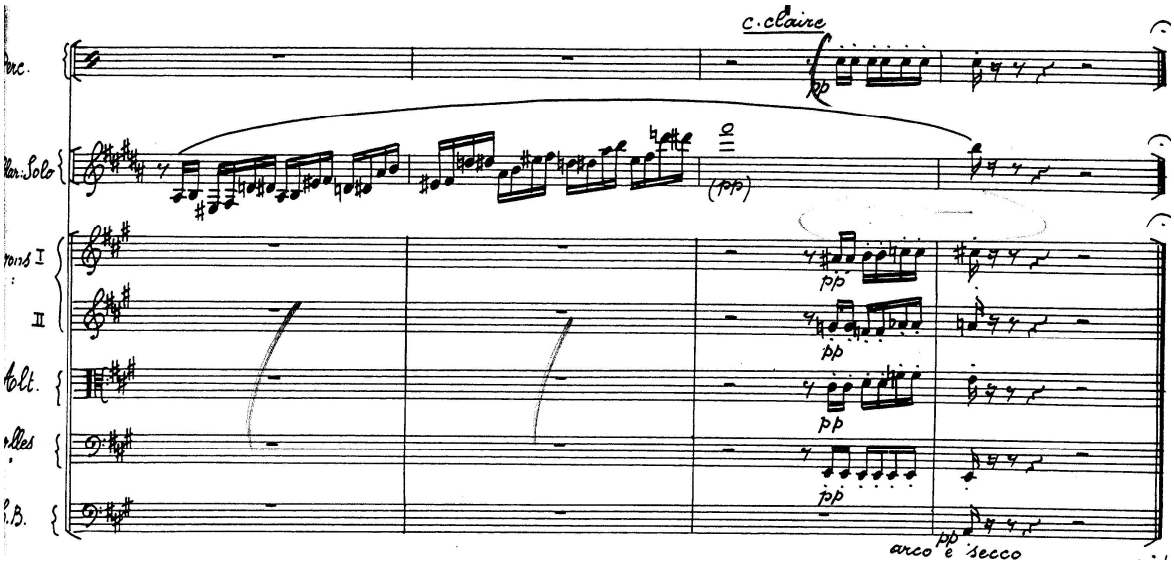


Celý závěr má tempově gradovat od taktu třicet sedm až do náročné dvaatřicetinové sekvence, která kadenci zakončuje. Tyto dva takty jsou mezi českými klarinetisty pro svou technickou obtížnost právem nazývány „Taxisem“ po vzoru nechvalně známého skoku v dostihu Velké Pardubické. Vývoj technických abilit hráčů dokazuje můj rozhovor s kolegy o jednu generaci staršími, kteří za „Taxis“ považovali pasáž v První Rapsodii Clauda Debussyho, jež dnes povětšinou profesionálním hráčům neskýtá velké technické problémy. V těchto závěrečných taktech musí sólista zachovat chladnou hlavu, k čemuž mu pomůže, pokud cítí dvaatřicetiny striktně po osmi, respektive po čtyřech a nenechá se strhnout k accelerandu v rámci hemiol psaných po třech. Pokud totiž accelerando dvaatřicetin skokově zkombinuje interpret s hemiolou cítěnou po třech, hrozí nebezpečí dvojité akcelerace na příliš krátké ploše a nečistého technického provedení. Číslo čtrnáct je zároveň doprovázeno secco akordy orchestru, což musí sólista vést v patrnosti.



V závěru první věty následuje, opět v duchu Francaixovské kompoziční řeči, po technicky „krkolomné“ klarinetové kadenci, jejíž náročnost se zvyšuje požadavkem „**In tempo**“, trylková pasáž fagotů a následně fléten, v níž jakoby autor opět zlehčoval význam technické virtuosity sólového nástroje. V čísle šestnáct pak pouhé čtyři takty cituje první flétna vedlejší melodické téma úvodu koncertu, opět

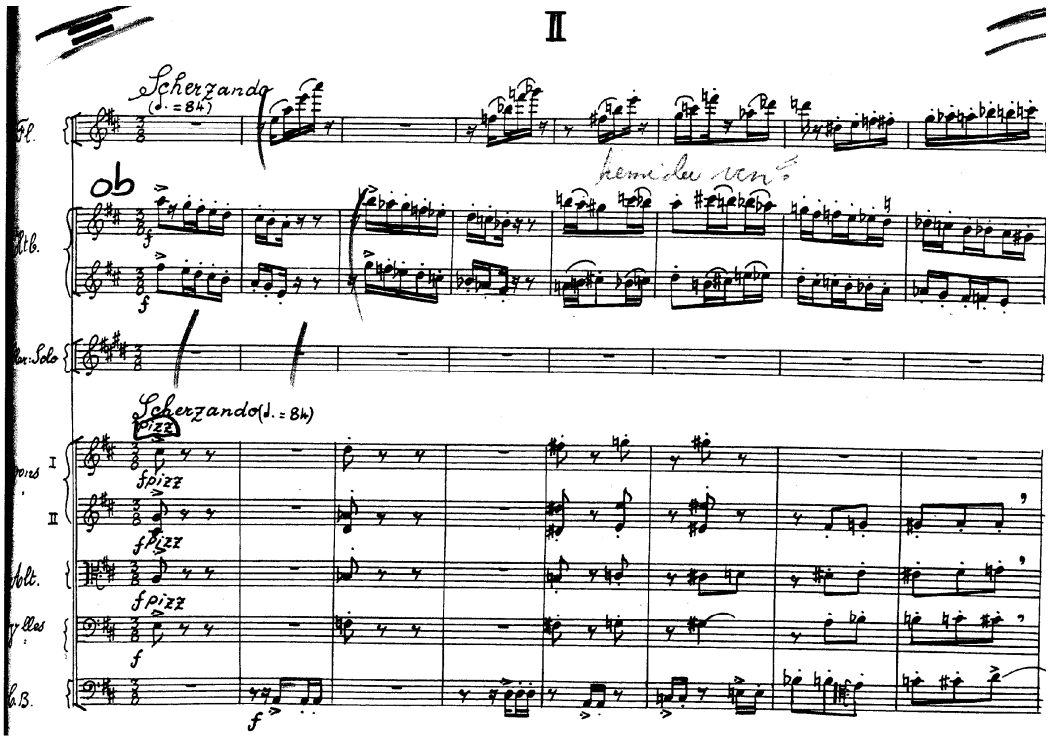
doprovázena klarinetem. Po další technické eskapádě klarinetu si flétna se sólovým klarinetem vyměňují na další čtyři takty úlohy a předvádí v následujícím čtyřtaktí navzájem svůj technický um ve virtuózních eskapádách malých sextol. Závěr první věty se odehrává již zcela v režii sólového klarinetu, který uklidňuje zakončení věty dynamicky, ne však technicky. Klarinet stejně jako v úvodu koncertu, tentokrát však po vedlejším tématu melodickém, hraje bez doprovodu nástrojů, a opět velmi náročnou quasi kadenci končí dynamickou diminucí do ztracena. Další příklad netradičního vtipného závěru věty, proti běžně používaným konvenčním postupům.



II. věta Scherzando

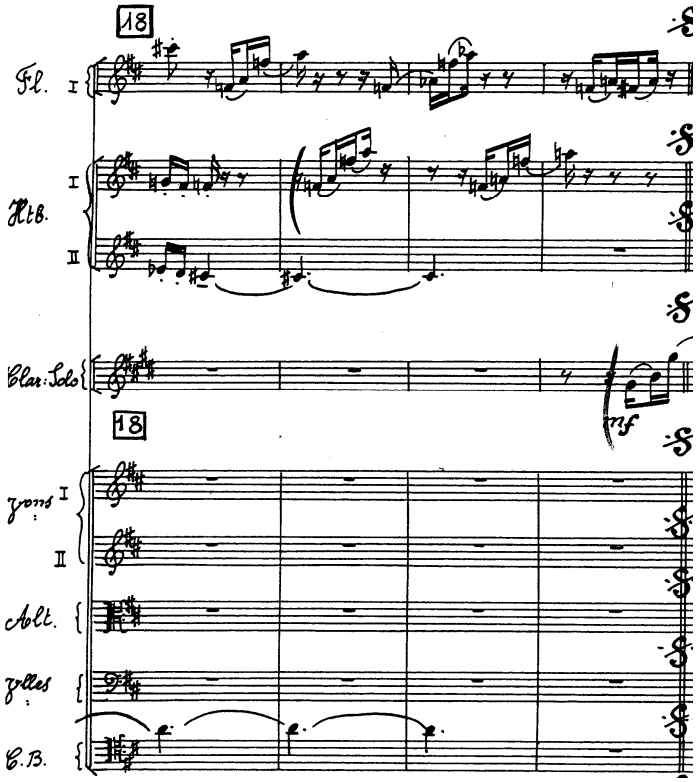
Skladatel si dle vlastních slov ve druhé větě představuje charakter lehkého valčíku v tempu čtvrťová s tečkou rovná se 69 – 72. Lehkost, kterou indikuje i označení Scherzando, není však samozřejmostí. Již úvod druhé věty v orchestru, dvou hobojů a na ně navazující flétny doprovázené pizzicatem smyčců, ukazuje na nelehkou rytmickou hříčku, jež se zároveň stává hlavním motivem, plynoucím průběhem celé druhé věty. Nebyl by to totiž Jean Francaix, kdyby eklekticky použil klasický valčík na tři doby s pravidelnou „ těžkou“ první dobou. Od samého začátku věty, je patrné, že se rytmická složka stává zároveň nejnáročnější stránkou celé druhé části koncertu.

Hned v úvodních třech taktech se objevuje první rytmická komplikace. Osobně si myslím, že by měla mít rytmická struktura prvních osmi taktů orchestrálního úvodu, průběh čtyř taktů cítěných klasicky na jednu v rámci čtvrťové hodnoty s tečkou, pátý a šestý takt v rámci hemioly cítěný po čtvrťových hodnotách a takty sedm a osm pak opět na jednu respektive čtvrťovou s tečkou.



Neméně rytmicky obtížné jsou následující takty devět, deset jedenáct a dvanáct v čísle 18. Flétna zde navazuje na sestupnou řadu šestnáctinových hodnot hobojů a to na druhou dobu po šestnáctinové pauze. Tento motiv „bitvy“ malých a

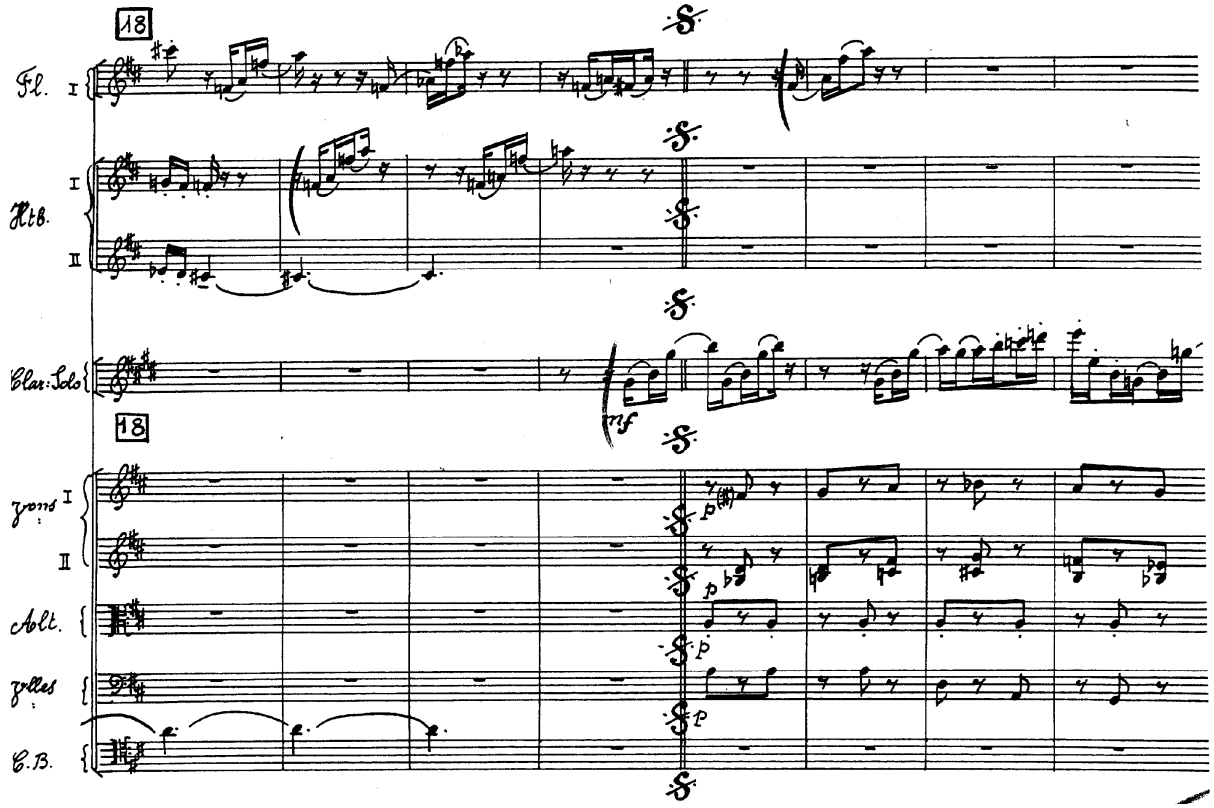
velkých tercií se v hoboji a flétně střídá pětkrát po sobě. Skladatel zde opět nutí hráče orchestru k co největší vzájemné sluchové koordinaci. Hudebníci musí mít stejné temporytmické cítění, a velmi dobře reagovat na sebemenší odchylky svých kolegů, což je známé spíše z praxe hry komorní. Pokud se tomu tak nestane a hráči hrají pouze „na ruku“ dirigenta, nejsou srovnáni tempově a necítí stejně po dvou legátované šestnáctinové hodnoty motivu, může se stát, že bude úvod působit komičtěji, než skladatel zamýšlel.



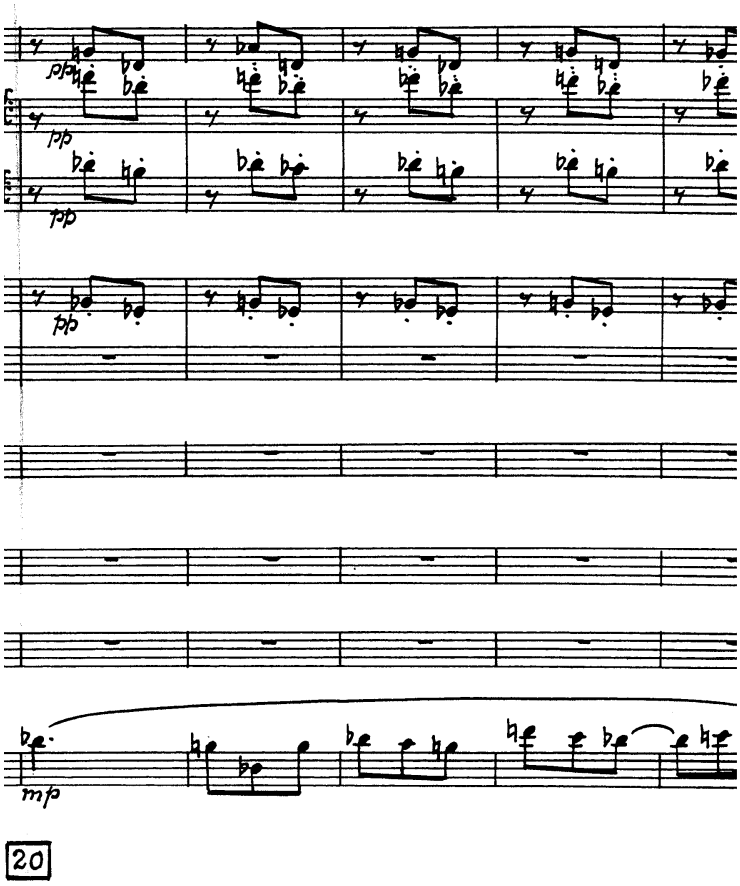
Pokud se od čtvrtého, respektive pátého taktu čísla osmnáct, kde nastupuje sólový klarinet, zaměříme blíže na pizzicatový doprovod smyčců, zjistíme, že violoncella s violami, tedy nejspodnější hlasy, hrají stejný rytmus. Skladatel pokračuje v záměru rušit tří osminové cítění klasického valčíku, vzhledem k tomu, že oba nejspodnější nástroje hrají kontinuálně osminové hodnoty s osminovou pauzou, což v posluchači vytváří dojem pevného „kráčivého“ doprovodu čtvrťových hodnot. Samozřejmě je možné akcentovat v orchestru každou první, respektive těžkou dobu taktu. Vezmeme – li v úvahu další vývoji věty a nahrávku dirigovanou autorem, jsem toho názoru, že toto rytmické pojetí by však bylo proti skladatelovu záměru i rázu

hudby. Rád bych zde upozornil na odlišnost nácviku koncertu s klavírem. Hraje – li zmiňovaný, původně pizzicatový doprovod smyčců, klavírista, cítí tempo vzhledem ke specifikům klavírní hry, neustále na tři respektive na čtvrťovou hodnotu s tečkou, což se může při pozdějším provedení s orchestrem stát pro klarinetistu matoucím.

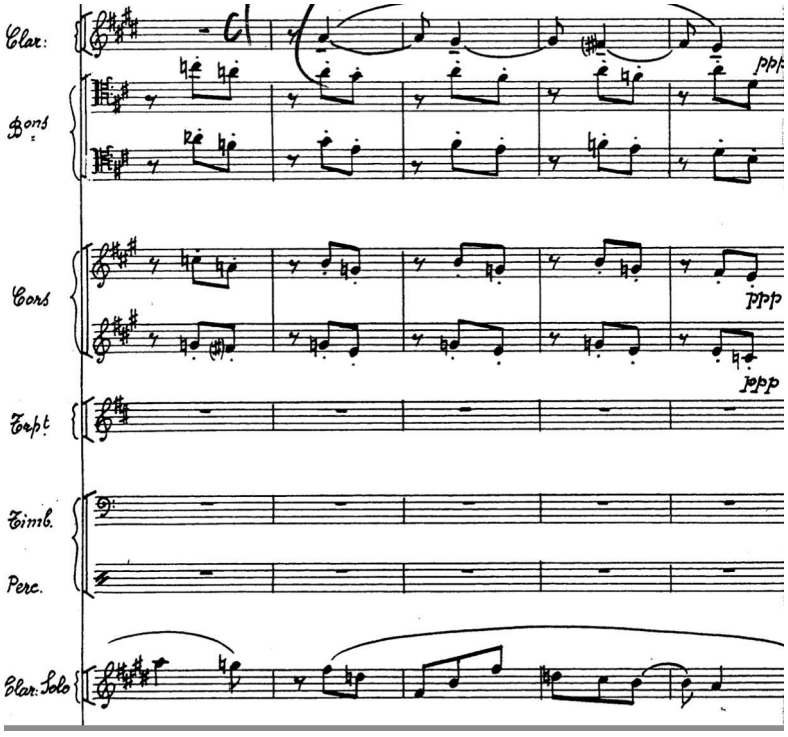
Po celou dobu čísla osmnáct vstupuje do sólového partu klarinetu první flétna s hlavním rytmickým motivem. Tento musí vždy konvenovat s frázováním



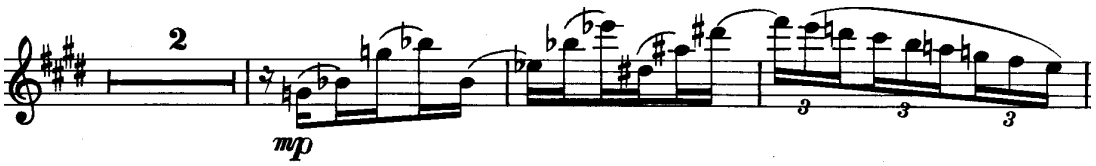
sólisty, stejně tak jako v jiných částech koncertu kdy skladatel staví sólistu do role komorního hráče. I když je tok sólového partu neustále přerušován, je ku prospěchu celistvosti fráze, pokud sólista cítí její kontinuitu i přes vlastní pauzy, kdy hraje flétna. Takt před číslem devatenáct se objeví hudební žert v podobě subita fortissima. Šestnáctinové trioly musí sólista zahrát in tempo a pokračovat opět v lehkém scherzandu v dynamice mezzopiano. Ve čtrnáctém taktu čísla devatenáct, se střídá rytmická pasáž s kantabilní. Vedlejší téma hrají housle, zatímco jej sólista varíruje, čímž se opět dostává mimo roli vedoucího hlasu. Zde se poprvé objevuje náznak klasického valčíku, jenž je rušen pouze hemiolou v orchestrálních klarinetech, tři takty před číslem dvacet. V tomto čísle přebírá vedlejší téma sólový klarinet, již za jasného „triviálního“ valčíkového doprovodu klarinetů, trombónů a lesních rohů.



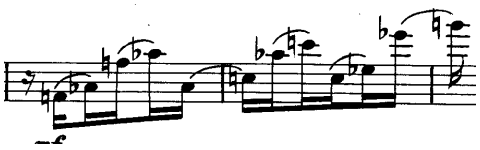
V sedmém taktu čísla dvacet používá skladatel opět stejný rytmický prvek hemioly v klarinetech, která narušuje zmiňovaný valčíkový doprovod.



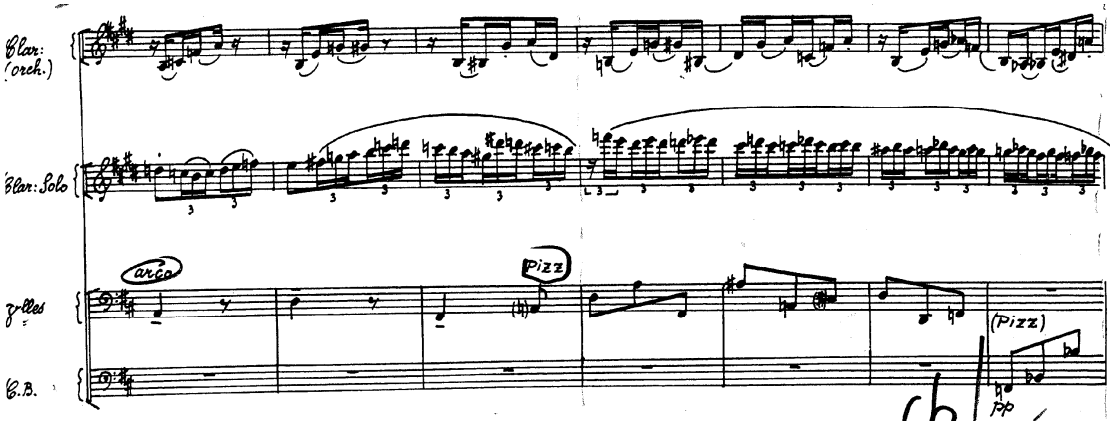
V sedmém taktu čísla dvacet jedna hrají sólový klarinet i orchestrální klarinet zároveň. Orchestrální musí vzhledem ke spodní poloze, ve které se pohybuje v tomto místě hrát zřetelně a mírně překročit předepsanou dynamiku piano. Použití dlouhého hmatu pro tóny b2 první prsty levé i pravé ruky s palcem a přefukovací klapkou pomůže usnadnit v taktech sedm a osm jejich technickou náročnost. Fis3 v devátém taktu doporučuji hrát hmatem - druhý prst, palec a přefukovací klapka ruka levá a klapka pro es2 ruka pravá. Stejně tak v taktu třetím čísla dvacet jedna.



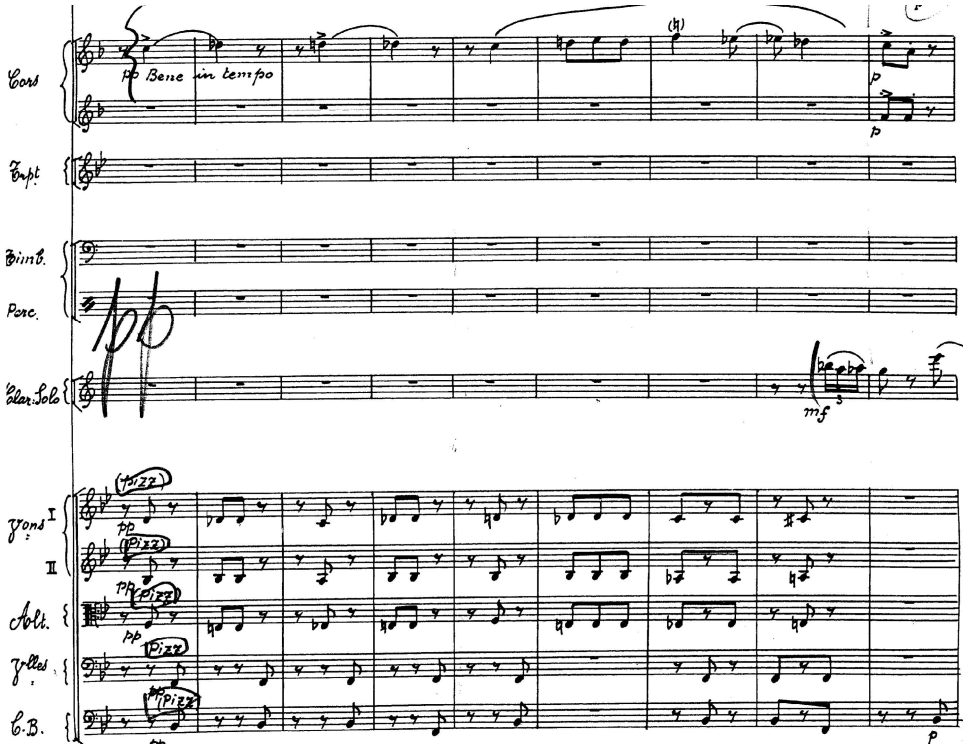
Ve čtrnáctém taktu pak c2 levým malíčkem a oktávu es2 - es3 hmatem - třetí, čtvrtý prst, palec a přefuk levá ruka stejně jako při základním hmatu es3 se třetím prstem ruky pravé s malíčkem. Výška tónu se pak dá korigovat mírným odkrytím palce levé ruky.



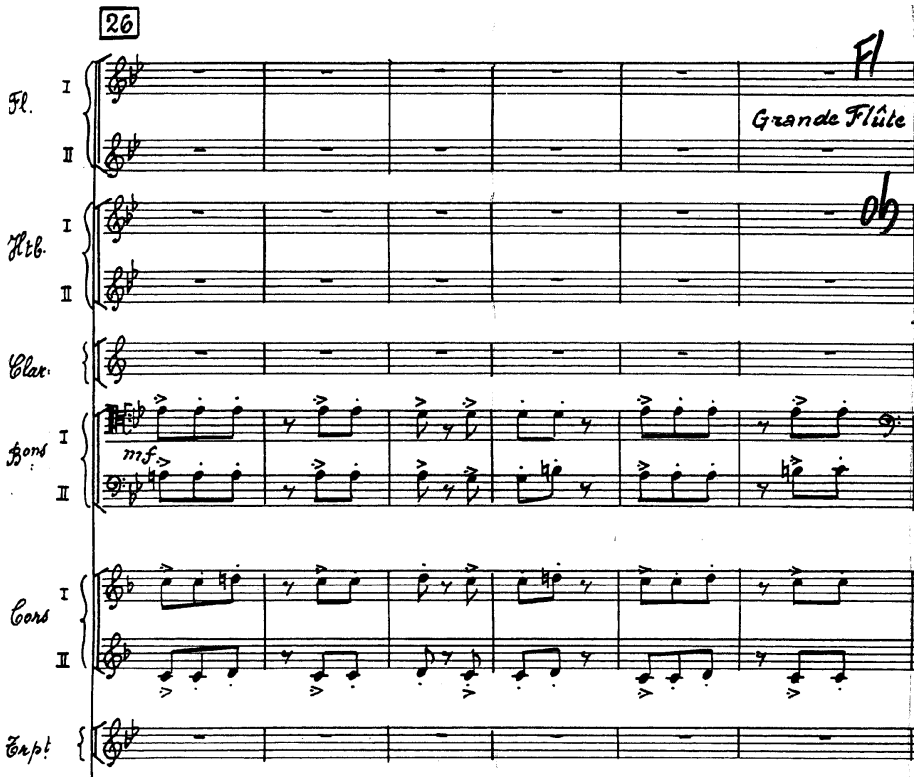
Sedm taktů před číslem dvacet dva je nutné, aby hrál flétnista v silné dynamice a vyrovnal se tak zvukově ve svých „odpovědích“ sólistovi. Taktem dvacet dva začíná pasáž, která mi osobně připomíná cirkusovou hudbu pouťových atrakcí a karuselů s vůdčí rolí trumpety. Pět taktů před číslem dvacet tři hraje sólový klarinet sám. Posléze mu jeden takt před číslem dvacet tři začíná „odpovídat“ orchestrální klarinet, který pokračuje v průběhu celého čísla dvacet tři, aby se stal v čísle dvacet čtyři rovnocenným hlasem. Od čtvrtého taktu čísla dvacet čtyři zdůrazňuje skladatel pizzicatem violoncell a následně jedním taktem pizzicata v kontrabasech další zajímavý rytmický motiv tří a dvou osminových hodnot, které následně v posledních čtyřech taktech přechází opět ve violoncellech v hemiolu hodnot čtvrťových.



Stejné rytmické cítění pokračuje i v následujících čtyřech taktech, které jsou spojkou mezi označením Fine, kde věta po Da Capo končí a mezi její následující částí. Tyto čtyři takty, ve kterých dirigenti velmi často přechází „na dvě“, jsou předzvěstí dalších rytmických „krkolomností“. V následujících taktech se podařilo skladateli do tříosminového taktu včlenit pomocí pomlk celého orchestru a akcentace sóla lesních rohů zajímavé rytmické schéma, které v posluchačích vzbuzuje dojem, střídaní taktů dvou osminových s takty tří osminovými. Schéma **I** 2/8 3/8 **I** 2/8 3/8 **I** 2/8 3/8 2/8 2/8 2/8 . Ve schématu naznačuji symbolem **I** místa, kde skladatel pomocí psaných osminových pomlk celého orchestru, vytváří dojem agogického odtahu a jeho bezchybného orchestrálního doprovodu v rámci fráze sólového lesního rohu.

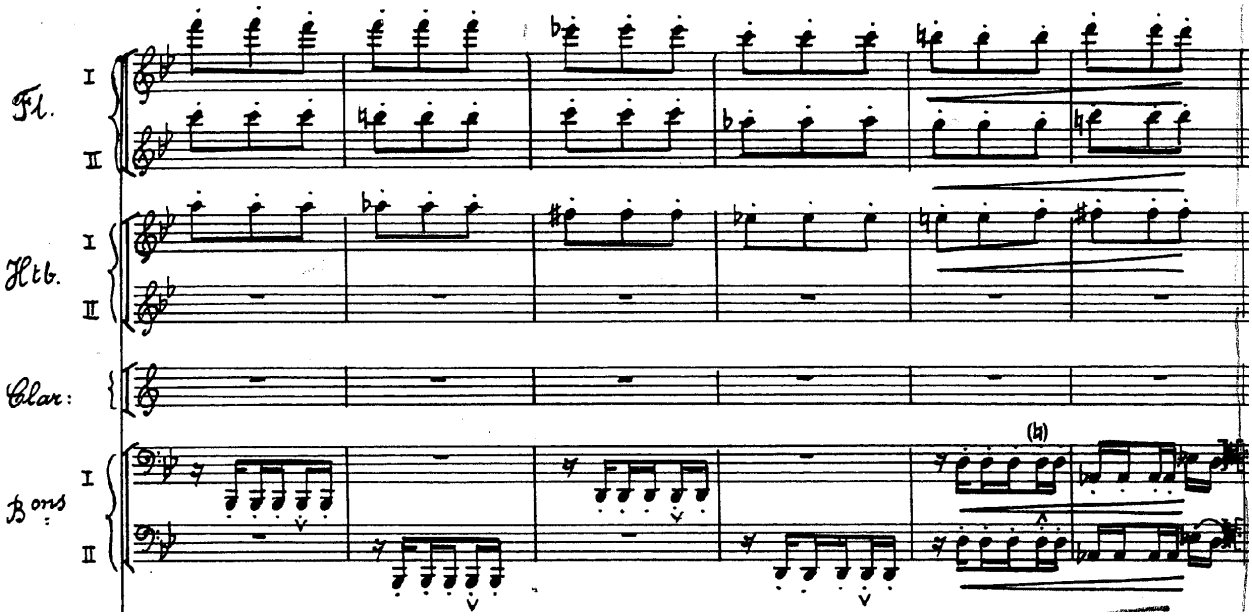


Deset taktů po označení Fine, vstupuje do hry opět sólový klarinet. Tříosminový pizzicatový doprovod, je tentokrát klasický z hlediska valčíku počtem osmin a akcentací na první, těžké doby. I zde však skladatel dělá vše pro porušení zažitých rytmických konvencí valčíku. Spodní basové nástroje, které hrávají první těžkou dobu, nechává hrát až osminu třetí, čímž vzhledem k barevnosti basů i přes akcentaci vytváří efekt rytmického kulhání. Aby tento jev podpořil, začíná sólový interpret své „opilé téma“ na poslední dobu taktu /viz příklad výše/, čímž mu v prvních šesti taktech vždy vyjde nejvyšší nota na jeho poslední osminu, zdůrazňujíce spolu s basy třetí dobu taktu. Po, quasi banálním, druhém vedlejším tématu smyčců v čísle dvacet šest, které opět trombóny a lesní rohy doprovází ve stylu žesťového doprovodu vesnických dechových hudeb, se monotónně hrané tříosminové schéma, měnící ostinátní doprovodné metrum různou akcentací, rytmicky uklidňuje.



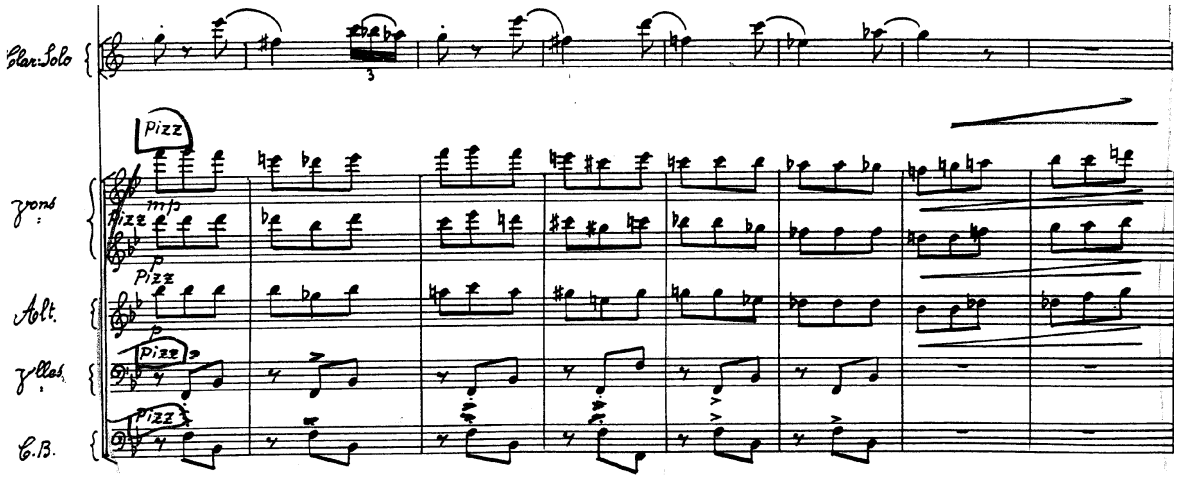
Od šestého taktu čísla dvacet šest hrají flétny spolu s hobojem a smyčcovými nástroji, kromě kontrabasů, stále hrajících na třetí dobu taktu, tentokrát všechny osminy taktu. Nebyl by to však Francaix , kdyby tuto osmitaktovou rytmickou „idylu“, alespoň trochu nenarušoval repetovaným šestnáctinovým motivem fagotů střídavě nastupujícím po šestnáctinové pauze. Skladatel v tomto rytmickém motivu navíc požaduje akcentaci čtvrté šestnáctiny fagotu, čímž se spolu s kontrabasem snaží

opět mírně zdůraznit třetí osminu taktu. Užití rytmického motivu repetovaného tónu fagotu je analogické s první větou koncertu.

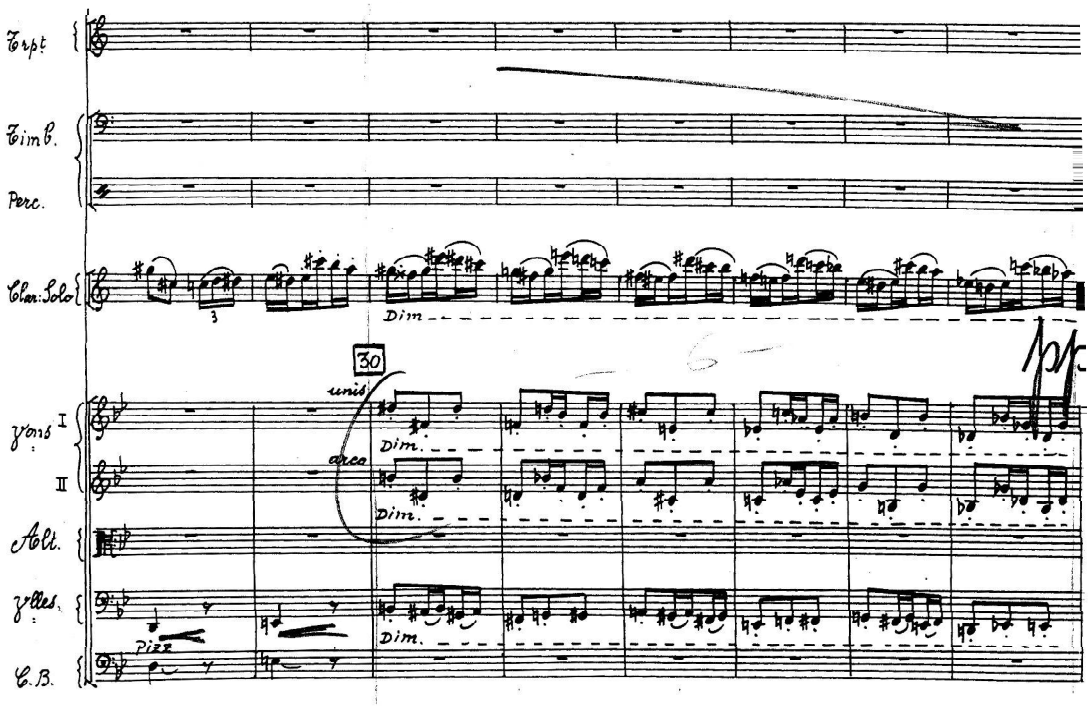


Vzhledem k náročnosti na synchronizaci dvojitého staccata prvního a druhého fagotu, se občas hráči uchylují k jednodušší verzi osminové pauzy a čtyř šestnáctin, kterou ovšem skladatel neautorizoval.

Do čísla třicet plyne vše v rámci stejného kompozičního materiálu a výše zmíněné rytmické problematiky. Chtěl bych snad jen zmínit osm taktů, začínajících taktem devátým čísla dvacet osm, jež jsou analogickým doprovodem k šestému taktu čísla dvacet šest na všechny tři osminové doby taktu. Tentokrát přisuzuje skladatel osminové hodnoty pizzicatu ve smyčcích a to ve stejné oktávě, tedy pro smyčce ve velmi vysoké poloze, což působí vtipně a mírně neohrabaně. Další příklad skladatelem dobře koncipovaných barevně – náladových nuancí.



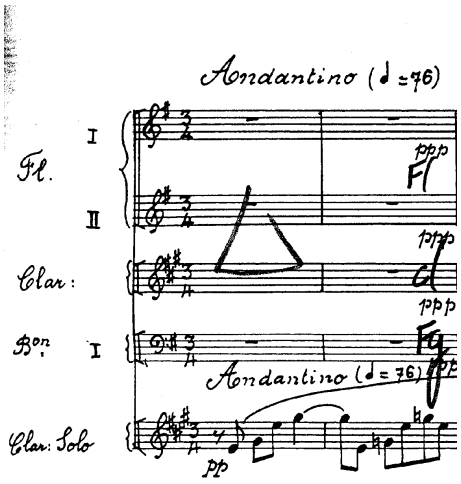
Od čísla třicet je posluchač postupnou modulací a rytmickým cítěním různosti metra sólového klarinetu na dvě proti třem dobám orchestru, v souznění se snižující dynamikou připravován na Da Capo al Fine. Poslední takt před dvojčarou opět dělí orchestr i sólista, navazující na tři akcentované šestnáctinové hodnoty subito forte, na dvě doby.



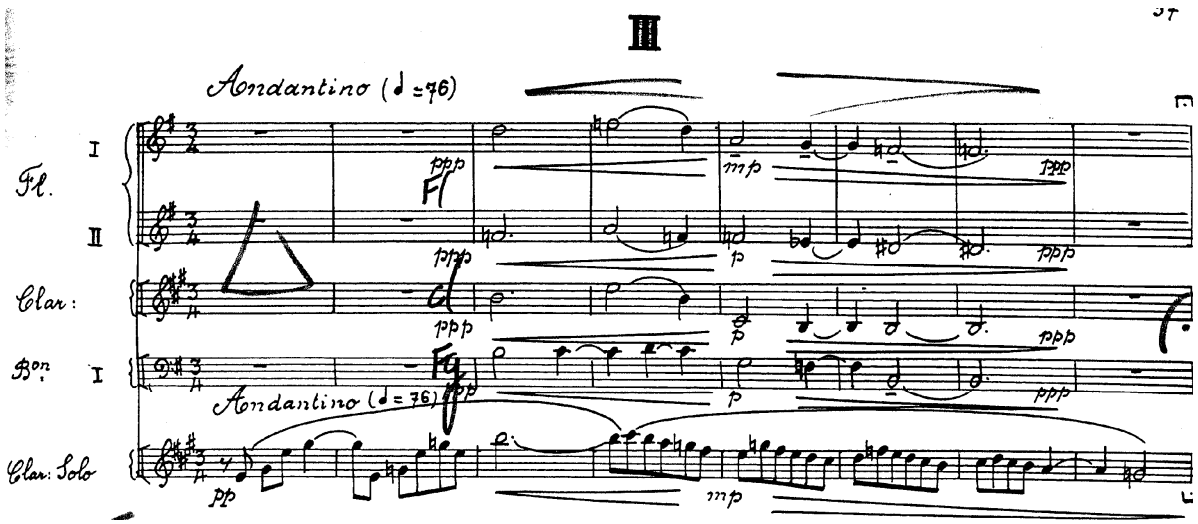
III. věta - Andantino

Opojná, místy až sugestivní třetí věta přináší, jisté zklidnění z hlediska posluchačů i sólového interpreta. Zklidnění zdánlivé, neboť věta vyžaduje nejen hluboký ponor sólisty, ale zároveň i jeho absolutně zvládnutou kontrolu nástroje v rámci hladkých legát a intervalových skoků. Zásadní roli v této chvíli začíná hrát i interpretova fyzická kondice. Sólista musí při volbě tempa třetí věty vzít na vědomí svůj neustále zrychlující tep, jenž ho bude v dlouhých dechově náročných pasážích podvědomě nutit akcelerovat.

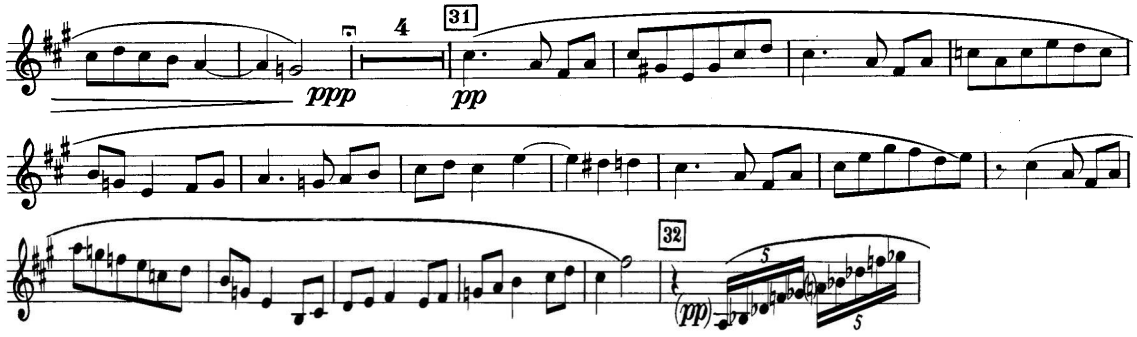
Věta začíná vstupem samotného sólového klarinetu. Ten připomene hlavní motiv začátku druhé věty dvou tercií v augmentaci. I když začíná sólista sám, bez jakéhokoliv doprovodu, měl by první dva takty hrát „in tempo“. Samozřejmě může interpret zvolit různé jemné agogické odstíny, prodloužení a zdůraznění některých osmin, avšak ty by měly zůstat v rámci daného rytmického pulsu. Zamezí tím přílišnému romantizování třetí věty, jejíž půvab tkví spíše v jejím klidu, opojné harmonii a instrumentaci. Především však třetí větu, dle skladatelova záměru, tematicky spojí s větou druhou. Interpret svou rytmickou umírněností pak jasně zprostředkuje záměr skladatele posluchači, který jinak při přílišné rytmické benevolenci sólisty, souvislost mezi oběma větami těžko postřehne.



Celá třetí věta v podstatě plyne na základě prolínání sólového klarinetu s nástroji orchestru. Již při prvním pohledu na partituru je zřejmé, že cílem skladatele je určitý nepřerušený tok melodie hlavního hlasu, prolínajícího se s hlasem vedlejším, doprovodným. Úvodních osm taktů dechové harmonie dvou fléten, klarinetu sólového a orchestrálního a fagotu, hraje roli propojení mezi oběma větami.

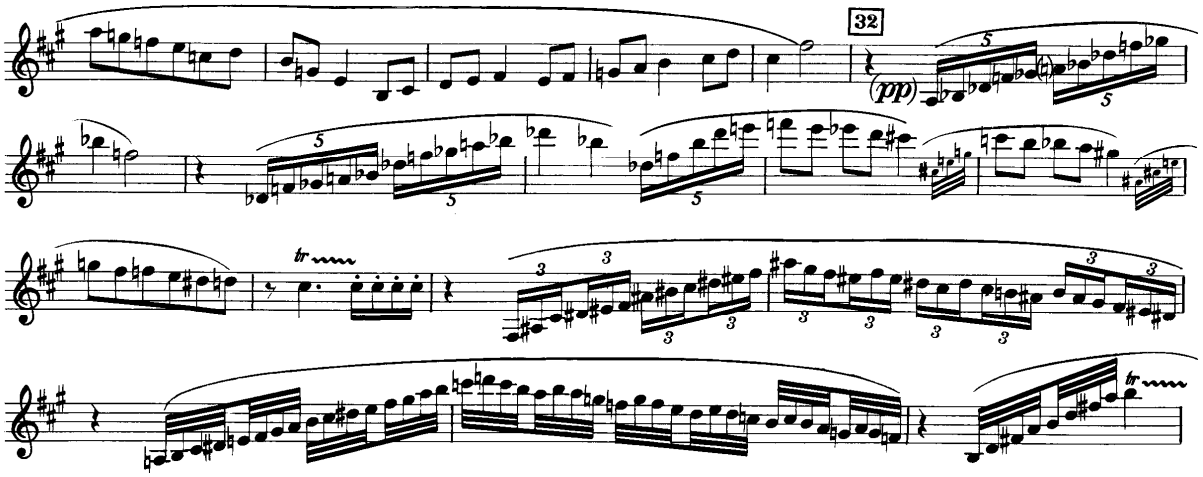


Po těchto taktech a koruně, nastupuje první flétna se čtyřtaktovou předehrou k hlavnímu tématu klarinetu. V čísle třicet jedna přebírá po čtyřech taktech doprovodnou linii druhá flétna, ale pouze po dobu čtyř taktů, kdy opět doprovází flétna první. I když je plocha od čísla třicet jedna koncipována jako čtyřtaktí, respektive se dá fráze klarinetu cítit po osmi taktech, váže skladatel legátem celých deset taktů. Hudebně však cítíme, že osminová pomlka klarinetu na začátku šestého taktu před číslem třicet dva, slouží především k hlubokému nádechu sólisty. Celý vstup klarinetu s hlavním tématem v čísle třicet jedna, by se v ideálním případě měl odehrát v rámci šestnáctitaktové, jednolité, bezchybně legátové fráze.



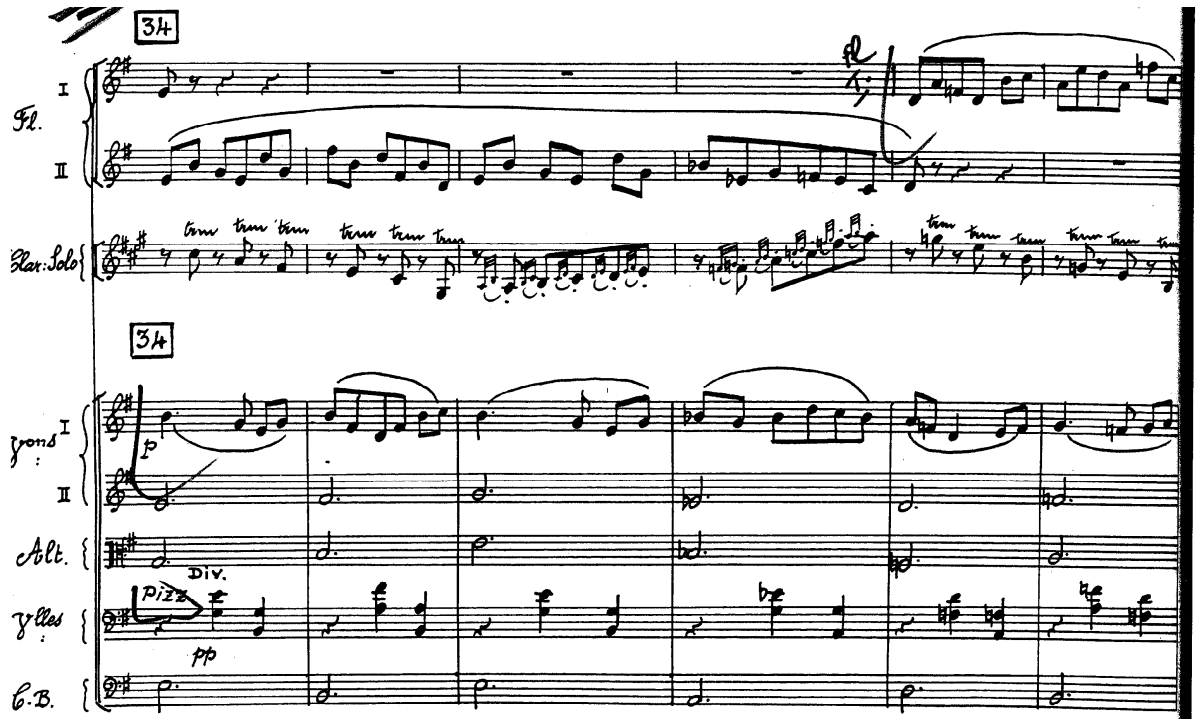
Počínaje číslem třicet dva přebírá vedoucí hlas první hoboj, který si jej v následujících šestnácti taktech předává rafinovaným způsobem s druhým hobojem a první flétnou. Klarinet v těchto šestnácti taktech varíruje hlavní téma a hraje spíše doprovodnou úlohu. Celá pasáž sólového klarinetu nesmí být rozhodně koncipována jako výsostně virtuosní plocha, kde by měl sólista dávat na odiv své technické schopnosti. K tomuto účelu má v jiných místech koncertu řadu jiných možností.

Vzhledem k harmonické úloze klarinetu, tkví důraz především na absolutní kontrole legát a vyrovnané znělosti horních a spodních rejstříků.

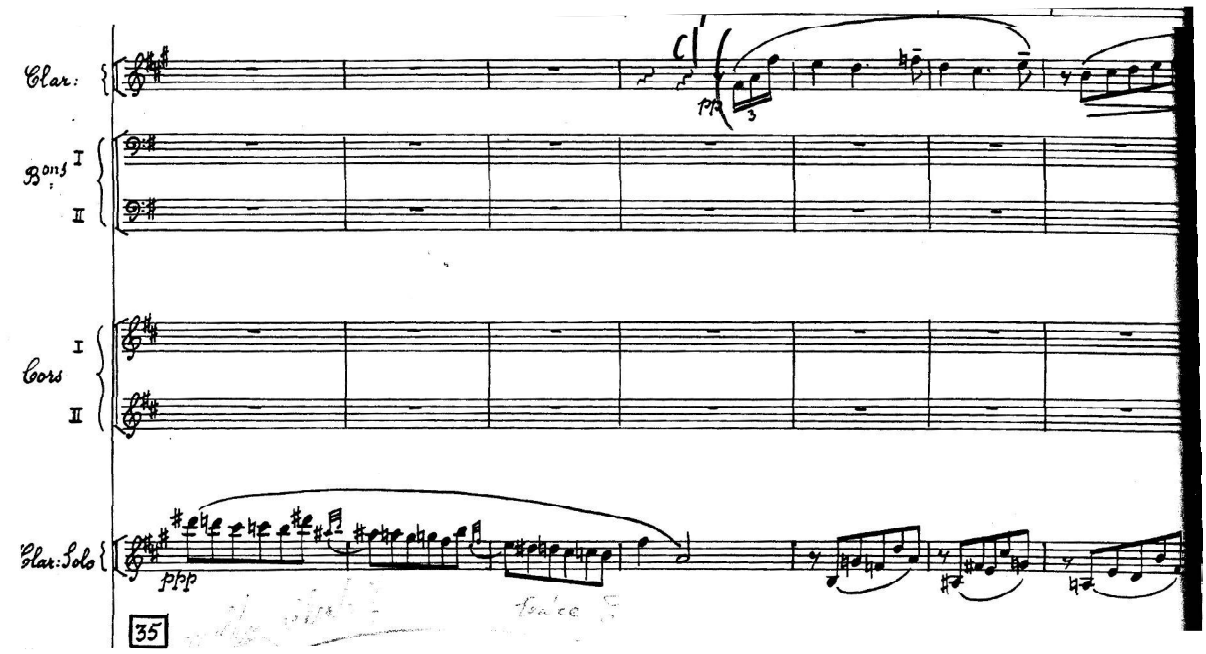


V čísle třicet tři přebírá hlavní hlas opět klarinet doprovázen první a později druhou flétnou. Ty hrají dvaatřicetinové hodnoty (sekvence, běhy) ve vysokém rejstříku v dynamice pianissimo. Náročný je především pátý takt čísla třicet čtyři. Fráze tentokrát z hudebního hlediska plyne v rámci trojtaktí. Vzhledem k poloze klarinetu, musí sólista dávat pozor, aby v poměru k flétně ve vysokém rejstříku jeho hlas dynamicky nezanikl.

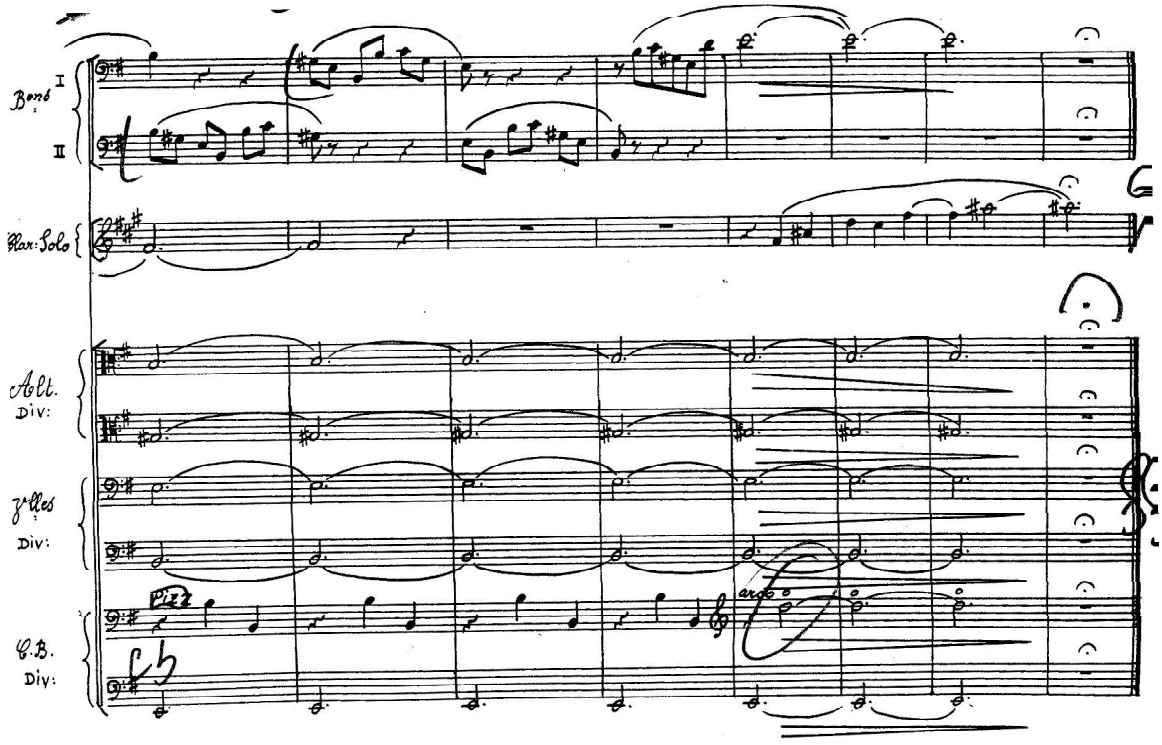
V čísle třicet čtyři přebírají první housle vedoucí hlas. Sólový klarinet spolu s flétnou hraje roli harmonického doprovodu. Klarinet pak pasáž, obsahující trylky a dvaatřicetinové zdobení, kterou interpreti často podceňují. Jejich záludnost tkví především ve zvukové průzračnosti celé plochy a v nezbytnosti rytmicky přesné interpretace v návaznosti na hlas flétny a vedoucí hlas houslí. Sólista nemusí hrát veškeré dvaatřicetinové ozdoby strojově přesně, avšak s takovou mírou interpretační kázně, aby neovlivnil rytmický pulz, udávaný smyčci a flétnou.



V čísle třicet pět se odehraje malá episoda mezi klarinetem sólovým a klarinetem orchestrálním. Po prvních čtyřech taktech chromatického vedoucího hlasu sólisty začne doprovázet orchestrální klarinet. Oba mají psanou velmi nízkou dynamiku ppp a pp a proto hrozí, intonační problémy. Zejména orchestrální klarinet bývá často, při svém vstupu poněkud výše.



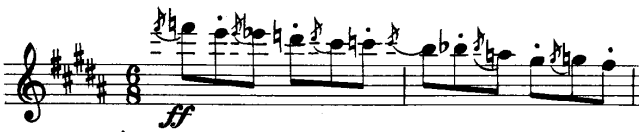
Celý závěr se pak odehrává v režii dvou fagotů předávající si mírně pozměněný motiv z úvodu věty, ve kterém vždy vzhledem k těžké době hrané unisono, kladou důraz na jinou notu, což vytváří dojem změny akordu. V samotném závěru zahraje klarinet obrat /sextakord/ zvětšeného kvintakordu /D Fis Ais/ a následně kvartsextakord tónického kvintakordu /Fis Ais Cis/ ve čtvrťových hodnotách. Rozklady ve čtvrťových hodnotách závěr volné věty, v jejímž průběhu však v různých hlasech neustával pohyb, naprosto zklidní a formálně a harmonicky zjednoduší. Držené ais2 však nechává celý závěr harmonicky otevřeným, chtělo by se říci „klid před bouří“.



Třetí věta koncertu může zdánlivě působit jako oddechová část, ale vzhledem ke své zvukové průzračnosti v kombinaci s technicky náročnými pasážemi ve vysokém rejstříku a nízké dynamice, často působí velké starosti nejen hráčům orchestru, ale i sólistům. Navíc je nesmlouvavá z hlediska fyzického fondu klarinetisty, jehož případné nedostatky se projeví slyšitelně a velmi zřetelně.

IV. věta - Allegrissimo

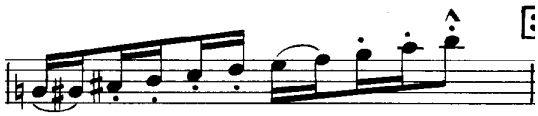
Jak následně uvádím v části o chybách edice, doporučené tempo této věty se pohybuje v rozpětí od 120 = čtvrťová hodnota s tečkou až po 126 maximálně132. Smyslem finální věty zůstává vtip a jistá nadsázka a ne rychlost a virtuosita sólisty, jež však samozřejmě hraje ve velmi technicky náročné části svou úlohu. Již vstup sólového klarinetu naznačí, jakým směrem se bude celá věta ubírat. Sólistu po harmonicky otevřeném závěru třetí věty, čekají hned v úvodu technicky náročné dva takty. Dle mého názoru jsou úvodní dva takty koncipované po třech osminách, na což ukazuje i další průběh věty, kde hraje klarinet převážně ve skupinách zmiňovaných tří osmin. Cítění „po třech“ naznačuje i trámkování, kterým skladatel osminy člení, avšak koncertní praxe se značně liší.



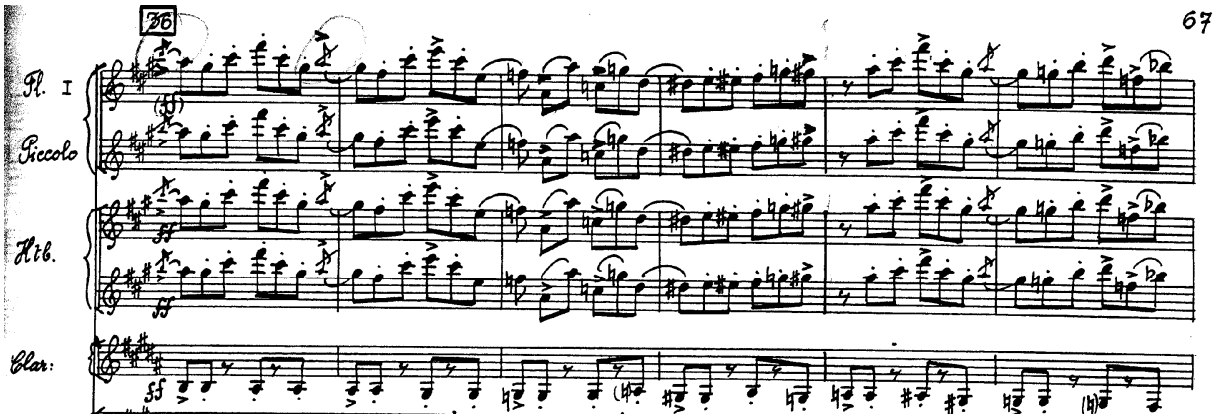
Při jejich studiu jsem zjistil, že technicky snadnější dělení po dvou osminách je z důvodu přírazů, které se tím pádem pravidelně ocitají vždy na první osmině, lepší variantou a lépe konvenuje s úvodem věty. Klarinetistova mysl i jemné svalstvo prstů a především jazyka může být, i když po velmi krátké pauze, mírně ztuhlé a proto nepravidelně hrané akcenty mohou způsobit technické potíže. Může se zdát, že těmto dvěma taktům věnuji až přílišnou pozornost, ale z důvodu úvodu subito forte, který je pro posluchače velmi zřetelný, i z hlediska psychiky sólisty, se mi právě vstup klarinetu ve čtvrté větě zdá velmi důležitý. Je - li sólistova psychika otřesena, případným problémem, který se velmi těžko skryje, může ovlivnit exekuci vysoce technicky náročných míst po celý zbytek věty. Z nahrávky Philippa Cupera, je zřejmé, že také volí variantu pravidelných přírazů a osminových hodnot cítěných po dvou.

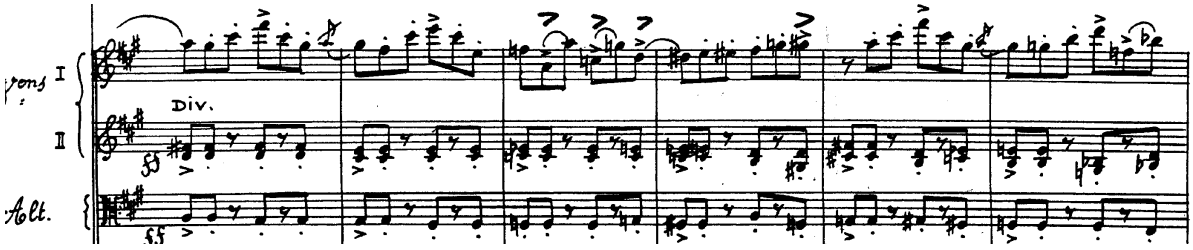
Klarinet po čtyřtaktovém sólovém úvodu hraje úvodní téma ve vysokém registru. Kromě prvního přírazu cis3 prvním prstem levé ruky, bych nevolil příliš mnoho takzvaných „pomocných hmatů“, které v zásadě velmi špatně ladí, ale pohyboval bych se v rozmezí alternativních základních hmatových verzí, jež má každý tón ve třetí oktávě dvě maximálně tři varianty. Často se stává, že studenti zaměňují náročnost plochy, která spočívá v koordinaci dechu, jazyka a prstů, za ryze

technickou prstovou problematiku. Klarinet by zároveň měl odlišit ostré, pichlavé akcenty, či vypíchnutí nejvyšších tónů, které však nesmí být těžkopádné, nebo dokonce „vyražené“, koordinací tlaku dechu, dechového sloupce, a jazyka a klasické akcenty v poloze nižší, sloužící k rytmickému ozvláštnění hlavního tématu. Pravidelný rytmický doprovod smyčců dá, těmto nuancím v akcentaci, klarinetu zřetelně vyniknout. I když nejsem zastáncem dvojitého staccata, jež v sólové hře zní většinou dosti toporně, volil bych vzhledem k tempu jeden takt před číslem třicet pět jeho užití. Pomalejší, i když esteticky čisté nasazení jednoduché, totiž zní v tomto místě ještě těžkopádněji.

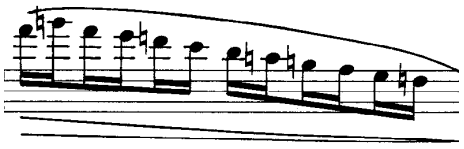


Hlavní osmitaktové téma klarinetu opakují v následujících taktech unisono sekce prvních houslí se sekcí dřevěných dechových nástrojů, což ještě umocňuje efekt vysokého tempa, samozřejmě za předpokladu je – li dechová a smyčcová sekce alespoň rámcově jednotná rytmicky a především artikulačně. Při pohledu na umístění akcentovaných přírazů v partituře před taktovou čárou, se nabízí i varianta jejich hry před těžkou dobou. Tato interpretace především v případě unisona orchestru velmi komplikuje rytmickou stánku a proto od ní, soudě dle nahrávky pod vedením skladatele, posléze Jean Francaix upustil. Pokud se touto myšlenkou kdy zabýval.



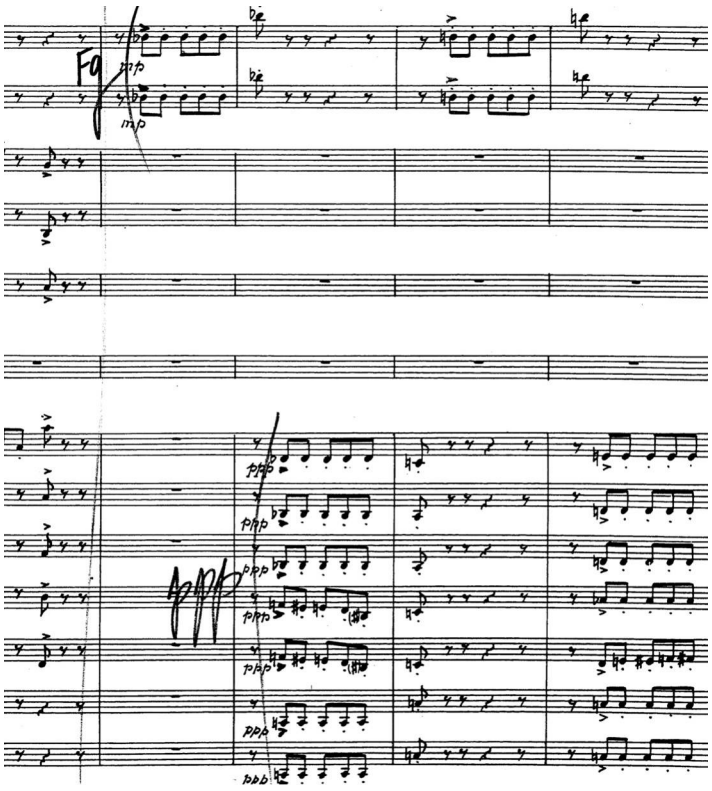


V průběhu věty se následně objeví několik dalších rytmických záludností. Celá část hlavního tématu končí dvanáct taktů před číslem čtyřicet. V jejím průběhu se střídají technicky krkolomné a navíc unisonové pasáže orchestru s pasážemi klarinetu. Velmi efektně ale zároveň i úsměvně působí plocha začínající šest taktů před číslem třicet devět, kdy velmi rychlé šestnáctinové pasáže klarinetu, v podstatě kopíruje první flétna, s pikolou unisono a snaží se sólistu svým rozsahem i bravurou předčít. Čtyři takty před číslem třicet sedm, doporučuji hrát spoj fis3 - g3 následujícími hmaty: Fis 3 přefukem základního hmatu pro b2, g3 hmatem pro h2 případně ponechaným druhým prstem pravé ruky na trylkovací klapce /b2/.

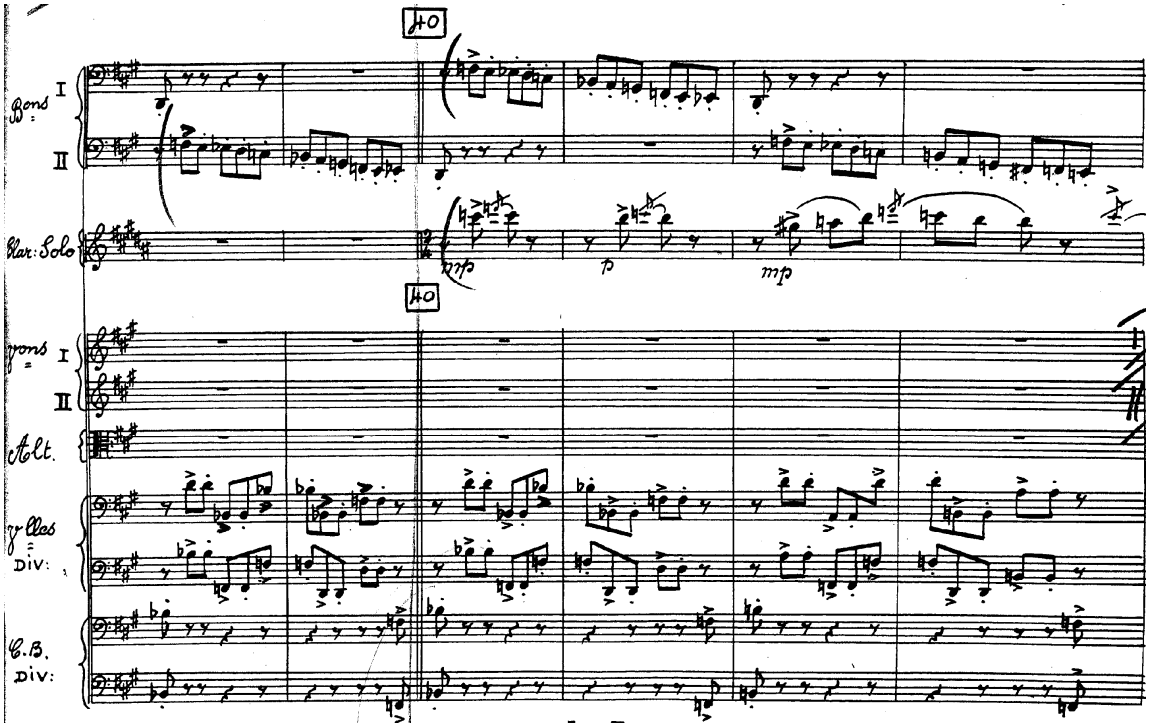


Celá plocha až po číslo třicet devět je sice ve vysokém tempu, ale technicky neskýtá na rozdíl od mnoha předchozích obzvláštní nástrahy. Sólista si musí být vědom pulsu, který udávají smyčce svým doprovodem a především přesně nastupovat po osminových hodnotách v toku hodnot šestnáctinových v průběhu celé technické pasáže a také po šestnáctinových pomlkách jeden takt před a čtvrtý takt v čísle třicet osm.

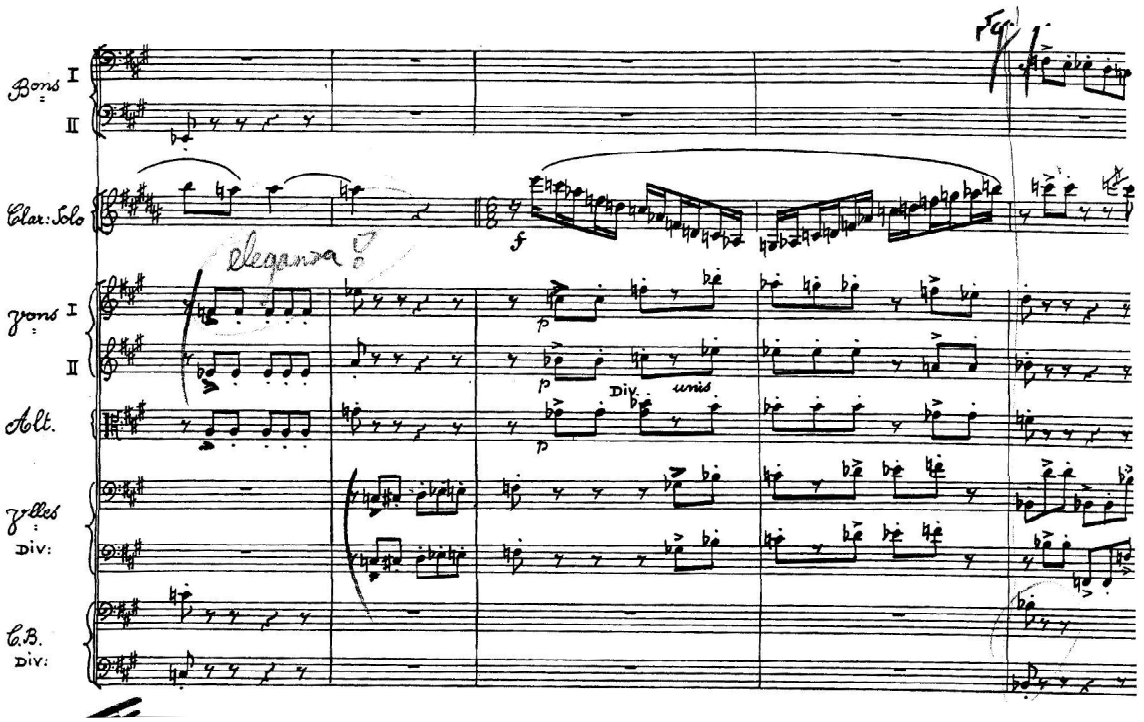
Následuje další z rytmických „oříšků“, které skladatel v tomto koncertu interpretům připravil. V osmém taktu čísla třicet devět končí orchestr na čtvrté osmině šestiosminového taktu a zbytek, tedy dvě osminy, má celý orchestr včetně sólisty pomlku. Následující takt hraje první fagot sám pět repetovaných osminových hodnot po osminové pauze, z čehož první je akcentovaná. Následují smyčce se stejným rytmickým motivem, které opět střídá fagot.



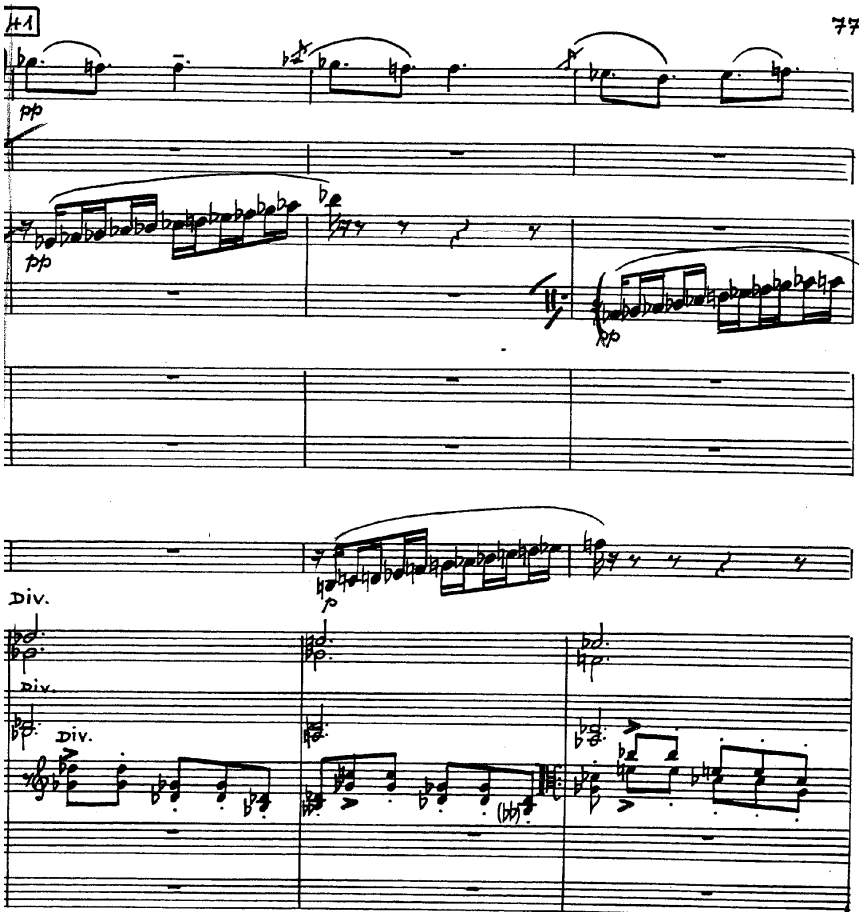
Celá plocha připravující vstup klarinetu je posunuta o jednu osminovou notu. Použitá akcentace však navozuje sluchový vjem šestiosminového taktu, hraného vždy na první těžkou dobu. Osmý takt před číslem čtyřicet dělí akcenty vnímání osminových hodnot „po třech“, pátý takt před číslem čtyřicet již po dvou. V posledních čtyřech taktech před číslem čtyřicet pokračují violoncella a kontrabasy v akcentaci po dvou osminách. První a druhý fagot pokračuje ve střídání sestupných řad v analogické rytmické struktuře vždy po osminové pauze s akcentem na první osmině. Popsaná rytmická struktura fagotů versus smyčcové nástroje pokračuje nadále i v čísle čtyřicet. Do hry vstupuje sólový klarinet, který je notován tentokráte ve dvoučtvrtečním taktu, oproti taktu šestiosminovému. Výsledkem polyrytmického zápisu jsou duoly sólisty proti triolám v podobě tří osminových hodnot, prvního a druhého fagotu, předávajících si sestupné řady. Francaix použitím tří akcentací sólového partu na lehkou dobu po osminové pauze, a jedné akcentace přírazu /čtvrtý takt po čísle čtyřicet/, který se na rozdíl od čísla třicet šest hraje před dobou, docílí pocitu rytmické kulhavosti až „opilosti“ tématu sólového klarinetu.



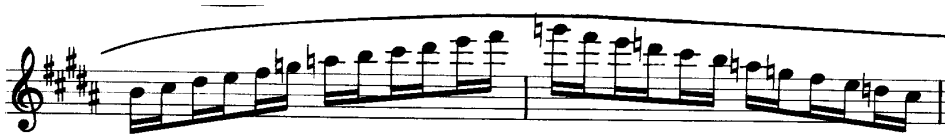
V pátém a šestém taktu přebírají rytmický motiv fagotů první a druhé housle, střídány violoncelly v divizi. Klarinet přechází na takt šestiosminový, avšak pouze z důvodu zahuštění rytmického doprovodu houslí a violoncell, které hrají v sedmém a osmém taktu čísla čtyřicet schéma - osminová pomlka, tři osminové hodnoty, čtyři osminové hodnoty, dvě osminové hodnoty a tři osminové hodnoty zasahující až do taktu osmého.



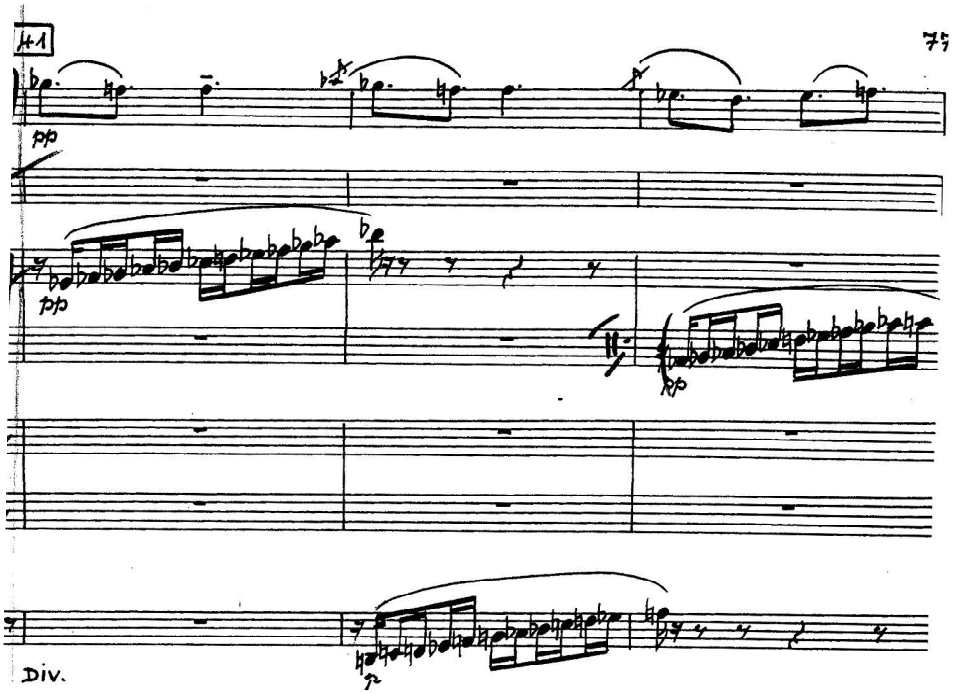
V taktu osm opět nastupuje výše popsaná rytmická struktura sestupných osminových řad po osminové pauze střídavě v prvním a druhém fagotu a po dvou osminách akcentovaný doprovod smyčců. Klarinet setrvá v taktu šestiosminovém po dobu čtyř taktů a posléze opět v taktech jedenáct, dvanáct a třináct čísla čtyřicet přechází na takt dvou čtvrteční, jenž vytváří opět dojem rytmické rozkolísanosti klarinetu. Tři takty před číslem čtyřicet jedna, hraje klarinet opět v taktu šestiosminovém. V čísle čtyřicet jedna exponuje skladatel veškerý doposud použitý rytmický a tematický materiál. Hlavní téma hraje první hoboj. I když je zapsán nadále v taktu šestiosminovém, kopíruje hlavní téma rytmickou strukturu dvoučtvrťového taktu sólového klarinetu pomocí osminových a čtvrťových hodnot s tečkou, jež v rámci taktu plní roli výše zmíněných duol, tedy rytmu tří ku dvěma. Roli osminového doprovodu posunutého akcentací o jednu osminu hrají v tomto případě violy divizi. Sólista hraje dlouhé stupnicovité pasáže v rozsahu malého e až po g3. Z hlediska prstové techniky není tato pasáž nijak výrazně náročná.



Pro zjednodušení spoje fis3 - g3 - fis3 bych použil variantu přefuku hmatu b2 pro obě fis 3 se kterým skvěle konvenuje hmat první prst, palec levé ruky s přefukovací klapkou a ponechaná trylkovací b klapka. Klarinetista při rychlé výměně zvedá pouze druhý prst levé ruky.



Dirigent tento úsek taktuje na dvě a sólista musí především dbát na rytmicky přesné navazování s fagotem, se kterým se ve stupnicovitých pasážích střídá. Každý z nástrojů hraje na konci své stupnice první šestnáctinovou notu řady toho druhého, jež nastupuje vždy po šestnáctinové pauze.

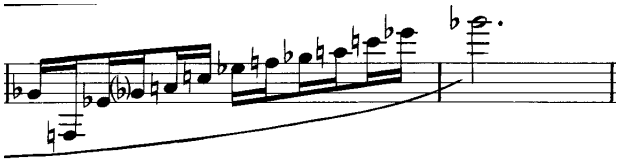


V posledních osmi taktech čísla čtyřicet jedna se postupně rytmická struktura zjednodušuje, až se v čísle čtyřicet dva sjednotí do šestiosminového taktu, který není ničím deviován. Hlavní téma přebírají dvoje sólové housle hrající v oktávách. Šestnáctinový motiv sólového klarinetu přebírají dvě flétny, taktéž v oktávách. Tyto

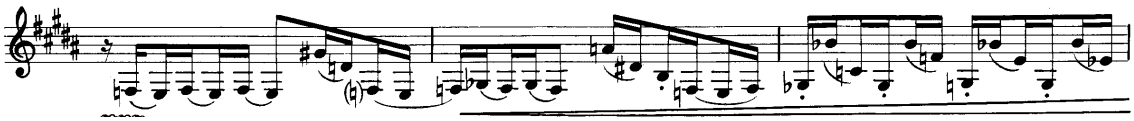
oktávové úseky jsou náročné jak technicky, tak především z hlediska intonace. V předchozí rychlé technické pasáži je důležité, aby sólový klarinet dbal srozumitelnosti šestnáctinových hodnot a zároveň zůstával v rytmickém souladu s hlavním tématem houslí. V ideálním případě sólový klarinet nenutí sekci prvních houslí zrychlovat a ta naopak hlavní téma zbytečně neromantizuje a takzvaně „nezatahuje“

Cadenza I.

Jelikož klarinet kadencí navazuje přímo na výše zmiňovanou pasáž dvou fléten, hraje jejich prvních šest taktů víceméně v tempu. Pro ges3 je vzhledem k předcházejícímu es3 dobré zvolit hmat - třetí prst levé ruky, palec a přefukovací klapka s ponecháním čtvrtého prstu pravé ruky na malé klapce pro es3. Zvedá se tak pouze jeden prst, což je výhodné z hlediska technického i co se týká hladkosti spoje.

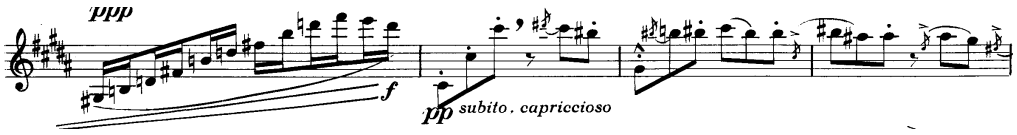


Subito pianissimo ppp nastává spolu s mírným zvolněním až v taktu číslo sedm, od kterého se následně odvíjí tempová a dynamická gradace následujících čtyř taktů. Klarinetista zde musí klást důraz především na srozumitelnou artikulaci staccata a legáta, jež přesvědčivě odliší cítění šestnáctinových hodnot po dvou a po třech, přesahující rámec taktů.



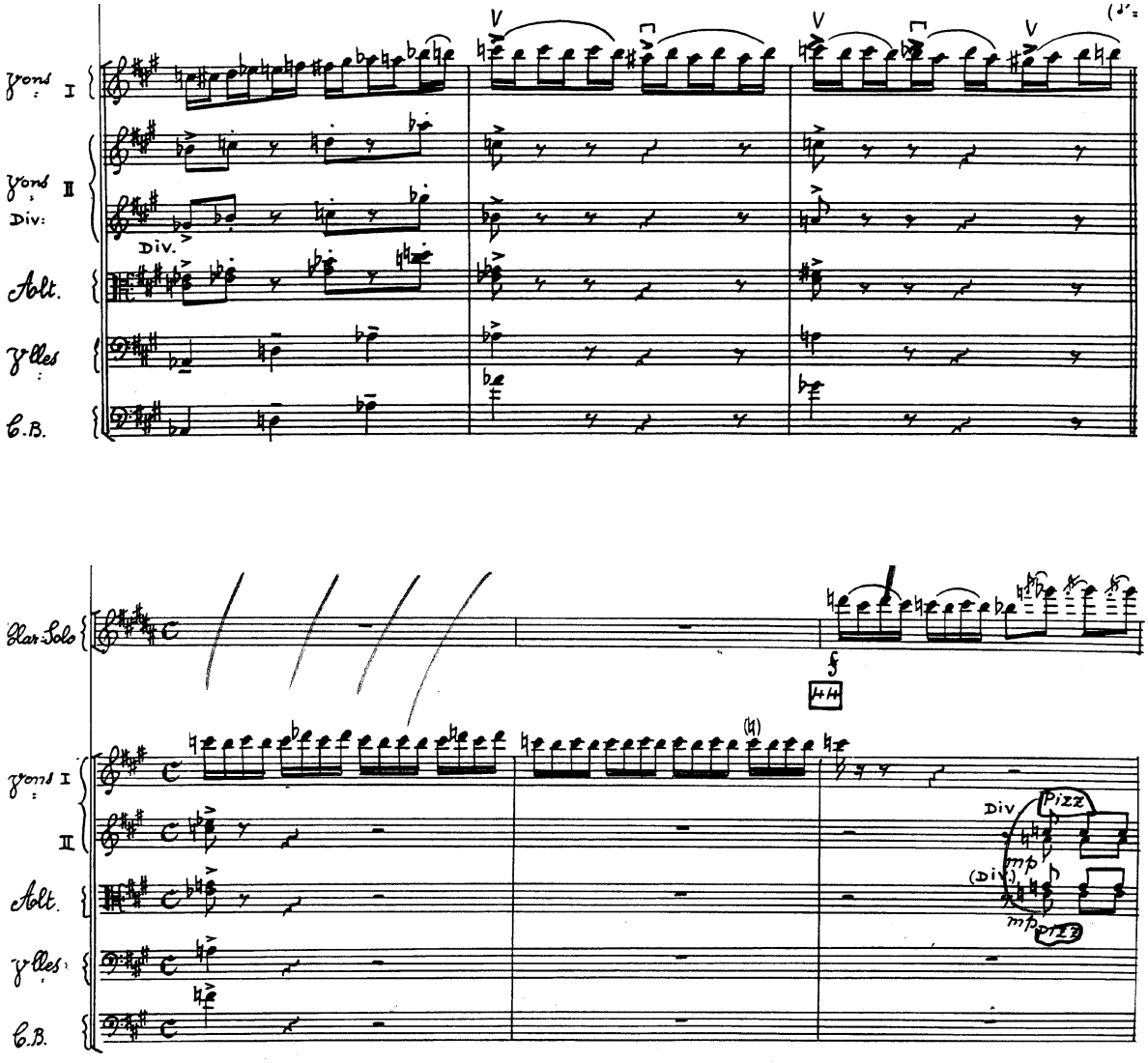
Ve dvanáctém taktu hraje klarinet opět subito pianissimo, tentokráte s označením capriccioso. Efekt hravosti tkví opět v kvalitě nasazení a nikoliv přehnané rytmické fantasijnosti. Staccata musí interpret vyslovit s jasnými začátky a konci nepřetahujíc jejich délku, vše v rámci kontroly synchronu jazyka a proudu

dechu. Doporučuji zde atakovat špičku plátku blíže ke špičce jazyka a zároveň hrát spíše do hubice což čistotě a lehkosti nasazení velmi pomůže. Pokud interpret používá nasazení blíže ke kmenu jazyka a nasazuje spíše dechem, může znít staccato méně jasně, čímž ztrácí na hravosti.



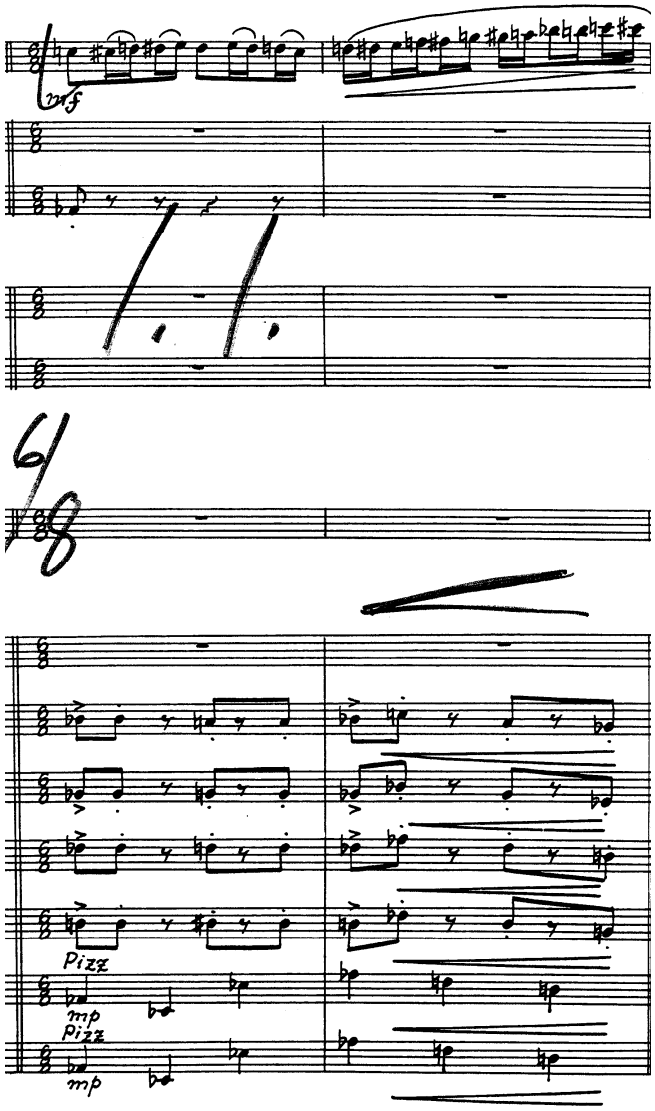
Další rytmický a dynamický průběh kadence si samozřejmě každý interpret volí dle svého uvážení. Obecně bych silně doporučoval ponechat patrný rytmický puls a příliš neexperimentoval se změnami temp a především se soustředit na srozumitelnost jak staccat, tak technických dvaatřicetinových rozkladů. V jednadvacátém taktu udává skladatel požadavek diminuendo e rallentando poco a poco jež připravuje A tempo risoluto které chromaticky ukončuje kadenci a vede technickou pasáží opět k hlavnímu tématu v čísle čtyřicet tři. Tempová gradace posledních šesti taktů kadence udá následné tempo hlavního tématu. Interpret proto musí konec kadence rozvrhnout v souladu s následným hlavním tématem a tempo nepřeexponovat.

Čtyři takty před číslem čtyřicet čtyři, využívá Francaix akcentace pro přechod do čtyřčtvrťového taktu. V doprovodu orchestru, jež spočívá pouze na první těžké době, hrají první housle dva takty před dvojčarou a čtyřčtvrťovým taktem, šestnáctinové hodnoty členěné akcentací po šesti. V následujícím taktu, opět s akordem orchestru pouze na první dobu, člení skladatel akcenty šestnáctinové hodnoty po čtyřech a mistrně používá princip hemioly, k přechodu na takt čtyřčtvrteční. Důležitou roli hraje i Meno tempo, které čtyři takty před číslem čtyřicet čtyři respektive dva takty před dvojčarou a přechodem na takt čtyřčtvrteční napomůže. Dirigent následně člení takt po čtyřech šestnáctinových hodnotách na tři čtvrťové hodnoty a plynule, pro orchestr srozumitelně, přechází ve zmiňovaný čtyřčtvrteční takt.

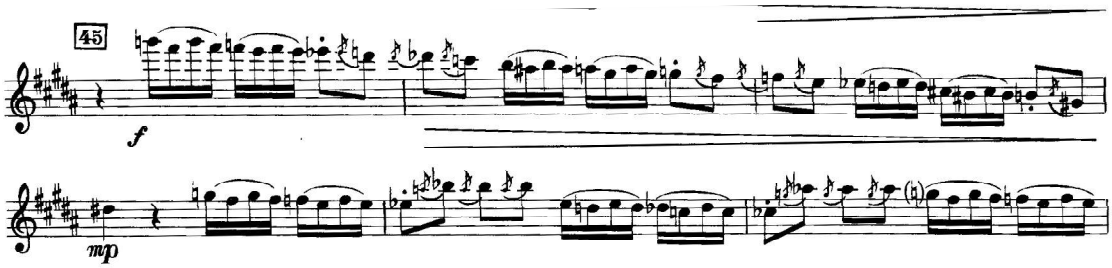


V čísle čtyřicet čtyři opět nastupuje sólový klarinet. Pro kombinaci přírazů f3 s tónem ges3 doporučuji použít „dlouhých hmatů“. Tyto jsou přefukem základních hmatů pro d2 a e2 s přidáním gis2 klapky malíčkem levé ruky a pokud je potřeba i es2 klapky malíčkem ruky pravé. Na rozdíl od jiných hmatových kombinací zvedá při opakované výměně těchto dvou tónů interpret pouze jeden prst, což prstovou techniku v tomto případě značně ulehčí a zpřesní. Použití pomocné vidličky pro ges2 v dalším taktu, se mi vzhledem k úrovni, kterou musí klarinetista dosáhnout pro interpretaci tohoto koncertu, zdá samozřejmostí, proto jej zmiňuji pouze pro úplnost. Pokud chtějí interpreti, v následujících dvou šestiosminových taktech, dodržet skladatelův záměr a cítí takt na dvakrát tři osminové hodnoty respektive čtvrťovou hodnotu s tečkou, musí tak činit jednotně. Velmi často se stává, že například orchestrální klarinet, který na tyto dva takty přebírá linii sólového, nadále cítí svůj part ve čtvrťových hodnotách, zatímco doprovod pod taktovkou dirigenta hraje takt

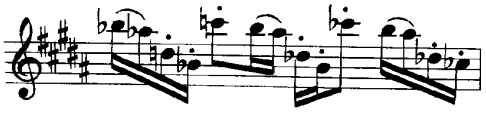
šestiosminový. Pokud se v cítění tohoto taktu neshodnou ani nástroje hrající rytmický doprovod, někteří „počítají“ nadále takt na čtyři a někteří na dvě, vzniká díky principu těžkých a lehkých dob a vzniknuvším malým rytmickým posunům, velký rytmický zmatek.



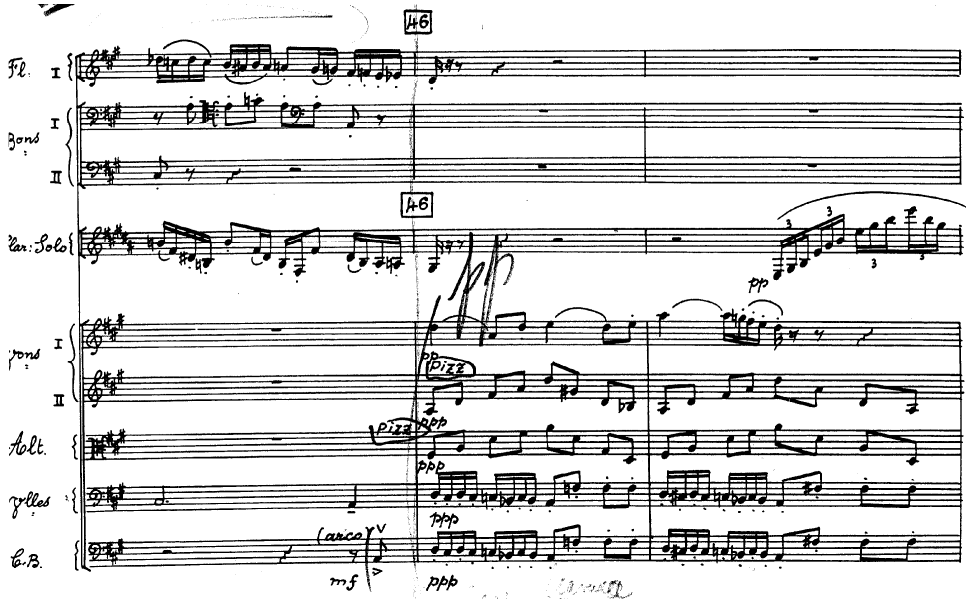
Přírazy sólového klarinetu na dobu, mohou vzhledem k rychlému tempu, činit jisté technické problémy. Při jejich nácviku je vhodné, hraje - li je klarinetista jako rovnocenné osminové hodnoty ve velmi pomalých tempech a různých rytmických obměnách. Pokud totiž interpret cvičí tyto pouze v tempu jako krátké přírazy, doba jejich znění se neustále zkracuje až do té míry, že jsou nezřetelné.



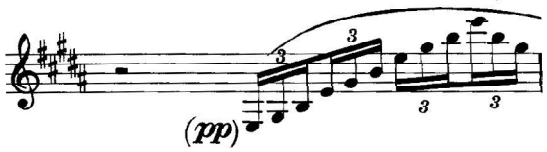
Dalším problémem technického rázu je například takt sedm čísla čtyřicet čtyři, ve kterém se objevuje rychlé staccato. Jedná se spíše o dechový, než motorický problém. Pokud si klarinetista pomáhá při staccatu zvýšením rychlosti a tlakem vzduchu, měl by tak činit vždy na první legátované šestnáctinové hodnotě každé skupinky a ne dechově akcentovat vrchní osminové hodnoty, nebo ještě hůře každou dobu taktu. Tímto se takt rozdělí na tři skupinky, dvou tříosminových hodnot a jednu dvouosminovou, které jsou snadněji hratelné. Ideální je ovšem vytvořit takový poměr tlaku vzduchového sloupce a rychlosti vzduchu, který umožní zahrát jak legáta, tak staccato takzvaně „pod jedním dechem“.



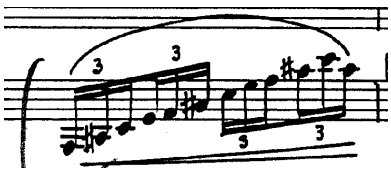
V čísle čtyřicet pět hrají téma čtyřčtvrtečního taktu kanonicky postupně flétna, sólový klarinet, klarinet orchestrální a v posledních čtyřech taktech tohoto čísla i hoboj. Materiál, který již zazněl v předchozím čísle, musí být artikulován shodně nejen sólistou, ale především orchestrálními hráči. Tato jednota je zásadním předpokladem k větší zřetelnosti husté faktury. V čísle čtyřicet šest hrají první housle hlavní téma první věty koncertu, zatímco kontrabasy s violoncelly velmi atypicky tematický materiál předchozích dvou čísel. Tento je díky charakteru basových nástrojů technicky velmi náročný a i při velmi dobrém instrumentálním zvládnutí je jeho obtížnost slyšitelná. Další z míst ukazující na záměr skladatele posunout hranice klasického koncertu, negovat jeho zažité konvence a zároveň jeden z příkladů využití netradiční instrumentace.



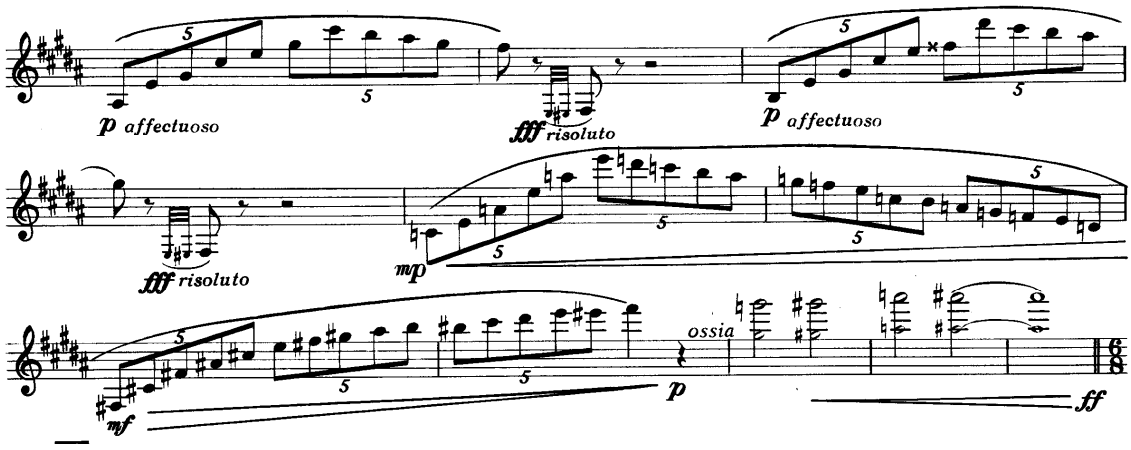
Vysoce technicky náročná je pasáž malých sextol sólového klarinetu ve druhém taktu čísla čtyřicet šest a posléze rytmicky stejná pasáž orchestrálního klarinetu. V případě sólového klarinetu doporučuji použít pro tón e3 hmat g2 v přefuku s šalmajovou klapkou gis1.



Pro tón cis3 orchestrálního klarinetu alternativního hmatu první prst levé ruky.

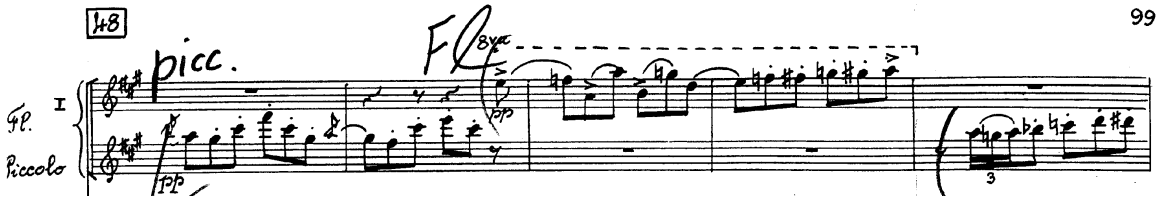


Dva takty před číslem čtyřicet sedm jsou notovány v šestiosminovém taktu. Skladatel již podruhé v této větě, ve čtvrtém taktu čísla čtyřicet sedm, používá hemiolu cítěnou po čtvrťových hodnotách pro přechod zpět do čtyř čtvrtečního taktu. V následné kadenci by měl zůstat rytmický leitmotiv kvintoly srozumitelný i přes agogické odlišnosti různých interpretací.



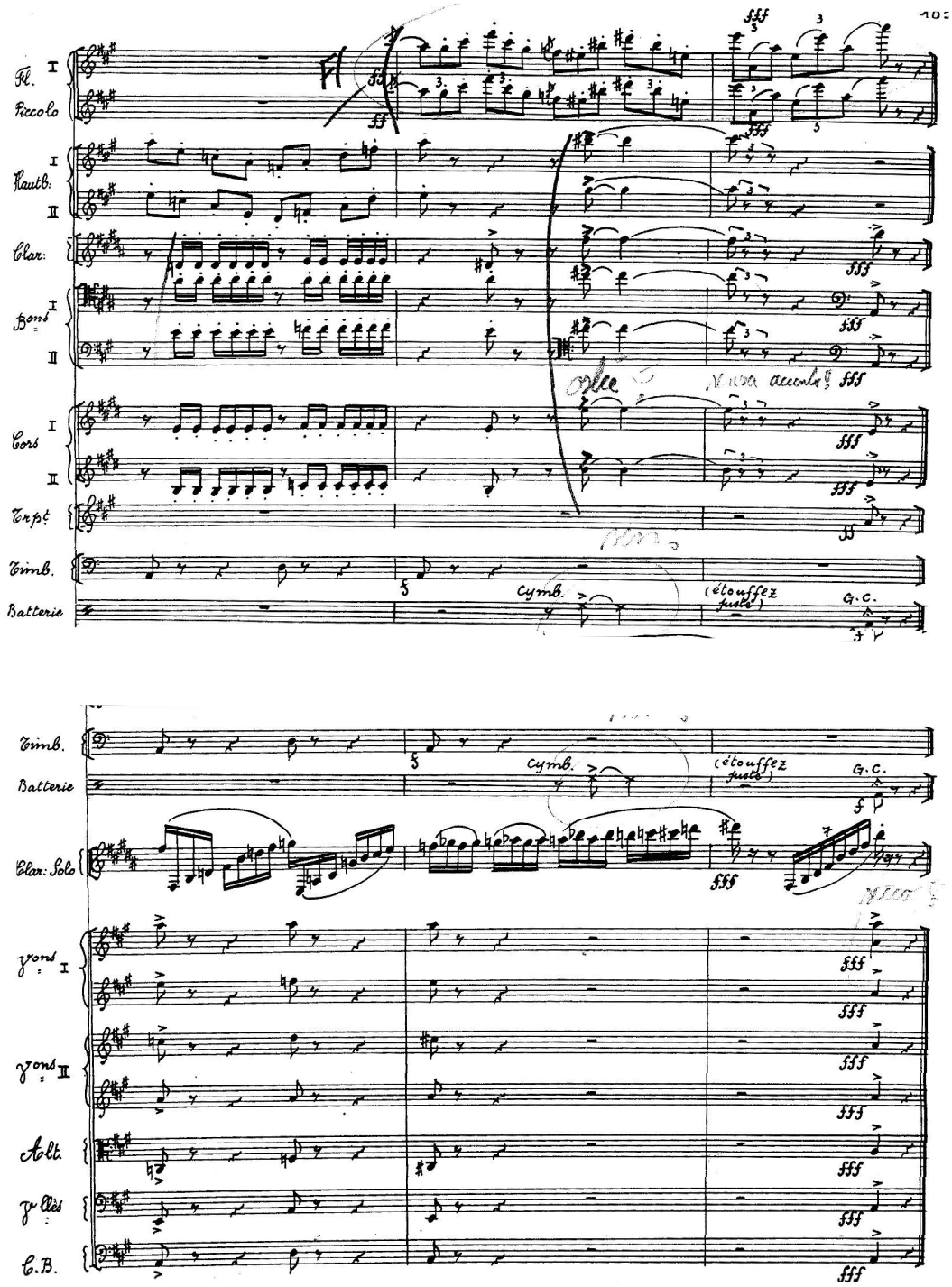
Fortississimo risoluto fff může skýtat vzhledem k duratu díla a registru malé oktávy problémy. Sólista již odehrál značnou část koncertu, a proto musí dbát zvýšené obezřetnosti. Nátisk by měl při těchto vstupech v nejvyšší dynamice zpevnit a aktivovat. Zároveň odtahováním spodní čelisti od hubice směrem dolů otevírat prostor mezi plátkem a hubicí. Tento postup je analogický pro techniku hry následných dlouhých tónů vysokého registru. V kontextu historickém a ve srovnání s technickou obtížností celého koncertu nepoužívá skladatel tak extrémního rozsahu jak by se dalo, soudě z technické náročnosti koncertu, očekávat. V průběhu celého díla, klade z hlediska rozsahu spíše důraz na flexibilitu a velmi náročnou kontrolu nástroje ve tříčárkované oktávě v rámci intervalových skoků na obou extrémních dynamických pólech. Nevstupuje však na pole čtyřčárkované oktávy jak tomu učinil již dvě století před ním například Louis Spohr ve svém Koncertu pro klarinet a orchestr číslo 1, c – moll Op. 26 a pohybuje se v rozsahu druhého koncertu Es – dur Carl Marii von Webera Op. 74 a Koncertu pro klarinet smyčce, klavír a harfu Aarona Coplanda. Oproti výše zmiňovaným koncertům, ve kterých zazní obávaný tón *c4* – L. Spohr, a *b3* C. M. Weber a A. Copland dospěje v poslední kadenci klarinetista k dlouhému tónu *h3* postupně po půltónech od běžně hraného tónu *g3*. Na rozdíl od vysoce náročných technických pasáží, ve kterých si skladatel příliš nelámal hlavu s anatomií ruky v návaznosti na mechaniku klarinetu, zde Jean Francaix z možností klarinetu vychází a nekomponuje například jako Weber, či Spohr nejvyšší tón do technické pasáže v rámci rozkladu akordu, čímž úlohu zdolání nejvyššího tónu, který se objeví v samém konci koncertu, značně ulehčí. Poslední kadence dle mého názoru plní roli spíše psychologického zastavení a zklidnění, před velkým finále koncertu. V čísle čtyřicet osm přenechává vtipně skladatel hlavní téma

čtvrté věty pikole, která navazuje ve vysokém registru na kadenci klarinetu a během čísla čtyřicet osm se v melodické linii střídá s flétnou.



Motiv vedlejšího tématu hraje v čísle čtyřicet devět dva takty sólový klarinet, aby jej na dva takty vystřídaly první housle s technickým vstupem dvou taktů šestiosminových. Opět vstupuje sólový klarinet s předchozím motivem vedlejšího tématu, jež na takt přebírá první hoboj střídaný opět jedním taktem sólového klarinetu a nakonec flétnou. Zde mnohonásobně platí pravidlo shodné artikulace a tempa a rytmické korektnosti všech hlasů opakujících rytmicky shodný motiv. Nesmíme zároveň zapomenout na violoncella a kontrabasy unisono, které se stejným, zvukově netradičně znějícím tématem, připojují na třetí dobu tři takty před číslem padesát.

V čísle padesát, v němž hraje sólový klarinet rozklady akordů, stihne ještě skladatel vměstnat rytmický motiv šesti repetovaných šestnáctinových hodnot fagotů z první věty, který ve druhém taktu hrají shodně na tónech *d* a *e* v různých oktávách jak první a druhý fagot, tak první a druhý lesní roh a orchestrální klarinet. V posledních dvou taktech zahrají hlavní téma čtvrté věty unisono první flétna a pikola, samozřejmě v dynamice fortissisimo. Tentokrát ponechává autor původně šestiosminové téma ve čtyřčtvrťovém taktu, čímž se z osminových hodnot stávají trioly. Tak dochází ke spojení obou hlavních témat šestiosminového a čtyřčtvrtečního taktu, což je po rytmických „útrapách“ čtvrté věty, plné oscilace mezi šestiosminovým a čtyřčtvrtečním taktem, velmi vtipný závěr, patrný však pouze z partitury. Pro klarinetový koncert Jeana Francaixe je to jev příznačný a signifikantní.


Fl. I
Piccolo
Hautb. I
II
Clar:
Bons I
II
Cors I
II
Trpt
Timb.
Batterie
Cymb.
(étouffez
juste)
G.C.
Clar: Solo
Bons I
Bons II
Alt.
Vcelles
C.B.

3. 3. Chyby v edici

Po pořízení nahrávky Koncertu pro klarinet francouzským virtuosem Philippem Cuperem /Accord 1993, L´Orchestre de Bretagne/, která je jedinou ve které se ujal vedení orchestru samotný skladatel, zveřejnil s jeho souhlasem P. Cuper chyby, které v průběhu natáčení v reedici Transatlantique Paris vyvstaly. Dle Philippa Cupera, je lepší řídit se sólovým partem klavírního výtahu s pár korekcemi, nežli orchestrální partiturou. Skladatel údajně definitivně změnil některé věci až po vytištění partitury. Klavírní výtah byl tištěn až později. Cuper dále říká: „Indikovaná tempová označení jsou příliš rychlá, dle autora tento problém vznikl díky nepřesnosti metronomů doby, kdy byl koncert napsán, což údajně opravdu není vtip“. Bohužel vydavatel dodnes tempová označení nezkorigoval. Nabízí se paralela například s Rapsodií Clauda Debussyho s chybnými tempy a notami vydavatelství Durand, Sonáty Francise Poulenca se stejnými problémy a Domains Pierra Bouleze vydavatelství Universal ve které jsou nesrovnalosti mezi „zrcadlovou“ a „originální“ inverzí například v sešitu F.

I. věta: Allegro

Skladatele při natáčení koncertu s klarinetistou Philippem Cuperem doporučil snížit tištěné indikované tempo čtvrťová 132, na 120 – 126. Čtyři takty po čísle tři chybí nad první notou h tečka, dále i akcent nad h s ligaturou. Jeden takt před číslem čtyři uvádí vydavatel dokonce špatnou notu. První nota třetí doby má být des3 a ne es3 jak je tištěno. Od čísla čtyři se v partituře objevuje několik chybných taktů, které je nutné zaměnit za takty sólového partu, nebo klavírního výtahu z redukovaného klavírního vydání. Jedná se o první a pátý takt v čísle čtyři a šestý, devátý a desátý v čísle osm. Dva takty před číslem jedenáct patří k tónu dis na první době odrážka. Třetí takt čísla jedenáct postrádá dynamické označení pianissimo. Samotný skladatel připomíná, že se má začátek hrát víceméně v tempu včetně pasáže po třech korunách s označením „in tempo piacere“. Devátý takt kadence v partituře opět dynamicky nesouhlasí s klavírním vydáním, které je správně. První sestupná pasáž s dynamickým označením fff druhá pak ppp. Ve zdvihu na dvanáctý takt je čtvrtá nota gis, ne ais /chyba v partituře/. Od devátého taktu před číslem čtrnáct až po číslo čtrnáct, musí sólista hrát skupiny rychlých not jako dvaatřicetiny s akcenty navzdory

partituře. Pět taktů před čtrnáctkou chybí před f odrážka /chyba v partituře/, poslední dvě skupiny taktu jsou pak chybné i v sólovém partu. Místo osminového tremola malého es - a patří výměna tónů f - a. Místo čtvrťového tremola f1 – g1 pak es1 – g1. Čtyři takty před číslem čtrnáct opět chyba v partituře, kterou je nutné zkorigovat dle sólového partu klarinetu. Čtyři takty před číslem patnáct chybí označení „ tempo primo “. Sedm taktů před koncem první věty je správně fes v sólovém partu /chyba v partituře/ . Tři takty před koncem je opět správně sólový part poslední dvě noty h2 d3 a ne d3 dis3 vytištěné v partituře.

II. věta Scherzando

Francaix druhou větu scherzando koncipuje jako ležérní valčík a proto doporučuje tempo čtvrťová hodnota s tečkou 69 – 72 oproti edici čtvrťová 81. V jedenáctém taktu čísla 21 schází v klavírní edici před tónem g2 na druhé době odrážka. V taktech pět a šest před číslem 22 je opět určující part klarinetu a ne partitura. Stejně tak jsou chyby v partituře v následujících taktech: Desátý a třináctý takt v čísle dvacet dva, desátý v čísle dvacet šest a dvanáctý v čísle dvacet sedm. V sedmém taktu čísla dvacet osm je třeba v sólovém partu doplnit chybící křížek před g2 na druhé době, v partu klavírním křížek nechybí.

III. věta Andantino

Ve třetí větě se původní tempová indikace čtvrťová sedmdesát šest nejvíce blíží přání skladatele, který opět doporučuje tempo čtvrťová hodnota 69 – 72. Tempová doporučení skladatele pro II. a III. větu jsou shodná, v praxi bohužel interpreti tempo druhé věty značně nadsazují. Shodná jsou i témata obou vět což by měl interpret vzít na vědomí. V šestém taktu čísla třicet dva je poslední dvaatřicetina přírazu v partituře chybně uvedená jako eis2 avšak v edici klavírní správně jako e2.

IV. věta Allegrissimo

Skladatel oproti tempu 138, které se sice dá zahrát, avšak věta při jeho dodržení postrádá kýženou lehkost, doporučuje tempo čtvrťová hodnota s tečkou

120, maximálně 126 – 132. V čísle čtyřicet šest se objevuje hlavní téma a mohlo by se zdát, že indikuje i změnu tempa na tempo první věty. Avšak Francaix si přeje výše zmíněné tempo, vzhledem k tomu, že považuje uvedení hlavního tématu první věty spíše za jakousi vzpomínku, či krátkou epizodu. V pátém taktu čísla třicet osm je správně uvedeno v klavírní edici piano a v partituře chybně pianissimo. V taktu čtyřicet by měl zůstat zachován tempový poměr čtvrťová hodnota s tečkou, rovná se čtvrťové hodnotě. Nad třináctým taktem čísla čtyřicet dva chybí v partech klavíru a klarinetu označení kadence. Pro první kadenci čtvrté věty je závazný rytmus sólového partu klarinetu, správně uvedené hodnoty dvaatřicetin a ne partitura, s rytmickými chybami. V jedenáctém taktu před číslem čtyřicet tři chybí v klavírní edici dynamické označení forte. Dva takty před číslem čtyřicet čtyři je nutné, hrát v rytmickém poměru šestnáctinová hodnota se rovná šestnáctinové hodnotě. V jedenáctém taktu čísla čtyřicet sedm opět chybí označení kadence v partech klarinetu a klavíru, kde opravdu začíná. Vše co se hraje před tímto taktem, mělo by zaznít v tempu. V čísle čtyřicet osm se znovu vrací „ tempo primo “. Neustále platí stejné tempové určení, šestnáctinová hodnota rovná se šestnáctinové hodnotě jak v číslech 48 a 49, tak především v třetím a pátém taktu čísla čtyřicet devět. [41]

[41] P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str 13

4. Jorge Calandrelli – Koncert pro jazzový klarinet a orchestr

4. 1. Úvod – podmínky provedení koncertu

Koncert pro jazzový klarinet a orchestr Jorge Calandrelliho není, na rozdíl od koncertů Aarona Coplanda, Jeana Francaixe a Carl Nielsena, na evropském kontinentu zavedeně frekventovaným dílem. Koncert skladatel zkomponoval pro Danielsovo úspěšné debutové album „Breakthrough“ v roce 1983 /Grp Records B000008AP6/, které zároveň sám produkoval. Vzhledem k popularitě klarinetisty Eddieho Danielse a skladatele, aranžéra a producenta Jorge Calandrelliho, je situace v USA s četností provedení lepší.

Získat jakékoliv informace o koncertu, se mi bohužel velmi dlouho nedařilo. O pomoc jsem žádal například renomovaný pařížský obchod s hudebninami La Flûte de Panne, ale i jiné jednotlivce a skupiny. Samozřejmě jsem zároveň pátral po různých indiciích na internetu a snažil se opakovaně kontaktovat samotného skladatele, i prvního interpreta Eddieho Danielse, pomocí kontaktních adres uvedených na jejich oficiálních webových stránkách. Vzhledem k nulové odezvě od obou, jsem dlouho považoval koncert za vázaný exkluzivními právy k osobě klarinetisty. Několik měsíců před dokončením disertační práce, se mi v podstatě náhodou, s pomocí pana Jean – Marie Paula z firmy Vandoren, podařilo se samotným skladatelem navázat kontakt. Ten mi poskytl alespoň základní informace o koncertu, stejně jako jeho vydavateli. Koncert není exkluzivitou vázán a je možné jej stáhnout přímo z internetu na www.brianbenisonmusic.com. Partitura koncertu stojí 135 dolarů, sólový part s klavírním výtahem 35 dolarů. Výpůjční materiál pro provedení koncertu s orchestrem je k objednání na stejných webových stránkách edice calandrellimusic. Tento způsob distribuce notového materiálu, který se podobá marketingu běžnému v jiných sférách hudebního průmyslu, například popu, ale i distribuci IT produktů, se mi vzhledem k rychlosti „dnešní doby“ a komunikačních technologií, zdá velmi praktický a konkurenceschopný

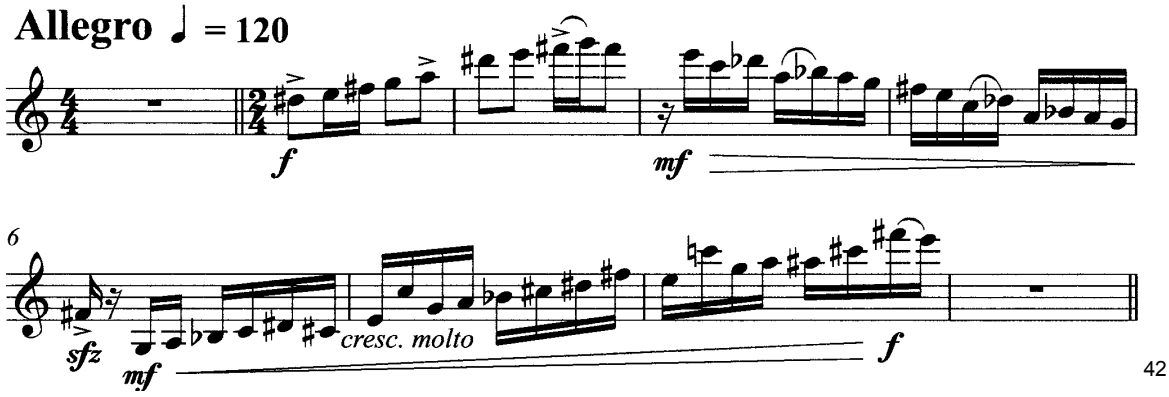
Z důvodů výše popsaných se mi nepodařilo nastudovat a provést dílo prakticky a to ani s doprovodem klavíru. Kombinací poslechu nahrávky a teoretickým studiem sólového partu nabízím v následujících řádcích pohled na problematiku sólového výkonu optikou svých dosavadních interpretačních zkušeností. Nutno

dodat, že v reálu provedu tuto skladbu, jako českou premiéru, v rámci abonentního cyklu koncertů Janáčkovy filharmonie Ostrava v sezoně 2012.

4. 2. Interpretace koncertu

I. věta - Allegro

Koncert začíná energickým úvodem žesťové sekce, která dynamicky graduje v průběhu prvního taktu až do vstupu sólisty, který nastupuje v taktu druhém. Toto řešení se mi zdá oproti klasickým koncertům velmi efektní i efektivní. Sólista nemusí čekat, jako v mnohých klasicistních, či romantických koncertech, desítky sekund a posléze začínat technicky a rozsahově náročným úvodem, jak tomu bývá v klasických či romantických koncertech / např. Koncert Es dur op. 74 C. M. Webera/. Naopak přichází na pódium rozehraný a v podstatě okamžitě začíná hrát Způsob „rozehrání“ před výkonem, se totiž liší v závislosti na samotném úvodu koncertu, délce předehry orchestru a náročnosti vstupu klarinetu. Pokud sólista začíná například kantilénou, nemusí se rozehrávat do posledního okamžiku před vstupem na pódium a spíše šetří fyzické síly. Pokud jej však čeká dlouhá předehra orchestru, doporučuji rozehrání velmi důkladné. Sólista pak v průběhu předehry zcela „nevychladne“ a může zahrát i technicky náročnou pasáž. Klarinet v Calandrelliho koncertu vstupuje do první věty ve dvoučárkované oktávě, což je v dynamice forte pro sólistu velmi příjemné. I přes artikulačně náročný úvod sólového partu, bych zdůraznil nezbytnost naprosté rytmické preciznosti energického úvodu.

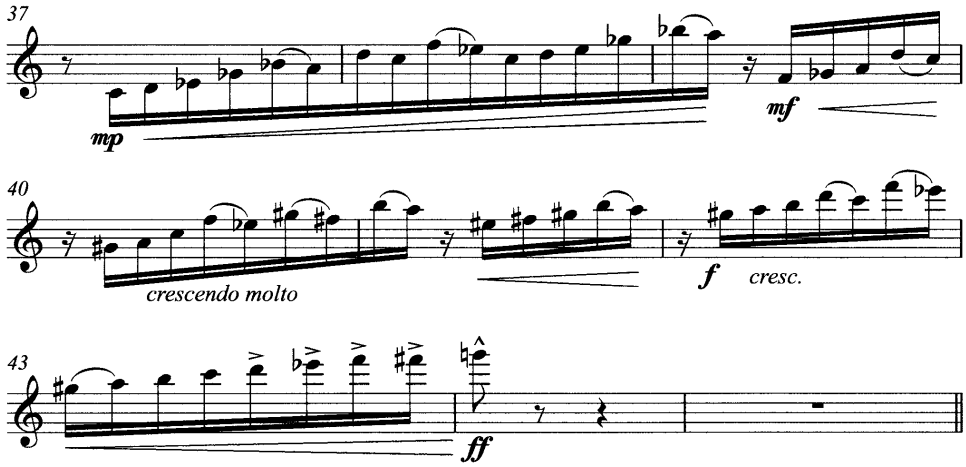


[42]

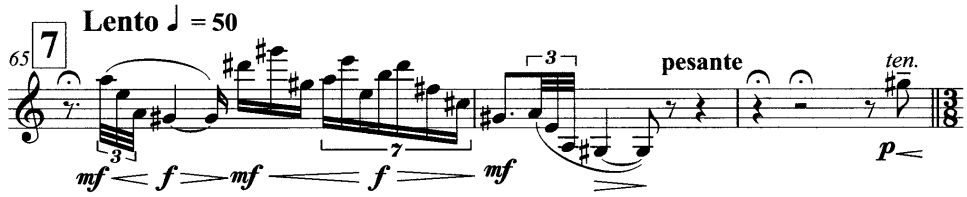
Sólistu doprovází jednotlivé vstupy orchestrálních sekcí, jež mnohdy střídají secco akordy rytmického unisona orchestru s melodickou linií sólového nástroje,

[42] J. Calandrelli

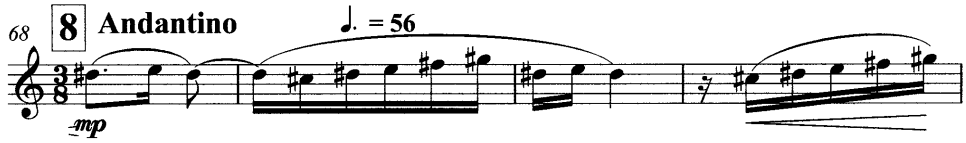
který hraje úvodní artikulačně – technickou pasáž lomeně a rytmicky přes taktové čáry. Pokud není úvod hrán pregnantně a zároveň energicky, hrozí mezi sólistou a orchestrem velké nepřesnosti v souhře. Hraje – li orchestr, především žestě, příliš zatěžkaně a ve vysoké dynamice, mohou zvukově překrýt samotného sólistu. Ten může vzhledem k náročnosti staccatové pasáže hrát vždy dvě šestnáctinové hodnoty ze skupiny osmi pod legátem, což především při koncertním provedení staccatovou plochu vylehčí a usnadní. Vzhledem k improvizačnímu rázu koncertu je tento způsob interpretace, dle mého názoru na místě. Sólista však musí počítat s tím, že některé motivy orchestr opakuje, nebo hraje se sólistou unisono. Tento způsob interpretace, používá i Eddie Daniels na první nahrávce skladby. Za nejtěžší pasáž začátku koncertu považuji z výše zmíněných důvodů souhry s orchestrem, takty 37 – 44.



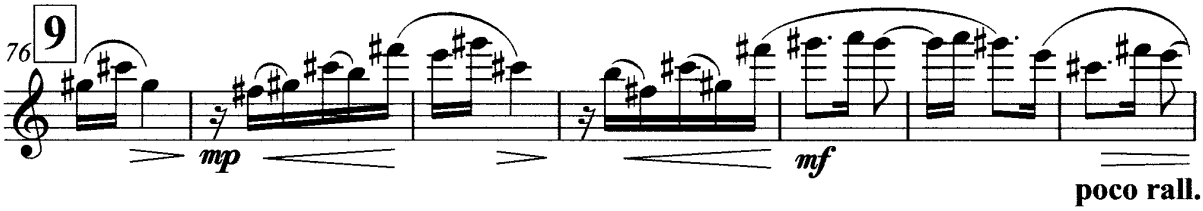
Po meno mosso v taktech 58 – 64 nastává v taktu 65 zklidnění, lento čtvrťová hodnota = 50. Z důvodů plynulého přechodu je vhodné, aby sólista začal s přípravou meno mosso již v taktu 54, o takt dříve než udává skladatel v partituře. Tempovým označením malé dvoutaktové kadence klarinetu skladatel přesně udává svůj tempový záměr. I když hraje sólista následující dva takty osamocen, vyžaduje od něj skladatel tempo a rozpoznatelný rytmus, především z důvodu následujících dvou taktů, kdy melodicky a rytmicky spřízněný motiv malé kadence opakuje část orchestru.



V taktu 68 přecházíme do tří osminového taktu čtvrťová hodnota s tečkou = 56. Jedná se o klasický valčíkový puls s téměř typickým doprovodem ve stylu salónních orchestrů na druhou a třetí osminovou hodnotu.



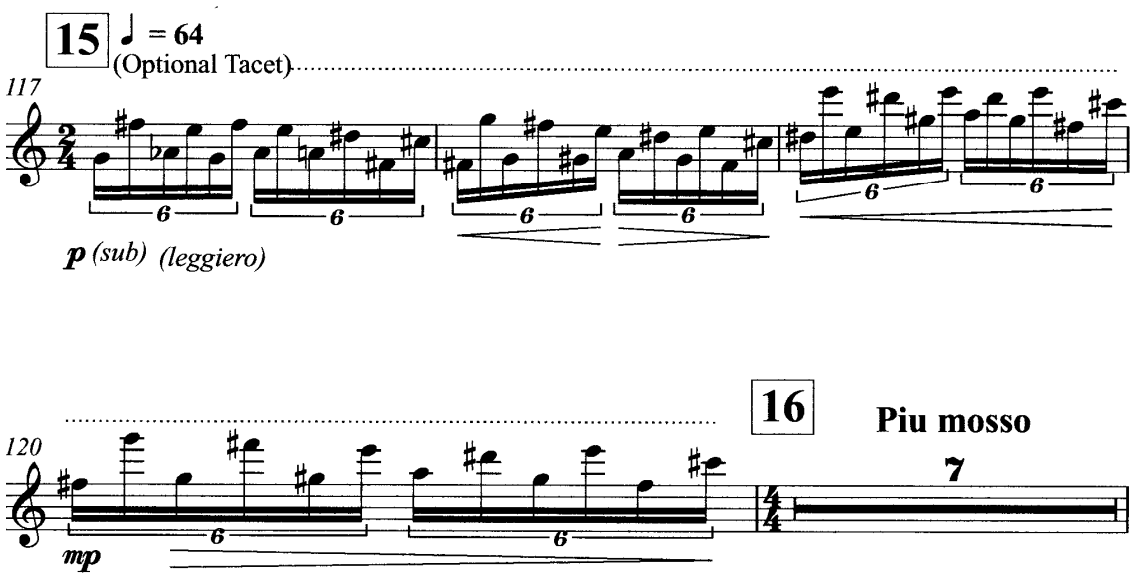
Při volbě tempa musí sólista dodržovat především rytmicky neúprosný valčíkový pulz, ve kterém jsou tempové změny velmi zřetelné a volit tempo s ohledem na takty 77 – 83. Tyto jsou problematické vzhledem k vysokému rozsahu po a3, ve kterém se klarinet pohybuje. Sólista musí v rámci nálady pasáže udržet v této extrémní poloze i odpovídající soustředěný zvuk a zároveň si dopřát odpovídající čas na ozev hladkých legát. Příliš rychlým tempem si vše znesnadní.



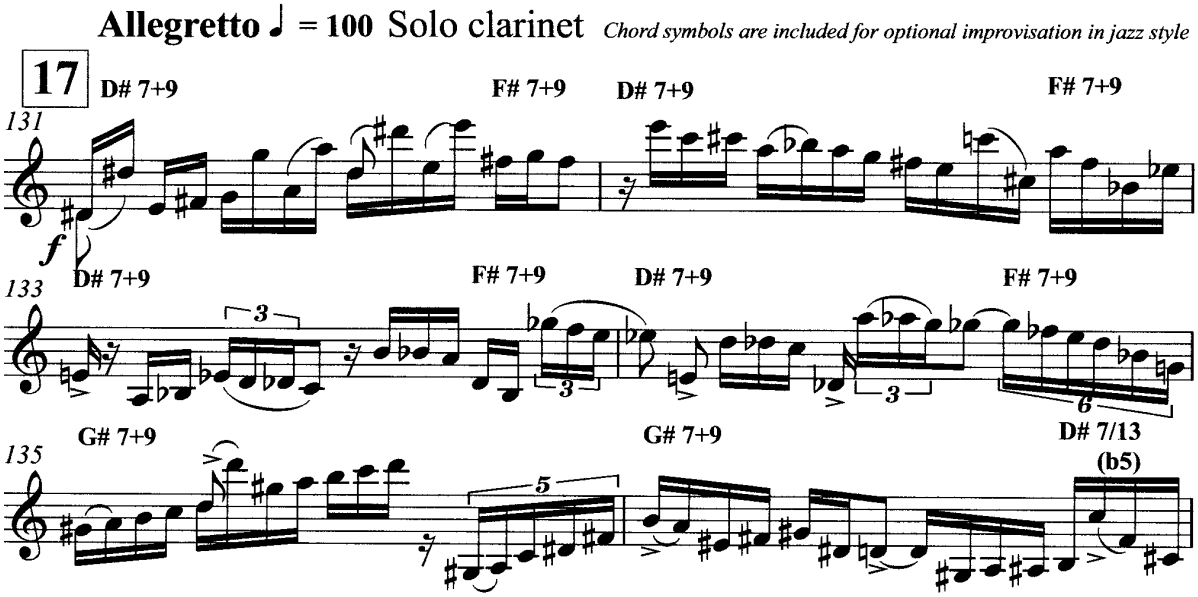
Obdobný problém nacházíme v Largu čtvrťová hodnota = 64. Po malé nevyznačené klarinetové kadenci, respektive tempovém přechodu v taktu 95 se ocitá interpret s orchestrem ve čtyřčtvrtečním taktu. I zde mohou nastat, volbou příliš rychlého tempa, obdobné problémy s vysokým registrem, jako například v taktech 101 – 104. Skladatel i ve čtyřčtvrtečním taktu nechává notací triolových hodnot v orchestru zaznívat dozvuky valčíku. Melodická linie i harmonie svádí sólistu k určité rozvolněnosti, i přes to by si měl být vědom jak triolového doprovodu, především v taktech 105 – 108 kde zazní velmi zřetelně, tak zároveň objevujících se „protihlasů“, například anglického rohu.

V taktu 113 se opět objevuje meno mosso. Tentokráte píše skladatel k partu klarinetu poznámku „counter melody“ tedy protihlas, čímž chce zabezpečit zvukovou vyrovnanost sekce prvních houslí, hrající hlavní melodii a sólového klarinetu. Další zvláštností partitury je poznámka „obtional tacet“, volitelný tacet v taktech 117 – 120, respektive čísle 15. Tato plocha je v daném tempu čtvrťová hodnota = 64 technicky vysoce problematická, navíc se vzhledem k rychlým a velkým intervalovým skokům

barevně nepojí s flétnami a proto její interpretaci skladatel nechává na vůli sólisty. V tomto případě bych se držel hesla „méně znamená více“ a volitelné pauzy bych využil. Plocha i bez sólového klarinetu zní velmi zajímavě a plnohodnotně a interpret má možnost nasbírat nové síly před dlouhou improvizační plochou začínající v taktu 131.

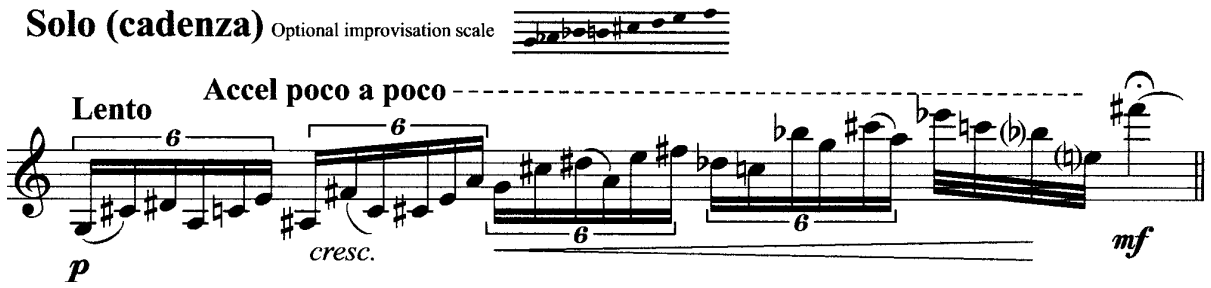


Celou improvizační plochu vybavil skladatel jak „vypsanou“ improvizací, tak harmonickými značkami s poznámkou „Chord symbols are included for optional improvisation in jazz style“, což v překladu znamená, harmonické značky jsou uvedeny pro případ volitelné improvizace v jazzovém stylu. Tato pasáž, která spolu s dalšími plochami umožňuje improvizaci/ v minulých epochách byl tento jev běžný/, je v kontextu koncertů 20. století jedinečná, ale zároveň se může jevit i velmi problematicky. Proto skladatel uvádí i svou verzi „jazzového sóla“.

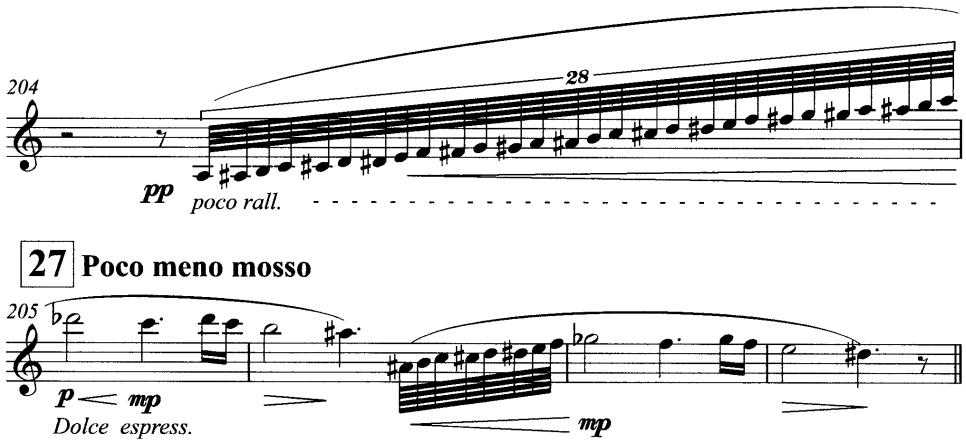


V případě prvního interpreta Eddieho Danielse jsou právě improvizace opravdovým kořením skladby, která ji činí výjimečnou. Nové neopakovatelné hodnoty vznikající přímo na pódiu a to nejen v rámci improvizací, ale například i v rovině zvukově barevné, či agogické, na posluchače velmi silně působí. Zajímavostí pak zůstává, jejich přenositelnost na, dle mého názoru, zvukově „sterilní“ nosiče jakými jsou kompaktní disky. Dalo by se namítat, že improvizace mohou být předem naplánovány, což bývá určitě běžnou praxí, ale i tak nenechají dráždivé akordy zkušeného hráče, se základním jazzovým cítěním, chladným. Ten pak interpretaci vždy odliší od předchozích provedení přinejmenším agogicky. Tato praxe, známá již v baroku, kde sólisté běžně zdobili vůdčí hlas a improvizovali nejen v kadencích, bohužel dnes takřka vymizela. Vypsaná improvizace končí tónem c4 a rytmickým motivem repetovaného tónu sekce prvních houslí. Následuje plocha tematicky příbuzná s vedlejším „valčíkovým“ tématem, která však tentokrát osciluje mezi dělením tří osminového taktu na dvě a tři, pomocí osminových hodnot s tečkou respektive duol, nebo dvou skupin tří šestnáctinových hodnot svázaných legátem. Jev hojně používaný právě jazzovými interprety v rámci improvizací na stejný rytmicko – harmonický základ doprovodné sekce.

Taktem 193 začíná „Cadenza Solo“ opět s možností volby skladatelovi verze, nebo vlastní kadence interpreta. V případě volby kadence vlastní, předepisuje skladatel „optional improvisation scale“ volitelnou improvizační škálu, v rámci které by se měl klarinetista pohybovat. Zároveň doporučuji alespoň přibližně dodržet délku kadence, změny dynamiky a tempa předepsané v jejím průběhu skladatelem.



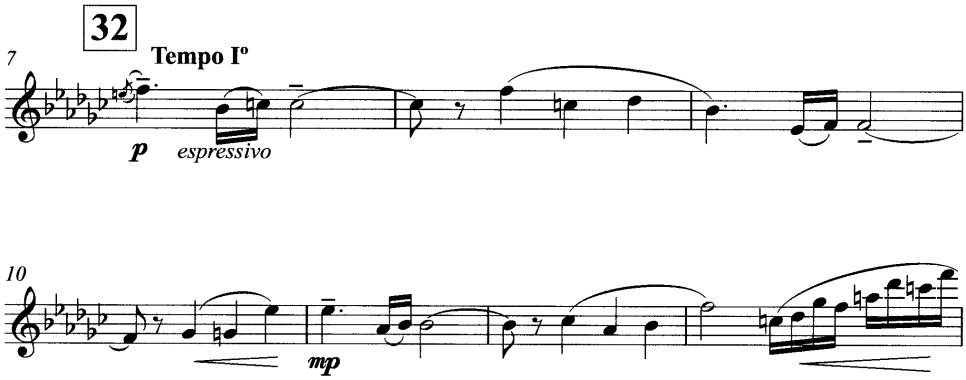
Po monumentální mezihře orchestru, v níž skladatel využívá beze zbytku dynamický potenciál žesťové sekce, nastupuje klarinet v závěru první věty koncertu, dlouhým zdvihem v podobě 28 not v trvání dvou a půl doby. Vzhledem k improvizačním částem koncertu, se domnívám, že interpret nemusí přesně dodržet veškeré noty, stejně tak jako začít přesně po dvou čtvrťových a jedné osminové pauze. Důležitá zůstává především návaznost na předchozí plochu, volný jazzový „feeling“ a spontaneita, než urputně „vyhraná“ technicky náročná pasáž.



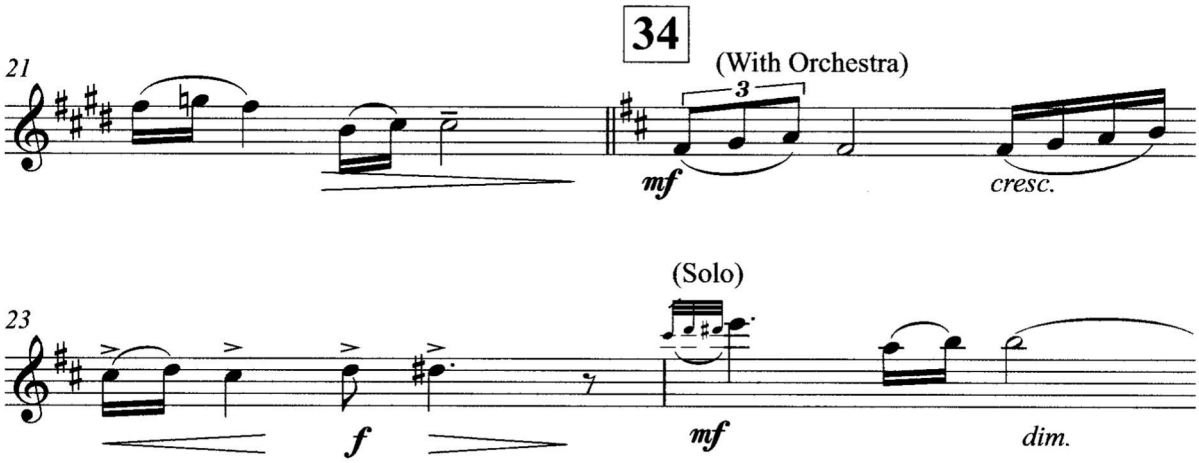
Poco meno mosso v taktu 205 náladou předjímá baladickou druhou větu koncertu, proto by měl sólista volit i odpovídající barvu zvuku, ve které převáží spodní alikvoty. V závěru věty skladatel přerušuje klidnou náladu a postupně pomocí tempové gradace ústící v Tempo primo / čtvrťová hodnota = 120/ v taktu 221, docílí jejího krátkého efektního konce.

II. věta - Adagio

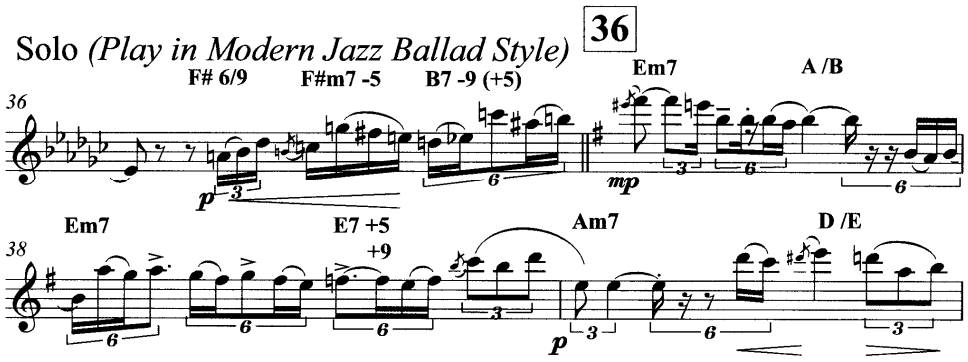
Druhá věta v tempu čtvrťová hodnota = 60, má charakter jazzové balady. Po „předehře“ smyčců v náladě salonního orchestru, nastupuje klarinet s výrazově silným tématem. Celá plocha hlavního tématu by měla být interpretována, již s jistým ohledem na následující dlouhou improvizační plochu s volitelným doprovodem jazzového tria /klavír, kontrabas, bicí/. Skladatel sice přímo uvádí „play in modern ballad jazz style“ až v taktu 36. Již od prvních tónů druhé věty, by však měl sólista hrát v duchu jazzové volnosti frází, různých způsobů nasazení, barev a především jazzového cítění času - „jazz - timing“, což ovšem v žádném případě nejsou synonyma pro nerytmičnost a absolutní tempovou volnost.



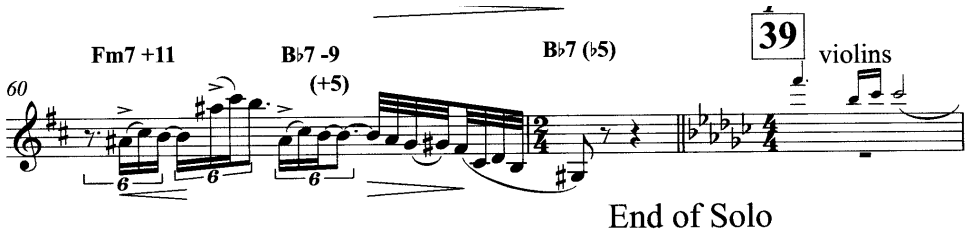
Místa, která má sólista hrát striktně unisono s orchestrem, jako například v taktech 22 a 23, si Calandrelli pojistil poznámkou „with orchestra“, čímž jasně dává najevo, že v daných taktech se má interpret přesně držet zápisu. Tyto takty respektuje i Eddie Daniels, na jinak velmi volně improvizačně pojaté první nahrávce koncertu na kompaktním disku „ Breakthrough“.



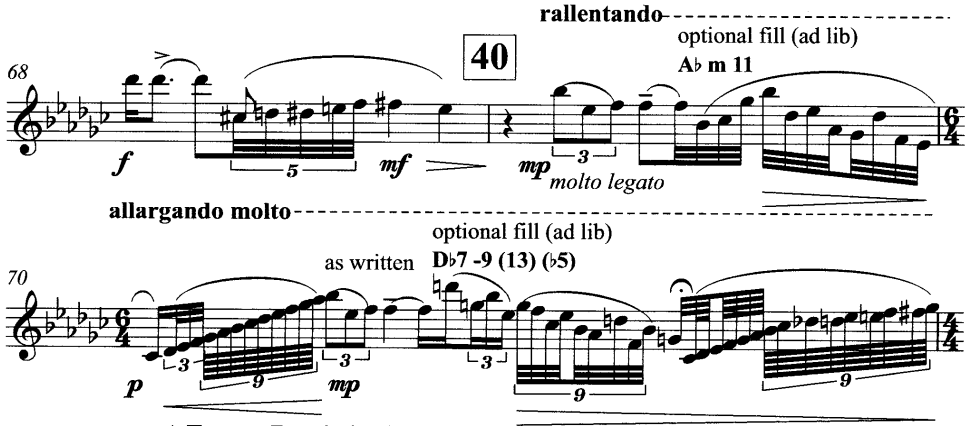
V taktu 36 začíná již zmiňovaná improvizační plocha, ve které si může sólista ke své improvizaci volitelně přibrat jazzové trio. Tato pasáž na mě osobně působí nejsilnějším dojmem z celého koncertu a za angažování jazzového tria, které však musí tvořit zkušení jazzoví hudebníci, bych se silně přimlouval. Připravit publikum o moment, kdy z celého obsazení velkého orchestru zůstanou pouze čtyři hráči, kteří začínají pomalu rozvíjet dané téma a reagovat vzájemně na své hlasy a nápady v průběhu krátké „jam session“, bych považoval za hudební hřích.



Pro vlastní klarinetovou improvizaci předepisuje opět skladatel harmonické značky. Naopak ve vypsaném sóle se objevuje poznámka „Notes in parenthesis play with much less intensity“ – noty v závorkách mají být hrány s menší intenzitou. Improvizaci, vyjma harmonie, nechává však skladatel zcela na sólistovi a jeho jazzovém triu. Jazzově zkušený klarinetista pak disponuje volným polem fantazie, nejen v rámci jazzových chórusů a stupnic, ale zároveň použitím různých barevných prvků, jako jsou bisbiglianda, glissanda a ostatní zvuková obohacení a „ohýbání“ tónů a klarinetového zvuku, známého z jazzu. Jedním z nejdůležitějších faktorů dobrého jazzového sóla ve kterémkoliv z jazzových stylů, zůstává jeho „vystavění“ respektive struktura. Zároveň již zmiňované vnímání času a rytmu, tedy jakýsi jazzový „feeling“ a „timing“ sólisty, který se většinou pohybuje zdánlivě svobodně nad rytmickým doprovodem. Naprostá rytmická svoboda, nejedná – li se o free – jazz, je však pouhou iluzí, vzniknuvší prací sólisty s delšími rytmickými úseky, přesahujícími pomyslné taktové čáry. V taktu 61 jasně skladatel indikuje konec sóla klarinetisty poznámkou „End of solo“.



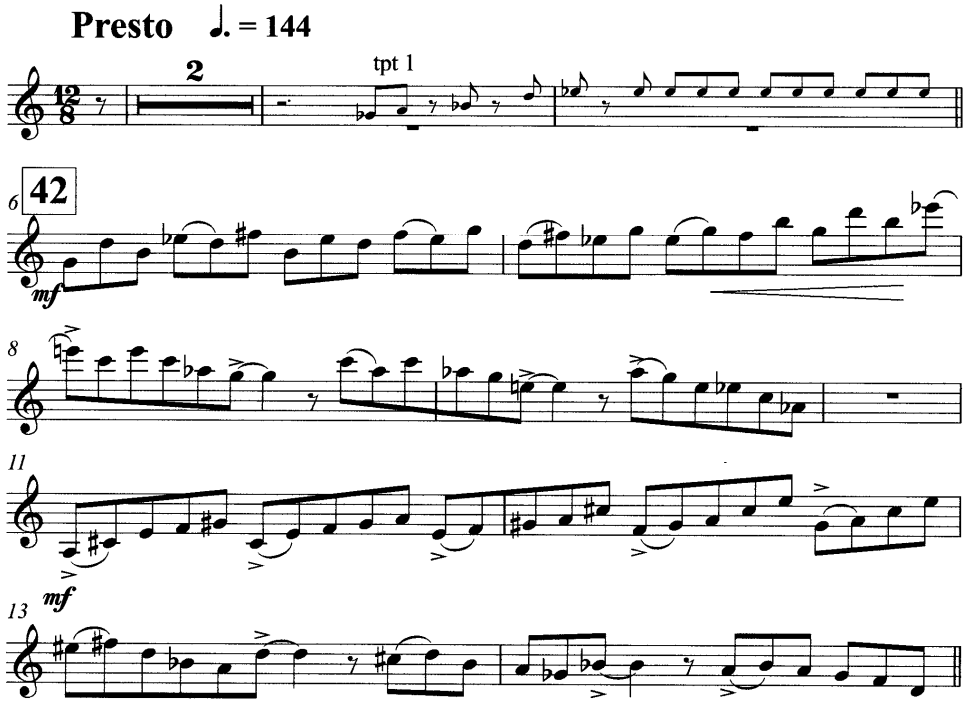
V samotném závěru uvádí skladatel několik skupin taktů s poznámkou „optional fill (ad lib)“ což doslova znamená - volitelná výplň ad libitum. Skladatel zde poskytuje svou vlastní variantu „výplně“ akordů hraných orchestrem a zároveň opět nabízí sólistovi možnost improvizace, vyjma taktů ve kterých vyžaduje dodržení zápisu - „as written“.



Tentokrát ovšem musí sólista setrvat striktně v mezích udaných akordů na jednotlivých dobách. Tempově klidný závěr již neskýtá prostor pro technicky exponované improvizace. Sólista by měl především podřídit veškeré své počínání klidné náladě závěru věty. K této části koncertu bych rád uvedl i zkušenost nabytou poslechem jiných jazzových klarinetistů. Ti, kteří vycházeli ze swingové tradice např. B. Goodman, A. Shaw, B. de Franco, u nás F. Havlík, se pohybují ve svých improvizacích v zavedených riffech a tonálních postupech. Zdá se dokonce, že jejich vnímání diatoniky převažuje nad bluesovými tóny. Klarinetisté typu E. Danielse, u nás K. Krautgartnera, kteří stejně bravurně ovládali také hru na saxofon, přenesli do svých klarinetových improvizací saxofonové postupy a riffy, které v kombinacích a odlišnostech oktávových a duodecimových přefuků, přináší větší intervalovou pestrost a rozmanitost jejich sól.

III. věta – Presto

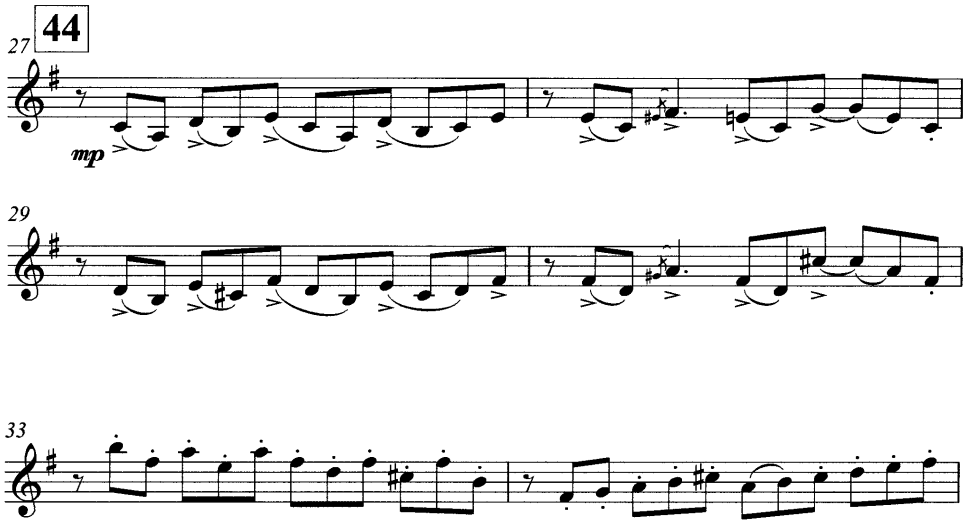
Třetí věta vzhledem k tempu čtvrťová hodnota s tečkou = 144, je technicky i rytmicky nejproblematičtější. Po náročné předehře orchestru, nastupuje v šestém taktu sólový klarinet. Tento dvanáctiosminový takt dělí po skupinách tří osmin, takt sedm pak na tři skupiny čtyř osminových hodnot. V celé následující ploše, v taktech osm až dvacet dva, vede klarinet svůj hlas přes zmíněné dvanáctiosminové takty. Hned v taktech osm a devět hraje sólista opakovaně šestiosminový rytmický motiv, který tyto dva takty spojí v jeden celek. Takty jedenáct a dvanáct pak slučuje sekvencí skupin pěti osminových hodnot a tímto stylem postupuje skladatel v průběhu celé této plochy. Opět zde nalézáme podobnost s jazzovým cítěním času a rytmu quasi „přes taktové čáry".



V komplikovaném doprovodu orchestru, se objevuje střídání taktů pomocí ligatur, opět přes taktové čáry s protihlasy k sólovému klarinetu. Touto kombinací vzniká v úvodu koncertu struktura, ve které může jakékoliv rytmické zaváhání způsobit kolaps celého úvodu. Největší hrozbu nepřesné interpretace skýtají takty 13 – 15, ve kterých housle hrají čtvrťové hodnoty s tečkou, zatímco klarinet dělí osminové hodnoty střídavě po dvou a po třech. V taktu 14 navíc vstupují žestě s úsekem čtvrťových hodnot. Na tyto problematické takty doporučuji zaměřit

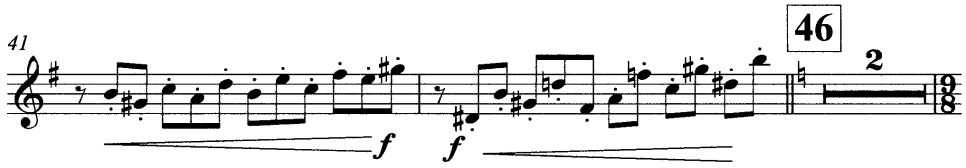
pozornost už během zkoušek sólisty s orchestrem. Oproti běžné praxi, kdy se vše hraje již od první zkoušky v originálním tempu, rytmické jistotě sólisty i orchestru velmi pomůže, pokud se návaznosti různých nástrojových skupin se sólistou a rytmické „záludnosti“ této plochy, nacvičí v pomalém tempu. Vynaložený čas se několikanásobně vrátí v hladkém průběhu úvodních taktů třetí části, ve které se velmi špatně, během samotného koncertního provedení, hledají místa na případnou rytmickou korekci. Necítí – li orchestr se sólistou tempo – rytmus v jazzově inspirovaných skladbách naprosto stejně a bezchybně, jsou nemilosrdně tyto nedostatky slyšitelné. Od čísla 40 můžeme postřehnout vlivy Igora Stravinskeho /Ebony concerto/.

V následující ploše čísel 44 a 45 se střídají v klarinetu legátové a staccatové plochy. Zatímco legátové s přírazy přímo vyzívají k jazzovému frázování, staccatové je nutné odlišit a hrát rytmicky striktně, respektive „rovně“. Pokud sólista zvolí způsob jazzového frázovaní, neměl by se ocitnout mimo plynoucí rytmický doprovod. Tímto se zásadně liší veškeré vypsané melodické linie sólových nástrojů ve stylu jazzu, od ploch, ve kterých nabízí skladatel interpretovi volnost improvizace dle harmonického schématu.



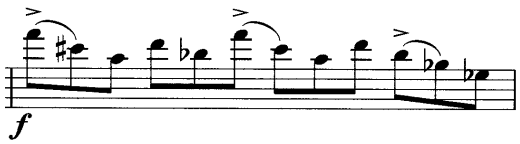
Dva takty před číslem 46, hraje klarinet náročnou dvoutaktovou staccatovou pasáž. Ve srovnání s koncerty Carl Nielsena, nebo Jeana Francaixe ve kterých se objevují několika taktové úseky rychlých staccat, se mohou zdát tyto dva takty snadnými. Pokud by však činily vzhledem k tempu a intervalovým skokům při koncertním provedení problémy, je možné pomyslně dělit skupiny tří osminových

hodnot po dvou. Tímto způsobem hraje interpret intervalové skoky vždy v jednom směru a to ze spodu nahoru, což interpretaci staccat značně usnadní.



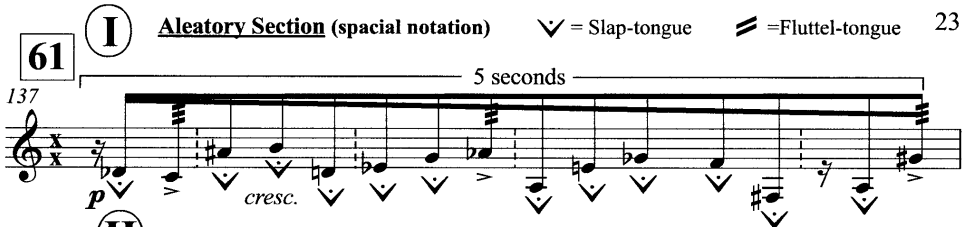
V číslech 50 – 54 užije skladatel poslední improvizační plochu - „Solo clarinet“ - čtvrťová hodnota = 138. Porovnáme – li nahrávku prvního interpreta Eddieho Danielse a jeho brilantní improvizace, s vypsanými improvizacemi skladatele, zjistíme, že Daniels v prvních dvou větách prostor improvizace poněkud rozšiřuje, pravděpodobně se souhlasem samotného Calandrelliho, avšak v poslední větě její délku dodrží. Zároveň si nelze nepovšimnout, že každou z improvizačních ploch koncipuje zkušený jazzman kontrastně k dané větě. Tato ukázka „klasické“ práce jazzových hudebníků s improvizovanými sóly, působí velmi efektně a může být návodem pro vznik vlastního improvizačního materiálu. V číslech 55 a 56 dokonce používá skladatel epizodního fugata tempo čtvrťová hodnota = 120. Klarinet, hrající ve čtyřčtvrťovém taktu triolovou reminiscenci hlavního tématu třetí věty, by tentokráte měl setrvat striktně v tempu a přes hustou fakturu fugata, spíše zachovat „nadlehčený“ ráz začátku věty.

V taktu 118 nastupuje klarinet opět s materiálem hlavního tématu. Sólista musí uchovat v paměti, tři dvanáctiosminové takty před svým nástupem, které dělí skladatel na čtvrťové hodnoty. V taktech 116 a 117 před samotným nástupem klarinetu, rytmicky dělí sekce prvních houslí dvanáctiosminový takt dle schématu 3/8 2/8 2/8 2/8 3/8. V taktech 131 doporučuji pro tón fis3 dlouhý hmat e2 s přidáním gis2 klapky levou rukou a klapky es2 malíčkem ruky pravé, který dobře technicky konvenuje se základním hmatem cis3. Vzhledem k následné vazbě tónů b2 - fis3 pak hmatem „první – první“.

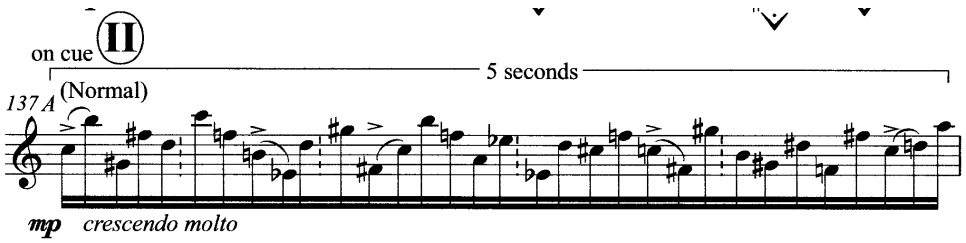


V taktu 137 začíná číslem 61 aleatorní část, která posouvá koncert do oblasti moderních kompozičních, i interpretačních technik 20. století. Tato aleatorní plocha,

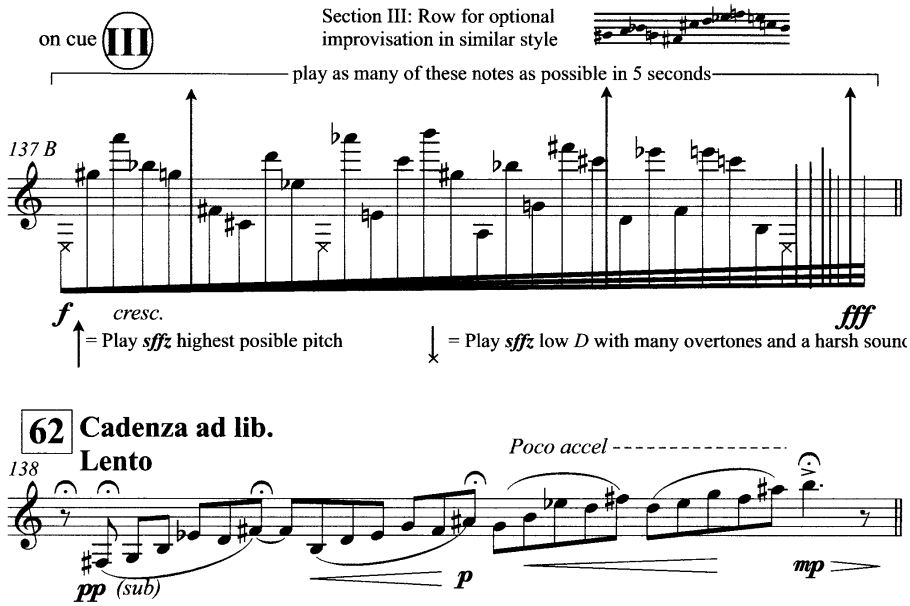
ve které hrají zároveň sólista i orchestr vždy na ukázání dirigenta „on cue“, se skládá ze tří pěti sekundových částí a je notována speciální notací „special notation“. Na ploše římská I udává skladatel řadu 15 tónů, kterou má v rámci acceleranda interpret zahrát v průběhu pěti sekund. Tři tóny technikou „fluttel tongue“ a zbytek technikou slapu, tedy „slap tongue“. Při této technice nasaje klarinetista v rámci volného nátisku jazykem plátek směrem od hubice a posléze jej spolu se začátkem noty rychle uvolní zpět. Tón pak začne ostrým zvukem, který se dá přirovnat k prasknutí dřeva. Technika slap Tongu se dá zahrát buď s následným pokračováním znělého tónu, nebo technikou krátkého ostrého staccata, při kterém výška tónu zazní pouze krátce a neurčitě. Velmi důležitý pro zdařilé použití této techniky je samozřejmě výběr plátku. Ten musí být především pružný, tedy ne starší, což zaručuje schopnost rychlého pohybu zpět k hubici. Zahrát během pěti sekund celou skladatelem předepsanou řadu tónů, není sice nemožné, ale rychlých repetovaných nasazení technikou slap tongue, se používá spíše při hře na saxofon. Na klarinet je tato technika hry přinejmenším problematickou. Několikráte zmiňovaný interpret Eddie Daniels, jemuž byl koncert věnován, řeší tento první úsek řadou tónů s glissandy, jež v rámci aleatoriky orchestru zní daleko výrazněji, než by zněla technika slap tongue.



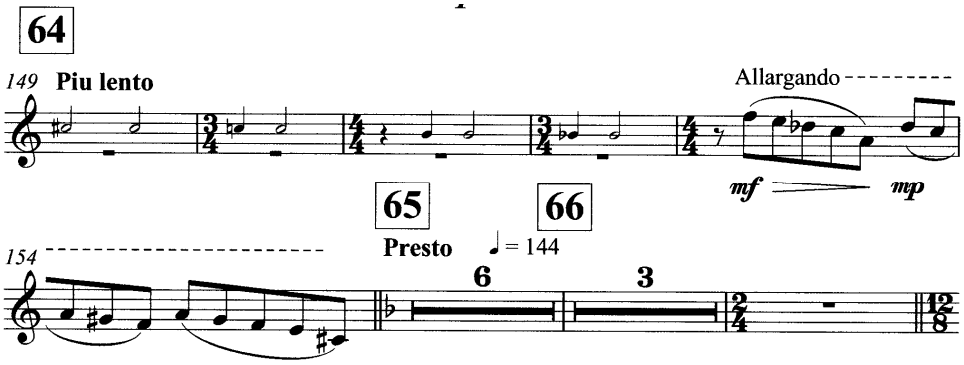
Sekvence římská dvě takt *137 A* tentokráte obsahuje klasickou notaci řady legátových, nasazovaných a akcentovaných tónů stejné délky, pouze s dynamickým označením „mp crescendo molto“. Úsek má opět trvat pět sekund a začít na ukázání dirigenta „ on cue“.



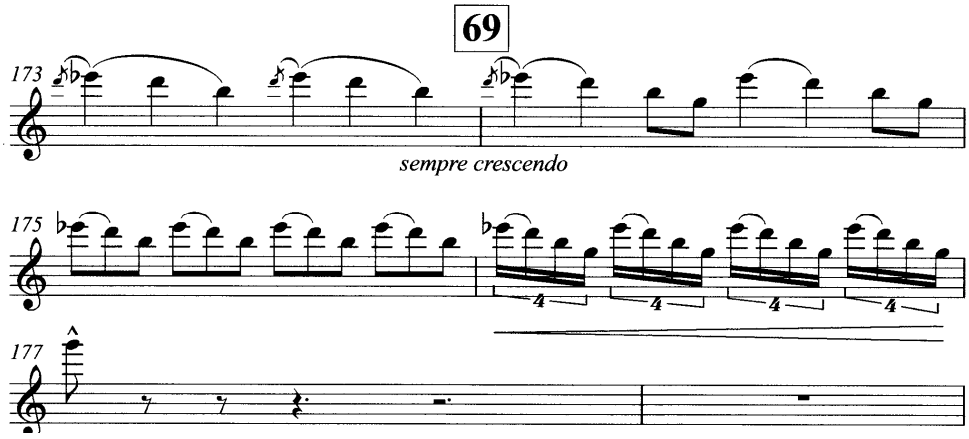
Plocha římská III je notována pomocí speciálního zápisu. Tentokrát má interpret na výběr ze dvou variant. Buď se drží požadavku skladatele, aby během pěti sekund zahrál co nejvíce not z předepsané tónové řady „play as many of these notes as possible in 5 seconds“, nebo nabízí skladatel variantu řady tónů pro volitelnou improvizaci v podobném stylu - „row for optional improvization in similar style“. Rozšiřující trámec not značí prudké zrychlení, šipka směrem nahoru místo noty - „play sffz highest possible pitch“ - hraj sforzando nejvyšší možné tónové výšky. Křížek pak požadavek hrát sforzando malé d spolu s mnoha alikvotními tóny /multifonikami/ a drsným zvukem „play sffz low d with many overtones and a harsh sound“. Skladatel požaduje tón malé d, který v kontextu krátkého pětisekundového úseku na moderní „krátké“ nástroje s rozsahem po malé e nelze zahrát. Přibližné výšky tónu malé d, se dá na „dlouhých“ klarinetech s rozsahem malého es dosáhnout, prodlužováním sloupce klarinetu a zakrýváním korpusu. „Dlouhé“ klarinety byly v době vzniku koncertu naprosto běžné a na tento typ nástroje hrál i první interpret Eddie Daniels, během natáčení koncertu. Aleatorní plocha plynule přechází v kadenci ad libitum., opět s možností improvizace.



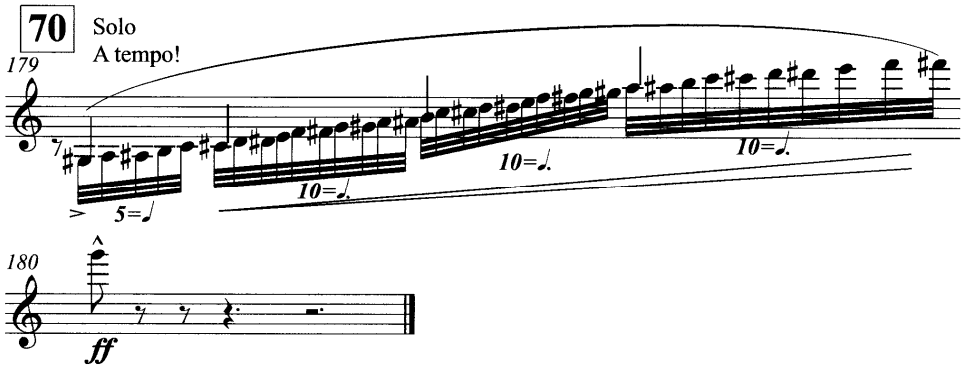
Na tu v čísle 63 navazuje závažné „fugato II tempo“ čtvrťová hodnota = 100. Dva takty, které během fugata hraje sólový klarinet, by vzhledem k její závažnosti, neměl klarinetista příliš „jazzovat“. Pokud chce přeci jen sólista v rámci jazzové reminiscence allargando poněkud odlišit, doporučuji volit agogické prostředky velmi obezřetně. Přílišné vychýlení ze závažné nálady může působit spíše komicky.



Po krátké fugatové epizodě nastupuje Presto čtvrťová hodnota = 144 v čísle 65. Sudý čtyřčtvrťový, posléze dvoučtvrťový takt zůstává zachován v průběhu čísel 65 a 66. Hudební materiál další několikataktové epizody, který si „předávají“ sekce prvních a druhých houslí, silně připomíná hudbu amerických skladatelů Charlese Ivese, či Aarona Coplanda. Samotný závěr pak začíná v čísle 68 čtvrťová hodnota = čtvrťová hodnota s tečkou a pohybuje se v duchu hudebního materiálu hlavního tématu. Posledních 7 taktů se odehraje v rámci diminuce motivu tónů es3 - d3 - b3 a stupnicového sledu tónu v posledním taktu, končícím na g3.



Skladatel sice požaduje striktně celý „běh“ v tempu „solo A tempo!“ a dokonce přesně vypisuje doby, na které jeho jednotlivé úseky mají zaznít. Pro sólistu zůstává zásadním faktem, že orchestr poslední tóny hraje až po klarinetu.


70
Solo
A tempo!
179
5=
10=
10=
10=
180
ff

Závěr

Koncipovat obecný závěr, který by vystihoval všechny čtyři klarinetové koncerty obsažené v této disertaci, se mi jeví jako velmi problematické. Tato díla jsou tak rozdílná, jako byly osobnosti jejich tvůrců a v neposlední řadě i prvních interpretů. Proto jsem poněkud netradičně zvolil krátký úvod i závěr, na okrajích jednotlivých kapitol, pojednávajících o samotných klarinetových koncertech.

I přesto se v těchto neustále živoucích skladbách dá vystopovat určitý společný jmenovatel. Všechna čtyři díla totiž obsahují velkou míru živoucího hudebního entusiasmu. I když měli jejich skladatelé esteticky i formálně naprosto odlišný názor na kompozici instrumentálního koncertu pro klarinet, všichni čtyři komponovali své dílo pomýšlejíce na prvního sólistu, který jejich skladbu provede. Čtyři interpreti Benny Goodman, Eddie Daniels, Jacques Lancelot, i Aage Oxenvad, přes své rozdílné povahy, měli dle dostupných pramenů společnou naprostou oddanost nástroji, hudební charisma, sílu osobnosti, profesionalitu, byli vedoucími osobnostmi svých zemí na poli klarinetového interpretačního umění a především zaujali „své“ skladatele svým interpretačním uměním. Není proto náhoda, že spojením špiček interpretačního umění a skladatelů, kteří se dokázali vcítit do jejich potřeb při zachování vlastní hudební řeči, vznikla díla, která se dají považovat za skvosty nejen oblasti klarinetové literatury 20. století, ale zároveň koncertantní literatury obecně, bez rozdílů hudebních nástrojů. Troufám si tvrdit, že s odstupem půl století prokázaly koncerty svou životnost, četností provedení. Ani jedno z děl nezapadlo jako módní výstřelek, zkomponovaný účelově, pouze pro potřeby slavného interpreta, jak se dalo v době jejich vzniku vzhledem k slavným interpretům „objednavatelům“ předpokládat. Důležitým momentem se stává i skutečnost vzájemné důvěry mezi skladateli a interprety, kteří tvůrce koncertů nesvazovali žádnými přílišnými požadavky, při zahájení práce na díle. I když se jim posléze mohly zdát koncerty technicky velmi náročné, spíše tento fakt vtipně glosovali a až na mírné změny vyžádané Benny Goodmanem, zacílili svou pozornost na vlastní roli, kterou je co možná nejdokonalejší a nejosobitější interpretace. Nezodpovězenou otázkou zůstává jednou pro vždy skutečnost, že není vedena dokumentace o inspirativnosti jednotlivých interpretů na formu, instrumentaci, proporčnost i délku jednotlivých koncertů, potažmo jejich částí.

Dalším společným jmenovatelem, je naprostá nezbytnost stylové interpretace koncertů. Ty ač obsahují mnohé extrémně náročné pasáže z hlediska prstové techniky, rozsahu nástroje, fyzické výdrže, barevné škály zvuku, nasazení a dynamiky, jejichž četnost použití, je v klarinetové literatuře, do té doby nevídaná a proto zlomová, nejsou koncipovány jako virtuosní kusy, které mají zaujmout posluchače plytkým předvedením technických abilit sólisty. Naopak, pokud sólista staví na odiv pouze své ego, ztrácí díla svou celistvost, sdělnou působivost i sílu a velmi často končí velkým množstvím technických nezdarů a kolapsů. Proto bych především díla Arona Coplanda a Carla Nielsena postavil směle na úroveň Koncertu pro klarinet a orchestr A – dur W. A. Mozarta, a prohlásil je za zlomová, právě pro výše zmíněné atributy a především jejich hlubokou pravdivost.

Přeji si na závěr, aby z naší hudební budoucnosti vzešel dostatek osobitých a kvalitních interpretů, kteří budou schopni skladatele inspirovat svým hudebním uměním i lidskými kvalitami k tvorbě tak kvalitních koncertních děl, jakými jsou tyto čtyři skladby. Toto přání je podmíněno nejen špičkovou výukou na našich středních a vysokých uměleckých školách, ale i empatií dramaturgů koncertů a festivalů a v neposlední řadě i zvídavostí a náročností koncertního publika. Pokud chceme v budoucnu spoluvytvářet interpretační tradici uvedených koncertů, nemůžeme spoléhat na ojedinělá uvedení v rámci koncertních sezon našich předních symfonických orchestrů.

Seznam citací, pramenů a literatury

1 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986, 14, str. 30

2 Clarinet Classics[1], 77 St. Albans Avenue, London E64HH Nielsen, The Historic Recordings,# CC 0002

3 Sony Classics, Nielsen, New York Philharmony , Leonard Bernstein, ASIN B0000027N7

4 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 30

5 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 31

6 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 32

7 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 33

8 Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str. 42, ISBN 1024074

9 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 34

10 Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str. 61 ISBN 1024074

11 Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str. 61, ISBN 1024074

12 Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str. 61, ISBN 1024074

13 Carl Nielsen, Living music, Kobenhavn, Wilhelm Hansen 1968, str. 42, ISBN 1024074

14 Eric Nelson, The Nielsen concerto and Aage Oxenvad, The Clarinet,1986,14, str. 35

15 Carl Nielsen, Koncert for klarinet og orkester Op. 57, Kobenhavn: 1972, 3.vyd,č 32., Samfundet Til udgivelse af Dansk Musik,Dan Fog Musiforlag, partitura

16 Carl Nielsen, Koncert for klarinet og orkester Op. 57, Kobenhavn: 1998, 3.vyd,č 32., Samfundet Til udgivelse af Dansk Musik,Dan Fog Musiforlag, sólový part a klavírní výtah

17 Charles Stier, Editions and Missprints, Nielsen Concerto for Clarinet, Op. 57, The Clarinet,1994,21, str. 36

18 Vivian Perlis, Copland since 1943, 1. vyd., New York: St. Martin´s Press: 1989, str. 66, ISBN 0312050666

19 Vivian Perlis, Copland since 1943, 1. vyd., New York: St. Martin´s Press: 1989, str. 94, ISBN 0312050666

20 Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 424, ISBN 0-252-06900-5

21 Vivian Perlis, Copland since 1943, 1. vyd., New York: St. Martin´s Press: 1989, str. 434, ISBN 0312050666

22 Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 426, ISBN 0-252-06900-5

23 Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 426, ISBN 0-252-06900-5

24 Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 426, ISBN 0-252-06900-5

25 http://www.nycballet.com/company/rep.html?rep=415

26 Howard Pollack, Aaron Copland – The Life and Work of an Uncommon Man, 1. paperback vyd.,University of Illinois press: 2000, str. 337, ISBN 0-252-06900-5

27 Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1952, partitura, 17942

28 Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1950, sólový part a klavírní výtah, 16656

29 Vlastní teze

30 Robert Adelson, Too Difficult For Benny Goodman, The Clarinet,1995,23, str. 45

31 Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1952, partitura, 17942

32 Robert Adelson, Too Difficult For Benny Goodman, The Clarinet,1995,23, str. 45

33 Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1950, sólový part a klavírní výtah, 16656

34 Aaron Copland, Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano, Boosey and Hawkes, New York, 1. vyd.1952, partitura, 17942

35 Charles Stier, Editions and Missprints, Copland Concerto for Clarinet, The Clarinet,1992,13, str. 49

36 P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str 12

37 P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str. 12

38 P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str 13

39 Jean Francaix, Concerto pour clarinette et orchestre, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1968, 1. vyd., sólový part a klavírní výtah 1022

40 Jean Francaix, Concerto pour clarinette et orchestre, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1968, 1. vyd.,partitura 1022

41 P.Cuper, Le concerto pour clarinette de Jean FRANCAIX, Clarinette Magazine, 1998, č 28, str. 13

42 J. Calandrelli, Concerto for Jazz Clarinet and Orchestra, http://brianbenisonmusic.com/musicrental/jcalandrelli.html