

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudební umění

Specializace: Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**REPERTOÁR PRO SÓLOVÝ FAGOT BEZ DOPROVODU A
JEHO INTERPRETAČNÍ SPECIFIKA**

Václav Vonášek

Vedoucí práce: Prof. František Herman

Oponent práce: Prof. Jiří Seidl, Jiří Teml

Datum obhajoby: 13. června 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

**REPERTOIRE FOR UNACCOMPANIED SOLO BASSOON AND
SPECIFICS OF ITS PERFORMANCE**

Václav Vonášek

Leader: Prof. František Herman

Examiners: Prof. Jiří Seidl, Jiří Teml

Date of examination: 13th June 2011

Degree: Ph.D.

Prague, 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma „Repertoár pro fagot sólo: Historie, vybrané skladby a interpretační specifika“ 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.

Abstrakt

Tato disertační práce se zabývá repertoárem pro sólový fagot bez doprovodu. Popisuje jeho historii a nabízí bližší pohled na vybrané skladby (včetně transkripcí barokních skladeb), jakož i nové techniky hry, které jsou v nich použity. Důraz je kladen na hledisko interpreta, a proto práce projednává praktickou stránku hry bez doprovodu a snaží se přinést řešení technických problémů. Obsažen je též rozsáhlý katalog skladeb s údaji o jejich dostupnosti. Praktickou součástí práce tvoří CD se zvukovými ukázkami a studiovou nahrávkou, dále pak DVD se záznamem doktorandského recitálu.

Abstract

This dissertation thesis deals with the repertoire for unaccompanied solo bassoon. It describes its history and offers a closer look at the selected pieces (including transcriptions of Baroque pieces), as well as new playing techniques that are used in them. The emphasis is given to the performer's point of view so the thesis discusses practical aspects of unaccompanied playing and tries to bring solutions to technical problems. An extensive catalogue of works is also included. Two CDs containing sound samples and a studio recording plus a DVD recording of the doctoral recital represent the practical part of the thesis.

Poděkování

Na samotný úvod bych chtěl vyjádřit poděkování následujícím osobám:

- svému školiteli prof. Františku Hermanovi, prof. Jaromíru Havlíkovi a doc. Vlastislavu Matouškovi za cenné rady při konzultacích;
- Martinu Hyblerovi za vzájemnou inspiraci při spolupráci na nové skladbě;
- Ondřeji Urbanovi a Ondřeji Vrabcovi za práce spojené s výrobou a uspořádáním zvukových a obrazových záznamů;
- zaměstnancům Počítačového centra AMU za asistenci při tvorbě katalogu a závěrečného formátování textu;
- Bodo Koenigsbeckovi z vydavatelství Accolade za trpělivost při odpovědích na mé časté dotazy;
- svým kolegům z fagotové skupiny České filharmonie za vstřícnost při plánování služebních povinností.

Jelikož však značná část z úsilí a času, které si tato disertace vyžádala, šla na úkor mých rodinných povinností, největší a zásadní dík patří mojí ženě Janě. Bez jejího porozumění a všestranné podpory (zejména v závěrečné a psychicky nejnáročnější fázi tvorby) bych disertaci těžko kdy dokončil. Proto jsem se rozhodl jí tuto práci věnovat.

Václav Vonášek
duben 2011

Obsah

Úvod	9
1. Fenomén sólového hraní.....	12
1.1 Pohnutky, výhody, nevýhody.....	12
1.2 Tradiční úloha fagotu.....	13
1.3 Hudební kritika	15
2. Historie sólového repertoáru	17
2.1 Tvorba před rokem 1900	17
2.1.1 Kořeny sólové hry na dechové nástroje.....	17
2.1.2 Klasický sólový repertoár.....	18
2.1.3 Nejstarší sólové skladby pro fagot	19
2.1.4 Fagotové virtuosové 19. století a jejich studijně-koncertní skladby	20
2.1.5 Dechové nástroje v období romantismu	23
2.2 První „moderní“ sólové skladby pro dechové nástroje	24
2.2.1 Kompoziční způsoby moderních sólových skladeb pro fagot	26
2.3 50. léta 20. století – počátek pravidelného vzniku sólových skladeb pro fagot	27
2.3.1 Situace	27
2.3.2 Významné skladby z let 1950-1970	28
2.3.3 Méně závažné, „odlehčené“ skladby	34
2.3.4 Pedagogický materiál.....	36
2.4 70. a 80. léta 20. stol.	37
2.4.1 Situace	37
2.4.2 Pestrost stylů.....	38
2.4.3 Spolupráce mezi interprety a skladateli.....	39
2.4.4 Výrazné skladby 70. a 80. let	39
2.4.5 Uplatňování vlivů mimoevropské hudby	46
2.5 Výrazné skladby z 90. let a současnosti.....	49
2.5.1 Ivan Kurz (*1947): Sólo pro pana Dulciana (1995).....	50
2.5.2 Nikolaus A. Huber: Mit Erinnerung (1996)	51
2.5.3 Luciano Berio: Sequenza XII (1997)	52
2.5.4 Heinz Holliger (*1939): Tři kusy (2002).....	54
2.5.5 Pierluigi Billone: Legno. Edre (2003).....	56
2.5.6 Martin Hybler: Curatio hypochondrii (2011)	59
2.6 Další pozoruhodné skladby	61
2.6.1 Literatura a jiné zdroje inspirace.....	61
2.6.2 Skladby vděčné hráčsky i posluchačsky	65
3. Moderní zvukové možnosti fagotu a jejich uplatnění v sólových skladbách.....	70
3.1 Objev nových zvukových možností.....	70
3.2 Fagot a jeho možnosti	72
3.3 Prohloubení tradičních technik	72
3.3.1 Trylky a tremola	72
3.3.2 Různé druhy vibráta	74

3.4	Efekty s danou tónovou výškou.....	76
3.4.1	Flažolety.....	76
3.4.2	Bisbigliando, mikrointervaly.....	78
3.4.3	Glissando.....	80
3.4.4	Multifoniky.....	81
3.4.5	Frullato.....	85
3.4.6	Využití hlasu a řeči.....	87
3.5	Efekty vzduchové a perkusivní.....	88
3.5.1	Zvuky zcela bez tónu či s velkou příměsí vzduchu.....	88
3.5.2	Flap.....	89
3.5.3	Mlaskavé zvuky.....	90
3.5.4	Hluk klapek.....	91
3.6	Ostatní efekty.....	92
3.6.1	Hra na dva strojky současně.....	92
3.6.2	Hra na eso či vdechováním.....	92
4.	Další technické a interpretační postřehy.....	95
4.1	Hra v nejvyšším rejstříku.....	95
4.2	Pomocné hmaty.....	100
4.3	Cirkulační dech.....	101
4.4	Pianomechanika a flexibilita levého palce.....	103
5.	Praktická stránka provádění sólových skladeb.....	107
5.1	Fyzická výdrž.....	107
5.1.1	Kondenzace vody v esu.....	109
5.2	Hra z paměti.....	110
5.3	Akustické podmínky.....	112
5.4	Dramaturgie.....	113
5.4.1	Poznámka k dramaturgii doktorandského recitálu.....	114
6.	Zvláštnosti v notaci sólových skladeb.....	116
6.1	Různé míry a způsoby vyjádření skladatelových představ.....	116
6.2	Praktický zápis X hudební záměr.....	116
6.3	Hmatová schémata.....	120
7.	Transkripce sólových barokních skladeb.....	123
7.1	Skladby pro flétnu.....	123
7.2	Violoncellové suity J. S. Bacha.....	128
7.2.1	Rozdílnost barvy.....	128
7.2.2	Artikulační a melodické modifikace.....	130
7.2.3	Vícezvuky.....	132
7.2.4	Provádění suit jako celků.....	134
8.	Závěr.....	137
	Seznam literatury.....	139
	Katalog skladeb.....	141

Seznam příloh

- časový graf četnosti vzniku sólových skladeb
- katalog dochovaných a zmiňovaných skladeb
- recenze doktorandského recitálu
- skladba Martina Hyblera *Curatio hypochondrii*
- 2 CD se zvukovými ukázkami notových příkladů
- CD se studiovými nahrávkami
- CD a DVD se záznamem doktorandského recitálu

Úvod

O fagotu a jeho repertoáru obecně již bylo napsáno nemálo literatury. Zřejmě nejvýraznější publikací je rozsáhlé několikasvazkové dílo německých autorů W. Seltmanna a G. Angerhöfera *Das Fagott*, jež je současně učebnicí, bibliografií i encyklopedií; za velmi přínosné lze též považovat novější, podobně zaměřené, avšak stručnější publikace W. Waterhouse a M. Vonka či obsáhlé bibliografie W. Jansena či B. Koenigsbecka. Texty, zaměřené úzce na jeden druh repertoáru – v našem případě na sólové skladby bez doprovodu –, najdeme většinou pouze mezi těžko dostupnými disertačními pracemi, přičemž zpravidla se jedná o bibliografie skladeb či práce, zaměřené na konkrétní díla (např. *Monolog* Isanga Yuna). Již méně pozornosti je v dostupné literatuře věnováno praktickým interpretačním záležitostem, které s hrou bez doprovodu souvisejí. Cíl této disertační práce by se tedy dal shrnout do čtyř bodů:

- 1) První obsáhlejší zpracování vyhraněného tématu;
- 2) obohacení specializované teoretické literatury o fagotu v českém jazyce, která je dnes – při vší úctě k jejím kvalitám – již poněkud zastaralá a čítá jen hrstku titulů (nepočítaje diplomové práce)¹;
- 3) uvedení moderních, ale i starších sólových skladeb do širšího povědomí interpretů, posluchačů a skladatelů;
- 4) celkové zviditelnění fagotu jako sólového nástroje a demonstrace jeho zřídka doceňovaných výrazových a technických schopností.

Nezasvěceným by se mohlo zdát, že skladby pro sólový fagot nejsou příliš obsáhlým žánrem. Také já jsem v době, kdy jsem zvažoval téma své disertace, odhadoval jejich počet maximálně na několik desítek. Po prostudování příslušné literatury, knihovních katalogů, odkazů na internetu či obchodů s hudebninami jsem však byl nucen svůj odhad pozměnit. Jen nejnovější souhrnné bibliografie z počátku 90. let 20. století uvádějí přes 500 titulů, přičemž neustále přibývají nové, mnohdy obtížně vystopovatelné – ostatně stejně jako řada děl již existujících, která nebyla vydána. I z tohoto důvodu nebylo přirozeně v mých silách podrobně se zastavit u každé skladby. Taková činnost – vzhledem ke značné kvalitativní různorodosti repertoáru – by ani neměla valného významu a proto jsem se rozhodl spíše „oddělit zrna od plev“ a ve své práci se zabývat

¹ Jedná se o následující tituly: Pivoňka, K.: *Škola hry na fagot* (poslední vydání 1983); Formáček, J., Tvrdý, O.: *Škola násobného staccata* (1976); Jakubec, J.: *Fagotová hlasivka, její důležitost, zhotovení a funkce* (1970)

především těmi díly, která mají v repertoáru pro sólový fagot zásadnější význam. Pro jejich výběr byly rozhodující především tři faktory: Kompoziční úroveň skladby, její atraktivnost z hlediska interpreta a zajímavé využití moderních zvukových možností nástroje. Je nasnadě, že první dva faktory mohou být značně subjektivní, a že kvalitu mnoha skladeb lze posuzovat až s časovým odstupem podle toho, jakou oblibu si (ne)získají mezi interprety a posluchači. Také proto jsem po zhlédnutí značného množství notových materiálů byl nucen konstatovat, že nejhodnotnějšími díly jsou zpravidla skladby již prověřené, a tudíž obecně známé. Uvádím však i řadu děl, u nichž jsem přesvědčen o jejich výjimečnosti, třebaže se širšímu zájmu interpretů netěší. Prostor, který jednotlivé skladby v práci dostávají, jsem se snažil přizpůsobit přiměřeně jejich významu.

Kromě srovnání kompozičních stylů jednotlivých skladeb uvádím též interpretační postřehy a návrhy řešení různých technických problémů. Velký prostor je věnován moderním zvukovým možnostem fagotu, které se v posledních desetiletích staly neodmyslitelnou součástí (nejen) sólového repertoáru. Považoval jsem též za samozřejmost pojednání o praktické stránce provozování skladeb bez doprovodu. Poslední část práce jsem se rozhodl věnovat v poslední době stále oblíbenějšímu žánru, a sice transkripcím sólových violoncellových a flétnových skladeb barokních autorů, které se pomalu stávají běžnou součástí repertoáru fagotistů.

Práce se zabývá čistě skladbami *pro sólový fagot bez doprovodu*. Nezahrnuje tedy skladby s elektronickým či jakýmkoli reprodukováným doprovodem, nebo díla, vyžadující hru sólisty na některé další (např. bicí) nástroje. Pojednání o studijní literatuře (školy a etudy) by vystačilo na samostatnou disertaci, a proto ji zde zmiňuji jen okrajově – zejména z toho důvodu, že po dlouhou dobu tvořila jedinou oblast dochovaných sólových skladeb. Veškeré technické poznámky či nákresy hmatů se týkají německého systému fagotu, převažujícího v naprosté většině světa. A třebaže se v poslední době zásluhou několika vynikajících hráčů (např. Susan Nigro, Henry Skolnick) dostává do popředí též sólový kontrafagot, jeho možnosti jsou stále v porovnání s fagotem značně omezeny a nedosahují úrovně, kterou má např. anglický roh v poměru k hoboji či basklarinet ke klarinetu. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl ponechat kontrafagot mimo rámec disertace. Hmatová schémata jsou uvedena jen v některých případech; kompletní hmatové tabulky pro základní a alternativní hmaty, flažolety, multifoniky či čtvrttóny jsou již součástí mnoha specializovaných

publikací (někdy i konkrétních skladeb), z nichž jsem čerpal při psaní této práce. V zájmu úspory místa se detailní údaje o jednotlivých pramenech nenacházejí v textu či v poznámkách pod čarou, ale pouze v Seznamu literatury. Podobně je tomu s životními daty skladatelů – ta jsou zpravidla uvedena pouze v katalogu skladeb, který je přílohou práce. Katalog obsahuje všechny dosud objevené skladby pro sólový fagot bez doprovodu a dostupné informace o nich – rok vzniku či vydání, vydavatele, popř. zdroj odkazu.

Jsem přesvědčen, že disertace tohoto typu může mít potřebnou váhu pouze tehdy, jsou-li předkládaná tvrzení prakticky demonstrována přímo jejím autorem. Pokud je slovo umělce, byť v kontextu vědecké práce, současně podpořeno jeho výkony, stává se mnohem věrohodnějším a budí větší respekt. Proto jsem se rozhodl osobně natočit většinu uvedených notových příkladů a několik vybraných skladeb na CD. K práci je rovněž přiložen zvukový i obrazový záznam ojedinělého celovečerního recitálu, který byl sestaven pouze ze sólových skladeb.

Poznámka k terminologii

Již samotné označení skladby pro jeden nástroj může představovat problém. Zřejmě nejpoužívanější je v našem případě slovní spojení „pro sólový fagot“. I zde však mohou nastat nejasnosti, jelikož starší vydání některých skladeb takto označují i skladby koncertantní, či s doprovodem klavíru. To mohlo být dáno skutečností, že v době vydání byly i koncertantní skladby pro fagot vzácností, přičemž skladby bez doprovodu byly naprosto vyloučené. Jindy bývá uváděno pouze např. „Sonáta pro fagot“, což je v podstatě správné, avšak neúplné, a představuje tedy podobné nebezpečí, jako první možnost. Přesným, avšak poněkud zdlouhavým označením je „pro fagot bez doprovodu“, což je ale stále lepším překladem anglického „for unaccompanied bassoon“, než „pro nedoprovázený fagot“. V angličtině se používá též trefný výraz „for bassoon alone“, který ovšem v češtině nezní dobře („samotný“ či „osamělý“ fagot). Po zvážení všech uvedených možností jsem v názvu práce použil označení „pro sólový fagot bez doprovodu“, které téma práce vystihuje a vylučuje riziko jakéhokoli nedorozumění. Jeho použití ve větné stavbě by však bylo zdlouhavé a komplikované a proto ve veškerém následujícím textu hovořím zpravidla zjednodušeně o „sólových skladbách“ či „sólovém hraní“, přičemž až na výjimky se automaticky rozumí „bez doprovodu“.

1. Fenomén sólového hraní

Hra na jakýkoli orchestrální nástroj bez doprovodu má vždy nádech výjimečnosti a neobvyklosti. Mnohonásobně to platí v případě fagotu, frekvence jehož samostatného výskytu je velice nízká a spíše než jako soběstačný nástroj bývá vnímán pouze jako jeden z mnoha kamínek barevné hudební mozaiky. Ačkoli je tento fakt obecně přijímán jako samozřejmost, pokusme se jej nyní věcně zdůvodnit a uvést na pravou míru.

Profesionální zvládnutí fagotu, byť „pouze“ na orchestrální úrovni, je časově velice náročné a vyžaduje mj. soustavnou přípravu v podobě výroby strojků. Většina fagotistů je navíc ve své kariéře znevýhodněna jejím pozdějším začátkem: Ve věku 20-25 let, kdy jsou houslisté či klavíristé již zralými hráči (a mnohdy i zkušenými sólisty), nacházejí se fagotisté takřkajíc na půli cesty: Nedělá jim problémy technické zvládnutí nástroje či základního repertoáru; k prohloubení obojího by však potřebovali minimálně ještě oněch 10 let, o které začali na svůj nástroj hrát později. Je nabíledni, že ne každý z nich má možnost (a chuť) zdokonalovat se stejně intenzívně i po ukončení studií. Také to je důvodem, proč „nadstavba“ v podobě sólistických ambicí je záležitostí jen malého procenta nadšenců. Není tedy divu, že mnohé oblasti sólového využití fagotu nejsou dostatečně či vůbec probádány.

1.1 Pohnutky, výhody, nevýhody

Proč má hráč na dechový nástroj potřebu zabývat se hraním bez doprovodu? Dechové nástroje jsou přece stavěny jako jednohlasé a primárně zamýšlené pro hru v souboru či s doprovodem. Hra bez doprovodu tedy logicky znamená překročení hranic jejich tradičního a přirozeného použití – nikoli ovšem hranic jejich reálných technických a výrazových možností, o čemž se velmi brzy přesvědčí každý, kdo se jimi začne hlouběji zabývat. Při sólovém hraní máme příležitost tyto možnosti nejen naplňovat, ale též – zvláště v případě moderních skladeb – se podílet na jejich neustálém rozšiřování.

Ještě lepší odpovědí na předešlé otázky, než snaha o rozšíření obzorů, může však být touha po osamostatnění: Jako absolutní sólista má hráč možnost se svobodně vyjadřovat, určit si bez kompromisů koncepci celé skladby, což si při své nejobvyklejší činnosti – orchestrální hře – dovolit nemůže. Nyní je však před

publikem sám se svým nástrojem a veškerá odpovědnost za vyznění díla je pouze v jeho rukou. Náhle jsou zvýrazněny všechny nuance, které mají jindy tendenci být překrývány doprovodem, což ale samozřejmě platí i o případných hráčských či nástrojových nedostatcích.

Provozování sólových skladeb je důkladnou prověrkou nejen interpretovy technické vyspělosti, ale i jeho umělecké osobnosti a schopnosti zaujmout posluchače. Zde se přímo nabízí analogie s jinými obory, z nichž nejbližší je zřejmě dramatické umění. Osamocení hráč na pódiu již není pouze hudebníkem: V přeneseném významu je monodramatickým hercem či vypravěčem, jehož úkolem při monologu je zaujmout publikum a především (a to je zřejmě nejtěžší úkol) udržet jeho pozornost po co nejdéle dobu. Inspiraci bychom mohli hledat i u velkých řečníků (či dokonce politiků), Cicerem počínaje. Snaha přimět hudební nástroj „mluvit“ pak může být pro interpreta tou nejlepší motivací při uplatňování artikulačních, agogických a barevných nuancí.

Velkou výhodou sólové hry je možnost slyšet skladbu už při pouhém studiu tak, jak bude znít ve své výsledné podobě. Tím odpadá nutnost se dodatečně přizpůsobovat, přiladovat, „přibarvovat“ k jiným nástrojům (samozřejmě nelze hrát falešně, nicméně barevná a intonační tolerance je zde mnohem širší). Na rozdíl od hry s doprovodem či při orchestrálních sólech zde navíc není třeba se příliš prosazovat dynamicky. Tím zejména fagotistům odpadá nepříjemný problém – mnohdy je výsledkem jejich snažení pouhá skutečnost, že „byli dostatečně slyšet“, přičemž na jemné dynamické a výrazové detaily většinou mnoho prostoru nezbývá.

1.2 Tradiční úloha fagotu

V symfonickém orchestru, stejně jako v mnoha komorních uskupeních, má fagot nepostradatelnou úlohu. Dává obrys partům spodních smyčců, zjemňuje zvuk žesťů a harmonie dřevěných dechových nástrojů by bez něj nikdy nemohla být úplná. Jen zvládnutí těchto (a mnoha dalších) „vedlejších“ rolí fagotu na profesionální úrovni je pro hráče úkolem na celý život.

Přes všechna výše uvedená pozitiva se však nelze ubránit dojmu, že ve srovnání s ostatními dřevěnými dechovými nástroji je úloha fagotu přece jen méně exponovaná. Často se jedná o part, jindy charakteristický pro pozouny či

lesní rohy, tedy harmonickou výplň a barevné dotváření celkového zvuku orchestru. Na rozdíl od žesťových nástrojů však fagot ovlivňuje zvuk orchestrálního tutti v mnohem menší míře, takže hráč mnohdy postrádá možnost okamžité kontroly své hry.

S jevem, kdy je fagotem přednášen tematický materiál, se pravidelně setkáváme od doby klasicismu. V některých Haydnových symfoniích (zvláště Tria v menuetech či rondová témata finálních vět) je fagotu svěřována melodie, ovšem tato je téměř vždy podpořena unisonem hoboje, flétny či houslí. Samostatnější využití je již patrné v díle Mozartově a zvláště Beethovenově. V romantické symfonické tvorbě v tomto ohledu nápadně vyčnívá dílo Čajkovského; jednoznačným vrcholem v celém symfonickém repertoáru je ale bezesporu způsob, jakým používá sólového fagotu Šostakovič.

Celkově lze o fagotu říci, že má kromě pozoruhodného tónového rozsahu (a zároveň široké palety barevných rejstříků) jedinečnou schopnost se pojit téměř s jakýmkoli jiným nástrojem². Troufám si však namítnout, že je tomu tak na úkor průraznosti zvuku, a tedy i možnosti sólového (nyní v orchestrálním kontextu) využití. O tom se můžeme přesvědčit i u Beethovena, který byl k fagotu velice štědrý, leč mnohdy je v jeho skladbách zvuk (právě sólově míněného) fagotu „utopen“ v příliš husté instrumentaci.

„Způsob vrtání je příčinou, že základní tón fagotu je nevydatný a že se mohou také málo vyvinouti alikvotní tóny. Zvuk fagotu je proto dutý, nepevný, v hluboké poloze má barvu mužského hlasu, ve vysoké je mečivý. V rychlém pohybu, zvláště ve větších krocích, působí komicky.“

Pazdírkův slovník naučný, 1929

Uvedená charakteristika je značně přehnaná a nespravedlivá, jelikož poněkud zveličuje negativní vlastnosti nástroje. V praxi se však skutečně ukázalo, že tam, kde má být fagot skutečně zřetelně slyšet, musí být instrumentace mimořádně úsporná³, a tedy poněkud odlišná od případu, kdy je sólo svěřeno některému ze sopránových nástrojů (flétna, hoboje, klarinet), jejichž zvuk se vzhledem k vyšší poloze prosazuje mnohem snáze, třebaže jejich

² Kunitz, H.: str. 270

³ Kunitz, H.: str. 282

dynamická úroveň je – čistě fyzikálně vzato – téměř stejná⁴. Nabízí se srovnání úlohy fagotu s kontrabasem či baskytarou v komorním jazzovém souboru – při jejich sólových výstupech musí být doprovod vždy výrazně ztlumen.

K podobnému jevu jako v orchestru často dochází i v komorní hudbě, zejména při hře s klavírem. Každý klavírista, který má jen malou zkušenost s korepeticí fagotistů, potvrdí, že při hře s fagotem je zapotřebí mimořádně citlivé hry – zejména, co se týká pedalizace. Pokud je klavírní sazba příliš hustá a doprovodný part navíc psán v podobné poloze, jako part sólový (je jen málo skladeb, jejichž autoři se vystříhali těchto nešvarů), má fagotista mizivou šanci se prosadit bez větší námahy, jelikož alikvóty fagotového zvuku jsou v klavíru doslova utápěny. Situace je samozřejmě podobná, ne-li horší u skladeb pro dechový ansámbl s klavírem (např. v triích a sextetech J. Françaixe či F. Poulenca). Výrazně lépe se fagot prosadí s cembalem či smyčcovým souborem. Hra s klavírem je ovšem vzhledem k dostupnosti nástroje nejčastější volbou při studiu, na soutěžích i recitálech. Je tedy na fagotistech, aby pro zpestření vyhledávali výjimky z tohoto úzu. Jednou z nich může být i sólová hra bez doprovodu.

1.3 Hudební kritika

Reakce hudebních kritiků na sólové výkony hráčů na dechové nástroje jsou vždy o poznání méně zajímavé, než recenze slavných klavírních či houslových skladeb. Většinou můžeme v recenzích číst variace na věty typu: „Krásným tónem a brilantní technikou přednesl...“ či „...představil tento neobvyklý sólový nástroj...“. Málokdy se však z recenzentova pera dozvíme to, jak jej výkon *oslovil*. Většinou zůstane u obdivu nad oním exotickým sólovým nástrojem a recenzent (a zřejmě i řadový posluchač) nějaké hlubší sdělení ani neočekává. Dojem je pak zúžen na „řemeslné“ hodnoty (intonace, barva tónu, technické zvládnutí skladby). Je to bezpochyby tím, že na rozdíl od frekventovanějších sólových nástrojů a pro ně napsaných, všeobecně známějších skladeb zde zřídka existuje možnost porovnání. Vinu lze zde ale mnohdy nalézt i na straně interpreta. Jak již bylo řečeno, naprostá většina hráčů na dechové nástroje je orchestrálními hráči, pro něž je v jejich zaměstnání právě dokonalé „řemeslné“ zvládnutí nástroje klíčové. Jak už bylo předznamenáno, orchestrální praxe by se u „dechařů“ (a zvláště pak hráčů druhých nástrojů v orchestru) dala pojmenovat

⁴ Hybler, M.: str. 43

jako „umění jednoho tónu“ – toho, který musí zaznít v pravý čas, přesné intonaci a požadované (zpravidla nízké) dynamice.

Tuto charakteristiku dobře (i když možná poněkud přehnaně) vystihl v rozhovoru dirigent Leoš Svárovský, když ve vzpomínce na své hudební začátky uvedl: „...v repertoáru mého tatínka [fagotisty Jindřicha Svárovského – pozn. aut.] převažovaly vždy spíše dlouhé pomalé tóny...“⁵ (dirigent se pak rozhodl raději pro studium hry na flétnu, kterou preferoval pro její pohyblivost). Právě ony dlouhé tóny jsou životním údělem fagotistů, zejména pak druhých hráčů v orchestru. Je tedy více než pochopitelné, že nejméně jeden fagotista touží po větší seberealizaci a má tudíž snahu vystoupit ze stínu orchestru, kde je po většinu času pouze „dělníkem“ hudby. Prvním stupněm je v takovém případě komorní hra, kde již má hráč – na rozdíl od orchestrální hry – dokonalou kontrolu nad každým tónem. O mnoho výše leží sólová hra s doprovodem, ovšem nejvyšší stupeň samostatnosti (a zároveň nejnáročnější disciplínu) představuje právě hra bez jakéhokoli doprovodu.

⁵ JAROLÍMKOVÁ, Hana: Zastavení s Leošem Svárovským. *Hudební rozhledy*. Srpen 2003, roč. 56, č. 11, str. 3

2. Historie sólového repertoáru

2.1 Tvorba před rokem 1900

2.1.1 Kořeny sólové hry na dechové nástroje⁶

Ačkoli v moderním slova smyslu chápaný repertoár je starý několik staletí, praxe sólové hry na dechové nástroje sahá v čase mnohonásobně dále. Nejstarší příklady se objevují už tisíce let před Kristem ve všech významných – tedy především mimoevropských – kulturách. Způsoby využití řady dochovaných či doložených a z evropského hlediska exotických nástrojů se však různily a byly pochopitelně výrazně odlišné od toho, co dnes rozumíme pod pojmem „koncertní praxe“. Tyto způsoby, stejně jako příslušné nástroje, se mnohem později staly inspirací pro autory sólových skladeb pro moderní dřevěné dechové nástroje. Děje se tak zásluhou globalizace zejména několik posledních desetiletí: Díky možnostem cestování a hlavně téměř neomezeného přístupu k informacím dochází k prolínání vlivů kultur, které se dosud vyvíjely zcela odděleně. Pro naši klasickou hudbu, která bývá v těchto širších souvislostech korektněji označována jako „západní umělé hudba“, znamenala taková konfrontace nejen rozšíření obzorů, ale také narušení dosavadní téměř nedotknutelné představy o tonalitě, melodii či chromatickém tónorodu jako o jediné možnosti.

Za nejstarší dechové nástroje, používané k rituálním účelům, lze považovat tzv. mluvící trubice, používané dodnes v Amazonii či Papui-Nové Guineji. V jejich případě se ale jedná ještě o pouhý modifikátor lidského hlasu či zpěvu. Aerofonem v pravém slova smyslu je tak až australské *didgeridoo*, kde je zvuk vytvářen vibrací rtů, ale zároveň je subvokalizován, tedy doplňován zpěvem. Také *didgeridoo* bylo využíváno hlavně k rituálním příležitostem. Odlišným příkladem sólové hry je japonská flétna *šakuhači*. Hra na ni měla po staletí pouze meditační účel, přičemž samotná hudba byla až ve druhém plánu. Teprve v 18. století vznikla škola, která se hrou hlouběji zabývala a rozvíjela i virtuózní umělecký aspekt. Pro zajímavost uvedme, že jednou ze zásad hry na *šakuhači* bylo spotřebování veškerého tzv. jógového dechu (tedy od břicha až po klíční kost) na jednu frázi, což může být i dnes inspirací při studiu dýchací techniky na kterýkoli dechový nástroj. Dalším pozoruhodným způsobem hry bez doprovodu je hra indických zaklínačů hadů na nástroj zvaný *pungi*. Tento nástroj má ovšem dvě trubice, čili je přirozeně schopen vícehlasé hry, podobně jako egyptský

⁶ Za konzultaci této kapitoly patří dík doc. Vlastislavu Matouškovi.

arghul či mnoho dalších arabských šalmajů, z nichž některé mají dokonce trubice tři. Krajním příkladem vícehlasého dechového nástroje jsou ústní varhany (v Číně *sheng*, v Japonsku *shō*).

Původní „sólové“ použití některých dechových nástrojů mělo ryze praktický význam. Do této kategorie spadá *trombita*, *alpský roh* a další nástroje využívané v horských oblastech k signálním či komunikačním účelům. Zařadit bychom mohli též veškeré pastýřské nástroje jako *fujaru* či *Panovu flétnu*. Stejně jako u všech výše zmíněných nástrojů se i zde sólová hra přirozeně vyvíjela, až přesáhla původní význam a tak se v dnešní době můžeme setkat s virtuosy, kteří ji dovedli až k dokonalosti.

2.1.2 Klasický sólový repertoár

Dnešní představa sólové skladby pro dechový nástroj bývá zpravidla spjata s hudbou 20. a 21. století. Pomineme-li několik barokních flétnových skladeb a jejich transkripce pro hoboj či fagot, nenajdeme skutečně až do počátku 20. století nejen reprezentativní, ale (s výjimkou etud – viz níže) téměř žádný sólový repertoár pro dechové nástroje. Situace je podobná, i když poněkud lepší v repertoáru smyčcových nástrojů: Vrcholem barokní tvorby jsou bezpochyby houslové sonáty a partity J. S. Bacha (přičemž violoncellové suity byly dlouho považovány za druhořadé). V následujících slohových obdobích byla sólová tvorba téměř výlučně záležitostí virtuosů, kteří tak chtěli prezentovat hranice možností svého nástroje. Některé jejich skladby přežily do dnešní doby jako virtuózní koncertní přídávky, v čele se slavnými Paganiniho *Capriccii*; v pravém slova smyslu však bylo na Bachovu tvorbu navázáno až sólovými sonátami Eugena Ysaýe na přelomu 19. a 20. století⁷.

Bylo by též chybou klást rovnítko mezi množstvím dochovaného repertoáru a četností jeho veřejného provozování. Například Bachovy skladby houslové byly znovuobjeveny až Josephem Joachimem ve 2. polovině 19. století⁸; violoncellové suity čekaly na uvedení do života Pablo Casalsem až do 20. let 20. století (!). V období romantismu byly dokonce k těmto skladbám komponovány klavírní doprovody, neboť houslisté nebyli zvyklí účinkovat na pódiu sami⁹. Po dlouhou

⁷ Wang, Y.: str. 58-66

⁸ Wang, Y.: str. 29

⁹ Wang, Y.: str. 32

dobu byly sólové skladby vnímány jako kuriozita, sloužící buďto ke studijním účelům, nebo k „exhibici“ příslušného nástroje. Například Telemann uváděl na adresu svých (sólových, ale i duových či kvartetních) skladeb pro různé nástroje bez bassa continua, že tyto by měly sloužit ke vzdělávacím účelům¹⁰.

2.1.3 Nejstarší sólové skladby pro fagot

Počátky výskytu skladeb pro sólový fagot bez doprovodu jsou mlhavé a těžko konkrétně určitelné. V barokním repertoáru je fagot sólově (nyní ve smyslu komorním a koncertantním) využíván zřídka, výjimkou je udivující množství Vivaldiho koncertů a hrstka sonát od některých dalších autorů. Doménou fagotu byly party bassa continua, avšak náročnost mnohých z nich (za všechny jmenujme Zelenkovy triosonáty) ukazuje, že tehdejší hráči museli být na vysoké technické úrovni. Zůstává však v rovině domněnek, jaký repertoár jim sloužil ke zdokonalování jejich hry – zda vystačili s dostupnými party, či zda si sami psali vlastní etudy (které se ovšem nedochovaly), popřípadě transkribovali (resp. transponovali) repertoár pro jiné nástroje. Jelikož žánr etud se začíná objevovat až na přelomu 18. a 19. století, zdá se druhá verze pravděpodobnější. Za malý důkaz této hypotézy můžeme považovat i následující – oficiálně nejstarší – dochovanou sólovou skladbu.

Braun: 24 kusů

Součástí vydání Sonáty e moll (datovaného roku 1740 v Paříži), jejíž autor je uveden jako „Mr. Braun“ (viz níže), je 24 rozdílných skladeb bez doprovodu. Podle autorovy poznámky se jedná o skladby, „zkomponované výslovně pro tvarování nátisku a zvyknutí ruky na obtíže; jak od [tohoto] autora, tak od různých dalších“. Další poznámka zní: „Tyto kusy mohou být hrány rovněž na fagot za použití basového klíče, který se umístí na začátku každé skladby“. Co se týče autora skladeb, Marcello Castellani (Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1982¹¹) se domnívá, že jde o francouzského flétnistu Jeana-Daniela Brauna¹². Pod tímto jménem a s titulem *24 sól* je také vydal Schott & Söhne v roce 1985. Název vydání Amadeus z roku 1984 zní střízlivěji: „24 Capricen aus dem 18.

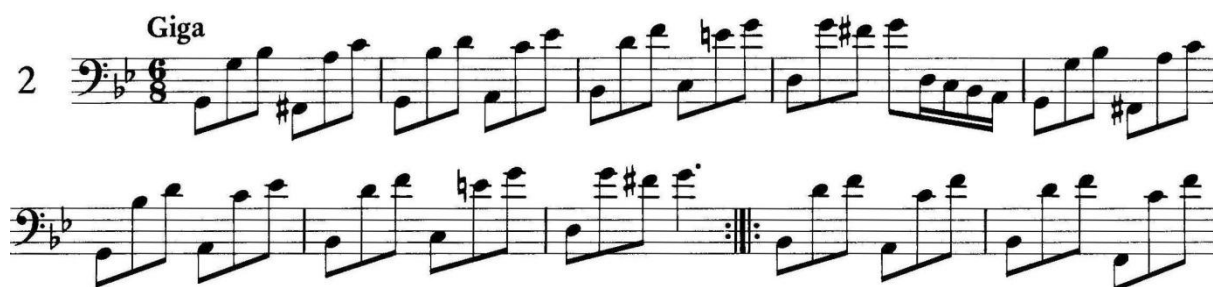
¹⁰ Burmeister, K.: Závěrečné poznámky k vydání Telemannových 12 fantazií pro sólovou flétnu, Edition Peters, Leipzig, 1979

¹¹ Odkaz na pramen je uveden ve vydání nakl. Amadeus, 1984

¹² Životní data Jeana-Daniela Brauna bohužel nejsou známa, jedinými mezníky jsou vydání jeho sonáty pro flétnu (1728) a zmiňovaných *24 sól* (1740) (<http://www.omifacsimiles.com/cats/spes.html>)

Jahrhundert“. S řadou z těchto kusů je možno se setkat v 18. století i v jiných sbírkách a na jiných místech, mj. ve sbírce *Fantazii a Capriccii* Johanna Joachima Quantze. Lze se tudíž domnívat, že byly pro svou didaktickou hodnotu ceněny nejen mezi flétnisty, ale zřejmě i mezi fagotisty. Každopádně v nich můžeme vidět užitečnou syntézu studijní a koncertní skladby, která má svoji hodnotu i v dnešní době. Jednotlivé části cyklu mají většinou charakter a názvy tanců, obvykle používaných v barokních svitách (Allemanda, Corrente, Giga), přičemž se vyskytují i některé formy netaneční (Capriccio, Fantasia, Bizzarria). Třebaže to není výslovně předepsáno, některé po sobě následující kusy by mohly být pro svoji různorodost charakteru a shodu tóniny jako svita i hrány.

Braunova sbírka nám též sděluje důležité svědectví o dobové transkripční (či přesněji transpoziční) praxi. Je zajímavé, že ani autor, ani editoři novodobých vydání se nezmiňují o nutnosti upravit předznamenání tak, aby zápis v basovém klíči dával smysl: Oproti původní tónině se tak posuneme o 3 kroky zpět v kvintovém kruhu (v případě Brauna nejčastěji z e moll do g moll). Jak dodává editor jednoho z moderních vydání (Schott) Jaroslav Capek, fagotová verze zní efektně nejen díky často používaným velkým intervalovým skokům. Podle tohoto prvku, typického i pro Braunovu sonátu (součástí jejíhož vydání 24 kusů původně bylo), lze tedy identifikovat ve sbírce ty kusy, jichž je Braun skutečně autorem.



© 1984 Amadeus Verlag; zvuková ukázka CD 1 1

2.1.4 Fagotí virtuosové 18.-19. století a jejich studijně-koncertní skladby

V případě výše uvedené sbírky (která je navíc pouze dobovou transkripcí) se ale jedná o obrovskou výjimku z pravidla: Na další zmínky o skladbách pro sólový fagot si musíme počkat až do počátku 19. století. V té době dochází ke všeobecnému rozvoji nástrojové hry a ve všech oborech se objevují virtuosové, kteří se živí výhradně sólovou hrou. Při těchto slovech nám pochopitelně vytanou

na mysli jména jako Paganini, Liszt či Chopin; v jejich době ovšem existovali i fagotoví virtuosoové. Jejich počet, všeobecná proslulost či kariéra se pochopitelně nedaly s výše jmenovanými srovnat; nemalý význam však měli pro rozvoj fagotového interpretačního umění, a to nejen svojí koncertní činností, ale především svým skladatelským odkazem. Jeho pilířem byla ve většině případů škola hry na fagot.

Společným rysem virtuózních skladeb pro jednotlivé nástroje bylo, že jejich téměř exkluzivními autory byli sami hráči. V případě fagotu byl prvním zmiňovaným autorem **Etienne Ozi** (1754-1813), autor vůbec nejstarší školy hry na fagot (1788). Jeho *42 Capriccií* bylo evidentně zkomponováno ke studijním účelům; autor se však snaží překročit rámec pouhé nezáživné etudy a nabídnout hráči (i případnému posluchači) kus, který je vtipný a zároveň virtuózní.



Etienne Ozi: Capriccio č. 3, opis V. V.; zvuková ukázka CD 1 [2]

Různorodost dochovaných skladeb lze demonstrovat na díle dalšího Francouze, **Francois-René Gebauera** (1773-1844). Jeho *Capriccia* často sklouzávají k pouhému opisování stupnic či rozložených akordů. Technická obtížnost je ovšem značná a kusy navíc překvapí svojí délkou, jež klade značné nároky na výdrž. Každé Capriccio by mohlo být rozděleno na několik charakterově odlišných částí; autor je však záměrně spojil do jednoho celku.



F.-R. Gebauer: Caprice č. 1; © 1991 Phylloscopus Publications; zvuková ukázka CD 1 [3]

Skladby obou autorů vyžadují značnou pohyblivost, typickou pro francouzský fagotový repertoár. Třebaže byly zkomponovány ještě před historickým rozdělením vývojových větví německého a francouzského systému nástroje, na jejich stylu vidíme jeden z možných důvodů, proč pozdější vývoj fagotu ve Francii směřoval spíše k velké flexibilitě, avšak na úkor plnosti zvuku.

Jako autoři dalších sólových skladeb jsou uváděni¹³ i ostatní fagotí virtuosové a pedagogové: **Matthieu Frédéric Blasius** (1758-1829), **Jean-François Cokken** (1801-1875), **Jean Baptiste Willent-Bordogni** (1809-1853), **Eugène Jancourt** (1815-1901) či **Julius Weissenborn** (1837-1888). U uvedených skladeb je však velmi sporné, zda se skutečně jedná o sólové skladby bez doprovodu. Na rozdíl od mnoha jiných studijních či komorních děl těchto autorů, která jsou v dnešní době dostupná, najdeme zmínky o uvedených skladbách pouze v neaktuálních katalogích vydavatelství, kde jsou označovány jako „sólové“. Po bližším ohledání některých odkazů tohoto druhu však často zjistíme, že se jedná o skladbu „pro sólový fagot s doprovodem klavíru“. Ve sporném případě nám tak může pomoci název díla. U mnoha autorů 19. století lze nalézt skladby s názvem *Solo* (Jancourt, Bourdeau), či úpravy nejrůznějších populárních operních popěvků, přičemž se vždy jedná o skladby s klavírním doprovodem.

I v pozdějším průběhu 19. století bylo napsáno mnoho škol a etud pro fagot, což bylo zajisté také dáno radikálním zdokonalením nástroje Carlem Almenränderem a Johannem Adamem Heckelem ve 30. letech. Autoři studijních materiálů po sobě zanechali ve většině případů i množství dalších skladeb, ať už koncertantních, s klavírním doprovodem, pro fagotové ansámby či právě sólových. Charakter posledně jmenovaných však často splývá s etudami, zatímco etudy mnohých autorů by bez problémů snesly koncertní provedení. Nemalý je v tomto ohledu odkaz **Ludwiga Mildeho** (1849-1913), dlouholetého profesora pražské konzervatoře, který označuje své sólové skladby jako *Koncertní studie*. Ať už tento název chápeme jako „studie přednesu“ či „studie, vhodná též ke koncertnímu provozování“, je pravdou, že mnohé z nich jsou kompozičně na vysoké úrovni. Přesto (nebo právě proto), že Milde měl velké porozumění pro přirozenost nástroje, zůstávají mnohé z nich pro svoji technickou náročnost dodnes výzvou pro všechny fagotisty. To platí zvláště pro etudy v tóninách s vyšším počtem předznamenání.

¹³ Koenigsbeck, B.: Bassoon Bibliography



L. Milde: 50 koncertních etud, sešit 1, č. 25; © Kalmus Music Publishers; zvuková ukázka CD 1 [4]

Zajímavou virtuózní skladbou je *Esquisse* (=Skica) op. 45/7 **Nikolaje Čerepnina**¹⁴ (1873-1945). Datum jejího vzniku není známé; podle opusového čísla se lze domnívat, že byla napsána mnohem později, než předešle zmíněné skladby fagotových pedagogů. Svým stylem mezi ně sice dokonale zapadá, je však pozoruhodná tím, že stojí zcela samostatně a že její autor nebyl fagotista. Skladba má miniaturní rozměr (2 stránky) a téměř prokomponovanou formu (jediný návrat představuje citace úvodu v subdominantní tónině – viz ukázku). Žertovný charakter hudby je podtržen zejména soustavným využíváním velkých intervalových skoků.



N. Čerepnin: *Esquisse*; © 1949 Omega Music; zvuková ukázka CD1 [5]

2.1.5 Dechové nástroje v období romantismu

Obrovským paradoxem 19. století je, že navzdory technickému zdokonalení většiny dechových nástrojů se tyto na určitou dobu dostaly spíše na okraj zájmu skladatelů, co se sólové a koncertantní tvorby týče. Doba klasicismu vzniku zejména koncertantní literatury pro dechové nástroje velice přála a kompoziční úroveň tehdy vzniknuvších skladeb si nezdala s koncerty pro nástroje smyčcové. V době romantismu však nacházíme kvalitní literaturu pro dechové nástroje zřídka nebo vůbec: Prakticky jedinou reprezentativní vskutku

¹⁴ Často uváděn jako Tcherepnin, Cherepnin či Cherepnine

romantickou skladbou pro fagot je Saint-Saënsova sonáta. Jakkoli technicky zdokonalené, v očích (či uších) skladatelů nebyly dechové nástroje schopny tak závažných sdělení, jaká můžeme slyšet v houslových, klavírních či violoncellových koncertech Brahmových, Dvořákových či Čajkovského. Vzácností se v té době stávají i komorní skladby pro dechové nástroje. Jednou z výjimek je i Dvořákova Dechová serenáda op. 44, ale jak trefně poznamenává dirigent Jakub Hruša v rozhovoru, kde měl možnost srovnat obě Dvořákovy serenády, „serenáda dechová... vyznívá odlehčenějším, příležitostnějším dojmem než smyčcová. Je to dáno možná už samotným zvukovým "oděním", protože na rozdíl od dechů v sobě zvuk smyčců chtě nechtě nese vyšší emocionální informaci, je přirozeně procítěnější.“¹⁵ Toto srovnání je sice možná přehnané a Dechovou serenádu (představující jeden z vrcholů tvorby pro dechové nástroje vůbec), poněkud bagatelizuje; potvrzuje však skutečnost, že touto ojedinělou skladbou se hráči na dechové nástroje pouze dotknou oné emocionální hloubky, ve které se „smyčcaři“ běžně pohybují. Jedná se tedy o těžko věcně zdůvodnitelný jev, který lze pouze popsat na základě dlouhodobé zkušenosti (viz též kapitolu 7.2.1, str. 130)

Můžeme jen smutně konstatovat, že v době romantismu prodloužily smyčcové nástroje zřejmě již nezvratitelný náskok před nástroji dechovými v pomyslné soutěži s o přízeň skladatelů.

2.2 První „moderní“ sólové skladby pro dechové nástroje

V období romantismu zaznamenaly dechové nástroje vzestup v jiné sféře, nežli sólové či komorní, a sice v orchestru – též díky jejich exponovanému využívání byly objevovány dosud netušené barevné možnosti symfonického tělesa. Barva byla ovšem později také jedním z rozhodujících faktorů, díky nimž se skladatelé v různé míře obracejí ke kompozici skladeb pro sólové (dechové) nástroje. Poté, co možnosti rozšiřování a zesilování zvuku symfonického orchestru dostoupily vrcholu v ohromných dílech Mahlera, Strausse či Schönberga, se pozornost často obracela ke kompozici intimnějších forem a nezaměnitelnému tónu jednotlivých nástrojů. To dobře zpozoroval i Claude Debussy, který v jednom z dopisů v roce 1907 označil „barvu a rytmizovaný čas

¹⁵ Rozhovor Petra Kadlece s Jakubem Hrušou v bookletu CD Supraphon (Dvořák, A.: Serenády...), SU 3932-2 031

za jedny z nejpodstatnějších prvků moderní hudby¹⁶. O šest let později se mu výborně podařilo toto konstatování ilustrovat skladbou *Syrinx* pro sólovou flétnu, jež byla původně (pod názvem *Panova flétna*) jen malou součástí projektu scénické hudby ke hře Gabriela Moureya *Psyché*, kde měla být hrána za scénou. Navzdory skromným rozměrům – provedení partu, zabírajícího pouhou jednu stránku, trvá sotva tři minuty – se jedná o zásadní dílo v tvorbě pro dechové nástroje, jež se zcela odlišuje od stylu, jakým se v tomto žánru dosud psalo. Již se nejedná o planou virtuozitu, jako u většiny předešlých skladeb, ale v prvním plánu je obsah a nálada díla, které jsou v tomto případě dokonce konkretizovány. Právě *Syrinx* bývá obecně považována za první „moderní“ sólovou skladbu pro dechový nástroj¹⁷. „Moderní“ v tom smyslu, že se již nejedná o skladby, psané především pro potřeby technického zdokonalení interpreta a balancující mezi studijním a koncertním repertoárem, nýbrž o kusy, jejichž prostřednictvím se autor vědomě snaží posluchači sdělit svoje myšlenky. Zřejmě nejzásadnější rozdíl ovšem spočívá v tom, že typická „moderní“ sólová skladba **je primárně zamýšlena k veřejnému provozování**. V prvních desetiletích 20. století se tedy setkáváme s postupným pronikáním sólového repertoáru na koncertní pódia, přičemž dechové nástroje se prosazují pochopitelně hůře a pomaleji, než nástroje smyčcové. Například při provedení Stravinského *Tří kusů* v Paříži ve 30. letech se údajně při prvních tónech skladby publikum stále mezi sebou bavilo, domnívaje se, že klarinetista se pouze rozehrává a čeká na příchod klavíristy¹⁸.

Tři kusy pro klarinet Igora Stravinského (1919) lze také vedle Debussyho skladby *Syrinx* právem považovat za jeden z milníků tvorby pro sólové dechové nástroje; z pozdější doby můžeme zmínit např. *Density 21,5* pro flétnu od **Edgarda Varèse** (1935). Lze se bohužel jen domnívat, že po bok těchto děl bychom mohli řadit i sonátu pro sólový fagot německého skladatele **Sigfrida Karg-Elerta** z roku 1926¹⁹. Karg-Elert proslul jako varhaník a naprostá většina jeho skladeb je věnována tomuto nástroji. Ceněny jsou však i jeho sólové skladby pro flétnu a klarinet, na nichž je patrné, že autor možnostem dechových nástrojů dobře rozuměl. Dotazem u společnosti, zabývající se autorovým odkazem, však bylo zjištěno, že notový zápis fagotové sonáty se nedochoval, resp. je sporné, zda autor dílo vůbec dokončil.

¹⁶ Rübesome, H.: Text k LP „Französische Flötenmusik“ ETERNA STEREO (827 769), 1984

¹⁷ Beebe, J. P.: str. 2

¹⁸ Nepodložené dobové svědectví Josefa Páleníčka, vyprávěné Zdeňku Šestákovi

¹⁹ Koenigsbeck, B.: Bassoon Bibliography

Dále jsou v dostupné bibliografii²⁰ uváděny skladby **Richarda Johna Cherryho** *Menuet* (1932) a *Shantyman* (1936) či *Sonáta* (1937) **Johna R. Barrowse**. Bohužel i tato díla jsou neznámá a tak první datovanou skladbou 20. století, ke které je dostupný notový materiál, je *Variální studie* **Jørgena Bentzona** z roku 1938. Jedná se o 14 charakteristických variací na osmitaktové téma v aiolském modu. Skladba je psána tonálně v e moll, přičemž v některých variacích vybočuje do h moll. Stručností a periodicitou většiny částí forma skladby připomíná ciacconu. Stylově, obsahově i kompozičně se však jedná o dílo nekomplikované, zaostávající daleko za soudobými trendy.



J. Bentzon: Studie i Variationsform (téma, var. 5); © 1940 Skandinavisk musikforlag; zvuková ukázka CD1 [6]

Moderní literatura pro sólový fagot nicméně postrádá ranou skladbu, kterou by bylo možno označit jako první významné dílo svého druhu. Úroveň skladeb stoupá velmi pozvolna a na rozdíl od repertoáru flétny, klarinetu či hoboje, jež se mohou pochlubit jmény jako Debussy, Stravinskij či Britten²¹, zůstává fagot ještě dlouho opomíjen skladateli opravdu světového formátu.

2.2.1 Kompoziční způsoby moderních sólových skladeb pro fagot

Představy skladatelů 20. století o skladbě pro sólový fagot se velice různí. Délka dochovaných skladeb se pohybuje mezi 2-20 minutami – od vyložených miniatur (Osborne, Arnold) přes cyklické formy (Šesták, Děnisov) až po dlouhé jednověté skladby, kladoucí na hráče mimořádné nároky (Yun, Stockhausen, Berio). Sólový part je v podstatě koncipován třemi způsoby: V prvním případě můžeme pozorovat neustálou snahu o vytváření iluze vícehlasu – ať už formou doprovodu melodie pomocí basových tónů (metoda obvyklá u barokních skladeb pro jednohlasý nástroj), či odděleným zápisem dvou či tří hlasů (Acker, Holliger, Svoboda). V tomto ohledu lze – vzhledem k flexibilitě fagotu v přechodech mezi

²⁰ Koenigsbeck, B.: Bassoon Bibliography

²¹ Za první významnější skladbu pro sólový hoboje bývá považováno Brittenových Šest metamorfóz z roku 1951 (Beebe, Jon P.: str. 2)

rejstříky – dosáhnout značného efektu. Dalším, zdaleka nejrozšířenějším druhem skladeb jsou „monology“, jejichž autoři se od snahy o nahrazování doprovodu zcela oprostili. Těmto skladbám pochopitelně nejlépe sluší provedení v akustice s delším dozvukem. Poslední skupinu tvoří skladby, ve kterých je nedostatečně využito jak flexibility nástrojové, tak volnosti kompoziční: Hudba je neustále svázaná do taktů s minimálním využitím agogiky a vedení sólového partu se v podstatě neodlišuje od způsobu, jaký je běžný v případě přítomnosti doprovodu (Hába, Genzmer, Mignone, většina skladeb v kompilaci V. Popova, 1985).

2.3 50. léta 20. století – počátek pravidelného vzniku sólových skladeb pro fagot

2.3.1 Situace

Při poslechu historických nahrávek jsme nuceni konstatovat (i s ohledem na vývoj reprodukční techniky), že úroveň hry na dechové nástroje zaznamenala ve 2. polovině 20. století takřkajíc raketový vzestup. Důvodů můžeme jmenovat mnoho; mezi nejdůležitější bezpochyby patří globální technický pokrok, relativní ustálení politické situace a vzestup životní úrovně, mající za následek stále širší možnosti cestování, výměny informací a konfrontace názorů (přínejmenším v tzv. západním bloku). Velký vliv na rozvoj interpretačního umění měly bezpochyby i mezinárodní soutěže, jejichž historii sledujeme od 2. poloviny 20. století. V roce 1939 byla uspořádána vůbec první soutěž v Ženevě (roku 1949 poprvé v oboru fagot), v roce 1957 byla založena Asociace hudebních soutěží (WFIMC). Mnichovská soutěž ARD byla založena v roce 1952, roku 1954 se poprvé uskutečnila v oboru fagot. Trojici největších soutěží pro dechové nástroje doplňuje Pražské jaro (fagot poprvé v roce 1953). Díky pochopitelné snaze o komplexní prověrku technické a hudební vyspělosti kandidátů najdeme téměř v každém soutěžním repertoáru alespoň jednu sólovou skladbu – u tří zmíněných soutěží bývá zpravidla volitelná sólová skladba v programu druhého kola. V některých případech jsou nové sólové skladby psány přímo pro konkrétní ročník soutěže: např. H. Holliger: *Klaus-ur* (Mnichov 2002), A. Hölszky: *Gitter* (Mnichov 2008), I. Kurz: *Sólo pro pana Dulciana* (Pražské jaro 1996).

2.3.2 Významné skladby z let 1950-1970

Skladby pro sólový fagot se v literatuře začínají pravidelněji objevovat od roku 1950 (v úvahu pochopitelně mohou být brány pouze skladby, u nichž je známo datum vzniku, nebo alespoň vydání). Jednou z takových „prvních vlaštovek“ je *Suita op. 69 Aloise Háby* z roku 1950. Jiří Vysloužil (autor monografie o Hábovi) uvádí, že se jedná o dílo „nejspíš instruktivní“, přesto se mu však v jeho knize dostává – na fagotovou skladbu zpravidla nevídané – pozornosti. Jedná se totiž první skladbu autorova zralého tvůrčího období, kdy se Hába odvrací od velkých forem a završuje své dílo v oblasti komorní instrumentální hudby. S odstupem času však víme, že k odklonu od komplikovaného hudebního jazyka a zejména od mikrointervalové hudby vedly Hábu i dobové okolnosti, a tak nadšený charakter jeho nechvalně proslulých budovatelských písní prorůstá i do některých Hábových děl z 50. let (vedle zmíněné *Suity* jmenujme i na svou dobu velmi neobvyklý *Kvartet pro 4 fagoty op. 74*).

Ve *Suitě op. 69* Hába „konfrontoval princip tematismu a atematismu, což již dříve označil termínem »smíšený sloh«²². Skladba je psána v rozšířené tonalitě, evidentní je inspirace folklórní hudbou autorova rodného kraje. Ostatně „volbou fagotu a způsobem motivické práce se Hába přiblížil i zvukové substanci hudebních improvizací východomoravských hudebníků a fujaristů“²³.



A. Hába: *Suita op. 69* (4. věta); © Filmkunst-Musikverlag; zvuková ukázka CD1 [7]

Zřejmě první skladbou z 50. let, která našla své místo v repertoáru fagotistů (také díky tomu, že byla zařazena do programů několika soutěží), je *Sonatina op. 19/3 Hanse Ericha Apostela* z roku 1951. Na rozdíl od Hábovy quasi tonální skladby je tato psaná v dvanáctitónovém systému – autor byl ostatně žákem Bergovým i Schönbergovým. *Sonatina* na první pohled upoutá mj.

²² Vysloužil, J.: Alois Hába: Život a dílo, str. 335

²³ dtto

precizně vypracovaným zápisem, ve kterém jsou pečlivě popsány nejen veškeré dynamické či tempové nuance, ale též jednotlivé formální části vět.

H. A. Apostel: Sonatine (2. věta); © 1953 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 8

Jen zřídka kdy se lze dopátrat okolností vzniku skladby staré více než 50 let, navíc napsané poměrně neznámým autorem. Výjimkou je v tomto ohledu *Rhapsody Willsona Osborna* z roku 1958. Její první verze vznikla již roku 1952 s opatrnějším názvem *Studie pro sólový fagot* jako výsledek spolupráce autora s fagotistou Solem Schoenbachem (pozoruhodný je zejména fakt, že vznik skladby inicioval autor²⁴). Osbornova Rapsodie patří mezi kratší a technicky nepřiliš náročné skladby. Díky své melodičnosti a nekomplikovanosti je však ideálním kusem pro ty hráče, kteří sbírají teprve první zkušenosti se sólovými skladbami 20. století. Většinu skladby tvoří široké zpěvné pasáže, jež však nikdy nepřekračují délku, potřebnou pro jeden hluboký nádech. Výrazný lyrický charakter je podpořen i tonalitou, která má základ v es moll či B frygické, což může být dobrým důvodem pro kombinování alternativních hmatů na ges/as:

W. Osborne: Rhapsody; © 1958 C. F. Peters Corp.; zvuková ukázka CD1 9

Nepřiliš známou skladbou mezi fagotisty je *Fantasy Finna Mortensena* z roku 1959. Skladba je komponována ve dvanáctitónovém systému v zrcadlové formě, která byla v dodekafonii často využívána. Stojí však za povšimnutí, že

²⁴ SCHOENBACH, SOL: The story behind the composing of the Osborne Rhapsody, *Journal of the IDRS*, č. 11/1983

zatímco tónové výšky a délky jsou ve druhé polovině skladby striktně opakovány v obráceném pořadí, dynamika se mnohdy mění. Vzhledem k frekventovaným rychlým pasážím, které jsou sice logické z kompozičního hlediska, avšak už méně vyhovují přirozenosti nástroje, je dílo technicky poměrně náročné. V následujícím příkladu můžeme vidět (na ligatuře mezi sextolami) právě ono „zrcadlo“, kde se skladba láme a dále je dosavadní průběh zopakován pozpátku:

© 1976 Norsk Musikforlag; zvuková ukázka CD1 10

Monodii Dietera Ackera z roku 1967 najdeme i dnes ve volitelném repertoáru mnoha interpretačních soutěží. Rozsahem je dílo spíše souborem miniatur (tři části o celkové délce okolo pěti minut), avšak plným kontrastů a příležitostí k uplatnění hudební představivosti. Pozoruhodná je zvláště závěrečná část, jež obsahuje prvek ve skladbách pro sólový dechový nástroj vzácný, a sice fugato (hovořit přímo o fuze by bylo nadnesené). Kromě nutnosti dynamického odlišení jednotlivých hlasů se zde interpret musí vypořádat i s řadou nepohodlných spojů směrem dolů:

D. Acker: Monodie (3. věta); © 1970 Musikverlage Hans Gerig; zvuková ukázka CD1 11

2.3.2.1 Zdeněk Šesták: Pět virtuózních invencí

Jelikož Šestákovy invence byly vůbec první sólovou skladbou, s níž jsem se při studiích setkal, a kterou od té doby pravidelně zařazuji na své koncertní programy, rozhodl jsem se jim věnovat zvýšenou pozornost. Navíc mne lákala možnost konzultovat poměrně dávno vzniklou skladbu přímo s autorem, jenž je v současné době doyenem pražské kompoziční školy.

Šestákova skladba byla napsána v roce 1966 jako součást volného cyklu sólových skladeb pro členy Pražského dechového kvinteta²⁵. Když uvážíme, že tehdejší sólový repertoár jednotlivých nástrojů čítal pouze hrstku skladeb, jednalo se o odvážný a do jisté míry i bezprecedentní záměr. Autor však naturelu dechových nástrojů dobře rozuměl (původně je sám flétnistou) a věděl, že některé jejich schopnosti se dají nejlépe demonstrovat tímto tehdy ještě nepříliš obvyklým způsobem. *Pět virtuózních invencí* bylo věnováno sólofagotistovi Symfonického orchestru československého rozhlasu Františku Štěňhovi, který skladbu ovšem nikdy veřejně neprovedl, a dokonce i Karel Pivoňka, legenda pražské fagotové školy, označil skladbu za nehratelnou²⁶. Tato fakta jen svědčí o vzestupu, který úroveň hry na dechové nástroje od té doby prodělala. A o tom, že autor předběhl svou dobu, se brzy přesvědčí každý fagotista, který se rozhodne skladbu studovat: Přívlastek „virtuózní“ je zde i v dnešní době namístě.

Co je hlavním důvodem atraktivity Šestákovy skladby? V první řadě je to mnohotvárnost. Pět kontrastních vět představuje pět různých nálad, pět rozdílných charakterů fagotu. Notový zápis je velice pečlivý a kromě bezpočtu dynamických znamének a častého střídání taktu (které však vždy logicky odpovídá frázím) nás na první pohled zaujme neobvyklé italské názvosloví, jež má co nejpřesněji specifikovat požadovaný výraz. V zápisu se tak setkáme s výrazy jako *quasi angoscioso* (úzkostlivě), *con massima virtuosità* či *con molto immagiazione*. Ostatně i název skladby, uvedený na titulní straně, zní *Cinque invenzioni per virtuosi del fagotto* (přímo v notách je však uveden česky).

Úvodní recitativ jako by si říkal o doplnění not slovy. Má improvizací charakter a příznačné jsou pro něj časté prudké změny tempa, dynamiky a charakteru. Forma je téměř prokomponovaná; jediným návratem jsou dvě volné citace úvodního tématu.

²⁵ V tomto cyklu chybí pouze sólová skladba pro lesní roh.

²⁶ Z osobního setkání s autorem, prosinec 2010

Recitativo, molto rubato

© 1974 Panton; zvuková ukázka CD1 12

Vtipně psaná druhá invence (v jednoduché formě ABA s téměř doslovnou reprízou) představuje dialog mezi dvěma hlasy (chceme-li mužským a ženským). Úsečný hlavní motiv věty nese jasné janáčkovské rysy. Pozoruhodné je, že zatímco v krajních částech je tento motivek použit v okamžicích zklidnění, v části střední (viz ukázkou) vždy zazní jako náhlá nervózní reakce na stále se rozvíjející téma ve spodním hlase.

Poco meno mosso quasi dialogo (♩=80)

© 1974 Panton; zvuková ukázkou CD1 13

Další invence je variační větou, v níž autor uplatňuje dodekafonní kompoziční techniku. Část je nejdelší z celého cyklu a má také nejzávažnější charakter (je ostatně předepsána *Seriosamente, pensieroso* – závažně, hloubavě). V tématu je uvedeno všech 12 tónů chromatické škály:

Seriosamente, pensieroso (♩=64)

© 1974 Panton; zvuková ukázkou CD1 14

V následujícím příkladu je pořadí tónů důsledně převráceno:



© 1974 Panton; zvuková ukázka CD1 15

V dalším průběhu věty narůstá intenzita a materiál tématu je zpracováván stále komplikovanějšími způsoby. Vrcholem 3. invence je rychlá variace, kde jsou v jednotlivých skupinkách použity vždy jen čtyři tóny z tématu v různém pořadí. Zápis v čtyřiašedesátinových notách (obecně zřídka používaných) působí náležitě hekticky a celá pasáž patří k technicky nejnáročnějším z celého cyklu.



© 1974 Panton; zvuková ukázka CD1 16

Ve čtvrté invenci s označením *Molto allegro, quasi adiratamente* (rozzlobeně) cyklus plně dostává svému adjektivu „virtuózní“. Efektní scherzo v 6/16 taktu (s občasnými vloženými lichými dobami) nápadně připomíná styl Šostakovičův, konkrétně druhou větu z jeho 1. houslového koncertu.



© 1974 Panton; zvuková ukázka CD1 17

Zajímavě je řešena notace střední části scherza (jež by se dala nazvat „triem“). Je v pomalejším tempu a obsahuje pouze sudé rytmy, které jsou však po celou dobu notovány jako duoly resp. kvartoly ve vztahu k lichému šestnáctinovému taktu. Díky tomu zůstane v podvědomí interpreta triolový puls, na rozdíl od případu, kdy by stejná hudba byla zapsána v sudém taktu:

Cantabile, meno mosso (♩ = 96)

p sempre con molto immaginazione e rubato

© 1974 Panton; zvuková ukázka CD1 18

Závěrečná část (*Molto inquieto e rubato*) začíná citací úvodu první invence o půltón výše. Transpozice nemusí být na první poslech každému posluchači patrná; technicky je však o něco náročnější, což se projeví změnou charakteru směrem ke větší naléhavosti (tento rozdíl pochopitelně nejlépe vynikne při souborném provedení celého cyklu). Také další vývoj je od úvodní invence odlišný. Onen neklid, který je předepsán v názvu, se projevuje především prudkými změnami temp. Na rozdíl od první invence, kde se objevují stále nové nápady, zde máme dojem neustálé nervózní oscilace mezi dvěma náladami. Její intenzita směrem ke konci postupně slábne; výsledkem však není usmíření, ale spíše rezignace.

sost. 3

34 Lento *p*

Allegro (♩ = 140)

f Lento sost. *p*

35 Allegro molto *f* sost. molto sost. molto *mf*

© 1974 Panton; zvuková ukázka CD1 19

2.3.3 Méně závažné, „odlehčené“ skladby

Vedle seriózních skladeb obohatila v 60. letech fagotový sólový repertoár řada odlehčenějších kusů, jejichž autoři vesměs rezignovali na soudobé kompoziční trendy a upřednostnili přístupnost své hudby širší skupině posluchačů. Tento jev je v jistém smyslu pokračováním v tradici Pařížské šestky, třebaže nyní příslušní autoři nijak organizováni nebyli. V našem případě ovšem lehčí žánr v sobě skrývá nebezpečí v podobě zvýrazňování jedné složky výrazové

palety fagotu na úkor ostatních, a sice komické. V obecném povědomí posluchačů pak zůstává zjednodušená představa fagotu jako omezeného nástroje, použitelného pouze pro občasné odlehčení výrazu v komorních či orchestrálních skladbách.

Ve zdařilejších dílech tohoto typu je využito více výrazových poloh a ve vyvážené míře uplatňována virtuosita i lyrika. Ideálními příklady jsou díla britských autorů **Malcolma Arnolda** a **Gordona Jacoba**, jejichž evidentní inspirace Benjaminem Brittenem dokazuje, že použití hudebního humoru (ostatně Angličany velmi oblíbeného) nemusí být na úkor kvality díla. V obou případech se jedná o skladby vtipné a poměrně krátké, ovšem plně využívající charakteristiky nástroje a kladoucí vysoké technické nároky na hráče. Arnoldova *Fantazie* (1966) by se dala nazvat též „Příběhem pro sólový fagot“. Ať už je mimohudební podtext jakýkoli (různé nepodložené výklady hovoří o inspiraci Straussovým Enšpíglem, příběhem nešikovného klauna či plachého herce, či dokonce autorovými neblahými životními zkušenostmi s alkoholem²⁷), je na interpretovi, aby maximálně vyburcoval svoji fantazii (jak ostatně název skladby napovídá) a v necelých pěti minutách, které skladba trvá, rozprostřel co nejširší výrazovou a barevnou paletu. *Fantazie* je psána tonálně s bohatým využitím (pro Arnolda typických) rozkladů tvrdě velkých a měkce malých septakordů. Právě jejich sled v části *Presto*, kde autor předepisuje vskutku nehratelné tempo čtvrtová nota=176, je vrcholem technických nástrah skladby:



© 1966 Faber Music; zvuková ukázka CD1 20

Partita Gordona Jacoba z roku 1970 (věnovaná stejně jako předchozí skladba britské fagotové legendě Williamu Waterhousovi) je psána jako pět charakteristických miniatur, rovněž tonálně, v některých případech v neoklasicistním slohu (*Menuet*, *Aria antiqua*). Velice efektní, avšak zároveň

²⁷ Původcem těchto domněnek je Martin Gatt, profesor hry na fagot na Royal College of Music v Londýně, jenž s autorem často spolupracoval.

technicky náročná, je 3. část *Presto*, u níž můžeme pozorovat podobnost s částí *Julie-děvčátka* z Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* (včetně tóniny). Použití dvojitého jazyka je zde podmínkou k úspěšnému provedení:



© 1970 Oxford University Press; zvuková ukázka CD1 21

2.3.4 Pedagogický materiál

Stejně jako v 19. století i nyní vzniká mnoho etud a studijních sólových skladeb, které se žánr etudy snaží přesáhnout. Vynikající díla tohoto druhu můžeme najít zejména u francouzských autorů, a to nejen fagotových pedagogů. Ač původně houslista, ve svém díle byl ke všem dechovým nástrojům velice štedrý **Eugène Bozza**, jehož skladby pro sólový fagot tvoří jen malou část autorova odkazu pro tento nástroj. Jedná se o *Pièces brèves* (1968), *Caprices* (1968) a *Graphismes* (1975); svým názvem nás však nesmí zmást *Études journalières* („Denní studie“), mnohé z nichž si zaslouží být zařazeny po bok koncertních skladeb.

Hodnotný studijní materiál najdeme i na domácí půdě, a sice v díle **Karla Pivoňky** (1907-1986), který je autorem pedagogické či studijní literatury pro všechny stupně technické vyspělosti – od *Školy hry na fagot* přes *Malé etudy*, *Rytmičké etudy* či *Vývojové etudy* až k *Virtuózním etudám*, které jsou zřejmě vrcholem jeho kompozičního odkazu. Jejich charakter jen potvrzuje, že pojem „virtuozita“ by neměl být omezen pouze na schopnost hry rychlých, prstově náročných pasáží (jak bývá obecně nepřesně chápán), ale na dokonalé zvládnutí nástroje ve všech ohledech. Mezi Virtuózními etudami tak zaujmou zejména kusy pomalé, fantazijního rázu:

6 Andantino.

mf espressivo

mp

mf

© 1953 Bärenreiter Editio Supraphon; zvuková ukázka CD1 22

2.4 70. a 80. léta 20. stol.

2.4.1 Situace

Počet dochovaných sólových skladeb se začíná rapidně rozrůstat během 70. let. Hráčská úroveň i nadále vzrůstá a stále častěji se objevují případy spolupráce mezi interprety a skladateli. Hráči již nevystačí s dosavadním repertoárem a burcují skladatele, aby psali takové skladby, ve kterých by co nejvíce mohli demonstrovat schopnosti svoje i svých nástrojů. Za všechny jmenujme alespoň basklarinetistu Josefa Horáka (1931-2005), který v podstatě dokázal změnit dosavadní status svého nástroje a za svoji kariéru inicioval vznik okolo 500 skladeb.

Důležitým mezníkem byl též vznik *International Double Reed Society*²⁸ (IDRS), jejíž první konference se konala v roce 1972. Avšak už v roce 1969 vyšlo první číslo občasníku „To the World's Bassoonists“, čímž byly vlastně položeny základy IDRS. Existence této společnosti – která počtem svých členů a rozsahem činnosti nemá u jiných nástrojů obdoby – měla a dodnes má vliv na propagaci dvouplátkových nástrojů. Děje se tak prostřednictvím každoročních konferencí (konají se většinou v USA, ale výjimečně i v Jižní Americe, Austrálii, Evropě či Japonsku), čtvrtletního časopisu *Double Reed* či internetových stránek. Díky IDRS (a jejím národním odnožím, např. v Británii BDRS, v Japonsku JDRI, v Asii a Austrálii ADRS) tak mají hráči na dvouplátkové nástroje široké možnosti, jak si navzájem sdělovat své zkušenosti a názory. Jak na konferencích, tak na stránkách jejich periodik lze objevit cenné informace o aktuálních koncertech a nahrávkách, přednášky, portréty a rozhovory s hráči a rovněž zajímavé postřehy

²⁸ Do češtiny se dá přeložit jen kostrbatě jako „Mezinárodní dvouplátková, strojková, či hobojo-fagotová společnost“. Jedná se o další příklad výrazů z úzce specializovaných hudebních oborů, které jsou v angličtině běžné, ale přeložené do češtiny působí neohrabaně či nespisovně.

a rady, co se interpretace a výroby strojků týče. IDRS má rovněž zásluhu na vzniku a následném vydání mnoha skladeb pro dvouplátkové nástroje.

2.4.2 Pestrost stylů

Kromě počtu dochovaných skladeb od 70. let výrazně narůstá jejich stylová rozmanitost. V zásadě však lze sledovat dva základní proudy: První, progresivní, následuje soudobé kompoziční trendy a využívá ve velké míře nejmodernější hrací techniky. Přirozenou reakcí na progresivní směr je obava ze ztráty srozumitelnosti a z naprostého odcizení soudobé hudby většinovému posluchači, (resp. interpretovi), což ústí ve snahu druhého tábora o návrat k tradičním a osvědčeným hudebním hodnotám (zejména k melodii). Skutečnost pochopitelně není černobílá a v obou směrech lze najít výrazná pozitiva i negativa. V prvním případě se tak můžeme setkat s extrémními skladbami, jejichž komplikovanost a technická obtížnost se zdá na první dojem neúnosná. Většina interpretů se obává, že skladby tohoto typu mohou odradit posluchače od poslechu jakékoli (nové) hudby; kamenem úrazu je bohužel velmi často fakt, že se nechá příliš brzy odradit sám interpret od samotného nastudování.

Opačným extrémem jsou jednodušší skladby, psány s až přílišným ohledem na posluchače i interpreta, což má ale někdy za následek, že mnohé široké možnosti nástroje zůstávají nevyužity. Skladby mají zpravidla instruktivní nebo vtipný charakter. Ty zdařilejší se však stále dají využít pro studijní účely či pro oživení recitálových programů. Charakteristiku těchto skladeb dobře vystihl Milan Slavický, když v reakci na provedení nejmenované soutěžní skladby napsal: „...technické problémy obsažené v této skladbě jsou ovšem zcela identické s problémy klasicko-romantické literatury pro tento nástroj.“²⁹ V obou případech – tedy při přecenění i nedocenění nástrojových možností – je na vině nedostatečná komunikace mezi interprety a skladateli. Už samotný fakt, že se skladatel vůbec rozhodne zkomponovat skladbu pro sólový fagot, svědčí o jeho zájmu, který sám o sobě není samozřejmostí. Hráči, často žehrající na nedostatek literatury, by tedy tento zájem měli co nejvíce stimulovat a posléze opětovat.

²⁹ SLAVICKÝ, MILAN: Zredukovaná svazová středá. *Hudební rozhledy* 6/1976, str. 243-4, roč. 29

2.4.3 Spolupráce mezi interprety a skladateli

Podobně jako u ostatních dechových nástrojů můžeme v posledních desetiletích sledovat řadu příkladů spolupráce i mezi fagotisty a skladateli. A třebaže v počtu těchto případů fagot tradičně zaostává za ostatními dřevěnými dechovými nástroji, a mezi fagotisty neexistuje vzácná syntéza obou profesí, jakou je např. hobojista Heinz Holliger, můžeme mnoha hráčům vděčit za to, že se s dosavadním stavem fagotového repertoáru nesmířili a měli chuť hledat nové možnosti. Jednou z prvních takových osobností byl Sergio Penazzi (*1934), který se velkou měrou zasloužil o výzkum dosud nepoznaných schopností fagotu a již od roku 1960 spolupracoval s Brunem Bartolozzím na jeho knize *New Sounds for Woodwind* (viz kap. 3.1, str. 71). Jelikož byla ale kromě knihy výsledkem pouze experimentální skladba *Collage*, nejednalo se o kompoziční spolupráci v plném slova smyslu. Ta je ve velké míře evidentní až v případě Valerije Popova (*1937), který spolupracoval s většinou významných sovětských autorů své doby. Sólové skladby mu věnovali mj. E. Děnisov, V. Arťomov, E. Firsova či V. Schut, celkem tak vyšlo ve dvou svazcích 13 skladeb. Příkladným výsledkem spolupráce mezi interpretem a skladateli je též kompilace 17 skladeb *Zeigenössische Musik für Fagott solo*, většina z nichž vznikla z iniciativy německého fagotisty Dietera Hähnchena. Ze současných interpretů je třeba jmenovat australskou fagotistku Lorelei Dowling, která je členkou Klangforum Wien a mj. se podílela na vzniku skladeb z cyklu *Legno. Edre* P. Billoneho (viz kap. 2.5.5, str. 56) Zřejmě nejvýznamnějším současným fagotistou v tomto ohledu je však Pascal Gallois. Obecně je známa především jeho zásluha na vzniku Beriovy *Sequenze XII* (viz kap. 2.5.3, str. 52); Gallois však soustavně spolupracuje i s dalšími předními skladateli současnosti, výsledkem čehož je i několik dalších sólových skladeb (P. Boulez, G. Kurtág, P. Hersant, F. Martin, T. Hosokawa).

2.4.4 Výrazné skladby 70. a 80. let

Sonátu Harald Genzmera z roku 1974 lze bez delšího váhání zařadit do neoklasicistního slohu. Ostatně stejně jako v jiných Genzmerových skladbách (*Sonáta pro fagot a klavír*, *Trio pro tři fagoty*) je i zde patrný vliv autorova učitele Paula Hindemitha. Ve skladbě nejsou využity žádné moderní techniky a formy jednotlivých vět, stejně jako melodie jejich témat, jsou dobře čitelné. Zvláště efektní je 2. věta, která vybízí k použití násobného staccata. V podobných případech bývá hráči na žesťové nástroje používáno výhradně trojitě staccato

(tedy opakované skupinky *t-t-k* či *t-k-t*). Je zajímavé, že velmi málo rozšířená je artikulace triol pravidelným střídáním obou způsobů nasazení (*t-k-t k-t-k*). Na vině je zřejmě převažující zastaralý názor, že „[nasazení na *k*] tvoří poněkud nepěkný tón (i v průběhu, ale hlavně v začátku)“.³⁰ Při zachování stálé dechové opory, uvolněnosti jazyka a vyklenutí měkkého patra však lze „dosáhnout vyrovnanosti obou nasazení; cvičení může být praktikováno pomocí triol takzvaným francouzským způsobem (*t-k-t--k-t-k*), jež dává důraz na hlásku *k*“³¹. Po takovém zdokonalení bude prakticky lhostejno, zda nám na první dobu či notu ve skupince vyjde nasazení na *k*, čemuž se právě tradiční trojitě staccato vyhýbá.

Vivace leggiero

© 1974 Henry Litolf's Verlag; zvuková ukázka CD1 23

Jednou z nejzajímavějších skladeb, obsažených v kompilaci sestavené Dieterem Hähnchenem (1986, viz Seznam literatury), je *Solitude I* **Wilfrieda Krätzschmara**. Podoba a délka její první části *Labyrinth* se může při každém provedení výrazně lišit. Zápis sestává z 8 dlouhých řádků, do nichž jsou na mnoha místech vloženy buďto volitelné, nebo povinné „odbočky“, tedy skoky na určité místo na jiném řádku, přičemž jednotlivé řádky jsou rozčleněny čísly na kratší úseky. Charaktery řádků, které se na první pohled odlišují, jsou autorem ještě upřesněny (popisky řádků v ukázce jsou následující: D – vzrušeně, vznětlivě a chladně; E – hekticky, nedbale, „jazzově“). Právě jejich odlišení je podle autora důležitější než snaha o co nejčastější využívání „odboček“. Jelikož věta může být ukončena pouze u znaménka *Fine* (jež se nachází na čtyřech místech) může se stát, že hráč bude v „labyrintu“ bloudit dlouhé minuty, než se mu tato možnost naskytne.

³⁰ Formáček, J.; Tvrdý, O.: str. 3

³¹ Baines, A.: str. 41-42

1 almost turning into a tremolo (allmählich zum Tremolo)

2 (sim.)

3 vibrato always slower (Vibrato immer langsamer)

4

10p (mf) 10p (f) p mp

B2 67 E2 B1 F4

1 A5 2 G4 f 3 A3 f 4 C8 F6

© 1986 Breitkopf & Härtel

Druhá část, nazvaná *Puzzle* (Skládanka), opět přenechává interpretovi prostor pro dotvoření konečné podoby skladby pomocí krátkých vložek, které jsou v libovolném pořadí vkládány na vyznačená místa ve skladbě. Závěrečná věta s názvem *Spirale* je efektním sledem krátkých nervózních šestnáctinových běhů ve velmi rychlém tempu:

♩ ca. 144

(äußerst erregt und hektisch bis zum Schluß) / (extremely agitated and hectic until the end)

mf f p p cresc.

f mf 3

© 1986 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD1 [24]

*Sonáta Edisona Děnisova*³² z roku 1982 sice poněkud zaostává v popularitě i z hlediska použití některých nových technik (frullato, čtvrttóny) za autorovou sonátou klarinetovou; stylově se však nachází dále, než např. sonáta Genzmerova. Zde již nemůžeme hovořit o tematické, ale spíše o motivické práci: Jednotlivé věty mají v podstatě prokomponovanou formu. První věta je technicky nejjednodušší a zřejmě nejvíce odpovídá autorovu krédu, které zní: „Rád píši tichou a krásnou hudbu.“³³ (Povšimněme si, že dynamická označení v jeho skladbách se zpravidla pohybují mezi *ppp* a *mf*, přičemž *f* je používáno jen vzácně.) Děnisovovi „nejde pouze o krásu zvuku, ale o krásu myšlenky asi v tom smyslu, jak jí rozuměli matematikové nebo Bach a Webern“³⁴. Na dlouhých

³² Forma „Děnisov“ odpovídá přepisu autora jména z abjaky; většinou se však používá anglická či německá verze Denisov, resp. Denissow.

³³ http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2702

³⁴ [Převzato od sovětské tiskové agentury Novosti]: Nutno hledat novou krásu. *Hudební rozhledy* 1970, str. 457-8

zpěvných frázích (povětšinou ve střední poloze nástroje) autor kombinuje triolový, šestnáctinový a tečkovaný rytmus s použitím čtených ligatur, takže posluchač brzy ztrácí povědomí o rytmickém členění.

© 1985 Alphonse Leduc & Cie.; zvuková ukázka CD1 [25]

Zvláště působivá je 2. věta, která využívá melismat v nejvyšší poloze fagotu a je celá psána v houslovém klíči (ukázka viz kap. 4.1, str. 98). Závěrečná věta je pro hráče výzvou po technické i rytmické stránce. Nezapře jistou podobnost s 2. větou Děnisovovy klarinetové sonáty, kde je nepravidelně opakující se tón střídán rychlými běhy v rovněž nepravidelných rytmech, mnohdy sdružovaných do skupinek přes taktovou čáru. Stojí za povšimnutí, že u větších skupinek autor vždy udává počet not v poměru k pravidelnému rytmu (5:4, 7:8, ale i 13:12 či 19:16). Nejobtížnější jsou zejména časté sestupné legatové spoje (též viz kap. 4.4, str. 105):

© 1985 Alphonse Leduc & Cie.; zvuková ukázka CD1 [26]

Příkladem rozostřování hranice mezi studijním a koncertním repertoárem je Děnisovových *Pět etud* (1983), které nepochybně obstojí při veřejném provedení, a to nejen u odborného publika³⁵. Stejně jako u výše uvedené sonáty má každá

³⁵ Etudy provedl např. Thomas Eberhard na konferenci IDRS v červnu 2009

věta jiný charakter a prověřuje jinou složku interpretovy technické vyspělosti. Kromě tří etud, které se v mnohém podobají jednotlivým větám ze sonáty, zde najdeme i etudy zaměřené na přerušované staccato na jednom tónu (viz níže), či kombinující multifoniky s tradiční technikou (viz ukázku na str. 85).



E. Děnísov: Pět etud: č. 3; © 1986 Deutsche Verlag für Musik; zvuková ukázka CD1 [27]

2.4.4.1 Karlheinz Stockhausen: In Freundschaft

Součástí notového materiálu této skladby, který vyšel pouze v autorově vlastním vydavatelství, je přepis Stockhausenovy přednášky s názvem „Die Kunst, zu Hören“ (Umění slyšet). Stockhausen v jejím úvodu poukazuje na fakt, že málokterý posluchač je ochoten vyslechnout novou skladbu opakovaně, aby mohl říci, že ji opravdu zná. Podle jeho slov je v každé hudbě „napsáno mnohem více, než lze zaznamenat na první poslech.“³⁶ Vyjadřuje též nespokojenost nad tím, jak bývá hudba v moderní době vnímána povrchně, třebaže díky záznamové technice má každý neuvěřitelně široké možnosti opakovaného poslechu téměř jakékoli skladby. Jako příklad toho, co všechno může být v nové hudbě skryto, podrobuje posléze svoji skladbu *In Freundschaft* detailní analýze.

Sólový part je psán ve třech vrstvách jako tzv. horizontální polyfonie: Na samotném začátku je představen „vzorec“³⁷ (=téma), který má pět „údů“ (=motivů), oddělených pauzami. Poslední motiv přechází v dlouho se rozvíjející trylek, který později prorůstá celým dalším průběhem skladby. Následuje zmiňovaná polyfonická práce, kdy je znovu citován „vzorec“ (nyní o oktávu výše), přičemž do pauz jsou vkládány buďto jeho jednotlivé motivy (ovšem citovány pozpátku, v diminuci, silné dynamice a nízké poloze), nebo fragmenty předchozího tryliku. Při tomto prvním uvedení má horní melodie výhradně jemný, melancholický, pomalý a klesající charakter, zatímco spodní je energická, optimistická, rychlá a stoupající. (Pozn.: Následující ukázka je přepisem

³⁶ Tento i všechny další citáty a pojmy v uvozovkách pocházejí ze Stockhausenovy brožurky.

³⁷ V originále „Formel“

Stockhausenova nákrese v rámci přednášky a je v ní použita původní verze pro klarinet in B, která je položena o malou nónu výše.)

© 1989 DuMond Buchverlag; zvuková ukázka CD1 28

V dalším průběhu se podobný model opakuje s tím, že „vzorec“ a jeho převrácená imitace se k sobě při každém opakování přiblíží o půltón. Pořadí motivů je stále více pozměňováno a obě složky se postupně prolínají i v charakteru, tj. setkáváme se jak se silnými motivy ve vysokém rejstříku, tak s tichými úseky v nízkém. Na konci skladby se jednotlivé složky k sobě přiblíží natolik, že vytváří jednolitou melodii a jsou téměř k nerozeznání. Toto je také jeden z významů názvu skladby: Melodie, které si byly na počátku vzdálené polohou i charakterem, postupně navzájem přejímají své vlastnosti, až se „spřátelí“ v jeden celek. Důležitým jednotícím prvkem je právě onen trylek, představující jak střed rozsahu, ve kterém je skladba napsána, tak bod, ke kterému horní melodie klesá a dolní stoupá. Jinak poklidný ráz skladby je narušen dvěma efektními virtuózními kadencemi, které autor nazývá spíše „explozemi“. I v nich můžeme snadno pozorovat jednotlivé motivy hlavního „vzorce“:

The image shows a musical score for a bassoon part. It begins with the tempo and mood marking "vehement - glücklich" and the instruction "etwas langsamer". The score includes several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and dynamic markings such as "ff" (fortissimo) and "ausspielen". A section is marked "etwas schneller" and "alle Triller mit unterer kl. Sek." (all trills with lower left hand). The piece concludes with the instruction "kurz" (short). The score is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

© 1983 Stockhausen-Verlag; zvuková ukázka CD1 29

Skladba *In Freundschaft* byla od počátku koncipována tak, aby mohla být hratelna na různé nástroje: První verze byla určena klarinetu, postupně byla však skladba autorizována pro basklarinet, basetový roh, saxofon, flétnu, zobcovou flétnu, hoboje, violoncello, housle, fagot, lesní roh, trombon, trubku a tubu. Z toho plynou další významy názvu: Skladba má přispět k přátelství mezi hráči na různé nástroje, kteří si budou vyměňovat zkušenosti z jejího nastudování a provedení. Je však zároveň připomínkou mnohých přátelství, která autor navázal při úpravách jednotlivých verzí. Verze pro fagot vznikla na jaře roku 1982 na základě spolupráce autora s britskou fagotistkou Kim Walker.

V porovnání s většinou ostatních skladeb Stockhausenova zralého tvůrčího období působí *In Freundschaft* (přinejmenším jeho fagotová verze) nezvykle střízlivě jak po stránce zápisu, tak z hlediska využití nových technik. Z těch je použito pouze frullato, glissando a nadměrné vibrato, a to pro „oživení“ motivů, které již několikrát zazněly. Nepochybně díky konzultaci skladatele s interpretkou je v pohodlném rozsahu (C-cis²) a s výjimkou některých virtuózních pasáží v kadencích dobře hratelna. Její obtížnost však tkví jinde, než v technické náročnosti: Pro co nejvýraznější odlišení tří vrstev, ve kterých je skladba komponována, je předepsána choreografie, při jejímž dodržování by bylo sledování partu značně obtížné. Je tedy výslovným přáním autora, aby skladba byla hrána z paměti. Důvodem je bezpochyby záměr, aby provedení působilo co nejspontánněji (mimové, tanečníci, či herci také zpravidla provádí své kreace z paměti). Memorování partu a choreografie je tedy jednoznačně nejtěžším úkolem. Útěchou nám může být jen srovnání se Stockhausenovou 50minutovou skladbou *Harlekýn* pro sólový klarinet, ve srovnání s níž se *In Freundschaft* z hlediska délky a dramaturgie jeví jako pouhý přídavek.

Je též nutné zmínit zásadní nevýhodu, která je patrná zejména při srovnání s původní verzí pro klarinet. Předepsaná choreografie totiž spočívá především v pohybování nástrojem do různých stran (pro větší barevné a dynamické odlišení jednotlivých motivů). To je u klarinetu poměrně snadno proveditelné

pouhým pohybem rukou, a navíc horizontálně i vertikálně, přičemž směrový akustický efekt je dobře patrný. V případě fagotu je nutné hýbat celým trupem, a při nejlepší snaze je akustický efekt minimální a pohyby jsou značně nepohodlné – zejména při rychlých změnách směru nástroj vinou tíhy a setrvačnosti „vypadává z ruky“³⁸. Proto jsem se rozhodl u příležitosti této disertace natočit *In Freundschaft* mono, přičemž odlišení jednotlivých motivů je realizováno elektronicky. Poslech skladby z nahrávky tak vynikne názorně při použití stereofonní či prostorové reprodukční soustavy. Při živém provedení je nutno jednotlivé složky co nejvíce odstínit nejen výrazově a agogicky, ale též barevně a dynamicky. Tomu můžeme výrazně dopomoci použitím pomocných hmatů (viz kap. 4.2, str. 100).

2.4.5 Uplatňování vlivů mimoevropské hudby

Zmenšování vzdáleností a prolínání kultur ve 2. polovině 20. století nejenže ovlivnilo tvorbu „západních“ skladatelů, ale obohatilo repertoár o díla mnoha povětšinou asijských skladatelů, kteří studovali v Evropě a byli naopak ovlivněni zdejšími nástroji a kompozičními tradicemi. Jednou z takových skladeb je *Monodie B* (1982) japonského autora **Takehito Shimazu**. Od všech dosud uvedených skladeb se odlišuje nejen národností svého autora, ale hlavně zdrojem inspirace, kterým bylo tradiční japonské divadlo *nó*. Ústřední motiv skladby (v ukázce v taktu 19) je odvozen z jedné z jeho starých melodií:

The image shows a musical score for two staves. The top staff starts at measure 13 and the bottom staff at measure 17. Both staves are in 12/8 time and have a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of dynamics including *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *pp*. There are several glissando markings (*gliss.*) and accents (>). The bottom staff includes triplet markings (3) and a *rit.* (ritardando) marking. The score is a transcription of a traditional Japanese melody.

© 1986 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD1 [30]

Stejně jako japonské divadlo plyne skladba klidně a beze spěchu. Obsahuje především delší notové hodnoty s detailními dynamickými znaménky; zásadním použitým efektem jsou neustálá glissanda (mnohdy v rámci větších intervalů a tudíž obtížněji proveditelná – viz kap. 3.4.3, str. 80), často kombinovaná s vibratem. Lze to označit za jeden ze znaků, kterými se autor snaží imitovat

³⁸ I tyto nemotorné pohyby inspirovaly Stockhausena k myšlence, že dedikantka fagotové verze skladby Kim Walker měla na sobě při premiéře kostým plyšového medvídky.

tradiční japonské nástroje, v divadle *nó* používané. Podobně jako Stockhausen ve skladbě *In Freundschaft* i zde autor předepisuje choreografii, třebaže velice volně: „Občas může hráč v přehnané míře pohybovat tělem, jako by byl herec.“ Jedná se tedy další pokus o propojení hudebního a dramatického umění. V závěru skladby jsou předepsány metronomické údery nohou do překližkové desky na zemi. To působí na první pohled v kombinaci s obtížnými glissandy komplikovaně, ale ve výsledku nám klepání nohou do rytmu (u profesionálního hudebníka jindy nežádoucí) může být naopak nápomocno.

© 1986 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD1 [31]

Isang Yun: Monolog

Zřejmě nejvýznamnější skladbou, nesoucí patrné známky vlivu mimoevropských kultur, je *Monolog Isanga Yuna* z let 1983/4. Je pozoruhodné, že ačkoli Yun komponoval zásadně na objednávku³⁹, v případě *Monologu* (resp. jeho fagotové verze) o této skutečnosti chybějí důkazy. Skladba je vlastně transkripcí: První verze *Monologu* byla určena basklarinetu (jednalo se navíc o úpravu druhé věty Yunova klarinetového koncertu). Lze se domnívat, že Yun realizoval transkripci *Monologu* na základě zkušenosti se skladbou *Piri* (1971), jejíž originální hobojová verze se brzy stala populární i mezi klarinetisty.

Třebaže se na první pohled jedná o typické atonální dílo konce 20. století, kladoucí mimořádné nároky na interpreta, pouhý „západní“ pohled by byl velmi zjednodušující. Yun se ve skladbě snaží tlumočit tradiční korejskou filosofii, zvukové ideály a nástrojové techniky. Nejvýraznějším rysem je v tomto ohledu bezpochyby technika, autorem nazývaná „technika hlavních tónů“ (Hauptton-

³⁹ Duffie, B.

Technik). Při ní autor vychází z konceptu jin-jang, majícím původ v dávné čínské filosofii. Tato technika se zásadně odlišuje od evropských kompozičních tradic už tím, že opomíjí motivicko-tematickou práci a „tématy“ jsou v podstatě jednotlivé tóny.

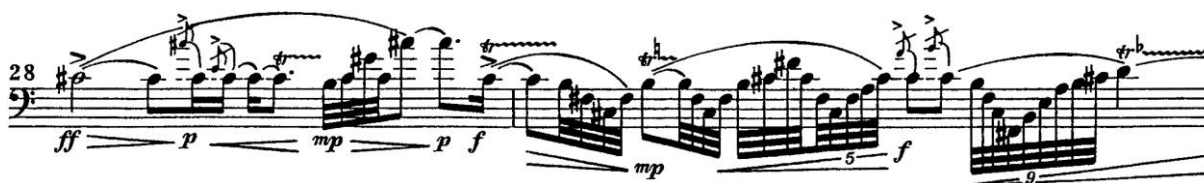
„Hlavní tón je neustále přítomen v dlouhém drženém tónu jako *jang*, přičemž zároveň jsou prvky *jangu* obklopené *jinem*: Neustálými kolísáními dynamiky, mikrointervalovými změnami hlavního tónu, melismaty či jinými druhy ozdob. Jinými slovy, kontrastní prvky *jin* a *jang* jsou naživu současně, a přece v harmonii.“⁴⁰

Yunova představa hudební fráze je odvozena z tradiční korejské hudby, kde je fráze vystavěna okolo jednoho tónu a má délku jednoho dechu. Tóny často začínají melodickou ozdobou, a jakmile se rozvinou, směřují s postupným vibratem k dynamické explozi, následuje výrazný ornament a rozvod do výsledného tónu⁴¹. Tento způsob hry je ostatně typický pro korejský lidový nástroj *piri*, na nějž Yun přímo odkazuje již zmíněnou skladbou pro hoboj.



© 1985 Bote & Bock; zvuková ukázka CD1 32

V průběhu skladby můžeme pozorovat šest výrazně oddělených úseků, které patří složce *jin* (klidnější části s převažujícími dlouhými tóny) nebo *jang* (neklidné pasáže plné skoků a trylků). Ovšem podobně jako ve filosofii taoismu ani zde nejsou obě složky absolutní, navzájem se doplňují a obě se mohou dále dělit na *jin* a *jang*. Za *jang* lze tedy považovat i tichý, avšak neklidný závěr; naopak některé hlasité pasáže nesou prvky *jinu*. *Haupttony* jsou někdy jasně definovatelné, jindy se ztrácejí ve změti běhů, trylků a prudkých dynamických změn:



© 1985 Bote & Bock; zvuková ukázka CD1 33

⁴⁰ Hauser, L.: str. 28

⁴¹ Hauser, L.: str. 50

Monolog je jednou z nejexpresivnějších skladeb pro sólový fagot. Ačkoli to autor v jejím případě výslovně neuvádí, jasně se do jejího charakter promítá pohnutý Yunův životní osud i z něj vyplývající krédo: „Skladatel se nemůže dívat na svět, v němž žije, zcela lhostejně. Lidské utrpení, útlak, nespravedlnost... k tomu všemu se obracím ve svých myšlenkách. Kdekoli je bolest, kdekoli je nespravedlnost, tam chci mít možnost to sdělit svojí hudbou.“⁴²

Oproti původní basklarinetové verzi byly některé pasáže skladby zjednodušeny. Kromě toho, že dynamika – zvláště nízká – je přizpůsobená reálným možnostem fagotu, celá vypjatá část v horní poloze byla transponována v průměru o kvartu níže a některé dvaatřicetinové běhy změněny na triolové. I tak je *Monolog* ve své fagotové verzi extrémní skladbou a dokonale otestuje téměř všechny složky hráčovy technické vyspělosti: Hru v nejslabší dynamice ve spodní poloze, legatové vazby přes několik oktáv, obtížné rychlé pasáže v jednočárkované oktávě a – v nejvypjatější části skladby – dlouhé úseky v nejvyšší poloze, navíc v extrémně silné dynamice (příklady viz kap. 4.1, str. 95). Kombinace všech těchto faktorů najednou vypovídá o tom, že skladba je velice náročná především po stránce fyzické výdrže. Choulostivou otázkou při provedení *Monologu* je výběr vhodného esa a strojku. Je nasnadě, že s běžným „orchestrálním“ esem neuspějeme, zvláště pak ve vypjatých rychlých pasážích v jedno- a dvoučárkované oktávě. Tyto pasáže sice zasluhují velkou pozornost; vizuálním dojmem však až příliš zastiňují začátek a konec skladby (hluboké tóny a pomalá arpeggia přes dvě a půl oktávy v nejnižší dynamice), které jsou v kontextu celé skladby minimálně stejně náročné. Jako ideální se proto jeví eso Heckel CCV2, které je velice flexibilní a díky své užší menzuře umožňuje nejen snadnější dosažení vysokých tónů, ale i pohodlnou hru ve spodní poloze.

2.5 Výrazné skladby z 90. let a současnosti

Ačkoli skladby, popisované v následující kapitole, vznikly téměř ve stejné době, je na nich možno pozorovat značné rozdíly nejen po stránce stylové, ale i z hlediska využitých technik.

⁴² <http://www.yun-gessellschaft.de/e/bio.htm>

2.5.1 Ivan Kurz (*1947): Sólo pro pana Dulciana (1995)

Podobně jako Debussyho skladba *Syrinx* měla svůj předobraz ve starověké Panově flétně, lze najít i několik skladeb pro sólový fagot, jejichž autory k jejich zkomponování inspiroval jiný nástroj. Sólo pro pana Dulciana bylo napsáno na objednávku mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro 1996. V názvu se autor odvolává na předchůdce fagotu, který se sestával pouze z jedné dvojité vrtané trubice (jakoby prodloužené „boty“ moderního nástroje). Podstatná je však skutečnost, že nástroj (v basové verzi) měl pouze 1-2 klapky. Hra na něj byla tedy nejsnazší v základní tónině, protože zvýšení a snížení o půltón nebylo možné provést přidáním klapky, ale komplikovanými kombinacemi odkrývání dostupných dírek (podobně jako u zobcové flétny). Tato základní tónová řada, kterou lze vyloudit postupným odkrýváním dírek směrem odspodu, byla u dulcianu C dur či C mixolydická – alternativa je dána tím, že hmaty na tóny H a B mohou být u různých výrobců historických nástrojů zaměněny. Pokud vynecháme tu část rozsahu nástroje, kterou tvoří trubice za ohybem (směrem vzhůru), dostaneme stupnici F lydickou, resp. F dur, v níž je možno se pohybovat ještě snadněji, protože není třeba používat palce. A právě na dobře hratelných tremolech v tónině F lydické (doplněné o některé chromatické tóny) je postaveno hlavní téma Kurzovy skladby.

Andante, poco rubato (♩ = 66)

mp

f

*

*

© 1995 Panton; zvuková ukázka CD1 34

Tremola, označená *, byla pro vyšší obtížnost původně vynechána, ale podle slov autora je možné hrát i tato, pokud je hráč dostatečně zručný. Zřejmě nejnáročnější část skladby tvoří krátké variace na jednoduché téma, jehož hlava je odvozena z tématu prvního; tentokrát však neobsahuje lydickou kvartu, ale navozuje jasně durovou tonalitu. Interpretovu pozornost upoutá zejména první ze dvou variací, vyžadující mj. pohotovost pohybu palce mezi přefukovacími klapkami a pianomechanikou:



© 1995 Panton; zvuková ukázka CD1 35

Kurzova téměř tonální skladba působí ve srovnání s mnoha soudobými díly střízlivě a svým stylem by dala zařadit spíše do zmiňovaného „tradičního“ směru. Stále se však jedná o dílo nástrojově vděčné: Je evidentní, že autorovi byl naturel fagotu blízký (jedná se o jeho v pořadí čtvrtou skladbu pro fagot) a také díky svému synovi, který je fagotistou, dobře věděl, jak zároveň otestovat hráčovu zručnost, ale přitom ho zcela neodradit od samotného nastudování díla. Skladba je navíc vděčná i posluchačsky – nejefektivněji znějí bezpochyby časté sledy trylků a tremol.



© 1995 Panton; zvuková ukázka CD1 36

2.5.2 Nikolaus A. Huber: *Mit Erinnerung* (1996)

Ke zkomponování skladby *Mit Erinnerung* (Se vzpomínkou) inspirovala autora hra kyrgyzského lidového hudebníka na grumli. V tomto ohledu se tedy jedná o ojedinělé dílo – ve skladbách pro dechové nástroje bývají zpravidla imitovány jiné aerofony, jindy lidský hlas nebo různé zvířecí či přírodní zvuky (většinou podmíněné prouděním vzduchu – např. vítr), ale zřídka kdy nástroje, na něž v orchestru obvykle hrají perkusionisté, v tomto případě drnkací lamelofon.

Podle svého vyjádření autor považuje fagot navzdory jeho rozmanitým možnostem spíše za „strohý nástroj“. Tomu také odpovídá pojetí skladby, jež je postavena na strukturální kombinatorice. Nástrojové možnosti si ponechávají „asketický charakter strukturálních úloh“ a rozvíjí se v polyfonním vrstvení – někdy až ve čtyřech hlasech, které jsou do sebe vkládány na způsob hoquetu. Onou „vzpomínkou“ v názvu autor rozumí nejen kompoziční techniku, kdy místy dochází k až zarážejícímu opakování myšlenek nesouvisejícího charakteru, ale

schéma v nejvyšším rejstříku nástroje, jemuž oponuje schéma jiné, položené ovšem o tři oktávy níže. Gallois následně zkomponoval svoji „Studii proveditelnosti rychlých skoků mezi vysokým a hlubokým rejstříkem fagotu“. První skica skladby byla hotova v srpnu 1994 a na dalším postupu se opět výrazně podílel Pascal Gallois objevováním témbrových efektů, kterými bylo možné ozvláštnit zvuk jednoho tónu (vedle bisbiglianda např. jazykové vibrato). Výsledkem aplikace výše popsaných efektů je téměř úplné opomenutí tradiční charakteristiky fagotu, k němuž nejvýrazněji přispívají tři prvky: Velmi dlouho trvající nepřetržitý zvuk, dlouhé glissando a časté rušivé zásahy. Celá skladba tak může působit „budťo jako určitá meditativní halucinace, nebo může vyvolávat dojem posedlosti bořením zažitých tradic“.⁴⁷ Vše uvedené může ve výsledku ovlivnit i posluchačovo vnímání času: Po jednom z provedení se údajně autor v debatě s publikem dotázal náhodného posluchače, jak mu skladba připadala dlouhá, a dostalo se mu překvapivé odpovědi: „Okolo pěti minut“. Tuto skutečnost (s tím, že na něj udělala skladba shodný dojem) zmiňuje autor recenze v časopise *Double Reed* z ledna 2000⁴⁸.

Z interpretačního hlediska však činí *Sequenza XII* naprosto ojedinělou a zároveň extrémně náročnou především fakt, že se jedná o 18-19 minut nepřetržitého zvuku. To znamená, že provedení skladby je zcela podmíněno dokonalým ovládnutím techniky cirkulačního dechu (viz kap. 4.3, str. 103). Další použitou technikou, jež je použita v dosud nevídané míře, je glissando, a to i mezi tóny, jejichž hmaty téměř nelze hladce propojit (viz ukázkou na str. 81). Naprostou novinkou jsou též tremola mezi krajními rejstříky nástroje, jejichž zvládnutí je možná méně náročné, než u předchozích dvou technik; v kontextu celé skladby ovšem nezanedbatelným způsobem zatěžují dechovou i nátiskovou techniku (viz ukázkou na str. 74).

Komu se podaří přenést i přes všechny tyto překážky, bude se navíc potýkat s rozměrností notového partu, který je tištěn na 8 arších formátu A2(!). Ideálním řešením může být nastudování skladby zpaměti; vzhledem k její délce a komplikovanosti se však jedná o úkol téměř nadlidský. Do jisté míry *Sequenza* zůstává „skladbou jednoho interpreta“, a sice jejího dedikanta Pascala Galloise. Jelikož byl od počátku přítomen její genezi, nečiní mu potíže provádět ji jako

⁴⁷ Internetové stránky Pascala Galloise, www.pascalgallois.com

⁴⁸ KRUEGER SHEA, KARI: Berio, Gallois, and the Sequenza XII. *Double Reed*, 1.Q 2000, roč. 23, č. 1, str. 72

repertoárový kus a zásadně z paměti – pouze s malou nápovědou, připevněnou k nástroji ve výšce esa.

2.5.4 Heinz Holliger (*1939): Tři kusy (2002)⁴⁹

Cyklus, pocházející z pera jednoho z nejvýznamnějších hobojistů 20. století, je částečně kompilací již existujících skladeb. Dedikanty prvních dvou skladeb s názvy *Mathewmatics* a *Mart(d)er aller Arten* jsou někdejší fagotisté Evropského komorního orchestru Matthew Wilkie a Gristopher Gunia a v obou případech se jedná o součást rozsáhlejší skladby s pozoruhodným názvem *COncErto?.... (CertO con soli pEr tutti (perduti...?)*. Skladbu dirigoval Holliger v rámci koncertu k 20. výročí založení orchestru v roce 2001 a v podstatě šlo o 40 krátkých charakteristických skladbiček (s podobně výstředními názvy) pro většinu členů tohoto nadnárodního tělesa. Jako materiál pro jednotlivé kusy a jejich názvy sloužily autorovi nejen příklady z konkrétních skladeb starších autorů, ale hlavně jména, data narození a specifické schopnosti hráčů. Při provedení celé skladby pak Holliger ukazoval hráčům nástupy pomocí kartiček s jejich jmény. Z hlediska délky, použití nových technik a celkové obtížnosti jsou první dvě části relativně nenáročné.

H. Holliger: Three Pieces: II. Mart(d)er aller Arten; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD1 38

Třetí, nejrozsáhlejší a nejnáročnější část cyklu je věnována autorovu dlouholetému příteli a kolegovi, světově proslulému fagotistovi Klausovi Thunemannovi. Název *Klaus-ur* je tedy slovní hříčkou: Může se jednat jak o „náročnou zkoušku“, tak o „odloučení“, které je do jisté míry zapotřebí, aby se interpret mohl se skladbou vypořádat. Cílem skladby bylo nejen dokonale otestovat kandidáty na soutěži ARD v Mnichově (roku 2002), ale také poškádlit

⁴⁹ Čerpáno z internetových stránek Lyndona Wattse, www.lyndonwatts.com

jejího dedikanta. Ten ovšem prohlásil skladbu za nehratelnou a dokonce odmítl na ní pracovat se svými studenty⁵⁰.

Skladba, jež zanechává „místy násilné, místy patetické dojmy“⁵¹, vsutku klade na hráče extrémní nároky. Jako první upoutají naši pozornost virtuózní dvaatřicetinové běhy ve střední poloze nástroje v pianissimu, stále častěji přerušované sforzatoovými tóny. Jedná se o volnou kombinaci dvou systémů, na které je postavena většina skladby. Po dvou stránkách autor ovšem opouští tradiční zápis a notuje každý systém do jiné notové osnovy. Konkrétně vypsání běhy se postupně mění v aleatoriku a vkládání sforzatoových tónů je stále komplikovanější, takže kombinace obou systémů předepsaným způsobem (v poměrně rychlém tempu osmina=130) se stává téměř nemožnou (viz ukázky v kapitole 6.2, str. 118-119). Později dochází k těsnějšímu prolínání obou systémů, které vyžaduje např. zpomalování v jednom systému a zrychlování v druhém:

(rit.) - - - - - accel. - - - - -

(p)

accel. - - - - - rit. - - - - -

(b)

(sempre legato!)

H. Holliger: Three Pieces: III.Klaus-ur; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD1 [39]

Posledním stupněm splývání je stav, kdy systém, obsahující opakované tóny, je redukován na pouhé nepravidelné jazykové akcenty v průběhu stále komplikovanějších běhů. Autor zde navíc vyžaduje nezávislost prstů a jazyka, což je pro profesionálního hráče, od začátku své umělecké dráhy se soustředujícího na pravý opak, jeden z nejtěžších úkolů:

3

6 6

(rit.) - - - - -

ff ffp > f ff

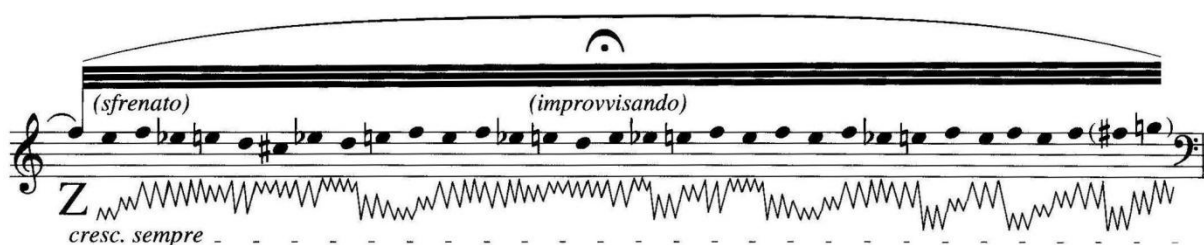
H. Holliger: Three Pieces: III.Klaus-ur; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD1 [40]

⁵⁰ Svědectví Lyndona Wattse, jenž získal na soutěži ARD v Mnichově (2002) cenu za nejlepší provedení této skladby a je zřejmě jediným známým fagotistou, který má celý cyklus v repertoáru.

⁵¹ Internetové stránky Lyndona Wattse, www.lyndonwatts.com

Australsko-německý fagotista Lyndon Watts – v podstatě exkluzivní interpret nejen *Klaus-ur*, ale i celého cyklu – doporučuje ve všech podobných případech převést zápis do schůdnější jednořádkové notace (podobně jako na začátku skladby) a aleatoriku neponechat náhodě, nýbrž přesně promyslet. Tím, že poté při provedení nemusíme nad kombinací dvou systémů přemýšlet, si ušetříme nezanedbatelné množství sil, přičemž výsledek bude znít prakticky stejně.

V dalším vývoji skladby používá autor neuvěřitelně pestrou škálu efektů, jen ne tradiční zvuk nástroje. Setkáme se zde s mlaskavými zvuky na daných hmatech či bez přesně dané výšky, různými způsoby slap tonu, „stínovými tóny“ či rychlou pasáží v nejvyšší poloze nástroje (evidentně představující naprostý vrchol skladby), kdy je nátisk podpořen stisknutými zuby a zvuk ozvláštněn chvějící se čelistí:



Heinz Holliger: Three Pieces: III.Klaus-ur; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD1 41

Již výše popsané způsoby hry v posluchači postupně vzbuzují naprostý rozklad všech zažitých představ o zvuku fagotu. V tomto duchu skladba také končí: Na posledních několika řádkách je vyžadována hra vdechováním, která v podobné míře nebyla použita žádným jiným autorem. Zde je předepsána přesná (se strojkem) či přibližná (bez strojku) intonační hladina tónu, dosaženého vtahováním vzduchu, a to v rozsahu několika oktáv. Všechny uvedené techniky jsou podrobněji popsány níže v příslušných kapitolách.

2.5.5 Pierluigi Billone: Legno. Edre (2003)

Legno. Edre je rozsáhlý (78 minutový!) cyklus pěti skladeb pro fagot sólo, pozoruhodný už tím, že veškeré efekty a hmaty byly objeveny samotným autorem, jenž není fagotistou. Dokazuje však, že představu o zvuku fagotu lze posunout ještě dále, než u předchozích skladeb. O cyklu píše: „*Legno. Edre* je dílem, kde se technické zaujetí, kompoziční myšlení, abstraktní koncepce a primární emoce po zvuku setkávají na jednom místě, v němž je dána zvláštní

„volnost“: Ta může vzniknout pouze tehdy, bude-li pozorností a posloucháním vyvinuta snaha co nejvíce se přiblížit přirozenosti nástroje.“⁵²

Uvedená definice v praxi znamená, že máme před sebou dílo, postavené téměř výlučně na moderních efektech – třebaže sám autor pojem „efekt“ kategoricky odmítá a příslušné jevy označuje jako „zvuky či vibrace se specifickými danými vlastnostmi. Nemají co dělat s tradičním zvukem nástroje, resp. tradiční zvuk leží mimo jejich rámeček.“⁵³ Není zde nouze o flažolety, multifoniky, bisbigliando či subvokalizační efekty. Fagotistka Lorelei Dowling, jíž byly poslední dvě části (Manda a Metrio) věnovány, mj. uvádí, že autor prováděl celý výzkum na nástroji čínské výroby a mizerných kvalit, na něž byly ovšem všechny neobvyklé efekty dobře dosažitelné. Autorovou inspirací pro tyto části cyklu byli excentričtí zpěváci Diamanda Galás (*1955) a Demetrio Stratos (1945-1979). Názvy částí jsou malou poctou technickým kvalitám jejich vokálních kreačí, ze kterých autor bohatě čerpal při přípravných studiích pro tato díla.

Ve druhé části cyklu⁵⁴, *Edre*, se autor zaměřuje především na témbrové modifikace jednoho tónu, založených na jednoduchém zavírání klapky na basové rouře. Výsledkem jsou nejen mikrintervalové a témbrové odchylky, ale i zvláště pulzující multifoniky, u nichž nejsou zřetelně slyšitelné jednotlivé tóny akordu, ale spíše rytmická pulzace. Právě tato „mikroaktivita uvnitř tónu, jež má téměř pekusivní charakter“, se stává centrem pozornosti autora: Různými způsoby (dynamikou, nátiskem, drobnou změnou hmatu, otevřením ústní dutiny) se posléze snaží manipulovat s její frekvencí. Ta může být značně variabilní: Od quasi mluvené artikulace (typické pro rituální hudbu) až po vpravdě mechanický, strojový zvuk:⁵⁵

© Pierluigi Billone; zvuková ukázka CD1 42

⁵² www.pierluigibillone.eu

⁵³ Z e-mailové korespondence s autorem, únor 2010

⁵⁴ První a třetí část *Me* a *Ini* nebyly dosud publikovány ani veřejně provedeny.

⁵⁵ Poznámky k notaci viz kapitolu 6.3, str. 120

Ve skladbě *Manda* používá autor dosud neobjevený jev rychlého sledu flažoletů, proveditelného postupným zavíráním všech tónových otvorů a klapek v základní škále nástroje (s přidáním Ais₁) s tím, že jeden otvor na křídle či botě zůstává z poloviny či zcela otevřen. V kombinaci s nízkou dynamikou a pevnějším nátiskem i strojkem tak dochází k přefukům, rozdíly jejichž výšek ovšem neodpovídají poměrům mezi jednotlivými hmaty škály. Výsledkem je iluze rychlých mikrointervalových pasáží v jednočárkované oktávě s velmi tmavým zabarvením.

© Pierluigi Billone; zvuková ukázka CD1 43

V závěrečné části *Metrio* pracuje autor s rozdíly, které se projeví na jednom hmatu při změně dynamiky, polohy nátisku či pozvolným odkrývání jednoho tónového otvoru. Pozn.: Při použití uvedeného hmatu pro úvodní zvuk se bohužel ozývá odlišný flažolet, než je notován.

© Pierluigi Billone; zvuková ukázka CD1 44

„»Hlas dřeva« se objevuje a odhaluje sám od sebe, a poukazuje na bohatství a šíři spojitostí, na které dílo poukazuje. Tento hlas mi zprvu nebyl znám, a odkrýval se mi postupně během práce na skladbě. Zůstává otevřenou »Cestou«, po které mohou jít i další.“ Tolik o své skladbě *Legno. Edre* její autor Pierluigi Billone.

2.5.6 Martin Hybler: *Curatio hypochondrii* (2011)

Považoval jsem za samozřejmost zasloužit se u příležitosti disertace o rozšíření stávajícího repertoáru spoluprací s některým z českých skladatelů. Volba padla velice záhy na Martina Hyblera (*1977), který je jedním z nejvýraznějších a nejúspěšnějších skladatelů své generace (navíc shodné s mojí) a jehož skladby mne vždy zaujaly svou bohatou invencí a neotřelým vtipem (mj. fagotový koncert „Outsider bohém“).

Na počátku naší spolupráce byl výzkum moderních zvukových možností fagotu pro autorovu doktorandskou disertaci, později vydanou knižně⁵⁶. Proto také první myšlenkou, co se nové skladby týče, byla demonstrace netradičních zvukových možností prostřednictvím několika kratších vět. Později přišel z autorovy strany nápad přirovnat jednotlivé efekty k léčivům. Zhudebněný léčebný proces měl mít původně špatný konec; po důkladném zvážení jsme se nakonec rozhodli pro odlehčenější variantu, a sice diagnózu hypochondr: Pacient je z domnělé nemoci po vyzkoušení nejrůznějších metod „vyléčen“ až placebem.

V první části (*Multivitamina*) se autor, jak název napovídá, zabývá především multifoniky; věta však není postavena pouze na nich. Je spíše neuváženým a nerozhodným experimentováním s „léčivý“: Hudba neustále osciluje mezi krátkými běhy, staccatem na jednom tónu či dlouhými tóny ozvláštěnými bisbigliandem, glissandem či nadměrným vibrátem. Vždy se však nakonec navrací k multifonikům, které mají hlavní formotvornou funkci.

The image shows two staves of musical notation for bassoon. The top staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a glissando (gliss.) and dynamics *pp*, *mp*, *pp*, and *f*. It contains three multi-measure rests (M) with corresponding fingering diagrams. The bottom staff is also in G major and 2/4 time. It begins with a glissando (gliss.) and dynamics *sf* and *p*. It contains three multi-measure rests (M) with corresponding fingering diagrams. A fermata is placed over the first multi-measure rest in the bottom staff.

© 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 45

⁵⁶ Hybler, M.: str. 127-131

Druhá část (*Antibiotica*) má již závažnější nádech, třebaže se stále pohybujeme v rovině nadsázky. Je postavena výhradně na bisbigliandu a mirkointervalech, přičemž tyto dvě techniky po většinu času splývají. V každém taktu (9/8 složený z 3/4+3/8) se zpravidla opakuje jeden tón v několika barevných odstínech, které se s dalším opakováním rozšiřují natolik, že se odchyľují nejen barevně, ale i intonačně. Celá věta by v ideálním případě měla být provedena s využitím cirkulačního dechu.

© 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 46

Výrazově nejvypjatější část s názvem *Chemotherapeutica* je pozoruhodná zejména využitím hráčova hlasu. V krátkých pauzách mezi rychlými pasážemi jsou deklamovány názvy cytostatik nebo jejich útržky, novinkou je výslovnost přímo do nástroje při hře. Směrem ke konci věty se tyto výkřiky stále častěji střídají s kombinacemi bisbiglianda a glissanda, „výkřiky“ v nejvyšší poloze fagotu a hektickými běhy.

© 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 47

Závěrečná věta s názvem *Effectus placebo* má po předchozím vystupňování výrazu překvapivě klidný ráz a nejsou v ní použity žádné netradiční techniky. Naopak je jakousi reminiscencí Bachových sólových skladeb, což je patrné zejména díky soustavnému využívání basových tónů a následných skupinek v horní, často krajní poloze. Tyto skupinky jsou však velmi nepravidelné a věta se po většinu průběhu pohybuje ve volné atonalitě, pouze tu a tam se vynoří několik quasi tonálních kadencí, nesoucích náznaky latinskoamerických harmonických sekvencí. Ve střední části se hudba náhle ještě více uklidní a nepřetržitě dynamicky graduje až ke konci, jenž má opět tonální charakter.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks. Dynamics include *poco rit.* (ritardando), *pp* (pianissimo), and *poco espress.* (poco espressivo). The score ends with a double bar line and a fermata.

© 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 48

2.6 Další pozoruhodné skladby

2.6.1 Literatura a jiné zdroje inspirace

Mimohudební významy vždy zvyšují pravděpodobnost správného či hlubšího pochopení hudebního díla ze strany interpreta i posluchače (zejména laického). Proto je programní hudba tak populární a bývá často využívána na vzdělávacích koncertech. Také skladba pro sólový fagot může zanechat mnohem určitější dojem, pokud se autor podělí o pohnutky, které vedly k jejímu zkomponování. V tomto duchu vzniklo mnoho skladeb, jejichž notový materiál je doplněn básněmi, prózami či alespoň krátkými citáty. Ty jsou pak často otištěny v programech či předčítány při vystoupení, což je ostatně mnohdy i výslovným přáním autora.

Max Stern: Gematria (1984)

Zápis skladby izraelského autora je koncipován jako stránka v Talmudu: Rámce, umístěné uprostřed, jsou tematické, zatímco obklopující rámce obsahují

komentáře a vysvětlivky, zpracovávající a objasňující hlavní témata: Takto například autor vysvětluje v okrajovém rámečku hmaty multifoniků, které jsou jinak notovány jen jako čísla v obdélníku. Tónové výšky, rytmy a dynamika (pokud jsou specifikovány, neboť skladba je do značné míry postavena na aleatorice) jsou odvozeny z číselných permutací následujícího textu, obsaženého v Mišně, sbírce ústní tradice judaismu: „*Všechen Izrael bude mít podíl na světě, který přijde. Tvůj lid, všichni budou spravedliví, navěky obdrží do vlastnictví zemi, oni, výhonek mé sadby, dílo mých rukou k mé oslavě.*“⁵⁷ Sám název skladby je pojmem pro odvozování čísel ze slov či frází v židovských textech. Ke způsobu provedení skladby je autor velice benevolentní. Může být údajně hrána „jako sólo, duo, trio i ve větším obsazení, s elektronickým zpoždovačem či s reprodukcí nahrávkou, nebo dokonce na jiné tenorové nástroje“. Jak obraz notového zápisu napovídá, velká volnost je hráči dána i frekventovaným použitím aleatoriky.

Wolfram Wagner: Variace na 10 haiku (1990)

Haiku je kratičkový básnický útvar (trojverší o 5-7-5 slabikách) s přírodní tematikou, pocházející z japonské lidové poezie. Podobně stručné, ale působivé jsou i jednotlivé Wagnerovy variace na 10 těchto básnických miniatur ze sbírek japonské životní moudrosti⁵⁸. Postupně se střídají lyrické části s technicky stále náročnějšími variacemi; skladba však nikde neklade extrémní nároky na

⁵⁷ S výjimkou první věty se citát vyskytuje i v 60. kapitole starozákonní knihy Izajáš.

⁵⁸ *Ihr Gelben Chrysanthenen*. Wien: Walther Scheuermann Verlag, 1958

pohyblivost či tónový rozsah a respektuje přirozené limity nástroje. Ukázka představuje variaci č. 8, jejíž předloha by se dala volně přeložit následovně:

*Jaká to bouřka!
Psi štěkají a vítr
fučí do listí*

Musical score for two staves. The top staff is marked "Prestissimo" and "f" (forte). The bottom staff is marked "mp" (mezzo-piano). The music features rapid sixteenth-note passages with various articulations like accents and slurs.

© 1997 Doblinger; zvuková ukázka CD1 49

Sylvie Bodorová: Laugaricio (1994)

Inspirací ke vzniku této skladby byla zřejmě nejcennější starověká památka, nacházející se na území Slovenska.

„Často jsem na svých cestách na Slovensko jezdila kolem známé trenčínské skály a jejího nápisu. Osud římských legií, které se do tohoto »zadunajského barbarika« dostaly a zanechaly zde svědectví, mne přitahoval, stejně jako drtivá pomíjivost a relativnost všeho pozemského. I tato obrovská říše, daleko větší než je dnešní území EU, se nakonec rozdrobila a zůstalo po ní kromě hmotných památek něco daleko cennějšího, byť zdánlivě neuchopitelného. Myšlenky a duchovní odkaz, které jsou aktuální i dnes. A tak i tato skladba je takovým malým zamyšlením nad silou ducha v době, v níž zdánlivě vítězí konzum a hmota »na všech frontách.«⁵⁹

Mimohudební obsah skladby, stejně jako její forma, vykazuje podobnost se Smetanovým Vyšehradem, který rovněž vypráví o „vzestupu, slávě a pádu“. V úvodu (viz ukázkou), který připomíná pastýřské halekání, je použito nejvyššího rejstříku, ovšem s mimořádným citem pro možnosti nástroje. Nato zazní majestátní, ale přesto melancholické hlavní téma. Následuje dramatická rychlá část s mnoha nepravidelnými takty a synkopickými rytmy, která vrcholí opětovným uvedením hlavního tématu, tentokrát v nejvyšší poloze a nejsilnější dynamice.

⁵⁹ Z e-mailové korespondence s autorkou, září 2010



© 2001 Talacko Publications; zvuková ukázka CD1 [50]

Graham Sheen: Endsong (1995)

Skladba anglického fagotisty se vyznačuje vsutku kuriózním zdrojem inspirace: Byly jím improvizální pěvecké kreace autorovy čtyřleté dcerky, které údajně nemohly být nikdy opakovány, neboť se jednalo o tzv. „endsongs“, tedy „konečné písně“. Ač skladba působí jednoznačně improvizálním dojmem, autorovým záměrem je rozvíjející se dialog mezi dvěma složkami úvodní fráze: Širokými intervalovými skoky a jejich protikladem, půltónem. Zápis obsahuje několik neobvyklých způsobů notace (viz též kap. 6.2, str. 119). Početné rychlé pasáže budí na první pohled v hráči respekt, ale již po zkusmém přehrání je zřejmé, že autor je fagotista a hranice přirozenosti nástroje tudíž dobře zná.

Lyrical, spritely, very free
♩ = 80

mf dolce *dim.* *p*

[3] ♩ = 80 *mf < f* *mf* *cresc.* *f* *dim.*

© Emerson Edition; zvuková ukázka CD1 [51]

Adrian Williams: Seven Kilvert Sketches (1997)

Příklad inspirace literaturou představuje cyklus sedmi krátkých skladeb, inspirovaný zápisky mladého kazatele Francise Kilverta, který žil v hraniční oblasti Anglie a Walesu na konci 19. století. Autor v předmluvě připouští dokonce možnost čtení úryvků současně s hudbou. Ačkoli se jedná převážně o lyrické náměty a většina částí je psána tonálně a líbivě, skladba klade na hráče vysoké technické nároky, které zahrnují především flexibilitu v nejvyšším rejstříku, navíc v jemné dynamice. Ve druhé části je takto popisována „řeka, vinoucí se z Glasbury jako stříbrný had“.

Con moto ma non troppo (♩ x 5 = 52)

© 1997 Max Eschig; zvuková ukázka CD1 52

2.6.2 Skladby vděčné hráčsky i posluchačsky

Poslední skupinu tvoří díla, jež nepoutají pozornost kompozičním novátorstvím, výstředním stylem zápisu či využitím nepřeborného množství moderních zvukových efektů. Jedná se však vesměs o nástrojově vděčné a efektní kusy, které mohou sloužit v programech recitálů jako kontrast k závažnějším a progresivnějším dílům.

Francisco Mignone: 16 valčíků (1979-81)⁶⁰

Tato sbírka miniatur vešla v širší známost poté, co byl výběr z nich určen jako povinná skladba pro soutěž IDRS v roce 1988. Mignonovy valčíky jsou vzácným příkladem z latinskoamerické (konkrétně brazilské) kompoziční tvorby, jejíž rozšíření a popularita na ostatních kontinentech nejsou příliš velké a zpravidla se omezují na jména Heitor Villa-Lobos či Ástor Piazzolla. Podobně jako tito autoři i Mignone vychází z tradiční hudby své země. Napsal celkem pět sbírek valčíků (zbylé čtyři pro klavír a kytaru), z nichž fagotová je nejobsáhlejší. Velký vliv na její vznik měl dlouholetý sólofagotista symfonického orchestru v Rio de Janeiru Noël Devos (*1929), se kterým se Mignone setkal již v roce 1952. Díky jejich životnímu přátelství a spolupráci ostatně vzniklo mnoho dalších skladeb pro fagot, ať už sólových (Sonatina z roku 1961 a nedochovaná Sonáta), nebo koncertantních či komorních. Není bez zajímavosti, že Devos hraje na francouzský fagot⁶¹, což je patrné na frekventovaném použití nejvyšších tónů, jejichž vinou bude pro hráče na německý fagot pravděpodobně obtížnější vnést

⁶⁰ Čerpáno z internetových stránek Benjamin Coelha, který moderní vydání Mignonových valčíků revidoval (www.benjamincoelho.com)

⁶¹ Devos je Francouz a v Brazílii žije od roku 1952. V té době byl ještě francouzský systém fagotu rozšířen nejen ve Francii a Belgii, ale i některých latinskoamerických zemích. Svým uměním Devos inspiroval nejen Mignona, ale i řadu dalších brazilských skladatelů ke zkomponování mnoha skladeb pro fagot.

do příslušných míst potřebnou lehkost. Většina valčíků si však svou latinskoamerickou melancholií (téměř všechny jsou psány v mollové tónině) snadno získá přízeň interpreta i posluchače, ať už budou hrány jako výběr z celého cyklu či jednotlivě jako přídávky.

The image shows a musical score for three staves in bass clef, 3/4 time, key of B-flat major. The first staff starts with a piano (p) dynamic. The second staff has a first ending bracket. The third staff has first and second ending brackets.

© 2006 LRQ Music Publishing; zvuková ukázka CD1 [53]

Maurice Allard: Variace na Paganiniho téma

Zřídka která melodie jiného autora byla inspirací tolika skladatelům, jako téma Paganiniho Capriccia č. 24. V literatuře se můžeme setkat s přesnými transkripcemi skladby, jindy zcela novými variacemi či volnějsími fantaziemi. Maurice Allard, jenž je legendou pařížské fagotové školy 20. století, svojí skladbou nejenže rozšířil tento již početný seznam, ale také navázal na kompoziční tradici francouzských fagotových pedagogů počátku 19. století (viz kap. 2.1.4, str. 20). Allard se místo nereálné transkripce originálu⁶² rozhodl pro vlastní variace, aby lépe vystihl charakteristiku nástroje. Většina variací zůstává v originální tónině a moll, pouze 4. a 5. variace jsou v b moll. Autor tak evidentně učinil z důvodu efektního použití nejhlubšího tónu nástroje (B₁); ten je však použit vždy jen na samotném konci variací (navíc pouze při druhém opakování). Proto stále existuje možnost transponovat i tyto dvě variace do originální tóniny.

⁶² O takovou transkripci se pokouší Frank Morelli, avšak za cenu neustálého přeskokování mezi oktávami a vypouštění vícezvuků (vyd. TrevCo Music, TCO 6002).

$\text{♩} = 80$ (Un peu libre)

© 1986 Gérard Billaudot; zvuková ukázka CD1 54

Frekventované použití extrémně vysokých tónů (e^2 , f^2) nicméně činí skladbu jako celek nesmírně náročnou a na německý systém fagotu hratelnou jen s velkými obtížemi (více viz kapitolu 4.1, str. 95)

© 1986 Gérard Billaudot; zvuková ukázka CD1 55

Marcel Farago: Fantazie na Paganiniho téma (1982)

Zde máme příklad mnohem volnějšiho použití Paganiniho slavné melodie (patrné i z názvu skladby). První variace ještě téměř kopíruje houslový originál, v dalších už se mění tempo, takt i tónina. Na rozdíl od předchozí skladby je Fantazie na německý fagot mnohem lépe hratelná; nejvyšší tóny jsou používány v chromatickém postupu či pomalejším tempu. Skladba byla věnována dlouholetému sólofagotistovi Philadelphia Orchestra Bernardu Garfieldovi, který byl rovněž autorovi užitečným konzultantem ve věci „možností a nemožností fagotu“⁶³.

⁶³ Autor byl dlouholetým členem violoncellové skupiny Philadelphia Orchestra; citát pochází z předmluvy ke skladbě.

VAR. IV Allegro energico

© 1984 Raymond Ojeda; zvuková ukázka CD1 [56]

Pavol Šimai: Variace a fuga (1976)

Dílo slovenského emigranta, žijícího ve Švédsku, které bylo napsáno pro významného norského fagotistu Knuta Sønstevolda, zaujme již svým rozsahem: Předpokládaná délka provedení je 17 minut a po Beriově *Sequenze* se tedy jedná o nejdelší jednovětou sólovou skladbu. V 10 charakteristických variacích a fuze zpracovává autor vánoční píseň Martina Luthera *Von Himmel hoch, da komm ich hier*.

VIII. *Grandioso* ($\text{♩} = \text{cca } 66$)

© 1976 Pavol Šimai; zvuková ukázka CD1 [57]

Téma je uvedeno v C dur a tato tónina je zachována až na několik drobných výjimek do konce skladby. Kromě variací virtuózních či tanečních (sicilianna, valčík) stojí za pozornost variace *Blues* a následující, v níž autor vybízí k vytvoření další variace samotným interpretem („fill in!“) formou improvizace. Závěr skladby tvoří fuga, jejíž komplikovanost a technická náročnost však nedosahuje úrovně „jednohlasých“ fug, jaké najdeme v Bachových či Telemannových dílech. Celá skladba je psána v pohodlném rozsahu, nahoře ohraničeném tónem c^2 a jedinou drobnou překážku představuje hůře čitelný rukopis, jehož vinou je notový materiál poměrně objemný (viz též kap. 5.2, str. 111).

Tomáš Svoboda: Scherzo (1982)

Skladba amerického skladatele českého původu je efektní zejména díky synkopické rytmice a neúprosnosti, s jakou je neustále opakována a rozvíjena *jednoduchá* krátká myšlenka. Střední část (Trio) představuje vtipný dialog dvou hlasů (viz kapitolu 6.2, str. 118). Ačkoli skladba působí virtuózním dojmem, není technicky příliš náročná a lze ji jen doporučit buďto jako efektní přídavek nebo zajímavý exkurs do hudby, inspirované jazzem.

Allegro



The image shows a musical score for a piece titled 'Scherzo' by Tomáš Svoboda. The score is written for two staves in bass clef, 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'f' (forte). The music consists of a repeating rhythmic motif of eighth notes, with a syncopated pattern. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a forte dynamic marking 'f'. The second staff continues the rhythmic pattern with some melodic variation.

© 1982 Thomas C. Stangland Co.; zvuková ukázka CD1 [58]

3. Moderní zvukové možnosti fagotu a jejich uplatnění v sólových skladbách

3.1 Objev nových zvukových možností

Po dlouhou dobu byly opravdové možnosti dechových nástrojů známy a využívány ve velice omezené míře. Cílem výrobců i hráčů bylo dosáhnout co nejvíce barevně vyrovnaných jednohlasých zvuků v celém rozsahu nástroje, protože jedině tak bylo možné vyhovět dobovým hudebním požadavkům a ideálům krásy. Během 20. století se však vnímání hudby (jakož i veškerého umění) relativizovalo natolik, že samotný termín „hudba“ získal význam značně vzdálený tomu, který měl po celá staletí předtím. Také pojem „krása zvuku“, dříve snadno věcně definovatelný, se stal natolik subjektivním, že jsme si zvykli hovořit spíše o zvuku vhodném či méně vhodném pro určitý druh hudby.

Jedním ze zásadních momentů ve vývoji techniky hry na dechové nástroje bylo zjištění, že – navzdory obecně zakotvenému přesvědčení – jsou schopny vyloudit vícehlas. Tato možnost byla po dlouhou dobu ignorována, jelikož příslušné zvuky zdaleka nemohly splňovat estetické ideály příslušných epoch; mnohým novým myšlenkovým a kompozičním směrům 20. století však náramně vyhovovaly. Podobně byly odkryty i možnosti vyluzování tónů téže výšky se zásadními změnami barvy či intervalů menších než půltón. S nadsázkou lze tedy říci, že svůj dosavadní význam ztratily přívlastky zvuku jako „falešný“, „ošklivý“, „nepříjemný“ či „tvrdý“⁶⁴. Jevy, dříve jednoznačně chápané jako nežádoucí, se nyní staly žádanými výrazovými prostředky.

Důležitou roli v procesu relativizování dosavadních hodnot sehrál ve 20. století bezpochyby i výše zmíněný technický pokrok a globalizace, díky nimž začaly do evropské hudby pronikat vlivy z ostatních kultur. Skladatelé i hráči se tak mohli stále více přesvědčovat, že cesta, kterou se po staletí ubíral vývoj „západní“ hudby, nemusí být jedinou správnou možností a že tónorod zdaleka není ohraničen chromatickou stupnicí. Ostatně o tom, že mikrointervaly jsou přirozenou součástí hudby, se můžeme snadno přesvědčit při bližším pohledu na alikvótní řadu, která je součástí každého tónu a která intervaly menší než půltón přirozeně obsahuje. Díky těmto zjištěním zažily dechové nástroje malou renesanci, přičemž zvýšené popularity se dočkaly i sólové skladby. Pakliže mnozí

⁶⁴ Bartolozzi, B., str. 10

skladatelé dosud považovali zvuk dechového nástroje za příliš jednotvárný a nedostatečně zajímavý na to, aby byl jediným nositelem hudebních myšlenek, byl pochopitelně objev mnoha nových možností vítaným zpestřením a mnohdy vůbec záminkou k napsání další sólové skladby.

Jako první hlouběji zpracoval nové zvukové možnosti dřevěných dechových nástrojů Bruno Bartolozzi (1911-1980). Ve své knize *New Sounds for Woodwinds* (1967) poukazuje na dosavadní využití dechových nástrojů v orchestrační praxi s tím, že dlouho byly používány pro svoji charakteristickou barvu (míněna je jedna barva celého nástroje), přičemž později se barevná škála rozšířila používáním všech nástrojových (rozsahových) rejstříků. Bartolozzi dále vyjadřuje naději, že díky nově objeveným možnostem, které se postupně stanou běžnou výbavou orchestrálních hráčů, se barevná paleta moderního orchestru opět markantně rozroste. Po více než 40 letech však bohužel musíme konstatovat, že Bartolozziho představa byla poněkud utopická. Flexibilní zvládnutí bisbiglianda, čtvrttónů multifoniků apod. je minimálně stejně náročné, jako ovládnutí tradiční nástrojové techniky⁶⁵. V praxi to znamená, že interpretace soudobé hudby zůstává víceméně doménou specialistů. Stále se tak rozevírají „nůžky“ mezi nejnovějšími hudebními trendy a technickými schopnostmi resp. hudebním chápáním průměrného orchestrálního hráče (o posluchačích nemluvě). Jelikož praxe ukázala, že důkladná specializace na interpretaci nové hudby se zpravidla neslučuje s tradiční orchestrální či komorní hrou, bývají tito specialisté (viz kap. 2.4.3, str. 39) v očích konzervativců méně úspěšnými hudebníky, spatřujícími výjimečné umění v pouhé výstřednosti. Znechucenost z některých extrémních experimentů pak vede v mnoha případech k naprosté uzavřenosti k nové hudbě a někdy i k mylnému přesvědčení, že hudební vývoj byl již dávno završen.

To ovšem neznamená, že Bartolozziho publikace zůstala zcela bez odezvy. Díky ní se o nové možnosti dechových nástrojů začalo zajímat mnohem více interpretů i skladatelů a dodnes je vyhledávanou pomůckou u obou skupin. **Tradiční zvuk nástroje nebyl nově objevenými možnostmi překonán a nahrazen, nýbrž doplněn a zpestřen⁶⁶.** S tímto vědomím je evidentně komponována např. většina skladeb v kompilaci Dietera Hähnchena z roku 2010 (viz Seznam literatury), určené spíše pro hráče, kteří se s novými technikami teprve seznamují. Zde uvedené skladby mohou být díky své jednoduchosti

⁶⁵ Hähnchen, D.: *Zeitgenössische Musik für Fagott solo* (1986), str. 3

⁶⁶ Dohnal, K.: str. 33

odrazovým můstkem nejen k oněm velice náročným kusům, uvedeným v Hähnchenově starší kompilaci z roku 1986.

3.2 Fagot a jeho možnosti

Zatímco fagot v některých ohledech (vývojová úroveň klapkové mechaniky, dynamický rozsah) za ostatními dřevěnými dechovými nástroji již tradičně zaostává, na poli nových technik nabízí minimálně stejně širokou škálu možností. V této kapitole se pokusím popsat zvláštnosti, výhody i nevýhody většiny efektů, které byly používány v sólových skladbách od 2. poloviny 20. století až do současnosti. Ve větší míře se moderní techniky začínají v literatuře pro fagot objevovat v průběhu 70. let. Vliv Bartolozziho knihy a v ní uvedených příkladů je patrný v dílech mnoha autorů, mj. i ve skladbě *Con umore in F* **Ivany Loudové** (1978), kde jsou použity identické bisbigliandové efekty, včetně hmatových nákresů:

The image shows a musical score for bassoon in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains several measures with notes and rests, marked with dynamics like *mf*, *p*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, and *p*. Above the staff, there are fingering diagrams for various notes, including a trill marked with a star and a natural sign. The second staff shows a trill marked with a star and a natural sign, followed by a tremolo marked with a star and a natural sign. The score includes various musical notations such as *ripet. in tempo libero*, *f*, *pp*, *mp*, and *f p*.

© 1978 Ivana Loudová; zvuková ukázka CD1 59

3.3 Prohloubení tradičních technik

Za „nové zvukové možnosti“ lze považovat i některé složky tradiční techniky, jež byly ve 20. století zdokonalené a rozšířené.

3.3.1 Trylky a tremola⁶⁷

Trylky se objevují ve fagotovém repertoáru již od počátků existence nástroje. Po dlouhou dobu však zdaleka nebyly proveditelné chromaticky v celém rozsahu – to umožňuje až moderní fagotová mechanika, která dokonce zahrnuje

⁶⁷ Kompletní tabulka náročnosti trylků a tremol je obsažena v knize Martina Hyblera „Dechové nástroje moderního symfonického orchestru“, str. 127-131.

i klapky určené pouze k tomuto účelu. I tak je ovšem obtížné střídat některé hmaty v nejhlubší poloze rychlostí, která je jindy pro trylek obvyklá.

Zásluhou moderní mechaniky jsou na fagotu (podobně jako na hoboji či klarinetu) proveditelné tzv. *dvojitě trylky*, a to rychlým střídáním alternativních klapků na tóny Fis, Gis či B (vše i o oktávu výše). Dále lze efektního rychlého trylku dosáhnout pomocí mezilehlých klapků na křídle, pokud jimi trylkujeme pravou rukou (či ještě lépe střídavě dvěma prsty pravé ruky). Tomu musí pochopitelně předcházet malá césura či hra výhradně levou rukou, abychom měli čas nastavit pravou ruku do požadované polohy. Takto lze zahrát téměř všechny trylky a tremola mezi tóny c-f a fis-g. Tremolo e-g můžeme využít například ve Stockhausenově skladbě *In Freundschaft*. Césura po tremolu H-f je k přehmátnutí pravou rukou ideální, třebaže přímo k tomuto účelu evidentně napsána nebyla – vyskytuje se totiž i ve verzích skladby pro jiné nástroje:

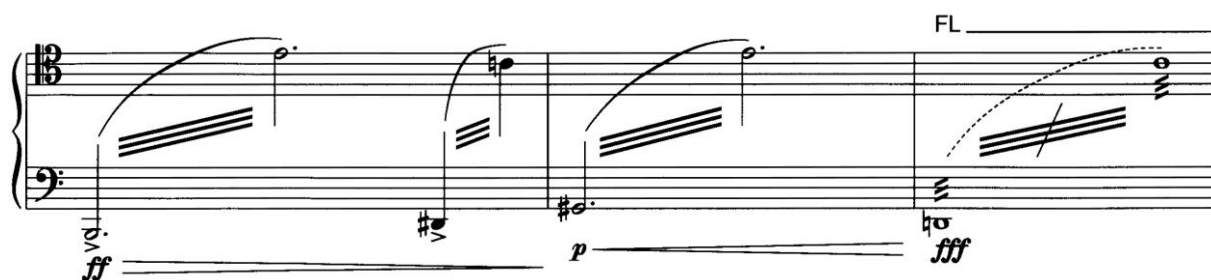
The image shows a musical score snippet for bassoon. It features a tremolo section marked 'trem.' with a '4x' multiplier above it. This is followed by a ritardando section marked 'rit.' with a dashed line. The score includes triplets of eighth notes, with a '3' written below them. A dynamic marking 'ppp' is present. There are also annotations: '(tiefe D Klappe)' on the left, '3. + 4. Mal dim.' below the first triplet, and 'Flzg.' on the right. A 'V' symbol is placed above the final triplet.

© 1983 Stockhausen-Verlag; zvuková ukázka CD1 [60]

V oblasti tremol je fagot oproti vyšším dřevěným dechovým nástrojům handicapován délkou své trubice. Tlak vzduchu a míra nátisku jsou mnohdy už pro tóny v rozpětí tercie tak odlišné, že zachovat správnou intonační hladinu obou tónů je velmi obtížné. Další překážkou jsou zcela odlišné hmaty, a to nejen v jednočárkované oktávě, ale též na hranicích jednotlivých přefuků (f-fis, d¹-es¹). Proto je nutné ve většině případů hledat pomocné hmaty, přičemž intonačně čistých tremol (též s přihlédnutím k frekvenci) lze zpravidla dosáhnout maximálně v intervalu kvinty. Nejlepším příkladem použití klasických tremol je skladba Ivana Kurze *Sólo pro pana Dulciana* (viz kap. 2.5.1, str. 50).

V nejnovější hudbě (např. Beriova *Sequenza XII*) se můžeme setkat i s tremoly zvící dvou oktáv, u nichž se pochopitelně nepředpokládá, že dojde k reálnému střídání příslušných tónů. V takovém případě se střídají pouze hmaty; nátisk a tlak vzduchu zůstává téměř neměnný, tzn. nadměrný pro spodní tón a nedostatečný pro vrchní tón. Výsledkem je tedy multifonické tremolo. Stojí za pozornost, že dedikant *Sequenz*y Pascal Gallois věnoval výzkumu extrémních

tremol značnou (možná až nepoměrně velkou) část své knihy o nových technikách hry na fagot⁶⁸.



© 1998 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 61

3.3.2 Různé druhy vibráta

Ponechme nyní stranou otázku distribuce vibráta v barokně-klasicko-romantickém repertoáru (jež by stačila na samostatnou disertaci) a zaměřme se na druhou polovinu 20. století, kdy použití tohoto prvku přestalo být některým skladatelům lhostejné a začali ve svých skladbách druh či míru požadovaného vibráta předepisovat. „Vibráto je...hodnotným výrazovým prostředkem, sloužícím k okrášení tónu.“⁶⁹ Mnozí hráči si ovšem tuto skutečnost neuvědomují a považují tón bez vibráta za neúplný, či používají permanentní neměnné vibráto naprosto bezděčně. Toho si všímá i Christopher Weait ve své recenzi⁷⁰ skladby Bruce Tauba *Composition: Forme* – pozastavuje se zde nad označením „vibrato ordinario“, (následujícím po „molto vibrato“ či „poco vibrato“), které předpokládá, že vibráto je součástí „běžného“ způsobu hry. Pokud ano, pak by ovšem byly mnohem méně zřetelné všechny nuance, které autor předepisuje. Problematikou vibráta se zabýval hlouběji i Bruno Bartolozzi, který popsal některé z níže uvedených způsobů.

Velice rozšířeným způsobem vibráta je navzdory většině metodických doporučení vibráto *nátiskové* či *čelistní*. Tento způsob je také nejsnáze proveditelný. Z něj vyplývající technika se nazývá *smorzato* a je založena na výrazném tlumení vibrací strojku nátiskem, resp. skousnutím čelistí. V ideálním případě by mělo být zavření strojku kompenzováno vyšším proudem vzduchu a měla by se tak měnit pouze intenzita zvuku (nikoli jeho intonační úroveň)⁷¹. Při vyšší frekvenci opakování se ovšem synchronizace stává nemožnou a dochází ke

⁶⁸ Gallois, P.: str. 67-98

⁶⁹ Waterhouse, W.: str. 161

⁷⁰ Weait, C.: [bez názvu]. *Notes*: Prosinec 1993, str. 768

⁷¹ Bartolozzi, B.: str. 22

kolísání dynamiky i intonace – to je ostatně důvod, proč nebývá tato technika doporučována při tvorbě vibráta⁷². V pomalém tempu máme ale čas intonaci kontrolovat a smorzato se stává efektním témbrovým oživením. N. Huber označuje techniku písmenem K (od německého *Kiefferbewegung* – pohyb bradou) a v následující ukázce je použita v kombinaci s bisbigliandem:

Nicolaus A. Huber: *Mit Erinnerung*; © 1999 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD1 [62]

Oním metodiky upřednostňovaným způsobem vibráta je vibráto *brániční*. Jeho výhodou je kromě nutnosti zachování nátisku, jazyka i ústní dutiny v jedné poloze také možnost ověření pohyblivosti a tím i uvolněnosti dýchacího aparátu.⁷³ Ve zveličené míře bývá pak používáno ve formě tzv. bráničních akcentů, Huberem označovaných písmenem Z (*Zwerchfellstöße* = brániční nárazy).

Nicolaus A. Huber: *Mit Erinnerung*; © 1999 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD1 [63]

Dalším příkladem z pestré Huberovy skladby je vibráto, dosažené třesením celým nástrojem pravou rukou. Aplikovatelné je však na jakémkoli tónu, jehož hmat nepočítá s prsty pravé ruky. Tím dochází k jemnému pohybu strojku v ústech bez nutnosti manipulace s nátiskem (viz 1. takt ukázky na str. 93)

Za vibráto lze považovat i techniku, použitou Heinzem Holligerem ve skladbě *Klaus-ur*. Autor zde užívá názvu „klapkové vibráto“, ale v zásadě se jedná o mikrointervalový či bisbigliandový trylek, dosažený pomocí některé z klapek pro palec či levý malík. V tomto případě je nejvhodnější použití b-klapky pro pravý palec:

⁷² „Čelistní“ vibrato obhájí např. M. Allard; W. Waterhouse jej ovšem nedoporučuje pro intonační nestálost (*The Bassoon*, str. 165).

⁷³ Jelikož je ale kontrola vysoké frekvence pohybu bránice těžko kontrolovatelná, pomáhá si řada hráčů vibratem *krčním*.

key vibrato (micro interval)
Klappen-Vibrato (Mikro-Intervall)
 vibrato de clef (micro interval) (ord.)

p (*legatissimo, quasi portamento*) *f* *fp* *p*

© 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD1 64

Posledním známým druhem vibráta je vibráto *jazykové*. Vytváří se pomocí rychlých pohybů jazyka, který se ovšem nedotýká strojku, ale patra. Nedochozí tak k přerušení tónu, ale pouze k rychlému střídání jeho intenzity a barvy. Jako u mnoha výše jmenovaných efektů je i zde předpokladem pro úspěšné provedení absolutní uvolněnost jazyka a celé ústní dutiny, podpořená stabilním nátiskem a dechovou oporou. Alternativním způsobem je přiložení uvolněného jazyku na strojek, avšak nikoli na jeho špičce, ale co nejdále vzadu, čímž se přerušovaně ztlumí vibrace. Nevýhodou tohoto způsobu je ovšem nutnost vložit celý strojek dále do úst, jakož i intonační labilita výsledného zvuku. Jazykové vibráto používá Christopher Weait ve svých *Variacích* (zde je nazýváno „adle-adle tonguing“) a zejména Luciano Berio v *Sequenze XII.*:

(molto stacc.)

mf

© 1998 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 65

3.4 Efekty s danou tónovou výškou

3.4.1 Flažolety

Pokud bychom měli princip tvoření flažoletů na strunných nástrojích dokonale přenést na nástroje dechové, musel by být za flažolet považován každý přefouknutý tón (tj. u fagotu všechny tóny nad malé f). Termín se ale vžil pro ten druh přefuků, kdy je delší část trubice uzavřena a výsledný tón má tedy vysoký obsah spodních alikvótů. Je tedy zřejmé, že nejspodněji se flažolety tvoří přefukováním nejhlubších tónů, podobně jako na prázdných strunách. Nejvíce možností nabízí nejhlubší tón B₁ – citlivým podkrýváním různých dírek a přitahováním nátisku lze vyloudit až 7. tón alikvótní řady, tedy b¹. Podobně lze s větším či menším úspěchem přefukovat celý hluboký rejstřík až po tón E, přičemž většího efektu dosáhneme na poněkud tvrdší strojek. Flažolety se tedy

dají použít i jako bisbigliando, či jako pomocné hmaty na pianissimo. Ukázkově jsou použity flažolety na nejnižších tónech ve *Variacích Christophera Weita*:

mf
poco accel., diminuendo--morendo
finger with 1/2 hole LH

© 1975 Harmuse Publications; zvuková ukázka CD1 [66]

U těchto flažoletů je ovšem třeba ohlídat jejich intonační úroveň. Jelikož je pro dosažení přefuku nutno přitáhnout nátisk, výsledné tóny mají tendenci být vysoko – někdy až o půl tónu. Stejným způsobem lze základní tón přefouknout i o dvě oktávy, čímž se barva ještě více ztmaví.

4
5
pp
f > pp
p

Luciano Berio: Sequenza XII; © 1998 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 [67]

Pozvolným přidáváním tlaku vzduchu lze vyloudit zvuk, připomínající přefukování základního tónu na fujare. Právě tento efekt (v požadovaném legatu proveditelný spíše na žesťové nástroje) vyžaduje Adriana Hölszky ve skladbě *Gitter* (2008) pod názvem „aliquótní glissando“. Jeho provedení je podmíněno velmi tvrdým esem i strojkem, které umožňují několikanásobný přefuk. (Při použití běžného esa je nutno tón opakovaně nasazovat:

MK Oberton gliss.
p
mf
ff
(mp)

© 2008 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD1 [68]

„Fujarového“ efektu lze ještě lépe docílit na trylcích či tremolech:

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff features a trill marked with a circled '6' and a tremolo marked with a circled '5'. The second staff features a tremolo marked with a circled '6' and a trill marked with a circled '6'. Above the staves are diagrams for 'harmonics' and 'trem.'. The 'harmonics' diagram shows a circle with a dot inside, followed by an arrow pointing to a solid black circle, and another arrow pointing to a circle with a dot inside. The 'trem.' diagram shows a circle with a dot inside, followed by an arrow pointing to a solid black circle, and another arrow pointing to a circle with a dot inside. A box labeled 'M' is present on the second staff.

M. Hybler: Curatio hypochondrii: I. Multivitamina; © 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 69

Nevýhodou dřevěných dechových nástrojů oproti smyčcovým jsou při tvorbě flažoletů pevně dané tónové otvory, což má za následek, že není možné hmaty přerušit v libovolném, resp. ideálním bodě. Mnohé flažolety se proto ozývají falešně nebo s různě velkou příměsí jiných tónů. V takových případech se ovšem z flažoletů stávají často velice efektní multifoniky.

3.4.2 Bisbigliando, mikrointervaly

Tato dvě témata jsem záměrně umístil do jedné kapitoly, protože jejich problematika se v mnohém shoduje. Některé mikrointervaly lze navíc při poslechu za bisbigliando snadno zaměnit – zvláště tehdy, pokud mají sousední tóny odlišnou barvu. Snad i z tohoto důvodu se ve fagotové literatuře neobjevují menší intervaly než čtvrttóny. Při jisté intonační labilitě, kterou fagot vykazuje, by šestino- či osminotóny nemusely být dostatečně rozpoznatelné. Názorným příkladem splývání mikrointervalů a bisbiglianda je skladba P. Billoneho *Edre* (viz kap. 2.5.5, str. 57) Jednoznačná není ostatně ani hranice mezi bisbigliandem a flažoletem. V následujícím případě se jedná – vzhledem ke kontextu – o jasný flažolet, vzniklý přefukem tónu c. Jindy by ale mohlo jít o alternativu k běžnému hmatu na snížený tón g¹, použitelnou jako bisbigliando:

The image shows a single staff of musical notation in bass clef. It features a trill marked with a circled '8', a triplet marked '3', and a 7:8 ratio. The dynamics 'mf' and 'pp' are indicated at the beginning of the staff.

Luciano Berio: Sequenza XII; © 1998 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 70

Stejně jako u ostatních dřevěných dechových nástrojů je logické, že nejnižší rejstřík je z hlediska čtvrttónů a bisbiglianda nejproblematictější – ve většině případů zde již není klapek, které by bylo možno ke standardním hmatům přibírat či nezbyvá mnoho jiných hmatových kombinací. Obecně platí, že čím výš, tím jsou možnosti barevných a intonačních modifikací pestřejší. Délka vzduchové trubice a přítomnost malíkových a palcových klapek na basové rouři představuje pro fagot v tomto ohledu velkou výhodu oproti ostatním dřevěným dechovým nástrojům, kde je nutno hledat složitější hmatová řešení. U fagotu nám však (s výjimkou nejhlubšího rejstříku) zůstávají tyto klapky téměř stále k dispozici. Jelikož v těchto případech ovlivňují spíše barvu než intonaci, je jejich použití pro bisbigliando ideální.

Martin Hybler: Curatio hypochondrii: II. Antibiotica; © 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 71

Problematika čtvrttónů spočívá především v tom, že většina hráčů (s výjimkou specialistů na novou hudbu) se s nimi nesetkává pravidelně a tudíž nemá jejich hmaty dostatečně zažitě. I krátký čtvrttónový běh se tak může stát vpravdě virtuózní záležitostí. Proto je radno při hledání čtvrttónových hmatů volit ty, které se co nejvíce blíží hmatům běžným.

Martin Hybler: Curatio hypochondrii: II. Antibiotica; © 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD1 72

3.4.3 Glissando

V oblasti *glissanda* je fagot značně omezen. Glissando v rozsahu samostatného púltónu je uskutečnitelné téměř v celém rozsahu, avšak plynulé a rychlé vzestupné glissando v rozsahu většího intervalu, tvořené postupným odkrýváním prstových dírek (běžné u klarinetu či hoboje) je bez větších problémů proveditelné pouze mezi tóny A – f; o oktávu výše musíme počítat se zvukovou újmou u tónů e^1-f^1 , pro které jsou použity zjednodušené hmaty. „Dírkové“ glissando je mnohem obtížnější směrem dolů – je totiž mnohem snadnější prsty z dírek sklouzávat (za pomoci krouživého pohybu celým zápěstím), než začínat v poloze mimo otvory a tyto pak prsty pracně „hledat“. Proto se při sestupném glissandu často volí možnost pouhého povolení intonační úrovně a následného skoku (v následující ukázce takty 13-15). Řada glissand oběma směry je použita a názorně popsána ve *Variacích* Christophera Weaita:

The image shows a musical score for bassoon, measures 7 through 16. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various performance instructions such as *pp subito*, *mf*, *p*, *pp*, *f*, *gliss*, *bend*, and *whisper key*. There are also dynamic markings like *keep down* and *opt. 8va*. The score features several glissando passages and bends, with some measures marked with a box 'A' and a tempo marking 'Lento (♩ = 50)'. The notation includes fingerings, slurs, and accents.

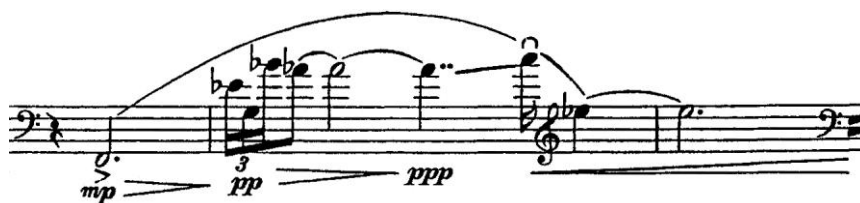
© 1975 Harmuse Publications; zvuková ukázka CD1 [73]

Problematická místa v rozsahu fagotu, co se glissanda týče, se pochopitelně vyskytují na hranicích přefuků: První takový „šev“ je mezi tóny f-ges a několik dalších v rozmezí jednočárkované oktávy. Plynulé glissando mezi jednotlivými přefuky je možné pouze s použitím alternativních hmatů. O tom je možno se přesvědčit v Beriově *Sequenze XII*, kde je použito dlouhé glissando téměř přes celý rozsah (mezi tóny a^1 a C) dolů a zpět nahoru. Ani toto glissando však není souvislé – dlouhý klesající, resp. stoupající tón je na mnoha místech přerušen ozdobami v podobě přírazů, skupinek či rychlých sledů hlubokých tónů. Nejprve je tedy možno sklouznout na alternativní hmat, který je po zmiňovaném přerušení nahrazen originálním, případně takovým, který umožňuje další sklouznutí.



Luciano Berio: Sequenza XII; © 1998 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 74

Pro pomalé a zcela plynulé glissando mnohdy nestačí ani dokonale vyvinutý cit v prstech. Intonační změna tónu je totiž i při mikroskopickém odkrytí dírky tak výrazná, že musí být velice citlivě kompenzována nátiskem. V případě klavkového glissanda je rozdíl ještě větší a zde musíme kromě nátisku podpořit tón i relativně silným tlakem vzduchu, aby nedošlo k jeho přerušení⁷⁴. Uvedené pravidlo platí dvojnásob u glissand celotónových. Pro rychlá glissanda přes větší intervaly lze – místo nepříliš efektního vyplňování skoku chromatickou řadou – doporučit způsob, používaný často hráči na smyčcové nástroje: Glissando se provede „pochtivě“ pouze v prvním půltónu; pozdější přímý skok již nepůsobí rušivě. Takto je možné zahrát například glissando v *Monologu* Isanga Yuna:



© 1985 Bote & Bock; zvuková ukázka CD1 75

3.4.4 Multifoniky

jsou nejen u fagotu zřejmě nejvýraznějším novodobým efektem. V muzikantském slangu jsem se setkal s jejich vtipným pojmenováním, a sice „řízené kixy“. Ačkoli tento pojem zní velice neodborně, v zásadě je velice výstižný. Zkusme si nejprve diagnostikovat „kixs“ bezděčný. Jedná se o náhodné vyloučení jiného, než požadovaného zvuku, k němuž může dojít na základě: 1) nesprávné koordinace nátisku, tlaku vzduchu a hmatu (což se stává při častých a rychlých změnách poloh), 2) nedostatečného zakrytí dírky či klapky, 3) kombinace obou předchozích případů.

Ačkoli u fagotu není „kixs“ tak pronikavě slyšitelným (a tudíž nechvalně proslulým) nešvarem, jako třeba u trubky, lesního rohu či klarinetu, je třeba se

⁷⁴ Gallois, P.: str. 100

ho vyvarovat, a to zejména v legatových vazbách. Nejlepším způsobem, jak určit důvod obtížnosti spoje, je opakované zkoušení spoje s vědomým opožděným otevíráním či zavíráním některých dírek či klapek. Metodik může v tomto případě namítnout, že dokonalého spoje lze dosáhnout pouze absolutní synchronizací prstů. Praxe však ukazuje, že různě dlouhá dráha, kterou musí zavírající se klapky – navíc v kombinaci s prsty, zakrývajícími dírky – při změnách hmatů urazit, nás může přimět k drobným výjimkám z tohoto pravidla. Pokud se nám „kiks“ podaří vyloudit cíleně, zkusme příslušný zvuk udržet po delší dobu: Zpravidla se bude jednat o jeden z multifoniků.

Multifoniky lze u fagotu v zásadě rozdělit na dvě skupiny⁷⁵, a to podle způsobu jejich vytváření, který se velice podobá výše popsanému způsobu vyluzování „kiksů“:

1) Použití originálních hmatů

a) Vytvoření nadměrného tlaku (nátiskového i dechového) na spodních tónech. Tento způsob je teoreticky možný, v praxi se ale používá spíše pro tvorbu flažoletů, jelikož výsledné multifoniky nejsou zvukově stabilní. Proto je efekt také v následující ukázce (kdy je podpořen crescendem a dvojitým staccatem) ze skladby *Klaus-ur* H. Holligera pojmenován *quasi Multiphonic*:

The image shows a musical score for bassoon with various performance instructions. The score is written in bass clef and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *ffp*, and *ffff*. Performance techniques listed include *double tonguing*, *Doppelzunge*, *double coup*, *de langue*, and *poco a poco quasi Multiphonic*. Fingerings for the right hand (r. H.) are indicated as 1, 2, 3, and 1. The score also includes instructions like *auf zu (etc.)*, *(accel.)*, *(overblow)*, *(überblasen)*, *... sempre*, and *tutta forza (disperato)*. A circled number '1' is present at the end of the score.

© 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 1

b) Povolení tlaku na tónech v jednočárkované oktávě. Tato metoda je poněkud spolehlivější, stále je však nutné bedlivě hlídat intonační úroveň. Takto se vytvářejí multifoniky např. ve skladbě N. Hubera *Mit Erinnerung*, přičemž instrukce k jejich vytvoření doslova zní „vytvořit drsný zvuk pomocí nedostatečného tlaku“:

⁷⁵ Podobně rozděluje způsoby vyluzování multifoniků i Hähnchen (1986).

~ 13"
 ~ 13"
 ♩ = 66
ff *mf* *mp* *f* *mp* *pp*
 Unterblasen mit Rauigkeiten
 normaler Griff
 (Tonhöhe mit Lippen-
 druck ausgleichen)

© 1999 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 [2]

Nejlépe se však tento druh multifoniků tvoří na tónech e^1 - g^1 , kde je k jejich dosažení potřebná jen nepatrná změna tlaku a nátisku:

ca. 72
 (*acet.*)
ff *gliss.*
 3:2 5:4 5:4

H. Holliger: Three Pieces: I. Mathewmatics; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 [3]

2) „Kombinace dvou hmatů“

je nejspolehlivější způsob, kterým lze zároveň vytvořit zdaleka největší množství multifoniků. Dva hmaty lze „zkombinovat“ otevřením klapky či otvoru uprostřed hmatu pro jeden z hlubších tónů. Jednoduchými příklady jsou multifoniky, vzniklé rozdělením hmatů na tóny G či A, čímž v podstatě vytvoříme modifikovaný hmat na c resp. d:

($\frac{2}{8}$) ($\frac{3}{8}$)
 5 5
ff *ff* *f* *f* (*ff*)
 5:4 3:2

H. Holliger: Three Pieces: I. Mathewmatics; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 [4]

Multifoniky mají velice širokou barevnou škálu. Výše uvedené znějí jako velmi hrubé mikrointervalové clustery, u nichž je velmi obtížné stanovit základní či převažující tón. Zcela protikladně působí quasi konsonantní multifoniky, v nichž jasně slyšíme několik tónů alikvótní řady. Zde se přímo nabízí propojení s běžnými tóny, avšak vždy je třeba mít na paměti, že intonační úroveň

multifoniku může být i o čtvrt tónu odlišná. Pokud to hmat umožňuje, můžeme barvu multifoniků modifikovat pomocí palcových klapek:

Martin Hybler: *Curatio hypochondrii: I. Multivitamina*; ©2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD2 [5]

Další skupinou multifoniků jsou pulzující zvuky⁷⁶, při nichž je vyluzováno tolik frekvencí, že nemohou znít současně (efekt se dá přirovnat k reproduktorům ve starých počítačích, které, ač fakticky jednohlasé, dovedly vytvořit iluzi vícehlasu rychlým střídáním několika tónových výšek). Velmi oblíbeným příkladem je přefouknuté B₁, se kterým má tendenci znít současně A, takže vzniká dojem trylky, či přesněji opakovaného nasazení tónu A do drženého B. V následujícím příkladu z Beriovy *Sequenze* je multifonik přefouknut ještě o oktávu výše:

© 1998 Universal Edition; zvuková ukázka CD1 [67]

Multifoniky znějí obzvlášť efektně, jsou-li používány v melodii (tj. nikoli osamoceně a na korunách) a ve spojení s tradiční jednohlasou hrou. Pro sledy multifoniků platí totéž, co pro čtvrttónové pasáže: Vzhledem ke komplikovaným a nezvyklým hmatům se může i v pomalém tempu jednat o virtuózní záležitost. Ukázkovým příkladem integrace multifoniků je 4. etuda Edisona Děnisova:

⁷⁶ Tyto multifoniky označuje P. Gallois jako „rolling tones“ (Gallois, P.: str. 43).

Tranquillo

The image displays a musical score for a piece titled "Tranquillo". It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a flute part (right). The piano part features a series of chords with fingerings indicated by 'x' and 'o' marks, and dynamics of *p* and *pp*. The flute part has a melodic line with a long slur and dynamics of *p* and *pp*. The second system shows a continuation of the piano part with a trill (tr.) and a dynamic of *pp*, and the flute part with a melodic line and a dynamic of *pp*. The score is set in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

© 1986 Deutsche Verlag für Musik; zvuková ukázka CD2 [6]

3.4.5 Frullato

Frullato bylo používáno už na přelomu 19. a 20. století⁷⁷. Je poněkud zarážející, že ještě 5. vydání *Italského hudebního názvosloví* z roku 1987 překládá tento výraz jako „flétnové tremolo“. V době vydání slovníčku však již bylo obvyklé užití frullata u většiny dechových nástrojů, fagot nevyjímaje. Frullato (překládáno též jako „třepotavý jazyk“) je vlastně ekvivalentem k tremolu, běžně používanému u smyčcových nástrojů – ostatně i jeho notace se s tremolem na jednom tónu shoduje. I zde se prakticky jedná o rychlé opakované nasazování jednoho tónu. Jazyk není za běžných podmínek (tj. při jednoduchém či dvojitým staccatu) schopen frekvence, srovnatelné co do rychlosti s pohyby zápěstí, vedoucího smyčec. Pokud je však rozkmitán, tato frekvence může být dokonce i vyšší.

Kmitání jazyka můžeme docílit několika způsoby. První je zřejmě nejprostší (ne tak ovšem např. pro anglické rodilé mluvčí!), a sice vyslovením dlouhé hlásky **r**. Vibrace jsou pravidelné, ale obtížně proveditelné se strojkem v ústech, jelikož špička jazyka se musí dotýkat patra za horními zuby a jsou tak zásadně ovlivněny funkce jazyka a nátisku. Při legatových vazbách směrem vzhůru je

⁷⁷ Frullato ve flétnových partech použil například Gustav Mahler v některých svých symfoniích.

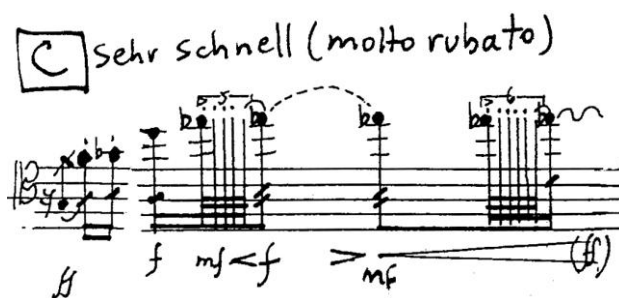
někdy dokonce zapotřebí mírně nafouknout tváře či udělat ústupek v podobě vzduchu vypouštěného okolo strojku. Nejlépe se frullato ozývá ve středním a středně vysokém rejstříku, přičemž nejefektivněji zní, pokud tón nasadíme již s více vysunutým strojkem, a jazyk neodtáhneme od strojku, ale přímo od patra (tedy nikoli „trrr“, ale přímo „rrrr“). Jinou možností je krční frullato, pocitově přirovnatelné ke kloktání či obrácenému chrápání. Při této metodě sice jazyk nekoliduje s nátiskem, ale celkový efekt je výrazně slabší.

Ideálním kompromisem je frullato středem jazyka⁷⁸, kdy špička zůstává v klidu a neovlivňuje tedy možnost nasazení a především nátisk. Tento způsob vyžaduje notnou dávku cviku – v první řadě je nutné osvojit si výslovnost správné hlásky, jíž je něco mezi „ráčkujícím r“ a „ch“, avšak umístěné relativně vpředu. Při nácviu frullata je rovněž důležité věnovat pozornost přechodům z rovného tónu na frullato a zpět s maximálním zachováním dynamické a intonační úrovně tónu.



© 1983 Stockhausen-Verlag; zvuková ukázka CD1 [60]

Ve značně necitlivě napsaném partu ve skladbě „Gitter“, kde je požadováno frullato i v nejvyšším rejstříku, je první způsob („r“) naprosto nepoužitelný. Při hře nad cis² je již nutné mírně zabalit přední zuby do rtů (viz níže), což znemožňuje vibraci špičky jazyka. V těchto případech je tedy nutné použít krční či „střední“ frullato.



© 2008 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 [7]

⁷⁸ Tuto metodu detailně zpracovává americká hobojistka a specialista na novou hudbu Jacqueline Leclair (<http://www.nuoboe.com/html/fluttertongue.html>).

3.4.6 Využití hlasu a řeči

3.4.6.1 Subvokalizace

Již u mnoha starých nástrojů, používaných pro sólovou hru (viz kap. 2.1.1, str. 17), je možno pozorovat snahu o zpestření jednoduché melodické linky alespoň primitivním vícehlasem. Nejčastěji byly tyto jednohlasé nástroje doplňovány ještě druhou trubicí, která obstarávala tzv. prodlevu. Geniální polyfonii, ač paradoxně jednohlasou, můžeme pozorovat též u flétnových skladeb J. S. a C. Ph. E. Bacha či G. Ph. Telemanna. Také pro dnešní skladatele je jakýkoli jev, který vytváří iluzi vícehlasu, vítaným oživením. Jelikož melodické možnosti multifoniků jsou velice omezené, vhodnějším způsobem, jak jednoduše obohatit jednohlasou linku, je *subvokalizace*.

Již při prvních pokusech o vyloučení takového „dvojhlasu“ na fagot hráče překvapí, jak těžké je udržet tón na správné intonační výši, nehledě na to, že zvuk fagotu je podstatně silnější, než sebesilněji vyluzované „brumendo“, které navíc vychází nikoli nosem, ale úzkým otvorem strojku. V zájmu dynamického vyrovnání obou hlasů je tedy téměř výhradně nutné používání pomocných hmatů, zejména má-li být zpívaný hlas vedoucí (tuto variantu však přesto nelze doporučit). Náročné je též zvládnutí rozdílné výšky obou hlasů tak, abychom byli schopni současně zaspívat nízký a zahrát vysoký tón či naopak. V dostupné literatuře se většinou nacházejí pouze jednoduché příklady subvokalizace; snaha o její pokročilejší zvládnutí však může být jedním ze způsobů, jak při hře správně uvolnit hrdlo.

P. Billone: Legno. Edre: IV. Manda; © Pierluigi Billone; zvuková ukázka CD2 8

3.4.6.2 Vyslovování do nástroje

Možnosti nasazení tónu zdaleka nejsou omezeny na hlásky „t“ či „d“, důkazem čehož je například dvojitý jazyk či frullato. Při práci na skladbě *Curatio*

hypochondrii jsme s Martinem Hyblerem zkusili zajít ještě dále, když jsme se pokusili zkombinovat hru s řečí. Slovo „Rituximab“ je nejprve vysloveno do nástroje bez hlasu a posléze s hlasem. Pro spolehlivé nasazení tónu při artikulaci neobvyklých souhlásek je nutné věnovat zvýšenou pozornost dostatečnému množství vzduchu při následující samohlásce (zejména při slabice „ma“). Zřetelnosti „x“ a „b“ lze napomoci upuštěním vzduchu okolo strojku resp. „spolknutím“ posledního tónu. Při pozdějším vyslovování s hlasem platí totéž, co při subvokalizaci, tedy podmínka důkladné dechové opory a uvolněnosti hrdla.



M. Hybler: *Curatio hypochondrii: IV Chemotherapeutica*; © 2011 Martin Hybler; zvuková ukázka CD2 9

3.5 Efekty vzduchové a perkusivní

3.5.1 Zvuky zcela bez tónu či s velkou příměsí vzduchu

Vzhledem k malému průměru esa a strojku není u fagotu možné dosáhnout tak hlasitého fičivého zvuku, jako u klarinetu, flétny či žesťových nástrojů. Nutno konstatovat, že jistý vzduchový efekt více či méně vědomě vytváří vysoké procento fagotistů (a zejména klarinetistů) tím, že v přílišné snaze o uvolněnost nátisku nechávají během hry ucházet vzduch okolo strojku⁷⁹.

Ve větší míře jsou použity vzduchové efekty ve skladbě N. Hubera *Mit Erinnerung*, kde se autor snaží napodobit hru na grumli a jeho fantazie nezná mezí: Vyžaduje nejen přímý proud vzduchu do strojku či esa, ale také foukání z přesně dané vzdálenosti za střídání hmatů. Tato technika vyžaduje cvik, zejména kvůli správnému směřování proudu vzduchu, kterému můžeme napomoci uvolněním rtů a tváří. Intonační hladinu či „barvu“ vzduchového proudu lze zřetelněji odlišit změnami v otevřenosti ústní dutiny, které jsou rovněž předepsány pomocí různých hlásek.

⁷⁹ Stees, B.: *Embouchure leaking: Tips for plugging the leak*.
<http://www.steesbassoon.com/embouchure.html>

♩ = 63

37

[tü tü tü tü tü]
mf mp p p mf

~ 1 cm (etwas Zischen) ~ 4 cm

2)

38

S-Bogen im Mund S-Bogen im Mund S-Bogen im Mund mit Akzent Mund vom S-Bogen wegrehen

mf < f p [tw d d] [d] [d d d] [tw ht] [d d d] [h d d h]
ffz p mp > p pp ff sfz pp < > f

3)

© 1999 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 10

Jiným efektem z této kategorie je případ, kdy strojek vibruje na samé spodní hranici ozevu. Pro jeho označení se setkat s výrazy jako *subtón*, basklarinetistou J. Horákem zavedené *zephyroso*, „stínový tón“ (H. Holliger) či prozaicky „tón s velkou příměsí vzduchu“. Technika je pochopitelně mnohem jednodušší u jednoplátkových nástrojů, kde je možné hranici mezi minimální možnou vibrací a tichem téměř smazat. Dvouplátkové nástroje jsou v tomto ohledu omezené, neboť zmíněná hranice je poměrně ostrá. Proto je u nich také náročné či nemožné nasazení *de niente*, zejména v dolní části rozsahu. Správnou koordinací dechu a nátisku (obojí musí vyvinout značný tlak, takže výsledek je rozdílem dvou izometricky působících sil) lze do jisté míry tento efekt použít i u fagotu. Výsledné tóny jsou však barevně i intonačně labilní, takže se spíše nabízí jeho využití na rychlejších pasážích, než na dlouhých tónech:

(breathnoise, hardly any sound)

PPP

© 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 11

3.5.2 Flap

Slap tone, velmi výrazný u jednoplátkových nástrojů, je na fagot ve stejném slova smyslu neproveditelný. Na dvojitý plátek totiž není možné vyloudit hlasité lupnutí, které vzniká úderem jednoduchého plátku o hubičku. Ačkoli je název

„slap tone“ přesto někdy používán, Pascal Gallois upřednostňuje pojem „flap“ (plácnutí); jindy se můžeme setkat s pojmem „jazykové pizzicato“. Jedná se o efekt, kdy je proud vzduchu bez tónu náhle prudce přerušen ucpáním strojku jazykem. Rychlým opakováním tohoto efektu (bez tónu) a střídáním hmatů v základním rejstříku (B₁-f) můžeme dokonce docílit zvuků různé výšky. Hlasitost – kterou lze zvýšit nasazováním na eso bez strojku či dále na jazyku – však zdaleka nedosahuje pravého „jednoplátkového“ slapu, takže jeho použití bývá efektní téměř výlučně u sólových skladeb, navíc v tichých místech:



O. Berg: *Vertigo* (závěr); © 1992 Norwegian Music Information Center; zvuková ukázka CD2 12

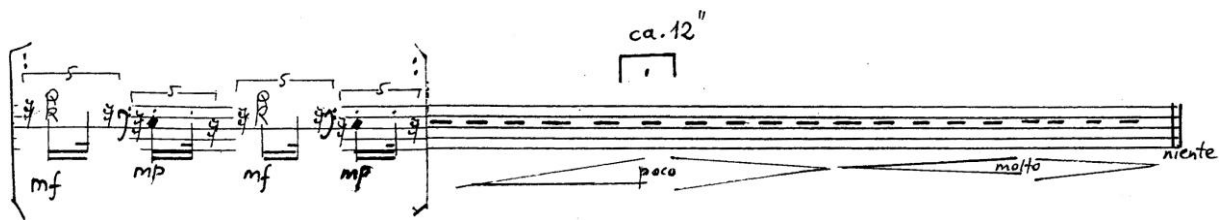
Ve skladbě Heinze Holligera *Klaus-ur* je navíc rozlišován „slap“, vytvářený pouze jazykem, a „náraz jazyka“ (tongue ram), kde prudkému přisátí jazyka ke strojku předchází silný proud vzduchu – pomůckou v takovém případě bývá hláska „ft“ či ještě lépe šeptané „hot“.



© 2002 Schott Music; zvuková ukázka CD2 13

3.5.3 Mlaskavé zvuky

Náhradou za slap může být efekt, popisovaný Adrianou Hölszky „*Küßchen-geräusch*“, tedy „zvuk, dosažený imitací polibku“. Takového zvuku lze dosáhnout, pokud rty semkneme k sobě a vytvoříme v ústech podtlak. Mlasknutí, které se ozve při rychlém otevření úst (spodní ret se musí nadále dotýkat strojku), je navíc podpořené krátkým vysokým tónem. Tato technika vyžaduje důkladný nácvik – důležité je zejména najít správnou polohu rtů na špičce strojku. Zvláště náročný je závěr skladby A. Hölszky *Gitter*, kde je vyžadována kombinace tohoto efektu s hlukem klapek a střídána běžným nasazením, navíc s dlouhým diminuendem *al niente*:

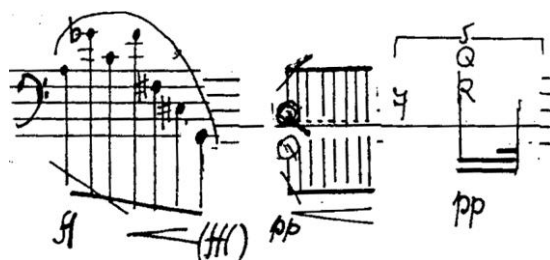


© 2008 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 14

3.5.4 Hluk klapek

Hluk klapek vyznívá velice efektně na flétně či saxofonu: Kromě klapání se zde zřetelně ozývá tón, přibližně odpovídající právě zaujímanému hmatu. Podobného tónového efektu lze u fagotu dosáhnout jen v omezené míře, a sice od tónu G diatonicky směrem dolů. Malý průměr klapek v poměru k šířce nástrojové trubice a jejich nízký zdvih však způsobuje, že i při nejlepší snaze je efekt špatně slyšitelný. Také „chrastění“ všemi – ponejvíce malíkovými a palcovými klapkami – nepřináší hluk dostatečně výrazný na to, aby se hlasitostí blížil tónu nástroje, byť v nízké dynamice. Nejvýraznějších hluků můžeme docílit prudkým uvolněním některých klapek, které jsou v klidové pozici zavřené, tj. malíkových klapek na basové rouři či As klapky na botě (zde dosáhneme většího efektu při použití palcového hmatu). Požadovaný hluk nejlépe vytvoříme sklouznutím prstu či „brnknutím“ o příslušnou klapku.

Jiného perkusivního zvuku lze dosáhnout drobnou preparací nástroje, která ovšem nijak neovlivní jeho běžné použití: Pokud odstraníme plst pod hmatníkem klapky na B₁ tak, aby při prudkém stisku udeřila do C klapky, ozve se poměrně silný kovový zvuk. Musíme však mít na paměti, abychom stiskli pouze tuto klapku, a nikoli celý hmat na B₁ nebo H₁. Poměrně hlučná může být při úderu prsteníčkem pravé ruky též alternativní B klapka, jindy zřídka používaná. Tento způsob – v kombinaci s výše popsáním „brnkáním“ lze použít např. ve skladbě A. Hölszky *Gitter*.



© 2008 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 15

V hojně míře je použito klapání ve skladbě *Blur* Ch. Arrella (2006). Většinu skladby tvoří dvaatřicetinové běhy, v nichž jsou tóny stále častěji nahrazovány „cvaknutím“ klapek (značka K – key click). Ačkoli jsou zde tónové výšky přesně udávané, uvedené hmaty většinou dostatečně zřetelný perkusivní efekt neumožňují. Proto je vhodnější zvolit takové klapky, které vydávají dostatečný hluk, nezávisle na udávané výšce.

Chris Arrell: *Blur*; © 2006 Chris Arrell; zvuková ukázka CD2 16

3.6 Ostatní efekty

3.6.1 Hra na dva strojky současně

Při této technice se do úst vloží druhý strojek, z něhož posléze vychází „kohout“ či zvuk podobný hře na stéblo pampelišky. Je zde důležitá vyrovnanost dvou použitých strojků, jež umožní stejnou míru vibrace obou dvou. Jinak hrozí, že dojde k podobnému jevu, jako v případě, kdy jedno brčko je ponořené do nápoje a druhé nikoli – vzduch jde cestou, která klade menší odpor. Techniku druhého strojku používá např. Rob du Bois ve skladbě *Quatre Invocations*:

avec une deuxième
anche dans la bouche (joué en liberté)

© 1976 Donemus; zvuková ukázka CD2 17

3.6.2 Hra na eso či vdechováním

Hra bez strojku představuje pro mnohé autory vítané zpestření. Samotný akt snímání strojku z esa ovšem působí rušivě. Proto je vhodné umístit přechody

tam, kde je bezprostředně po sejmutí strojku možné pokračovat dále ve hře levou rukou a strojek přitom uložit např. na pult. Pokud tuto možnost nemáme, musíme narušit „štronzo“ během pauzy. Jeden z takových ideálních přechodů je ve skladbě *Mit Erinnerung*:

N. A. Huber: *Mit Erinnerung*; © 1999 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 [18]

Kromě „mlaskavých“ zvuků, které jsou rovněž dosaženy vdechnutím (i když se jedná v podstatě jen o podtlak v ústech), se ve *Třech kusech* Heinze Holligera setkáváme s dosud nepoužitou technikou, kterou je hra tónů určité výšky pomocí vdechování. V případě hry na strojek lze vyloudit rozsah, téměř shodný s rozsahem nástroje. Výška dosažených tónů, které jsou barevně velice chudé a intonačně labilní, většinou odpovídá tónům o oktávu vyšším, než jsou uvedené hmaty.

© 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 [19]

Způsob hry na eso bez strojku je podobný technice vyluzování tónů na žesťové nástroje; vzhledem k malému průměru ústí esa je zde ale minimalizována možnost práce s tónem. Zejména kontrola jeho intonační výše je velice náročná a vyžaduje notnou dávku cvičení. Větších úspěchů můžeme dosáhnout, pokud nebudeme vzduch vydechovat, ale jemně nasávat. Autorem předepsané tónové výšky tedy slouží jen pro přibližnou orientaci:

Heinz Holliger: *Three Pieces: III. Klaus-ur*; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 [20]

Technika hry vdechováním je velice delikátní záležitost a vyžaduje notnou dávku trpělivosti při nácviku. Již zmiňovaný odborník (nejen) na Holligerovu skladbu, Lyndon Watts, doporučuje vložit strojek resp. eso nikoli do středu úst, jako při běžném hraní, ale přibližně do poloviny vzdálenosti mezi středem a koutkem. Poté je nutné velmi jemně vtahovat vzduch, pomocí čehož se rty rozechvějí a uslyšíme tenké bzučení, podobné tomu, které vyluzují do nátrubků hráči na žesťové nástroje (ovšem mnohem slabší). Právě stabilita tohoto zvuku je klíčem ke zvládnutí techniky. Jelikož každý člověk vládne jinými fyzickými dispozicemi, univerzální návod neexistuje. Je pouze třeba hledat ideální vyváženost mnoha faktorů, které zde mohou působit: Uvolněnost rtů, poloha dolní čelisti (ve všech směrech), intenzita vdechovaného vzduchu (pomocí níž ovládáme výšku tónu při hře na eso) a umístění strojku či esa u rtů.

4. Další technické a interpretační postřehy

4.1 Hra v nejvyšším rejstříku

Velkou zásluhu na barevné a výrazové mnohotvárnosti fagotu má bezpochyby jeho široký tónový rozsah. Flexibilita nástroje v krajních rejstřících je však značně omezená v porovnání např. s klarinetem, jehož rozsah je v podstatě stejně široký (3 oktávy + kvinta resp. malá či velká sexta). Pružná hra v hlubokém rejstříku je do jisté míry ovlivněna schopnostmi hráče (prstovou a dechovou technikou) a stavem nástroje; hra v oblasti nad c^2 má však vždy punc nadstandardu.

Karel Pivoňka ve Škole hry na fagot na adresu vrchního rozsahu nástroje trefně uvádí, že „vyšší tóny [než c^2] činí hráče nervosním⁸⁰“. Třebaže technika hry na fagot od té doby značně pokročila, můžeme i dnes konstatovat, že „pohodlný“ rozsah německého fagotu končí právě tónem c^2 . Spolehlivého ozvu v celém rozsahu nástroje, včetně nejvyšších tónů, lze dosáhnout jen za cenu snížení nároků v jiných ohledech: Použití tvrdého esa či strojku má často za následek intonační labilitu, zúžené dynamické možnosti či sníženou kvalitu barvy zvuku. Absence jakéhokoli doprovodu a expresivní charakter mnoha moderních sólových skladeb však všechny tyto ústupky do jisté míry umožňují.

Zatímco na francouzský fagot znějí nejvyšší tóny jako součást přirozeného rozsahu, u německého fagotu se při poslechu tónů nad c^2 neubráníme pocitu extrému. S každým půltónovým krokem vzhůru je nasazení problematičtější a postupně pohyblivost či možnosti práce s dynamikou a barvou omezenější. Proto jsou tyto tóny ve skladbách pro německý fagot používány úsporně a s vědomím, že jde o krajní polohu, jako prostředek pro dosažení nejvyššího stupně expresivity a naléhavosti. U skladeb pro francouzský fagot je situace jiná: Jelikož jsou vysoké tóny snáze vylouditelné, počítá často autor s jejich běžným použitím v melodii, což činí příslušné kusy na německý fagot velice těžko hratelné. Jedná se pak v podstatě o transkripci.



E. Bozza: Pièces Brèves: I.; © 1968 Alphonse Leduc; zvuková ukázka CD2 21

⁸⁰ Pivoňka, K.: str. 4

Každý tón nad c^2 má specifickou problematiku: Tónem cis^2 se dostáváme do dalšího stupně přefuku, a tak jeho eventuální svázání je snazší s vyššími, než s nižšími tóny. Barva je poněkud tmavá, vzhledem k relativně dlouhému přefukovanému sloupci. Oproti tomu tón d^2 je velice jasný a otevřený. Jeho (opakované) nasazení jazykem, zejména ve slabší dynamice, je už však značně problematické. Neodpustím si zde uvedení alternativního hmatu, který využívá přední B klapku (většinou hráčů zcela opomíjenou!) a zadní Gis klapku (dtto), čímž uvolňuje pravý malíček. Je tedy vhodný k vazbě s tónem g^1 bez nutnosti riskantního přehmatávání, jež má někdy za následek nepatrný posun celé ruky a tím drobné, ale rozhodující odkrytí některých dírek. Můžeme si tak usnadnit např. následující pasáž z *Pièce brève* E. Bozzy, nápadně připomínající úvod ke Stravinského Svěcení jara.

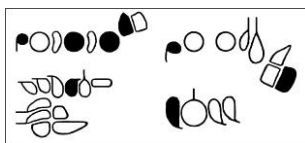
© 1968 Alphonse Leduc; zvuková ukázka CD2 [22]

U tónu es^2 máme více hmatových možností: Můžeme využít jednodušší hmat s trylkovací klapkou na křídle (ovladatelnou ukazováčkem i prostředníčkem!), nebo zvolit hmaty složitější, avšak pro nasazení spolehlivější. Provedení některých pasáží v *Monologu* Isanga Yuna si tak můžeme volbou vhodných hmatů ztelně usnadnit:

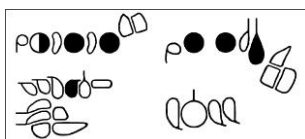
© 1985 Bote & Bock; zvuková ukázka CD2 [23]

Možnost vyloudění tónu e^2 je do značné míry ovlivněna typem nástroje. Pokud je vybaven speciální klapkou pro levý ukazováček, nasazení je snazší a barva tónu jasnější. Nevýhodou tohoto hmatu je ovšem nutnost přehmatávat

oběma ukazováčky na zřídka využívané klapky, což může komplikovat jeho použití v rychlejších pasážích:



Pokud nástroj zmíněnou klapku postrádá, je nutné použít hmat, odpovídající 6. přefuku tónu G, vyžadující velký tlak vzduchu a citlivé odkrytí půldírky. Nejen u tohoto hmatu, ale i u většiny tónů v nejvyšší poloze je podmínkou velmi jemné nasazení, či úplné vynechání jazyka (výjimkou je použití velmi tvrdého esa):



Poněkud necitlivé je použití tónu e² v závěru jinak pohodlně hratelné Jacobovy *Partity*. Pokud tedy nechceme přistoupit na výměnu strojku či esa před závěrečnou částí, musíme i v takto krátké a poměrně nezávažné skladbě pečlivě hledat kompromis ve vybavení, jaké nám umožní flexibilitu v celém rozsahu nástroje. Pravděpodobnost úspěšného nasazení tónu samozřejmě zvýšíme i zvolením střízlivého tempa a přehráním předepsaného ritardanda:

© 1970 Oxford University Press; zvuková ukázka CD2 24

Nasazení tónu f² je bez speciálního vybavení (pevný strojek a tvrdé eso) prakticky nemožné⁸¹. I s těmito pomůckami je často nutné sevřít strojek zuby. S výjimkou přechodu z tónu e² (navíc náročnějšího „zavřeného“ hmatu) je rovněž vyloučena téměř jakákoli legatová vazba. Nejčastěji je proto tón f² používán právě v této souvislosti:

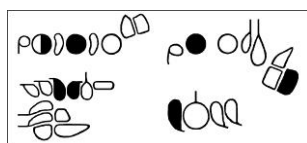
⁸¹ Někteří výrobci fagotů nabízejí i možnost speciální klapky na f², která je umístěna nad e² klapkou.

Kvůli tomu je ovšem nutno vyrobit odlišný tvar křídla, což markantně zvyšuje cenu celého nástroje.



E. Děnisov: Sonáta: II. Lento, poco rubato; © 1985 A. Leduc & Cie.; zvuková ukázka CD2 [25]

Tón fis^2 je již vylouditelný jen za velmi příznivých podmínek; navíc použitelný hmat se může zásadně lišit podle typu nástroje. Ideální je taková kombinace, která se co nejvíce podobá hmatu na f^2 . Vazbou či glissandem z tohoto tónu je také fis^2 nejsnáze dosažitelné:



H. Holliger: Three Pieces: II. Mart(d)er aller Aarten; © 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 [26]

Paradoxem je, že tón g^2 se ozývá snadněji, než mnohé nižší tóny (e^2 - fis^2). Přesto je však jeho zvládnutí podmíněno tvrdým strojkem a pozměněným nátiskem, kdy prakticky stiskneme strojek zuby, zabalenými do rtů. Horní zuby však nejsou v přirozeném předkusu (jako při obvyklém nátisku), ale dolní čelist je mírně předsunutá. Někteří hráči volí možnost přímého kontaktu zubů se strojkem, čímž se zvýší pravděpodobnost ozevu, ovšem za cenu naprosté neovladatelnosti tónu po stránce intonační i dynamické. Navíc plynulý přechod na tuto metodu z běžného nátisku a zpět je zcela vyloučen. Jinou možností je vsunutí jazyka mezi dolní zuby a ret, čímž zamezíme přílišnému tlaku zubů na sliznici (viz níže). Výsledek je v každém případě efektní – tón g^2 má velice světlou barvu a na poměry fagotu nebývalou průraznost, což je dáno jednoduchým a otevřeným hmatem. Ozývá se též při vazbě z g^1 . Lze ho použít například ve skladbě A. Hölszky *Gitter*, a to v místech, kde je předepsáno „so hoch wie möglich“.

© 2008 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 27

Tón g^2 však není jen rozmarem současných skladatelů. Použil jej již v roce 1962 **George Perle** ve skladbě *Three Inventions*:

© 1967 Theodore Presser; zvuková ukázka CD2 28

Tónem g^2 rozsah fagotu prakticky končí. Za mimořádně příznivých okolností (obzvláště tvrdé eso či strojek, které však prakticky znemožňují nejen uspokojivou, ale téměř jakoukoli hru v ostatních rejstřících) je možné vyloudit i vyšší tóny: Přidáním 1. přefukovací klapky a odkrytím e dírky hmatu na g^2 lze dosáhnout (v intonaci poněkud nižšího) gis^2 . Některé hmatové tabulky uvádějí i a^2 ; naprostým extrémem je tón c^3 , vzniklý dalším přefukem g^2 .

Nácvik tónů v nejvyšším rejstříku může být pro nezkušené fagotisty velice bolestivou záležitostí. Při značném tlaku předních zubů na rty dochází někdy i ke krvavému poranění sliznice ústní dutiny, která se pak dlouho hojí a po tuto dobu je znatelně oslabena funkce nátisku. Proto je radno při intenzivnějším cvičení vysokých tónů chránit sliznici kousky cigaretového papíru, které se přehnou a umístí na horní i spodní řezáky. Při naslinění tyto papírky zvlhnou a přilnou k zubům. Tuto metodu, hojně využívanou i hobojisty, lze doporučit nejen při nácviku vypjatých pasáží v Monologu Isanga Yuna.

4.2 Pomocné hmaty

Francouzská fagotová škola, konkrétně učebnice jednoho z nejvýznamnějších francouzských fagotistů 20. století **Maurice Allarda**, rozlišuje dva typy hmatů: 1) *pour la sonorité* (pro lepší zvuk); 2) *pour le technique* (pro snazší zvládnutí technicky obtížnějších pasáží). Tato teorie nebývá protagonisty německého systému příliš nadšeně kvitována: **William Waterhouse**, který se o Allardově škole zmiňuje, píše, že by mělo být možné se praktikování dvojích hmatů vyhnout⁸²; rovněž legendární německý fagotista **Klaus Thunemann** prosazuje zásadu, že „na fagot lze vše zahrát originálními hmaty“⁸³. Dovolím si s těmito tvrzeními polemizovat. Z praxe vlastní i mnoha svých zkušenějších kolegů vím, že s originálními hmaty vystačíme pouze za ideálních podmínek, tj. vynikající nástroj a především perfektně vyvážený a uvolněný strojek. Zvláště druhá podmínka se plní dosti těžko, a proto chce-li především orchestrální a komorní hráč obstát, bez široké škály pomocných hmatů se neobejde.

Nepříliš lichotivé (ale bohužel do značné míry pravdivé) rčení o fagotu vtipně praví, že přirozený dynamický rozsah nástroje není nikterak široký a intonace je labilní⁸⁴. Na prvně jmenovanou skutečnost upozorňuje též Bruno Bartolozzi, ovšem záhy dodává, že „mnohem většího *zdánlivého* dynamického rozsahu lze dosáhnout pozměněním kvality tónu“⁸⁵. „Zdánlivého“ proto, že v mnoha případech se jedná pouze o barevnou modifikaci. Cílem pomocných hmatů je tedy utlumit ty tóny, které notoricky barevně vyčnívají, projasnit ty tmavší a přizpůsobit intonaci u těch, které mají tendenci táhnout níže či (častěji) výše. Motivací fagotistů by měla být snaha ne-li vyrovnat se, pak alespoň přiblížit se dynamickému rozsahu klarinetu či lesního rohu⁸⁶. Pomocnými hmaty lze výborně odstínit jednotlivé tři složky ve Stockhausenově skladbě *In Freundschaft*:



© 1983 Stockhausen-Verlag (doplňující poznámky V. V.); zvuková ukázka CD2 [29]

⁸² Waterhouse, W.: str. 19 a 144

⁸³ Osobní zkušenost z letních kurzů ve španělském Santanderu, 2004

⁸⁴ „V pianu vyčnívá, ve forte je neprůrazný, neladí a v pauze ho není kam postavit.“ (lidové rčení)

⁸⁵ Bartolozzi, B.: str. 3

⁸⁶ Waterhouse, W.: str. 82

V závěru Huberovy skladby *Mit Erinnerung* potřebujeme vyloudit po velmi silném nasazení extrémně tlumené tóny. Efekt se má podobat prudkému úderu do klávesy klavíru ve střední poloze při zvednutých dusících basových tónů, kdy slyšíme příslušný tón doznívat velmi slabě jen jako alikvót nižších strun. V tomto případě je nutné tóny utlumit a ztmavit pomocí co nejvíce dalších klapků. Dojde sice ke snížení jejich intonační úrovně; tím však získáme možnost více sevřít strojek nátiskem a tón ještě více zeslabit.

1) Die 3 Schluß-Klänge sollen folgenden Klavierklang, einschließlich seiner Ausschwingkurve, imitieren:

© 1999 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 30

Rozšiřováním dynamického rozsahu – zejména směrem dolů – nejen obohatíme zvukovou paletu nástroje, jejíž šíře je při sólové hře tak potřebná, ale zároveň umožníme použití některých efektů, které by jinak v poměru k celkové dynamické úrovni hry byly hůře slyšitelné (flap, subvokalizace či hluk klapků).

4.3 Cirkulační⁸⁷ dech

Cirkulační dech, slangově nazýván též „věčný dech“, se v dnešní době stává téměř nezbytnou výbavou hráčů (nejen) na dvouplátkové nástroje. Jedná se však o prastarou techniku, používanou při hře na řadu nástrojů, uvedených v kapitole 2.1.1, zejména na didgeridoo a arabské šalmajové nástroje. Definice cirkulačního dechu je prostá: Jedná se o nádech nosem v momentě, kdy je proud vzduchu do nástroje udržován vytlačováním vzduchu z nafouknutých tváří.

Ve většině případů není pro začátečníka problémem vytlačovat vzduch z nafouknutých tváří a posléze přidat nádech nosem; při aplikaci na nástroj však záhy zjistíme, jak je obtížné udržet tón při výměně vzduchu na stejné intonační a

⁸⁷ Název této techniky v češtině bývá sporný. Na dotaz, zda používat přívlastek „cirkulární“ či „cirkulační“, nedává Ústav pro jazyk český jednoznačnou odpověď – zejména proto, že pojem se týká velmi úzkého okruhu specialistů. Mezi příklady využití obou adjektiv, které ÚJČ poskytl, se však vyskytoval pojem „cirkulační klimatizace“, který vzhledem k podobnosti principu – proudění vzduchu – hovoří spíše pro zvolenou variantu.

dynamické úrovni. Dále se zpravidla po několika cyklech dostavuje únava nátisku, a to v takové míře, že není možno pokračovat ve hře. Je tedy nutné zdokonalit jednotlivé fáze cirkulačního dýchání tak, abychom:

- 1) využili co největší kapacitu nafouknutých tváří jejich naplnění všemi směry při maximálně otevřené ústní dutině. Následně je nutné „uzavřít“ tento prostor jazykem co nejvíce vzadu na měkkém patru.
- 2) nepovolovali dechovou oporu při nafouknutí tváří.
- 3) vytlačovali vzduch z ústní dutiny nikoli čelistí, ale spíše tvářemi jakoby ze strany a též jazykem. Nátiskové svaly musejí být touto aktivitou dotčeny co nejméně.
- 4) dosáhli naprosté uvolněnosti nejen dýchacího aparátu, ale celého těla při nádechu nosem. Z tohoto důvodu je vhodné provádět nácvik na vyšších tónech, u nichž nedochází k tak rychlé spotřebě vzduchu ve tvářích, a máme tudíž na nádech více času.
- 5) při přechodu na běžný způsob hry opět aktivovali dechovou oporu. Pokud je přechod pomalý, jsme nuceni na krátkou, ale rozhodující dobu držet intonační hladinu tónu pouze pomocí nátisku, který je tak vystaven zbytečné zátěži a brzy dojde k jeho únavě. Je zajímavé, že o tomto nebezpečí se dostupné publikace příliš nezmiňují. Brožurka T. P. Kynastona se pouze zmiňuje o nutnosti pravidelného odsazení pro prokrvení nátiskových svalů⁸⁸. O únavě nátisku se nezmiňuje překvapivě ani Pascal Gallois, který je schopen hrát technikou cirkulačního dechu nepřetržitě po velmi dlouhou dobu.

Z výše uvedených bodů je patrné, že je zapotřebí dokonalé koordinace několika svalů. Proto je vhodné nejprve procvičovat jednotlivé fáze odděleně, čímž včas odhalíme a odstraníme nežádoucí napětí. Vyplatí se tedy provádět následující samostatná cvičení:

- nafouknutí tváří při zachování dechové opory,
- hluboký a uvolněný nádech nosem při nafouknutých tvářích (strojek nyní ucpeme jazykem),
- nasazení tónu pouze pomocí vytlačování vzduchu z tváří (později přidat nádech nosem),
- následné nasazení tónu bráničním dechem, avšak bez jazyka.

⁸⁸ Kynaston, T. P.: str. 18

Posléze můžeme fáze propojovat a slučovat, až dosáhneme kýžené nezávislosti mezi dvěma skupinami svalů, která nám umožňuje uvolněně a hluboce se nadechnout, zatímco veškerou odpovědnost za kvalitu tónu přebírají tváře, jazyk a rty.

Techniku cirkulačního dechu lze používat nejen pro nádech, ale i pro vydechnutí přebytečného vzduchu. Tato varianta je užitečná nejen při hraní nepřerušovaných frází, nýbrž i tam, kde se brzy hodláme nadechnout běžným způsobem, ale nemáme dostatek času na rychlou výměnu vzduchu⁸⁹. (Nutno poznamenat, že zde již nevystačíme s přívlastkem „cirkulační“, jelikož vzduch necirkuluje, ale proudí dvěma cestami jedním směrem.) Pascal Gallois, na základě spolupráce s nímž napsal Luciano Berio skladbu *Sequenza XII*, a jenž byl skladatelem požádán o pojmenování této techniky, používá termínu „dvojitě cirkulační dýchání“.

Je ovšem nutné mít na paměti, že sebedůkladnější přidechnutí nosem nemůže být plnohodnotnou náhradou za klasický hluboký nádech ústy a nosem současně. Množství vzduchu, které je možné vdechnout během krátké doby (maximálně 1,5 vteřiny) nosem, je zřetelně menší. Pokud se budeme křečovitě snažit vdechnout co nejvíce vzduchu, nosní dírky se naopak zúží, což má kromě malé efektivity za následek i hlasitý syčivý zvuk, který zbytečně přitahuje pozornost posluchače (nedosti na tom, že kuriózně mohou vypadat už nafouknuté tváře). Z těchto poznatků vyplývá, že techniku cirkulačního dechu je nutno aplikovat o něco častěji, než běžné dýchání. Zřejmě nepřekonatelným příkladem je v tomto ohledu způsob, jakým provádí Pascal Gallois Beriovu *Sequenzu XII*. Frekvence častých nádechů a výdechů nosem v jeho případě přibližně odpovídá frekvenci běžného bezděčného dýchání v klidu. Tím se zabrání nežádoucím pnutím, ke kterým by mohlo dojít při přílišném vyčerpání nebo naopak přeplnění plicní kapacity.

4.4 Pianomechanika a flexibilita levého palce

Ekvivalent pianomechaniky nenajdeme na žádném jiném dřevěném dechovém nástroji. Jedná se totiž o přefukovací dírku, která je ve své základní poloze *otevřená* (na rozdíl od hoboje či klarinetu). Mechanismem, který hráč

⁸⁹ Smyslem je prevence přeplnění plic oxidem uhličitým, což napovídá, že tato technika je vzhledem k přetlaku používána téměř výlučně hráči na dvouplátkové nástroje.

ovládá levým palcem, lze klapku buďto dočasně zavřít, nebo zajistit (zamknout) v zavřené poloze⁹⁰. Zamknutím je možné si zjednodušit hru ve střední a nižší poloze, protože levý palec je (při zamčené pianomechanice) volný a tudíž připraven ovládat některou z dalších osmi klapek, které má ve svém dosahu. Zámek je tedy užitečný při hmatech s cis klapkou, nebo – a to zejména – při přechodech z nejnižší polohy do vyšších rejstříků a zpět. Při častých změnách rejstříků je ovšem nutné osvojit si techniku častého zapínání a vypínání pianomechaniky. Dokonalé zvládnutí této disciplíny je naprosto nezbytné ke komplexnímu zvládnutí nástroje, a to nejen v moderních skladbách. Ačkoli to může mnoha hráčům zpočátku připadat jako zbytečná komplikace, už po částečném osvojení je evidentní, že sofistikované ovládání zámku hru na fagot paradoxně zjednodušuje. Tato problematika kupodivu nebývá v dostupném pedagogickém materiálu příliš zmiňována, a tak teprve postupnou praxí mnohý hráč zjistí, že zavřená pianomechanika se může osvědčit nejen v nízké a střední poloze. Statisticky vzato, většinu tónů (celkem 32 ze 44) v rozsahu fagotu lze nasadit se zavřenou pianomechanikou (jedná se o B₁ – b¹ s výjimkou cis¹ – f¹). Zejména u nejvyšších uvedených tónů se zavřenou pianomechanikou nepatrně sníží intonace a zvýší jistota čistého nasazení. Zavřenou pianomechaniku využijeme také při riskantních přechodech do hlubokého rejstříku, kdy není možno ji samostatně stisknout palcem. **Vždy je snazší nasadit vysoký tón se zavřenou, než nízký tón s otevřenou pianomechanikou.** Jednoduchým příkladem, kdy využijeme zamčenou pianomechaniku pro jistější ozvě hlubokých tónů, je střední část *Fantazie* M. Arnolda:



© 1966 Faber Music; zvuková ukázka CD2 31

Pokročilejší použití zámku se nabízí v pasážích s rychlými přechody mezi rejstříky, jako např. ve 3. větě *Sonáty* E. Děnisova:

⁹⁰ Pianomechanika je (díky spojce mezi botou a křídlem) zavírána automaticky při stisknutí E-klapce na botě.



© 1985 Alphonse Leduc & Cie.; zvuková ukázka CD2 [32]

Pomocí pianomechaniky (v kombinaci s alternativními hmaty) lze také vyřešit zdánlivě nehratelné spoje. V naprostém vrcholu Yunova Monologu se hudba náhle zlomí do pianissima a v tomto duchu skladba i zanedlouho končí. Autor však v inkriminovaném místě vysloveně předepisuje „nicht unterbrechen“. Tóny cis² a A lze svázat následujícím způsobem: Ještě na cis² pustíme obě přefukovací klapky a stiskneme či zamkneme pianomechaniku. Pro následující A použijeme pomocný hmat s jednou či oběma Fis klapkami. Jelikož tento hmat výrazně tlumí a zároveň snižuje, nemusíme příliš měnit tlak vzduchu ani nastavení nátisku:

© 1985 Bote & Bock; zvuková ukázka CD2 [33]

Ve výjimečných případech na pianomechaniku pamatuje samotný autor, kdy používá speciální symboly pro její zavření a otevření, jako např. Vincent Persichetti ve skladbě *Parable* (1969):

- ⊕ = close automatic octave key.
- = open automatic octave key.

Kromě pianomechaniky nemá u jiného (nejen dechového!) nástroje obdoby ani množství klapky, které jsou v kompetenci levého palce – pokud počítáme i

ovládání zámku k pianomechanice a alternativní C klapku, musí palec obsáhnout celkem 12 poloh. Připočteme-li nutnost zvládnutí techniky jemného otvírání přefukovacích klapek při nasazení tónů v 1. přefuku (v angličtině označovanou jako „flicking“), dá se říci, že levý palec musí být podobně přesný a citlivý jako prst, pohybující se po hmatníku smyčcového nástroje. Pokud je palec příliš suchý nebo zpoceny, dochází ke změně a tudíž ke ztížení už tak náročných podmínek. Zde lze doporučit prostý trik, používaný například fagotistou světového formátu Dagem Jensenem: Naneseme na palec mastnotu, tvořící se na čele či za uchem. Palec pak klouže po klapkách s přiměřenou lehkostí. Stejně můžeme postupovat i u druhého palce a obou malíčků, kde je dobrý „skluz“ rovněž žádoucí. Jako příklad nám poslouží náročná pasáž ve vysokém rejstříku ze skladby Olava Berga *Vertigo* (1992):



© 1992 Norwegian Music Information Centre; zvuková ukázka CD2 34

5. Praktická stránka provádění sólových skladeb

5.1 Fyzická výdrž

„[Svaly, mající podíl na dýchacím procesu], mají téměř neomezenou sílu a výdrž.“⁹¹

Fyzická výdrž je jedním z rozhodujících faktorů při sólové hře na dechové nástroje. Je ji třeba neustále trénovat, což platí zvláště pro vytížené orchestrální hráče. Zejména hráči na žesťové nástroje bývá často přehnaně upřednostňována úloha nátisku. Na základě zkušeností však musím souhlasit s W. Waterhousem v tom, že pravým klíčem k maximální fyzické výdrži (při hře na jakýkoli dechový nástroj) je především dokonalé zvládnutí dechové techniky. Ano, nátisk je jednou z důležitých součástí celého hracího aparátu (kterým se rozumí nástroj spolu s hráčem) a má zásadní vliv na barvu zvuku, ale jeho vliv na celkovou výdrž by neměl být přeceňován. Slouží též jako ventil, kterým regulujeme vibrace strojku a jeho otevření, a při tvorbě tónu musí být zcela v souladu s dýchacím ústrojím. K disproporcii mezi nátiskem a dechem může dojít v následujících případech:

- 1) Nedostatečná dechová opora, způsobená často příliš lehkým a barevně světlým strojkem. Takový typ strojku nevyžaduje k rozeznění velký tlak vzduchu, ale naopak nutí hráče neustále vzduch „brzdit“. Světlá barva bývá pak instinktivně tlumena nátiskem, což má za následek jeho rychlou únavu.
- 2) Nadměrný tlak vzduchu: Vzduch nestačí proudit otvorem ve strojku, načež vzniká uvnitř úst tlak, jenž musí být zadržován nátiskem (k čemuž naopak dochází u zavřených strojků s tmavší barvou zvuku a nedostatečnou rezonancí);
- 3) K drobné, ale v dlouhodobějším kontextu fatální únavě dochází v momentech, kdy je proud vzduchu nedostatečně kontrolován při ukončování fráze. Jsou to většinou případy, kdy se hráč soustředí více na následující nádech, než na stávající tón⁹². Právě v onom momentu ukončení tónu mnoho hráčů stahuje nátisk a hrdlo, aby zachovali intonační hladinu, jež by jinak vinou nedostatečného tlaku klesla. Často můžeme vidět, jak někteří hráči v nouzi „lapají“ po vzduchu široce otevřenými ústy,

⁹¹ Waterhouse, W.: str. 54

⁹² Problematiku ukončování tónů popisuje též Arthur Weisberg v článku „Playing Bach on the bassoon (The Double Reed 4/2002, str. 49-53)

čímž se podvědomě snaží kompenzovat úzce stažené hrdlo. Vraťme se znovu k W. Waterhousevi, který říká, že „přehnané spoléhání na nátisk bývá nejčastěji způsobeno nedokonalou dechovou technikou.“⁹³

Koordinace všech částí hracího aparátu ovšem vyžaduje tak dokonalé soustředění, že téměř u všech hráčů se dostaví dříve či později únava psychická. Vyvíjení napětí v nesprávných partiích pak má pochopitelně za následek křeč a únavu fyzickou. Zkušený hráč však dovede tento problém včas identifikovat a ví, že při správné koordinaci nedochází k únavě nátisku krátkodobě (tj. při provedení jedné či několika skladeb během koncertu), ale dlouhodobě (např. po několikahodinovém cvičení či intenzivním zkoušení).

Nebezpečí intenzivní orchestrální praxe tkví v tom, že zde lze do značné míry uspět i s nedokonalou dechovou technikou. Zejména hráči druhých nástrojů mnohdy vystačí se spolehlivým strojkem, který ladí a „spouští“ (umožňuje spolehlivé nasazení), přičemž orchestrální tutti jsou často vítanou příležitostí k odpočinku, respektive *pasívnímu hraní*. Teprve při sólové hře zjistíme, jak je náročné hrát po celou dobu *aktivně*. Nedostatečné ovládnutí dýchacího aparátu vede k rychlé únavě, mající za následek, že se nesoustředíme v první řadě na výrazové nuance, ale na to, abychom skladbu vůbec se ctí dohráli. V jednom ohledu je však výdrž v ansámblové hře problematičtější: Jelikož se hráč musí neustále barevně, dynamicky a intonačně přizpůsobovat a reagovat na momentální situaci, dochází dříve k psychické únavě, následkem níž se hráč hůře soustředí na dodržení správné dechové techniky. Naproti tomu při sólové hře je většina drobných, v ansámblu rušivých odchylek tolerovatelná.

Není předmětem této práce zabývat se dopodrobna technikou dýchání; jedno je však jisté: Plným využitím plicní kapacity a zejména uvolněností při pravidelných výměnách vzduchu můžeme dosáhnout netušených výsledků a dojít k fascinujícímu zjištění, že hranice výdrže leží mnohem dále, než se na první pohled zdá⁹⁴. Dýchání je zřejmě nejpřirozenější činností každého živočicha; potřeba zadržování dechu a vyvíjení tlaku při hře na dechové nástroje naopak této přirozenosti odporuje. Správným dýcháním pouze prospějeme svému celkovému zdravotnímu stavu⁹⁵; nedostatečné ovládnutí dechové techniky může

⁹³ Waterhouse, W.: str. 55

⁹⁴ Kreutzer, R.: *Stütze!!? Atemtechnik für Bläser und Sänger* je zřejmě první publikací, věnovanou výlučně problematice dýchání při hře na dechové nástroje a zpěvu.

⁹⁵ Schirner, M.: str. 9

při dlouhodobé praxi hry na dechový nástroj naopak vést k závažným zdravotním problémům⁹⁶.

Z dosud uvedeného plyne, jak prospěšná je pro interpreta vyvážená syntéza sólové a ansámblové hry: Sólové skladby mohou být vítaným studijním prostředkem i pro ty orchestrální hráče, kteří se sólové hře věnovat nechtějí, ale hledají způsob, jak zdokonalit svoji dechovou techniku. Naopak pro sólisty představuje orchestr či komorní soubor určitou „řemeslnou hygienu“. Proto nepovažuji za příliš šťastné studijní programy (běžné na některých evropských školách), úzce zaměřené pouze na výchovu orchestrálních hráčů. Důkladné studium partů a konkurzního repertoáru má své opodstatnění, ovšem ještě větší zručnosti a nadhledu v každém oboru lze dosáhnout všestranností a snahou o překročení jeho hranic.

5.2 Kondenzace vody v esu

Důležitým, zdánlivě nepodstatným elementem, který může nepříznivě ovlivnit celistvé provedení skladby, je kondenzace vody v ohybu esa způsobující rušivé praskání, ozývající se při vyšším tlaku vzduchu, a tedy při hře ve vyšší poloze. První problém lze vyřešit tak, že budeme nástroj držet více na boku, čímž se zmírní úhel stoupajícího úseku esa. Rovněž připadá v úvahu použití esa s tzv. plochým ohybem (tzv. flat bend), které pravděpodobnost kondenzace vody minimalizuje. V případě, že se nám kondenzaci přeci jen nepodaří zabránit, můžeme předejít dalším ruchům tím, že se mírně předkloníme či sklopíme nástroj, čímž se inkriminovaný stoupající úsek esa dostane do vodorovné až klesající pozice a voda tak může stéci dále do nástroje.

Kondenzace vody v esu souvisí též s hromaděním slin pod jazykem. Nebezpečí, že sliny budou vehnány ve velkém množství do strojku a esa, hrozí při forte ve vyšší poloze a zejména při frullatu špičkou jazyka, kdy se jazyk dotýká patra. Pokud se tak stane, je téměř nemožné pokračovat v další hře bez demontáže a vyčištění strojku i esa. Proto se vyplatí naplánovat si v delších skladbách kromě nádechů a výdechů také místa pro polknutí. Pokud ve skladbě nejsou delší pauzy a problém se slinami nastane, je teoreticky možné polknout za pomoci techniky cirkulačního dechu. Tento postup je však velmi riskantní, jelikož při něm hrozí nebezpečí vdechnutí slin. Můžeme jej každopádně využít při

⁹⁶ Kreutzer, R.: str. 15

nácviku cirkulačního dechu, za účelem prodloužení fáze, kdy vydechujeme pouze z nafouknutých tváří.

5.3 Hra z paměti

„Hra z paměti dokresluje obraz dokonalého umělce, a proto již zpočátku cvičte paměť na instruktivních skladbičkách⁹⁷.“

Tak zní poslední z deseti rad, které dává začátečníkům v Teoretickém úvodu své *Školy hry na fagot* Karel Pivoňka. Převládajícím trendem u všech hráčů na dechové nástroje je bohužel hra z not. Fakt, že na většině soutěží i ve studijních osnovách jsou požadavky na hru z paměti u hráčů na dechové nástroje velice benevolentní, může ale svědčit o tom, že dlouhodobé zkušenosti v tomto ohledu nebyly nejlepší. Kromě toho si musíme uvědomit, že na rozdíl od klavíristů či houslistů se při výchově hráčů na dechové nástroje počítá s tím, že těžiště jejich celoživotní činnosti bude přinejlepším v orchestrální či komorní hře, a proto není na vývoj hry z paměti kladen tak velký důraz.

I přesto je téměř zahanbující, vidíme-li hornistu či flétnistu hrát z not např. notoricky známý Mozartův koncert. Přitom skladby pro smyčcové nástroje či klavír jsou nesrovnatelně delší (a repertoár širší), a zejména u klavíristů je hra z paměti nejen pravidlem, ale vzhledem ke ztížené možnosti obracení not i nutností. Vzpomeňme na legendární Smetanovo kvarteto, které ovládalo z paměti většinu svého repertoáru! Pokud překročíme hranice instrumentální hudby, můžeme s obdivem vzhlížet i k operním pěvcům, tanečníkům či hercům, jejichž paměť nezřídka zahrnuje celé hodiny hudby, textu a jevištního aranžmá, o fyzické zátěži nemluvě. A znovu vzpomeňme na analogii mezi sólovou hrou a monodramatem, sólovým tancem či vzdáleně řečněním.

Nesmíme však zapomínat na faktor, který může způsobit, že fyzické nároky při hře na dechový nástroj předčí všechny výše jmenované profese. Je jím velice omezená možnost provádění neustálé plicní ventilace. Vysoké žesťové, a dále zejména dvouplátkové nástroje často vyžadují malé množství vzduchu, avšak pod velkým tlakem, takže v plicích nezřídka zůstává mnoho vzduchu, který se však postupně mění v oxid uhličitý a pro organismus hráče se stává nejen nepoužitelným, ale dokonce škodlivým. Přeměna vzduchu je o to rychlejší, vyvíjí-

⁹⁷ Pivoňka, K.: str. 10

li hráč při hře jakékoli nežádoucí síly. Výsledkem toho bývá celková tělesná ztuhlost a ztížená možnost regenerace organismu při nádechu či celkové výměně vzduchu. Nedostatek kyslíku má negativní vliv na všechny tělesné funkce⁹⁸, tedy i na mozek, potažmo paměť. Při veřejném vystoupení, kdy bývá poptávka organismu po čerstvém vzduchu vlivem vzrušení a koncentrace ještě vyšší, je tudíž výpadek paměti u hráčů na dechové nástroje mnohem pravděpodobnější než u ostatních hudebníků, kteří mohou provádět plicní ventilaci bez jakékoli závislosti na hře. Z uvedených skutečností je tedy patrné, že správná dechová technika může být přínosem i v tomto ohledu.

Na obranu fagotistů je dále třeba uvést, že nastudování zejména novodobých sólových skladeb z paměti je (v kombinaci s výrobou strojků) úkolem přetěžkým a mnohdy nemožným, takže hráč se nakonec bez not na pódiu neobejde. Společným znakem pro většinu moderních děl je navíc rozměrnost notového materiálu, který je nutno rozložit na více stojanů vedle sebe, což nezdědka odvádí pozornost publika od samotného výkonu. Vydání mnoha skladeb ignorují fakt, že obracení not při sólové hře je značně rušivým elementem, takže hráč je nucen buďto používat více exemplářů originálu či kopírovat jednotlivé stránky, což je teoreticky v rozporu se zákonem⁹⁹. Osobně se však domnívám, že právě tímto směrem vede cesta ke kompromisu mezi hrou z paměti a překážkou mezi interpretem a publikem v podobě mnoha pultů. Hráč může zmenšit notový materiál na co nejmenší čitelný formát či používat jen jakési vodítko, podobně jako Pascal Gallois v Beriově *Sequenze*. Právě jeho kreace jsou důkazem, že hra moderních sólových skladeb na dechové nástroje z paměti není utopií. Paměť je ovšem třeba neustále tříbit: Nemůžeme čekat, že se nám po mnoha letech hraní výlučně z not podaří zakrátko nastudovat spolehlivě z paměti např. Yunův *Monolog* nebo Stockhausenovo *In Freundschaft* (čímž se opět dostáváme k citátu, uvedenému v úvodu této kapitoly). Způsobů, jak spolehlivě nastudovat skladbu z paměti, může být mnoho; zkušenosti hudebníků se nicméně shodují v tom, že se jedná o dlouhodobý proces, který nezahrnuje pouze nutnost intenzivního cvičení a zapamatování stále větších úseků skladby, ale rovněž „cvičení bez nástroje“, jako častý poslech nahrávky či přehrávání v duchu (zejména před spaním). Již Cicero poskytuje dodnes platné rady, jak cvičit paměť, jež je jednou z nejdůležitějších vlastností dokonalého řečníka. Slova

⁹⁸ Dikov, B. A.: str. 5

⁹⁹ Viz Weait, C.: [bez názvu]. *Notes*, prosinec 1993 (str. 766-769)

„...utkví nejvíce v naší mysli, co jest jí odevzdáno a vštípeno smysly...“¹⁰⁰ jen potvrzují nutnost komplexního vstřebání studovaného materiálu. Cesta ke hře zpaměti je dlouhá a nesnadná, ale pocit uvolněnosti a přirozenosti, který je při ní možno zažít, je tou největší odměnou nejen pro interpreta, ale i pro jeho publikum.¹⁰¹

5.4 Akustické podmínky

Akustické vlastnosti prostředí, ve kterém je sólová skladba provedena, mohou mít zcela zásadní vliv nejen na pocit interpreta, ale také na její přijetí posluchači. Vyvážený dozvuk nejenže uhlazuje nežádoucí ruchy, ale i obohacuje jednotlivé tóny o alikvóty. Proto je pocit při hře v lepší akustice srovnatelný s pocitem klavíristy, majícího jednou za čas příležitost si zahrát na vynikající nástroj. Nejdůležitější vlastnosti akusticky ideálního prostředí se tedy shodují s vlastnostmi, které očekáváme od ideálního nástroje (resp. strojku) – tedy nejen dostatečná míra rezonance, ale vyvážené alikvóty. Může se tak stát, že ani v sále s relativně dlouhým dozvukem nejsme spokojeni s barvou zvuku, protože specifické podmínky prostředí zvýrazňují určité tónové výšky na úkor jiných.

Hra v akustice s krátkým nebo žádným dozvukem je pro většinu hráčů nepříjemná ze dvou zásadních důvodů: Jednak se zostřuje hranice mezi konci tónů a po nich následujícím tichem, což je při sólové hře obzvláště znatelné. Zároveň se mnohem výrazněji (přinejmenším z hlediska interpreta – viz níže) projevují nástrojové nedostatky, o hráčských nemluvě. Tento problém je ještě zřetelnější v malých prostorech, jejichž akustické podmínky zvýrazňují všechny nežádoucí zvuky. Strojek s vyšším faktorem šumu, hlučnější mechanika nástroje, ale někdy i pocit nadměrné hlasitosti vlastního nádechu pak způsobují, že hráč se během hry úporně soustřeďuje na eliminaci všech vedlejších hluků, což se sice částečně může podařit, ale pouze za cenu rychlejšího fyzického vyčerpání a menšího uspokojení z vlastního výkonu. **Přitom míra slyšitelnosti těchto hluků u publika je zpravidla mnohonásobně nižší.** S přibývajícemi zkušenostmi hráče se ovšem výrazně zvyšuje schopnost se s nepříznivými akustickými podmínkami vyrovnat, ať už volbou strojku či uvolněným způsobem

¹⁰⁰ Cicero, M. T.: str. 88

¹⁰¹ Viz též: Blake, S.: *Die Kunst, sich auf der Bühne zu bewegen*. Tibia 1/1999, str. 369
Chaffin, R., Logan, T.: Practicing perfection. How concert soloists prepare for performance. In: *Advances in cognitive psychology*, 2006, No. 2-3, Volume 2, 2006, str. 113-130, www.ac-psych.org/download.php?id=14

hry, při kterém se s prostředím smíříme – s vědomím, že celkový dojem z hry je důležitější než bezpodmínečná eliminace nežádoucích ruchů.

I přesto učiníme nejlépe, když se provádění sólových skladeb v suché akustice vyhneme. Dozvuk je důležitý nejen pro komfort hráče, ale činí zážitek mnohem příjemnějším i pro posluchače. Zvláště u starších či tonálních skladeb usnadňuje orientaci v harmonii a zlepšuje prolínání imaginárního vícehlasu; dozvuk navíc poskytuje mnohem širší možnosti práci s tichem a pauzami, jelikož je v podstatě jejich součástí. Pomáhá tak oběma stranám překonat onen „horror vacui“¹⁰², který může u sólových skladeb snadno nastat.

5.5 Dramaturgie

Sestavit recitál čistě ze sólových skladeb může být důkladným prověřením nejen hráčovy technické vyspělosti, ale mnohdy bohužel i posluchačovy trpělivosti. Vedoucím nástrojem v tomto ohledu je a zřejmě i zůstane klavír, následován kytarou a pro průměrné publikum možná již méně záživnými varhanami či cembalem. V případě houslí či violoncella se tak náročného úkolu, jakým je celovečerní recitál, chápou jen výjimečně schopní jedinci. Velkým průkopníkem sólové hry na housle byl Ruggiero Ricci (*1918); v dnešní době můžeme slyšet recitály pro sólové housle v podání Hany Kotkové či Julie Fischer. U dechových nástrojů se však jedná o vyloženě ojedinělé případy. Jedním z nich je polský jazzový trumpetista Tomasz Stańko (*1942); jedna z recenzí jeho vystoupení však nevyznívá příliš lichotivě: „Posluchač si ale při nejlepší vůli nedokázal stále představovat hudební pozadí trumpetových sól... a proto byl výsledný dojem málo přesvědčivý a chudý.“¹⁰³ Podobné hodnocení bohužel hrozí v podstatě každému recitálu hráče na jednohlasý nástroj, pokud se jeho protagonista nevyvaruje jednotvárnosti. Mnohem lepší výchozí pozici má např. flétnista a multiinstrumentalista Jiří Stivín, jenž má o atraktivitu postaráno díky šíři svého nástrojového a žánrového záběru, a proto ani u něj nejsou čistě sólová vystoupení výjimkou.

¹⁰² Termín, vžitý v malířském umění pro styl umělců, snažících se za každou cenu o vyplnění veškerého prázdného místa. V hudbě se zpravidla nepoužívá; je ovšem použitelný i na dnešní dobu, kdy jsou často prázdná místa (též časově, akusticky) považována za neúplná či nedokonalá.
– V.V.

¹⁰³ VIČAR, JAN: Poznaňské hudební jaro. *Hudební rozhledy* 6/79, str. 263, roč. 32

Jakkoli je nesmírně těžké nastudovat a provést byt' jen 60minutový program, praxe jasně ukázala, že pouhá řemeslná dokonalost nestačí. Tu ocení nanejvýš odborné posluchačstvo; laické publikum bude nejspíše zprvu překvapeno a uchváčeno, posléze však zmateno a nakonec zpravidla unaveno. Bohužel nemůžeme očekávat, že všichni posluchači mají prostudovanou Stockhausenovu brožurku *Umění poslouchat*. Jednotvárnosti můžeme čelit různým způsobem: Pokud trváme na „one-man show“, je samozřejmostí co největší pestrost repertoáru. Moderování programu je nejen vítaným oživením pro publikum, ale skýtá též pro hráče příležitost k fyzickému i psychickému uvolnění. Navíc, jak bylo řečeno výše, problematika mluveného slova a hry bez doprovodu se v mnohém shoduje, takže poznatky z řečnické oblasti lze uplatnit i v interpretační praxi. Nejčastějším způsobem prezentace hry bez doprovodu ovšem stále zůstává její začlenění do běžného recitálu. Ani génius nedoprovázeného zpěvu Bobby McFerrin nevystačí celý večer pouze se svým hlasem a do programů si často zve hosty, díky nimž může své náročné kreace kombinovat s méně exponovanými čísly. Mnoho interpretů se také snaží ozvláštnit provedení sólových skladeb výrazným ztlumením či úplným vypnutím světel v sále. Tím, že posluchač omezí své vizuální vjemy pouze na matný světelný kužel, v jehož středu vidí interpreta, může mnohem lépe soustředit svoje sluchové vnímání na hudbu¹⁰⁴. To může být přínosné pro hlubší pochopení méně obvyklého typu skladeb, který vyžaduje zvýšenou míru soustředění – což lze aplikovat nejen na sólovou literaturu, ale na novou hudbu obecně. Takto například provedl Pascal Gallois Beriovu *Sequenzu* v obrovské Symphony Hall v anglickém Birminghamu s kapacitou bezmála 2300 míst.¹⁰⁵

5.5.1 Poznámka k dramaturgii doktorandského recitálu

Při sestavování programu takřka experimentálního sólového recitálu jsem měl na paměti především otázku fyzické výdrže. Proto jsem před delšími jednovětými skladbami dal přednost cyklickým formám o několika kratších větách (jedinou výjimkou byla 15 minutová Stockhausenova skladba *In Freundschaft*, jejíž výše popsaná úskalí však tkví jinde, než ve fyzické náročnosti). Z těchto důvodů též nebyly zařazeny extrémně náročné skladby jako Yunův *Monolog* či Beriova *Sequenza XII*. Moderním zvukovým možностям fagotu

¹⁰⁴ viz též Shea, Kari Krueger: Berio, Gallois and the *Sequenza XII*, *The Double Reed* Vol. 23, No. 1, str. 72

¹⁰⁵ V rámci symfonického koncertu na Výroční konferenci IDRS, červenec 2009

však bylo učiněno zadosti premiérovým uvedením skladby Martina Hyblera. Jelikož považuji Šestákovy Invence za jeden z vrcholů tohoto žánru, považoval jsem za samozřejmost zařadit i toto dílo, jehož nastudování bylo navíc konzultováno s autorem. Jako kontrast těmto závažnějším skladbám, tvořícím jádro programu, předcházely transkripce barokních flétnových skladeb včetně premiérového uvedení jedné věty z Telemannovy Fantazie č. 7. Na závěr byla pro odlehčení atmosféry zařazena vtipná Arnoldovu Fantazie, která navíc v celkovém kontextu působila jako přídavek.

6. Zvláštnosti v notaci sólových skladeb

6.1 Různé míry a způsoby vyjádření skladatelových představ

„Součástmi přednesu jsou různá hlasitost tónů, jejich napětí, pružnost, tah, tlak a vibrace, přerušování, zadržování, zpomalování a zrychlování. Kdo tyto věci vůbec nepoužívá, nebo je používá v nesprávnou chvíli, ten má špatný přednes.¹⁰⁶“

Pro interpretaci např. barokní hudby existovala určitá univerzálně aplikovatelná pravidla, a tudíž nebylo zvykem všechny drobné nuance označovat. Postupem času se však představy skladatelů začaly stále více vyhraňovat, což mělo za následek vznik nepřeborného množství dynamických, výrazových a artikulačních označení, jak je známe dnes. Někteří skladatelé vyjadřují pomocí notového zápisu téměř každou nuanci, což jsme mohli pozorovat např. v Apostelově *Sonatině* a Šestákových *Invencích*. Tento trend má ovšem i svoje nevýhody: Pokud naopak zápis obsahuje minimum výrazových a tempových poznámek a dynamika je uváděna pouze plošně, tíhnou mnozí hráči (zvyklí na přesně předepsaný dynamický či tempový plán) ke sterilní interpretaci, způsobené „přesným dodržováním zápisu“. Extrémním příkladem je v tomto ohledu Kurzovo *Sólo pro pana Dulciana*, kde je uvedeno pouze jedno tempo na samotném začátku, přestože hudba nabízí mnoho možností k jeho změnám. Sólová hra je vůbec vítanou příležitostí k širšímu aplikování agogiky, kterou při ansámblové hře často není možno aplikovat z ryze praktických důvodů.

Skladatel jednoduchým způsobem zápisu nedává najevo, že mu na konečném vyznění nezáleží. Pouze nechce interpreta příliš „vodit za ruku“, ale naopak mu ponechat volnost, aby se svým vkladem podílel na *dotvoření* díla. Pro podobné skladby platí dvojnásob, že interpretace není pouhým tlumočením notového partu, ale rovněž tvůrčí činností. Citát z knihy C. Ph. E. Bacha je tedy vztažitelný nejen na hudbu své doby, ale téměř na veškerou, tu nejnovější nevyjímaje.

6.2 Praktický zápis X hudební záměr

Táž hudba, zapsaná různými způsoby, se hraje s jiným pocitem, což se do značné míry může projevit i na jejím vyznění. Všimá si toho např. Igor

¹⁰⁶ Bach, C. Ph. E.: str. 117, § 3

Stravinskij, když říká: „*Ve vztah mezi **charakterem** mé hudby a notovou jednotkou pravidelného pulsu skutečně věřím. Nevadí mi, že se to nedá dokázat...*“¹⁰⁷ Je pravda, že vlivu způsobu zápisu na nuance ve vyznění skladby dosud nebylo věnováno mnoho pozornosti; jelikož však skladatelé pomocí not zaznamenávají určitou zvukovou představu, měli by si být vědomi toho, že rozdílný zápis vyvolává svou podobou rozdílné asociace.

S vývojem hudební řeči se vyvíjel i hudební zápis směrem ke větší komplikovanosti. Tomu napomohlo i stále větší povědomí o hudbě jiných kultur, jejíž vlivy tradiční způsob zápisu nemohl obsáhnout. Názory na moderní zápis se různily již před více než půlstoletím. Stravinskij oceňoval, že „*dnes neexistují obecně uznávané zvyklosti; výkonný umělec může jedině získat z takové situace, v níž musí revidovat své předsudky a rozvíjet zběhlost ve čtení*“.¹⁰⁸ Oproti tomu Honegger se staví na stranu interpretů a vybízí k co nejjednoduššímu způsobu zápisu bez velkého množství vysvětlivek.¹⁰⁹

Po dlouhou dobu bylo zvykem např. notovat veškerou hudbu do pravidelných taktů a sdružovat osminové a kratší noty do trámečků: Výjimek, kdy fráze neodpovídaly taktovým čarám, bylo minimum; takty navíc vytvářely neustálé povědomí o metru a umožňovaly snadnou orientaci v zápisu. V mnoha novějších sólových skladbách, kde pravidelný puls chybí, logicky autor zcela vypustil i taktové čáry. Jindy se oproti tomu setkáme s takovým členěním, které s frázemi evidentně vůbec nesouvisí – např. v *Monologu* Isanga Yuna. Jeho použití však zde má své opodstatnění: Autor chtěl evidentně zachovat v interpretovi pocit neustálého pomalého pulzu, kterého by nedosáhl v případě absence taktových čar. Použitím 6/4 taktu se navíc snižuje riziko přílišného vizuálního rozkouskování hudby a nebezpečí nepatřičných podvědomých akcentů na těžkých dobách. Tento způsob zápisu se tedy shoduje s myšlenkou Arthura Honeggera, jež míní, že taktové čáry jsou jen „kilometrové patníky u cesty“¹¹⁰ (tím si však do jisté míry protiřečí se Stravinským, pro něhož „taktová čára má daleko větší význam než pouhý akcent“¹¹¹):

¹⁰⁷ Stravinskij, I.: Rozhovory s Robertem Craftem, str. 363

¹⁰⁸ Stravinskij, I.: Rozhovory s Robertem Craftem, str. 364

¹⁰⁹ Honegger, A.: Jsem skladatel, str. 48-59

¹¹⁰ Honegger, A.: Jsem skladatel, str. 57

¹¹¹ Stravinskij, I.: Rozhovory s Robertem Craftem, str. 364



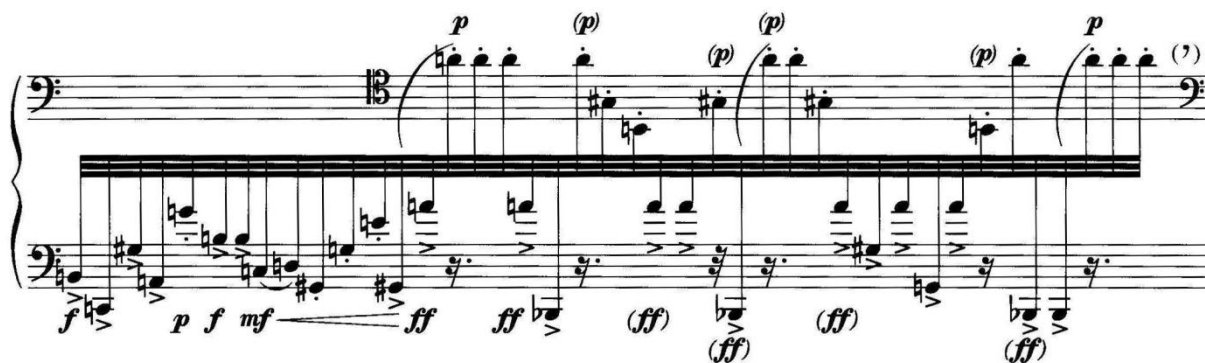
© 1985 Bote & Bock; zvuková ukázka CD2 [35]

Existuje mnoho způsobů, jak zapsat imaginární vícehlas, který je pro mnoho sólových skladeb příznačný. Podobně jako u rytmu a frází, popsaných výše, nebylo u starších skladeb zvykem zapisovat různé hlasy odděleně. Až ve 20. století se (i u jednohlasých nástrojů) začala objevovat řada způsobů zápisu dvou či více hlasů do jedné notové osnovy. Nejekonomičtějším způsobem je zápis do jednoho řádku, kdy jsou jednotlivé hlasy odlišeny směřováním nožiček. Následující příklad však poněkud ztrácí na přehlednosti uváděním pomlček v obou hlasech:



Tomáš Svoboda: Scherzo; © 1982 Thomas Stangland & Co.; zvuková ukázka CD2 [36]

Přehlednější, i když náročnější na prostor, je notace do dvou řádků, jak jej můžeme vidět ve skladbě Klaus-ur H. Holligera:



© 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 [37]

V této skladbě se také setkáme s kombinací polyfonie a aleatoriky, které téměř vyžaduje rozdvojení hráčovy osobnosti:



© 2002 Schott Musik; zvuková ukázka CD2 38

Dalším, tentokrát extrémním příkladem notace aleatoriky je úsek ze skladby Christfrieda Schmidta *Solo für Fagott* (1982), kde autorovi vůbec nezáleží na konkrétních tónových výškách a zápis je vlastně výzvou k improvizaci. Šmouhy, nakreslené na různých místech v notové osnově, mají nejrůznější tvar a dávají hráči pouze přibližnou představu o výšce, rychlosti či dynamice.



© 1986 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 39

Zvláštní dojem vyvolávají v interpretovi některé způsoby zápisu, z tradičního hlediska nelogické. Použitím čtvrtových not bez nožiček často skladatelé vyjadřují momentální absenci rytmu; zápis rovněž asociuje chladnou barvu tónu a spíše vertikální než horizontální cítění hudby (tedy každý tón zvlášť):



Graham Sheen: *Endsong*; © Emerson Edition; zvuková ukázka č. 51; zvuková ukázka CD2 40

V následujícím příkladu ze skladby Michaela Stöckigta *Metamorphosen* chybějí nožičky nejen u čtvrtových, ale i u osminových a kratších not. Prázdné místo mezi hlavičkou a trámečkem působí provokativně a evidentně si žádá zvláštní způsob provedení, který se může lišit podle osobního vkusu každého interpreta. Jelikož ale zápis vyvolává dojem neúplnosti, bude zřejmě nejčastějším řešením rovněž „neúplný“, neosobní, chladný až strojový tón bez vibráta (podobně jako v předchozím případě). Následující příklad, kde je tento způsob

notace kombinován s tradičním, je mj. důkazem, že se nejedná o tiskovou chybu či obecnou autorovu manýru.



© 1986 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 41

6.3 Hmatová schémata

Nejlepší volbou při použití zvláštních efektů (čtvrttóny, bisbigliando, multifonik) je uvedení příslušných hmatů. Existuje mnoho způsobů jejich znázornění. Zřejmě nejjednodušším způsobem je notace tónu, jehož hmat je tomu požadovanému nejbližší. Nota je pak doplněna stručnou poznámkou o tom, jaké klapky či dírky je třeba přidat či ubrat:



W. Artjomow: Rezitativ V (1977); © 1986 Breitkopf & Härtel; zvuková ukázka CD2 42

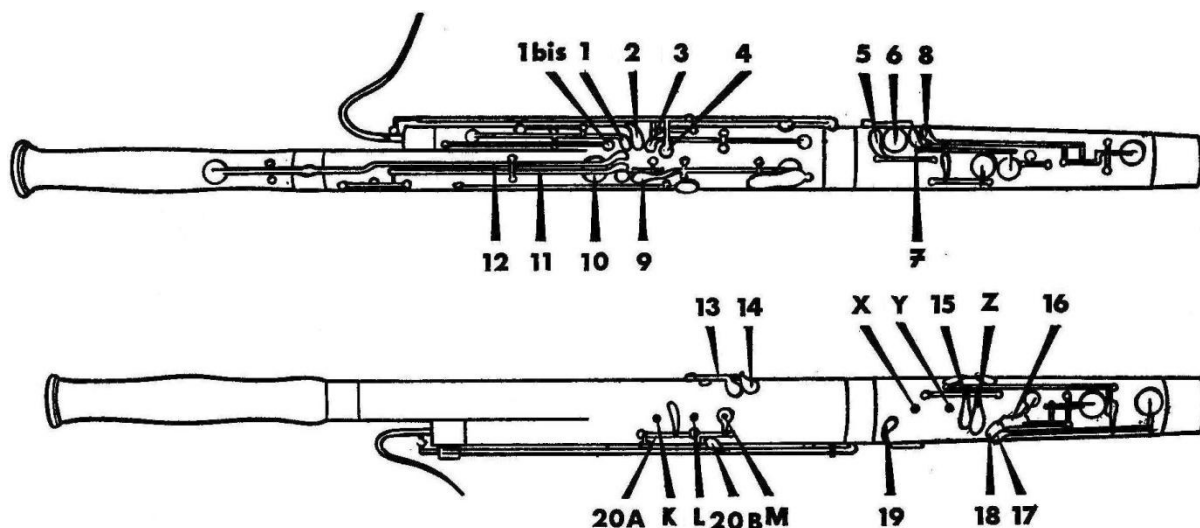
Problém může nastat, existuje-li u výchozího tónu více hmatových alternativ, nebo jsou-li odchylky od běžných hmatů větší. Potom musí být notace doplněna schématem. Nejjednodušší známé schéma, připomínající „piškvorky“, má tu výhodu, že může být rychle vytvořeno jak při psaní rukou, tak na počítači, kde ani nevyžaduje schopnost práce s grafickým programem. Následující příklad představuje hmat na g^1 :

```

Es
/ x x | x o o F
  x

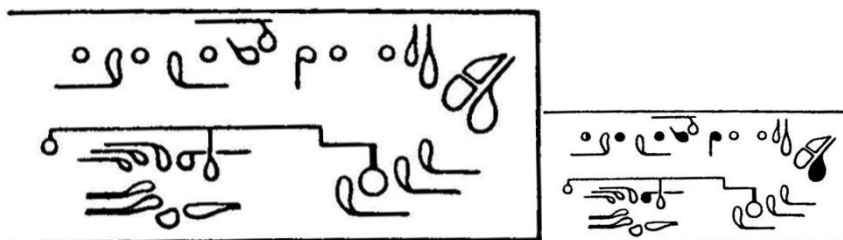
```

I toto schéma má nevýhodu v podobě názvů klapek, které se mohou v různých jazycích lišit (to platí i pro předchozí příklad). Při větším počtu použitých palcových či malíkových klapek pak může schéma vypadat nepřehledně, což prodlužuje dobu nutnou pro jeho „dešifrování“. Také z toho důvodu je značně nepraktické i číselné schéma, používané Brunem Bartolozzim i některými autory vycházející z jeho knihy:

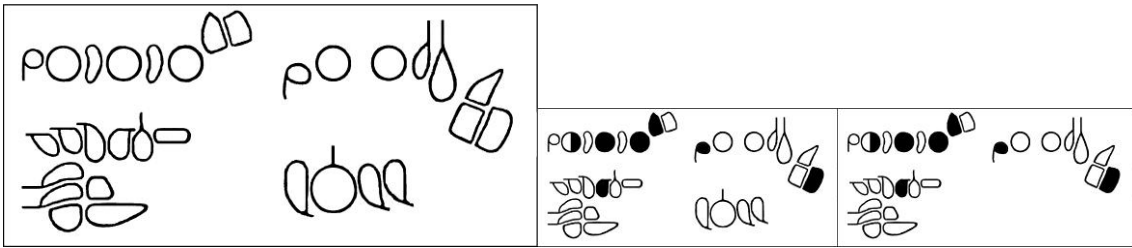


© 1971 Oxford University Press

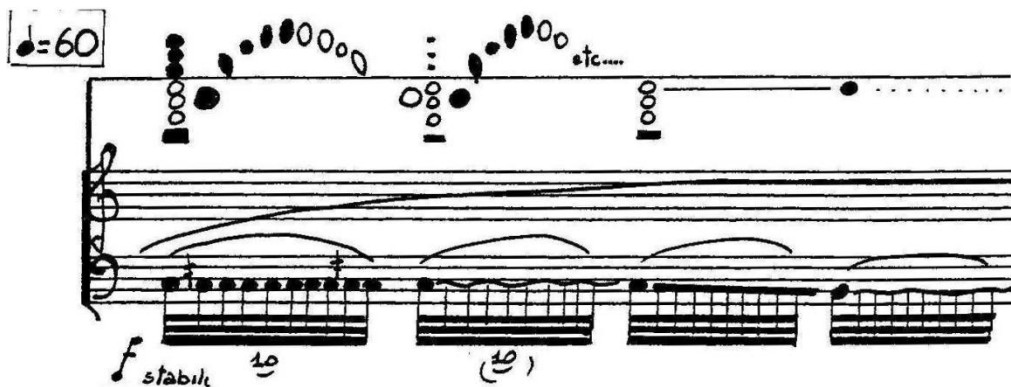
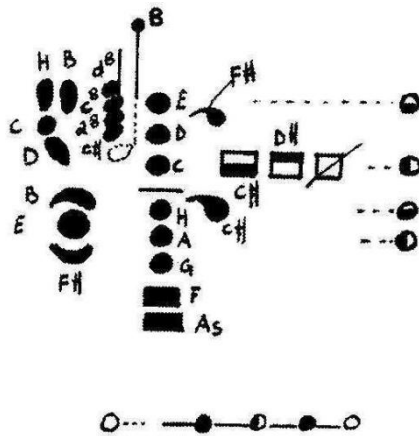
Jako velmi praktický se jeví náčrt, na kterém je názorně vyobrazena celá klapková soustava fagotu, přičemž použité dírky/klapky jsou vybarveny. Toto schéma vyvinul v roce 1956 profesor konzervatoře v Parmě Enzo Muccetti u příležitosti 125. výročí založení firmy Wilhelm Heckel, která je dodnes používá v oficiálních hmatových tabulkách, dodávaných s novými nástroji. Jeho praktické použití v notových záznamech je však téměř vyloučeno, jelikož po zmenšení na únosnou velikost by vyplnění některých klapek bylo téměř nečitelné (zejména klapky pro levý palec a případná půldírka pro levý ukazováček).



Toto schéma jsem pro potřeby disertace zdokonalil, aby bylo použitelné i při požadovaném zmenšení. Oproti původní verzi jsou čáry ztenčeny, aby byly vyplněné otvory či klapky výraznější, je poněkud zvýrazněno pět tónových otvorů, vynechány přečnívající části klapek a naopak doplněny některé klapky, které v době vzniku schématu – na rozdíl ode dneška – nebyly příliš obvyklé. Jsou jimi dvojitý hmatník na C klapku, trylkovací es klapka, klapka na e² a zejména zámek pianomechaniky. (Pro větší přehlednost lze navíc vypustit celou skupinu klapek, kde právě není ani jedna používána.)



Pro účely skladby P. Billoneho *Legno. Edre* byl autorem vyvinut zcela nový (a pro účely této skladby zdaleka nejjednodušší) způsob hmatového schématu. Jelikož by se při soustavně používaném bisbigliandu a drobných mikrointervalových modifikacích jednoho tónu stal notový zápis uváděním každého kompletního hmatu neuvěřitelně komplikovaným, jsou v zápisu zakreslené pouze ty klapky či otvory, kterých se změna hmatu týká. V následujícím příkladu tedy držíme hmat na c s přidanou F klapkou a postupně zakrýváme a odkrýváme různé basové klapky. Posléze postupně zakrýváme i otvor na H:



© Pierluigi Billone; zvuková ukázka CD2 43

7. Transkripce sólových barokních skladeb

Repertoár fagotu se svým rozsahem nemůže srovnávat s literaturou pro ostatní dřevěné dechové nástroje. Jednou z možností, jak tento nedostatek kompenzovat, je sáhnout do repertoáru jiných nástrojů. Toto řešení již delší dobu není považováno za herezi a je stále častěji vyhledávané. Transkripce už nejsou pouze záležitostí několika výjimečně schopných podivínů, ale objevují se i v repertoáru na prestižních mezinárodních soutěžích.

Jedním z průkopníků transkripcí byl americký fagotista Arthur Weisberg (1931-2009). Ve svém článku „Playing Bach on the Bassoon“¹¹² obhájuje svoji činnost mj. následovně: „Bachova hudba je jednou z nejlepších, jaká kdy byla napsaná. Je zajisté těžké stát se vynikajícím interpretem bez toho, abychom hráli vynikající hudbu.“ Weisberg dále upozorňuje na transkripční praxi, v barokní době prováděnou samotnými autory. Dobová svědectví o transkripcích violoncellových či flétnových skladeb pro fagot se nedochovala; tento fakt lze však částečně zdůvodnit primitivní vývojovou úrovní, na níž se nástroj v době baroka nacházel. Relativní dokonalost a flexibilita moderních nástrojů je tedy dalším důvodem, proč se snažit o interpretaci děl, původně komponovaných pro jiné nástroje: Tato díla představovala v době svého vzniku nejvyšší stupeň virtuozity, dnes jsou však snadno hratelná nejen na příslušné nástroje, ale i na řadu jiných. Odpoutáme-li se od originálního repertoáru, bude zajisté i komplexnější naše obecné pochopení barokní hudby. Díla, uvedená v následující kapitole, představují světlé výjimky své doby, kdy panovalo obecné přesvědčení, že dechové nástroje by pro svou neschopnost vyloudit harmonii neměly vystupovat samostatně. V těchto skladbách však „není jediný moment, kde by harmonie nebyla jasně zřetelná“¹¹³.

7.1 Skladby pro flétnu

Na fagot jsou pochopitelně nejlépe hratelné ty skladby, určené původně též pro dechový nástroj, v případě barokního repertoáru tedy pro zpravidla flétnu. Praxe ukázala, že při pokusu o zachování původní tóniny (pochopitelně o oktávu níže) bychom se po většinu času pohybovali v jednočárkované oktávě, což by markantně zvýšilo nároky na výdrž i prstovou techniku. Některé vysoké tóny

¹¹² The Double Reed 4/2002, str. 49-53

¹¹³ Brown, R.: Telemann Fantasias: a feat of ingenuity and inspiration, www.rachelbrownflute.com

bychom museli transponovat o oktávu níž, čímž by se narušila původní melodická linka. Při transpozici o další oktávu níž by se melodie pohybovala po většinu času v nejnižším rejstříku nástroje, čímž by evokovala spíše jeho komický charakter a nepůsobila příliš seriózně (technicky nejnáročnější by tentokrát naopak byla rychlá místa v nejnižší poloze). Další možností je transkripce ve stylu Braunových kusů (viz kap. 2.1.3, str. 19), tedy pouhou změnou klíče z houslového na basový. Tento postup je pohodlný nejen z hlediska výroby notového materiálu (po změně předznamenání a příslušných posuvek lze zpravidla číst přímo z originálního partu), ale i po stránce hrátelnosti. Dojde tím však ke značné změně charakteru tóniny.

Transpozice o kvintu (resp. duodecimu) níže se z hlediska využití rozsahu fagotu jeví jako ideální. Tato transpozice navíc ovlivní charakter tóniny podstatně méně, než kdyby byla skladba transponována o sekundu, tercii či sextu – jedná se totiž jen o jeden krok v kvintovém kruhu. Dalším důvodem pro toto řešení je fakt, že rovněž základní tónové řady obou nástrojů se liší o kvintu (fagotový hmat na G je shodný s flétnovým d^1), což má za následek, že takto provedená transkripce na fagot nejen přirozeně zní, ale také se relativně dobře hraje¹¹⁴ – pokud je ovšem part přepsán do kýžené transpozice. Přímé transponování z flétnového partu je pro fagotisty, jinak transpoziční praxi nepřivklé, poměrně náročné.

I přes zmíněné výhody fagotistu už při prvních pokusech o hru flétnových skladeb překvapí vyšší nároky na pohyblivost prstů i fyzickou výdrž – zvláště druhý jmenovaný faktor je u flétny v porovnání s fagotem téměř neomezený. Další překážkou je hra v tóninách s vyšším počtem křížků. Tradiční repertoár pro fagot zpravidla neopouští „pohodlné“ tóniny jako F, C či B dur, zde se však (při použití poslední uvedené transpozice) dostáváme do G, D či A dur. Překonáváním tohoto problému však můžeme znatelně rozšířit nejen své technické schopnosti, ale i barevné možnosti fagotu, který zní v uvedených tóninách velice neobvykle. Použití některých transkripcí jako studijního materiálu může být navíc vítaným zpestřením mnohdy nezáživných etud.

¹¹⁴ Těmito argumenty obhájí zmíněný způsob transpozice Australan Peter Muddle ve své úpravě Bachovy Sonáty e moll pro flétnu a basso continuo BWV 1034 (vyšlo ve vlastním vydání).

J. S. Bach: Partita BWV 1013 a moll

Zřejmě nejpopulárnější transkripcí flétnové skladby pro fagot je *Partita BWV 1013 a moll* **Johanna Sebastiana Bacha**. Autorem transkripce (či přesněji transpozice) do d moll je britský fagotista William Waterhouse. Verze v originální tónině o dvě oktávy níž, kterou hraje na své nahrávce Arthur Weisberg¹¹⁵, zní poněkud ponuře a „ubručeně“. Lze ji nicméně doporučit začínajícím fagotistům pro studijní účely. V tónině d moll je skladba dobře hratelná a zní velice přirozeně. Na tomto místě je vhodné upozornit na výhodu, kterou má fagot oproti ostatním dřevěným dechovým nástrojům: Díky svému širokému rozsahu je schopen se takřka „sám doprovodit“, a to prostřednictvím basových tónů (navíc velmi znělých), které horní dřevěné dechové nástroje postrádají. V menší míře je podobný jev možný i u klarinetu, jehož rozsah obsahuje téměř celou malou oktávu. U flétny a hoboje však lze hovořit o „basovosti“ tónů v jednočárkované oktávě jen s velkou rezervou. Také proto mnohé barokní sólové skladby pro flétnu k transkripcím pro fagot přímo vybízejí (viz kap. 2.1.3, str. 19).

Jedinou závažnější technickou překážkou v transkripci Bachovy *Partity* je tón d² na konci první věty. V tomto ohledu však fagotová transpozice ctí originální verzi: Použití tónu a³ ve flétnových partech bylo na svou dobu též velmi neobvyklé a prakticky se jednalo o horní hranici flétnového rozsahu.



© 1993 Universal Edition; zvuková ukázka CD2 44

Nesnáze může způsobit též fakt, že věta sestává z nepřerušenoého proudu šestnáctinových not, které nejlépe vyznívají, jsou-li hrány přísně podle zápisu, tj. détaché. Z toho důvodu se stává použití cirkulačního dechu velmi náročným (třebaže jeho aplikace při této artikulaci není vyloučena!) a většina hráčů se uchyluje ke způsobu, používaném flétnisty – tedy rychlým nádechům po prvních šestnáctinách ve skupince na citlivě zvolených místech. Naproti tomu druhá věta *Corrente*, ač rovněž postrádá místa k pohodlnému nádechu, poskytuje řadu příležitostí ke svázání několika skupinek a tedy pohodlnému použití cirkulačního

¹¹⁵ Crystal Records (CD 345), 1998

dechu. Díky němu lze zahrát větu v jednom nepřetržitém *proudu*, čímž rovněž vyhovíme doslovnému překladu názvu věty.

Zatímco první dvě věty místy překvapivě ignorují základní potřebu hry na dechové (tedy nutnost dýchání), další dvě části, *Sarabande* a *Bourée Anglaise*, jsou z tohoto hlediska psány velice přirozeně. I přes tuto disproporci zůstává úprava *Partity* jednou z nejvydařenějších fagotových transkripcí.

C. P. E. Bach: Sonáta a moll

Další transkribovanou, na fagot velice přirozeně znějící skladbou je *Sonáta a moll* (v originále) **Carla Philippa Emanuela Bacha**. Ve starší transkripci Allena Ostrandera (Edition Musicus, 1966) je vlastně jen změněn klíč originálu z houslového na basový, čímž se skladba – po úpravě předznamenání – posune do c moll. Z výše zmíněných důvodů lze považovat za zdařilejší úpravu Mordechaie Rechtmana (Emerson Edition, 1994), která se svou tóninou d moll nejen více blíží charakteru originálu, ale též je na fagot mnohem lépe hratelná. Nutno podotknout, že zde se nejedná o pouhou transpozici: V první větě jsou na několika místech první doby v hlavním tématu umístěny o oktávu níž. Tím je docíleno mnohem většího basového efektu, než kdyby byly zachovány proporce originálu:



© 1994 Emerson Edition; zvuková ukázka CD2 45

Zbývající věty již věrně kopírují originální part, a to včetně místa ve druhé větě, kdy je uprostřed náhle záhadně – evidentně kvůli možnosti pohodlného nádechu – přerušena šestnáctinová pasáž, v předchozím analogickém čtyřtaktí celistvá. Z tohoto taktu je patrné, že autor byl k flétnistům ohleduplnější, než jeho otec (viz výše). Na fagot, který spotřebuje menší množství vzduchu, je však celá pasáž proveditelná (s doplněním domnělých chybějících not) bez nádechu, a to i bez použití cirkulačního dechu. Modifikovaná verze je demonstrována ve zvukové ukázce:



© 1994 Emerson Edition; zvuková ukázka CD2 46

G. Ph. Telemann: 12 fantazií

Telemannovy flétnové fantazie byly zamýšleny jako hudba nezávažná, sloužící nejen ke studijním účelům, ale také pro potěšení (viz níže). Navzdory tomu však obsahují mnohé neobvyklé, na dechový nástroj zdánlivě neproveditelné prvky, které se nevyskytují v žádných jiných barokních skladbách pro flétnu: V několika fantaziích (1, 6, 8-11) najdeme fugu (či přesněji fugato), první část 7. fantazie je ve formě francouzské ouvertury a v 5. fantazii je použita passacaglia.

Fantazie jsou populární též mezi hoboisty, kteří je hrají v originálních tóninách. V souvislosti s Bachovou Partitou již bylo poukázáno na to, že v případě fagotu není tato možnost nejlepším řešením. U Fantazií se setkáváme se změnou klíče¹¹⁶ i či dokonce s hrou v původní tónině ve vyšší oktávě¹¹⁷; pro ideální hratelnost a maximální zachování charakteru původní tóniny lze opět doporučit transkripci o duodecimu níže, v níž cyklus překvapivě dosud nebyl vydán. Přitom se jedná o velice snadno hratelnou a inspirativní hudbu, která zdaleka nemusí sloužit jen ke studijním účelům. Ostatně sám Telemann komponoval tyto skladby s přáním, „aby je nejen mohl cvičit začátečník, ale aby i mistr si v nich přišel na své¹¹⁸“.

Stejně jako u ostatních starých jednohlasých skladeb i zde pozorujeme soustavnou snahu o vytvoření iluze polyfonie či dialogu mezi dvěma hlasy. Například geniální expozice tříhlasé fugy ve Fantazii č. 7 působí při letmém pohledu na zápis jako téměř nelogická virtuózní pasáž. Aby tak nevyzněla i při provedení, je třeba věnovat až přehnanou pozornost dynamickému a artikulačnímu rozlišování hlasů:

¹¹⁶ Christopher Weait, D'note Classics (DND 1008) 1995

¹¹⁷ Nadina Mackie Jackson, Odd Bird Records 2001

¹¹⁸ Burmeister, K.: Závěrečné poznámky k vydání Telemannových 12 fantazií pro sólovou flétnu, Edition Peters, Leipzig, 1979



Vlastní transkripce; zvuková ukázka CD2 47

7.2 Violoncellové suity J. S. Bacha

Hrou skladby, původně psané pro smyčcový nástroj, se posouváme do mnohem vyššího stupně obtížnosti, než v předchozích případech. I když se nám podaří zcela se přenést přes nemalé množství technických nástrah, musíme mít stále na paměti rozdílnost charakteru obou nástrojů. V kapitole o historii repertoáru byly zmiňovány rozdíly v závažnosti myšlenek, jaké sdělovali skladatelé prostřednictvím svých děl pro jednotlivé nástroje v období romantismu. Přirozený charakter nástroje zcela oklamat nelze, a proto také některé dnešní fagotové transkripce děl Beethovenových, Schumannových či Brahmsových mohou působit až komicky. V případě Bachových suit je však polehčující okolností, že tyto byly po dvě staletí považovány (oproti houslovým sonátám a partitám) za druhořadé a chápány spíše jako studijní materiál. Zde je patrná určitá analogie s tím, jak se v chápání některých skladatelů má fagot k violoncellu, resp. dechové nástroje ke smyčcovým. Ačkoli jsou dnes již Bachovy suity plně doceněny, musíme uznat, že ve srovnání s houslovými sólovými skladbami skutečně působí jednodušeji. Avšak i zde je navzdory, či naopak díky této jednoduchosti patrný z každého taktu otisk Bachovy geniality. Právě ona je důvodem, proč kouzlu této hudby podléhají i hráči na jiné nástroje, než kterým byla původně určena. Violoncellové suity nebo jejich části tak dnes můžeme slyšet nejen na lesní roh, trombón, tubu, kontrabas, ale nakonec i jako studijní materiál na violu či housle.

7.2.1 Rozdílnost barvy

V každé hudební encyklopedii je uváděna rozsahová i barevná příbuznost fagotu a violoncella. Odpoutejme se však nyní od subjektivní podobnosti a přenesených významů jako „barva orchestru“, „barva akordu či tóniny“ a zkusme

barvu definovat z čistě fyzikálního hlediska. Posléze můžeme dospět k tomu, jak je možné se barvě jiného nástroje co nejvíce přiblížit.

Barvu tónu lze analyzovat pomocí zvukového spektra – v podstatě souhrnu všech frekvencí, rezonujících uvnitř nástroje, které jsou dány jeho stavbou a naturelem. Zvuková spektra dechových a smyčcových nástrojů jsou však velmi odlišná: Pokud věc velmi zjednodušíme, můžeme tento rozdílnost přirovnat k rozdílnosti barvy jednotlivých samohlásek. Zvukové spektrum ale zachycuje pouze *průběh* tónu. Nezanedbatelnou úlohu při subjektivním vnímání barvy tónu má délka a způsob nakmitávání tónu, tzv. *tranzient*. „Deformace nebo odstranění tranzientu má obvykle za následek jak ztížení identifikace původu signálu, tak ztrátu jeho přirozeného charakteru.“¹¹⁹ Z těchto skutečností tedy vyplývá, že vhodnou manipulací s délkou tranzientu lze částečně vytvořit iluzi barvy jiného nástroje. Takto může být například velmi jemný tón piccolo trubky v prostředí s velkým dozvukem k nerozeznání od tónu hoboje. U violoncella se udává rozsah délky tranzientu 50-800 milisekund, u fagotu se pohybuje mezi 30-60 milisekundami. Tyto statistické údaje rovněž svědčí o širokých barevných možnostech violoncella, které mohou být jen výzvou pro fagotisty. Jemnému nasazení se přiblížíme i volbou strojku s tmavší barvou zvuku a s méně zřetelnou hranicí začátku tónu. Pokud to poloha umožňuje, můžeme se pokoušet i o nasazení bez jazyka.

Kromě délky nakmitávání tónu je dalším důležitým faktorem, určujícím barvu zvuku, též charakteristická ruchová složka, ozývající se při nasazení tónu. U fagotu se zpravidla jedná se o zvuk spojený s odtrháváním jazyku od strojku a počátečním prouděním vzduchu, těsně před zazněním tónu. Ona charakteristická komičnost fagotového zvuku ve staccatu, způsobená mírnou (mnohdy i intonační!) deformací počátku tónu při příliš konkrétním nasazení, je jednou z největších překážek, které musí být překonány na cestě k co nevěrnější imitaci violoncellového zvuku. Je pravda, že i u smyčcových nástrojů se při akcentovaném začátku tónu ozývá jakési drobné „skřípnutí“; s tímto druhem nasazení se ale setkáme spíše při interpretaci romantické a novější hudby. Rozdíl v délce tranzientu resp. rozdílnost ruchové složky, která předchází samotnému tónu, se ještě markantněji projeví při rychle opakovaném nasazování tónu. „Prozrazení“ charakteru fagotu tedy ponejvíce hrozí na rychlých nasazovaných bězích, které je tudíž nutno buďto vázat, či v pomalejším tempu hrát spíše

¹¹⁹ Syrový, V.: str. 105

détaché, nežli staccato. Použijeme-li tedy výše uvedený příměr, lze tranzient a ručovou složku přirovnat k souhlásce na začátku slabiky.

Výhodou violoncella oproti fagotu je fakt, že disponuje „vlastním dozvukem“, a to nejen v podobě přeznívajících či souznějících prázdných strun, ale též díky své rezonanční skříni. Při hře transkripce je proto vhodné zvolit prostředí s mnohem delším dozvukem, než s jakým by běžně vystačili cellisté. S rezonancí souvisí i další postřeh: Zatímco violoncello má velice široký dynamický rozsah a při silnější dynamice o to více rezonuje (zvláště v Bachových suitách, které se pohybují v nejznělejší poloze nástroje), fagot se – stejně jako ostatní dechové nástroje – při překročení určité dynamické hladiny začne přehlcovat a silnějšího zvuku dosáhneme pouze na úkor jeho kvality. Názorným příkladem toho jsou již zmíněné transkripce skladeb romantických autorů, na nichž je zřejmé, že exaltovaný výraz fagotu příliš nesluší. Pro hru transkripce je podstatné, že ve vyšší dynamice se začne více projevovat rozdílnost zvukového spektra, což platí samozřejmě i o charakteristické ručové složce při nasazení, která je ve forte ještě patrnější. Proto je v takovém případě nutné (více než kdy jindy) zvuk příliš neforzírovat a snažit se hrát co nejuvolněji.

V jiném ohledu má naopak výhodu fagot oproti violoncellu, a to především v rychlých přechodech mezi rejstříky, které je možno provést prakticky okamžitě. Proto mnohá místa, která jsou pro violoncellistu kvůli přechodům přes struny obtížnější, lze na fagot zahrát naprosto plynule.



Suita č. 6 C dur: Courante; © 2000 Wiener Urtext Edition; zvuková ukázka CD2 48

7.2.2 Artikulační a melodické modifikace

Při psaní suit Bach evidentně bral v úvahu technická specifika violoncella. Z notového zápisu je zřejmé, že počítal např. s využitím prázdných strun nejen v doprovodných hlasech, ale i v melodii. A ačkoli se nedochoval Bachův manuskript s originální artikulací¹²⁰, v řadě případů je pro cellisty použití obloučků naprosto přirozené nejen z hlediska čistě instrumentálního, ale

¹²⁰ Použité kritické vydání (Wiener Urtext Edition, rev. Ulrich Leisinger) čerpá z 5 různých pramenů, přičemž artikulace se ponejvíce shoduje s opisem Anny Magdaleny Bachové.

především hudebního. Při transkripcích bychom měli mít tuto přirozenost co nejvíce na paměti. Jelikož originál počítá s tím, že prázdné struny přeznívají, je třeba příslušné tóny maximálně „prodýchnout“ a nepatrně prodloužit. Tóny budou ještě znělejší, vyvarujeme-li se vibráta (které ostatně na prázdné struně není proveditelné). Jindy musíme brát ohled na to, jak zní příslušná artikulace na smyčcové nástroje. Např. tam, kde jsou tři šestnáctiny svázané a jedna oddělená, je vinou obtížného smyku vždy oddělená nota trochu delší a silnější a oblouček musí být hrán pomalejším smykem. S tím Bach počítal v následujícím případě, kdy je plnost celého motivu podpořena prázdnou strunou:



Suita č. 1 G dur: Courante; © 2000 Wiener Urtext Edition; zvuková ukázka CD2 [49]

V zájmu co nejvěrnější imitace originálu bychom tedy v podobných případech měli zapomenout na typickou dechovou artikulaci, používanou v klasicko-romantickém repertoáru a hrát co nejširěji. Jindy je nicméně nutné pozměnit artikulaci kvůli téměř nehmatelným vazbám. V následující ukázce z Gigue 3. suity by bylo ve výsledném tempu velice obtížné zachovat originální frázování po dvou šestnáctinách. Vhodným řešením není ani nasazování každého tónu – ani v jednom případě by spodní tón nemohl zaznít do té míry, abychom mohli vytvořit dostatečně věrnou iluzi prázdné struny:



Suita č. 6 C dur: Gigue; © 2000 Wiener Urtext Edition; zvuková ukázka CD2 [50]

Jedním z řešení je posunutí obloučků o jednu šestnáctinu, čímž výrazně prodloužíme rezonanci spodního tónu. To ale může mít za následek přílišné zkracování vrchních tónů, které tvoří melodii. Proto doporučuji zvážit přesunutí spodního tónu o oktávu výš, čímž napodobíme předchozí pasáž, kde je využito prázdné struny d. Tím se nám vyskytne tentýž tón v melodii i doprovodu, což je ve skladbách pro smyčcové nástroje obvyklý jev. Tam jsou ovšem oba tóny od sebe snadno barevně odlišeny, protože jeden z nich je zpravidla hrán na prázdné

struně. Pro věrnou imitaci na dechovém nástroji je proto nejvhodnější použít *bisbigliando*. Jelikož se jedná o dosti rychlou pasáž, je třeba volit co nejjednodušší hmat, který by ale zároveň poskytl melodickému (spíše než doprovodnému) tónu jasnější barvu. Vhodná je proto malíková klapka na Cis či palcová na D. Podobné místo se nachází i v Preludiu 1. suity, kde dochází ke střídání melodických tónů s tónem a. I zde je nejvhodnější použít Cis klapku:



© 2000 Wiener Urtext Edition; zvuková ukázka CD2 51

7.2.3 Vícezvuky

jsou zásadním problémem, který je nutno vyřešit při transkripcích smyčcových skladeb pro dechové nástroje. Při jejich frekventovanějším výskytu pak stojí za úvahu, zda skladbu vůbec transkribovat. S výjimkou multifoniků a subvokalizace není možné na dechový nástroj vyloudit více vyrovnaných tónů současně. V tomto případě však musíme zavrhnout obě možnosti, neboť vyloudit intonačně perfektní akordy v široké rozloze je prakticky nemožné; problematika subvokalizace již byla projednána v příslušné kapitole.

Jako nejjednodušší řešení se pochopitelně jeví hrát vícezvuky rozložené, tedy quasi arpeggio – quasi proto, že při opravdovém arpeggiu jednotlivé tóny přeznívají¹²¹. Iluze přeznívání lze na fagot dosáhnout v první řadě za příznivých akustických podmínek. Můžeme jí však i pomoci tím, že spodní tóny dynamicky i délkově zvýrazníme, a po sobě jdoucí vícezvuky budeme hrát téměř „do sebe“, tj. s minimálním přerušením a maximální eliminací tvrdého nasazení. Stejně jako při hře melodie (viz výše) je třeba věnovat pozornost případům, kdy akord či interval obsahuje prázdné struny. Dále vyvstává otázka, zda hrát rozklad vícezvuku před dobou, či na dobu. Zde nám může pomoci praxe samotných violoncellistů či houslistů, kteří paradoxně také nejsou schopni zahrát moderním smyčcem některé akordy (zejména čtyřzvuky) současně. Pokud se pozorně zaposloucháme do způsobu, jakým hrají smyččáři čtyřzvuky, zjistíme, že akord je

¹²¹ Pojem arpeggio se ovšem např. v angličtině používá i pro hru rozložených akordů na jednohlasé nástroje.

„lomen“ na polovinu a doba se zpravidla nenachází ani na spodní, ani na horní polovině, ale kdesi uprostřed rozkladu.

Tam, kde je výskyt čtyřzvuků častější, stojí za úvahu vynechání některých tónů v akordu. Získáme tak více prostoru pro basové tóny, které pak budou moci v ideálním akustickém prostředí přeznívat déle, než kdybychom se snažili pokaždé poctivě vyhrát všechny tóny akordu. (Ostatně v celém cyklu suit bychom našli mnoho míst, kde by jednoduchý vícehlas nepředstavoval technický problém, ale pasáže jsou přesto psány jednohlase.) Podle harmonizační praxe se jako první k vynechání nabízí kvinta, což nám v následujícím příkladě umožní více zvýraznit basové tóny:



Suita č. 6 C dur: Sarabande; © 2000 Wiener Urtext Edition (doplňky V. V.); zvuková ukázka CD2 [52]

Vynechání tónu je nasnadě i v případech, kdy nejvyšší tón akordu (nejčastěji trojzvuku) není melodický, ale pouze doprovodný:



Suita č. 6 C dur: Sarabande; © 2000 Wiener Urtext Edition (doplňky V. V.); zvuková ukázka CD2 [53]

Pro transkripce jsou bohužel nešťastné ty sledy vícezvuků, kdy je nejvyšší tón ligaturovaný a spodní harmonie se mění. Původně zamýšleného efektu dosáhneme těžko; můžeme se mu však přiblížit tím, že prodlevu na ligaturovaném tónu zvýrazníme crescendem a vibratem, přičemž spodní tón (zde se vyplatí vynechat kvintu i u trojzvuku) zahrajeme oproti obvyklé praxi slaběji.



Suita č. 4 Es dur: Sarabande a Bourée; © 2000 Wiener Urtext Ed. (doplňky V. V.); zvuk. ukázka CD2 [54]

Z hlediska přeznívání jsou logicky nejlépe hratelné dvojzvuky, kde lze docílit iluze dvou současně znějících tónů nejnáze. Efekt funguje dobře u větších intervalů, zejména oktáv a kvint; ne tak už u tercií, které působí spíše jako melodická (a nikoli *harmonická*) ozdoba. V následujícím příkladu by navíc detailní vyhrávání obou tónů ubíralo na znělosti následujícím basovým tónům (které jsou v originále hrány na prázdné struně), proto je vhodnější spodní tercii vynechat:



Suita č. 6 C dur: Allemande; © 2000 Wiener Urtext Edition (doplňky V. V.); zvuková ukázka CD2 [55]

Při imitaci dvojhmatů se můžeme opět nechat inspirovat způsobem, jakým cellisté „lomí“ čtyřzvuky. Jejich spodní polovina je hrána co nejlépe, aby mohla přeznívat co nejdéle. Proto je vhodnější dvojzvuky v následujícím příkladu hrát jako plnohodnotné šestnáctiny před dobou, než jako přírazy – docílíme tak mnohem plnějšího zvuku a v dobré akustice vytvoříme i dojem splývání hlasů.



J. S. Bach: Suita č. 6 C dur: Gigue; © 2000 Wiener Urtext Edition; zvuková ukázka CD2 [56]

7.2.4 Provádění suit jako celků

Bachovy violoncellové suity mohou na první pohled připomínat etudy v tom smyslu, že od první do šesté viditelně stoupá jejich technická obtížnost¹²². I díky tomu mohou být první tři suity (nebo přinejmenším většina jejich částí) pro zkušenějšího fagotistu hratelné téměř z listu. Horní rozsah v nich nikdy nepřekročí tón g¹, přičemž po většinu času zůstává v pohodlné poloze, pro kterou v zápisu není třeba tenorového klíče. Otázku vícezvuků lze zpravidla vyřešit bez závažnějších zásahů do zápisu.

¹²² Zároveň však roste i obsahová závažnost – zajímavý je postřeh violoncellisty Stevena Isserlise publikovaný v bookletu jeho nahrávky (Hyperion Records CDA67541/2, 2007), že cyklus suit mu připomíná zhudebnění evangelia.

Už při letmém pohledu na notový zápis je zřejmé, že nejproblematictější jsou při hře transkripce těchto suit Preludia: Ve všech třech případech se jedná o téměř nepřetržitý proud šestnáctinových běhů na celé dvě stránky. Nabízí se samozřejmě použití cirkulačního dechu – při jeho dokonalém zvládnutí lze pak zahrát celou část bez přerušování a přiblížit se tak originálu. Dýchání nosem by však mělo být co nejdiskrétnější, aby zbytečně neodvádělo pozornost posluchače od hudby. K přidechnutí je pochopitelně vhodnější volit místa ve vyšší poloze a slabší dynamice, kdy je spotřeba vzduchu menší (viz též kap. 4.3, str. 101). Pokud hráč neovládá cirkulační dech do té míry, že je schopen zahrát celou větu, může jej stále využít k překlenutí delších ploch, které by již na jeden dech nebyly hratelny.

Cirkulační dech však není nezbytnou podmínkou pro zvládnutí podobných skladeb. Preludia lze zahrát i bez jeho použití; musíme však věnovat mimořádnou pozornost nácviku a rozvržení rychlých nádechů, které však nesmí být křečovitým lapáním po dechu. Hráč by se měl zaměřit na zvládnutí techniky „reflexivního dýchání“, které je aktivováno ve chvíli, kdy se blížíme úplnému vyčerpání dechové zásoby: Dechová opora je na okamžik zcela povolena a bránice, která je v tuto chvíli na horní hranici své pohyblivosti, automaticky (reflexivně) téměř „vystřelí“ směrem dolů, čímž v krátkém čase nasaje velké množství vzduchu¹²³. Podmínkou a kamenem úrazu je ovšem ona uvolněnost, která mnohým hráčům na konci dlouhých frází chybí. Podobně jako při použití cirkulačního dechu je i zde vhodnější, naplánujeme-li si více menších nádechů, nežli méně velkých a hlasitějších, které svou délkou navíc narušují plynulý tok šestnáctin. Z toho důvodu může být také užitečné vynechat na některých místech jednu či dvě šestnáctiny, což nám umožní zcela zachovat tempo. Výběr těchto míst musíme pečlivě zvážit, abychom nevypustili zásadní harmonickou definici. Ideální jsou proto ta místa, kde hudba setrvává delší dobu v jedné harmonii.



Suita č. 1 G dur: Preludium; © 2000 Wiener Urtext Edition (doplňky V. V.); zvuková ukázka CD2 [57]

I větší část čtvrté suity je překvapivě dobře hratelna, a to díky tónině Es dur (která je naopak pro cellisty méně pohodlná, protože neumožňuje tak

¹²³ Kreutzer, R.: str. 36

frekventované použití prázdných strun jako např. D dur či G dur). Nastává zde ovšem zásadní problém se soustavným čtyřhlasem, trojhlasem a dvojhlasem (Sarabanda, Bourée II). Oproti tomu Bourée I a Gigue jsou (až na jediný akord) čistě jednohlasé a tudíž na fagot hratelné bez větších problémů. Gigue lze využít i jako etudu k nácvičku dvojitého jazyka či cirkulačního dechu – ostatně jako mnoho jiných vět z Bachových suit, obsahujících soustavný pohyb.

Pátá suita je již velice komplikovaná: Vícezvuky jsou používány prakticky neustále a jelikož mají zásadní funkci při vytváření povědomí o harmonii, ve většině případů je nelze vypustit. Stále se však i zde vyskytují části, které jsou hratelné téměř bez úprav, a sice Sarabanda a Gigue. Šestá suita je technicky nejobtížnější a mezi violoncellisty také nejoblíbenější – zřejmě také proto, že se svým rozsahem a závažností přibližuje sonátám a partitám pro sólové housle. Ona obtížnost ji však činí pro fagotisty prakticky nehratelnou. Důvodů je hned několik: Kromě již zmíněné problematiky vícezvuků je to též pro fagotisty nepohodlná tónina D dur a především velký rozsah – jelikož byla suita psána pro pětistrunný nástroj (s přidanou strunou e¹), zápis místy dosahuje až tónu g². Z celé suity je tak bez zásadních překážek hratelná pouze Courante. Ze zmíněných důvodů tedy nelze poslední dvě suity doporučit ani k transkripcím, ani k veřejnému provádění.

8. Závěr

Práce na této disertaci pro mne znamenala neopakovatelnou zkušenost v mnoha ohledech: Při kompletování katalogu jsem našel netušené množství mně dosud neznámých skladeb, mnohdy velice zajímavých a hodnotných. Měl jsem též možnost spolupracovat s autorem na vzniku nové skladby a ovlivnit její konečnou podobu. Z hráčského hlediska pro mne byl přínosem mj. výzkum nových zvukových možností; za nejzásadnější zkušenost však považuji realizaci celovečerního doktorandského koncertu, sestávajícího pouze ze sólových skladeb. Díky přípravě na tento extrémně náročný výkon jsem opět pronikl hlouběji do tajů hry na fagot, zvláště pak techniky dýchání, bez jejíhož uvědomělého použití by podobný projekt vůbec nebyl reálný. Ověřil jsem si též, že nabyté zkušenosti a orchestrální či komorní praxe se navzájem nevylučují, ale obohacují. Rovněž mne velmi těší, že jsem měl příležitost demonstrovat možnosti fagotu veřejně a že koncert je uchován na CD i DVD.

Neustále rostoucí množství a pestrost repertoáru pro sólový fagot vypovídají o skutečných schopnostech nástroje, které zůstávaly po dlouhou dobu latentní. Na obsahové závažnosti a technických nárocích nejnovějších sólových skladeb můžeme pozorovat, jakou proměnou prošel fagot od počátků své existence: Z outsidera, používaného původně pouze pro zesílení a přibarvení basové linky, se postupně v průběhu čtyř staletí stal naprosto svébytný sólový nástroj. Míra sólového výskytu fagotu je sice dnes v poměru k ostatním nástrojům podobná, jako v minulosti, a pro širší publikum stále fagot zůstává nástrojem neobvyklým až exotickým; schopnosti dnešních hráčů jsou však nesrovnatelné s dobou, ze které známe nejstarší dochované nahrávky. Přesto, že od posledního zásadního zdokonalení fagotu již uplynulo více než 100 let a v porovnání např. s flétnou či klarinetem se nachází technicky na nízkém stupni vývoje, hráčská úroveň fagotistů stoupá stejně strmě, jako u hráčů na ostatní dřevěné dechové nástroje.

V dnešní zrychlené a přetechnizované době se často hovoří o všeobecném úpadku zájmu o ty oblasti lidské činnosti, které vyžadují velké investice, ale neslibují odpovídající materiální požitky. V tomto ohledu by se hra na fagot (a hudební umění vůbec) muselo nacházet na pokraji zániku. Avšak množství, vyspělost a entusiasmus mladých hráčů, s nimiž je možno se setkat na mezinárodních soutěžích či na konferencích International Double Reed Society, mě nutí k optimistickému přesvědčení, že situace není tak zlá, jak se na první

pohled zdá a jak bývá často obecně uváděno. I přes všechny nesnáze, které hra na fagot obnáší, stále existuje nemalé množství nadšenců, kterým činit potěšení zviditelňovat a „zeslyšitelňovat“ svůj nástroj, a bořit tak některé hluboko zakořeněné předsudky posluchačů, skladatelů či koncertních pořadatelů. Považuji za svou povinnost zasadit se byť malou měrou o to, aby tento trend pokračoval. Pokud k tomu jen trochu přispěje tato disertační práce, budu považovat svůj úkol za splněný.

Dlouho se používal jen k doprovázení (...) ale nyní náleží fagot mezi první sólové nástroje na světě. Zvuk nástroje je tak družný, tak mnohomluvný, tak naladěný pro každou nezkaženou duši, že poslední den světa mezi námi určitě ještě uzří mnoho tisíc fagotů. Fagot (...) je vším, čím chce být.

C. F. D. Schubart¹²⁴, 1784

„Fagot je jedním z mých oblíbených nástrojů. Má nádech středověku, těch dní, kdy takhle znělo všechno. Někteří lidé se neobejdou bez baseballu... To mi připadá nepochopitelné, ale snadno chápu, jak se může někdo nadchnout pro hru na fagot.“

Frank Zappa¹²⁵, 1988

¹²⁴ Schubart, C.F.D.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Wolkenwanderer Verlag, 1924

¹²⁵ Zappa, Frank: The Real Frank Zappa Book, str. 144. New York: Touchstone, 1988

Seznam literatury

- BACH, Carl Philipp Emanuel:** *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (faksimile originálu). Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1957
- BAINES, Anthony:** *Woodwind Instruments and Their History*. 3rd edition. Mineola, NY: Dover, 1991
- BARTOLOZZI, Bruno:** *New Sounds for Woodwind*. Oxford University Press, 1971
- BEEBE, Jon Pritchard:** *Music for Unaccompanied Solo Bassoon: An Annotated Bibliography*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1990
- CICERO, Marcus Tullius:** *O řečníku (De oratore)*. Praha: Bohuslav Hendrich, přeložil Václav Prach, 1940
- DIKOV, Boris Alexandrovič:** *O dýchání při hře na dechových nástrojích*. Brno: JAMU, 1980
- DOHNAL, Karel:** *Techniky a výrazové prostředky klarinetu používané v současné hudbě*. Disertační práce. Praha: HAMU, 2005
- DUFFIE, Bruce:** *Composer ISANG YUN. A Conversation with Bruce Duffie*. <http://www.bruceduffie.com/yun.html>, 1987
- FORMÁČEK, Jiří; TVRDÝ, Otakar:** *Škola násobného staccata pro fagot*. Praha: Panton, 1976
- GALLOIS, Pascal:** *The Techniques of Bassoon Playing*. Kassel: Bärenreiter, 2009
- HÄHNCHEN, Dieter:** *Zeitgenössische Musik für Fagott solo*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1986
- HÄHNCHEN, Dieter:** *Zeitgenössische Fagottmusik mit einer einföhrung in moderne Spieltechniken*. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 2010
- HALFYARD, Janet K.:** *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007
- HAUSER, Laura:** *A Performer's Analysis of Isang Yun's Monolog For Bassoon With An Emphasis on The Role of Traditional Korean Influences*. Louisiana State University, 2009
- HONEGGER, Arthur:** *Jsem skladatel*. Praha: Editio Supraphon, 1967
- HYBLER, Martin:** *Dechové nástroje moderního symfonického orchestru*. Praha: TRIGA, 2008
- INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY:** *To the World's Bassoonists, IDRS Journal, The Double Reed 1968-2010*. Čerpáno z internetového archivu (www.idrs.org)

- JANSEN, Will:** *The Bassoon. Its History, Construction, Makers, Players and Music.* Buren: Uitgeverij Frits Knuf, 1978
- KOENIGSBECK, Bodo:** *Bassoon Bibliography.* Monteux: Musica Rara, 1994
- KREUTZER, Robert:** *Stütze!!? Atemtechnik für Bläser und Sänger. Theoretische Analyse und praktische Anwendung.* 5. vyd. Klagenfurt: Vydáno autorem, 2004
- KUNITZ, Hans:** *Instrumentation (Teil V: Fagott).* Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1957
- KYNASTON, Trent P.:** *Circular Breathing: For the Wind Performer.* Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing, 1982
- PIVOŇKA, Karel:** *Škola hry na fagot.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1954
- SCHIRNER, Markus:** *Dechové techniky. Praktická kniha o dýchání.* Darmstadt: Schirner Verlag, 2000
- STOCKHAUSEN, Karlheinz:** *Die Kunst, zu hören. Eine Analyse der Komposition IN FREUNDSCHAFT.* Köln: DuMond Buchverlag, 1989
- STRAVINSKIJ, Igor:** *Rozhovory s Robertem Craftem.* Praha: Editio Supraphon, 1967
- SYROVÝ, Václav:** *Hudební akustika.* Praha: Akademie múzických umění, 2003
- VÁLEK, Jiří:** *Italské hudební názvosloví.* 5. vyd. Praha: Panton, 1987
- WANG, Yu-Chi:** *A Survey of The Unaccompanied Violin Repertoire, Centering On Works By J. S. Bach And Eugene Ysaÿe.* University of Maryland, 2005
- WATERHOUSE, William:** *The Bassoon.* London: Kahn & Averill, 2003

Katalog skladeb

Nejdůležitějším pramenem při shromažďování informací o skladbách pro sólový fagot byla *Fagotová bibliografie* Bodo Koenigsbecka s uzávěrkou v roce 1992. Tato obdivuhodná publikace obsahuje reference o desítkách sólových, komorních či koncertantních skladeb s použitím fagotu. Při takovém množství je pochopitelné, že některé odkazy jsou nepřesné či nesprávné, což lze v dnešní době s pomocí internetu zjistit mnohem snáze, než před téměř 20 lety. Z celkového počtu 387 zde uváděných sólových skladeb byla spolehlivě ověřena existence 313. Věrohodnost zbylých odkazů nebylo možno prokázat, pro úplnost jsou však v katalogu uvedeny kurzívou.

Dalším zdrojem byla útlá bibliografie Jona P. Beebeho *Music for Unaccompanied solo Bassoon* z téhož roku (1992). Přesto, že při práci na této knize autor (podle svých slov) kontaktoval všechny známé vydavatele skladeb pro dechové nástroje, množství knihoven a autorů, počet zde uvedených skladeb je značně nižší: 159, z toho 38 Koenigsbeckem neuvedených. Zde jsou však všechny reference naprosto věrohodné; údaje o každé skladbě jsou navíc obohaceny o stručné resumé o technické obtížnosti či kompozičním stylu.

Samozřejmostí při hledání skladeb, které vznikly od roku 1992, byla konzultace co nejvíce on-line katalogů hudebních vydavatelství a dalších zdrojů na internetu. Nespornou výhodou technického pokroku pro skladatele je možnost vlastní výroby profesionálního notového materiálu a jeho internetové publikace – v mnoha případech poskytují na svých stránkách notové či zvukové ukázky. Nezřídka existuje i možnost stažení kompletních partů, a to zdarma, či za symbolický poplatek. Naopak nevýhodou tohoto trendu je rozptýlenost, mající za následek, že o existenci mnoha skladeb se lze dopátrat jen náhodou, resp. trvá déle, než se dostanou do povědomí interpretů. Také proto každoroční počet nových skladeb po roce 1992 až do současnosti nejprve stagnuje a později dokonce klesá. To je zarážející vzhledem k tendenci 70. a 80. let, ale pochopitelné s přihlédnutím k faktu, že bylo objeveno i dalších 68 skladeb, napsaných do roku 1992, které v předchozích dvou bibliografiích nebyly uvedeny.

Z těchto důvodů tedy nelze katalog považovat za úplný.

Poněkud diskutabilní bylo zařazení některých skladeb, nacházejících se na rozmezí etudy a koncertní skladby. Většinou byl rozhodující název skladby, který

často závažnost skladby prozrazuje. Proto jsem nezařadil např. Pivoňkovy *Virtuózní etudy*, protože se jedná o obsáhlý progresivní cyklus (25 skladeb), zamýšlený k postupnému studiu. Podobně nebyly zařazeny ani jiné početné sbírky etud. Naopak *5 etud* E. Děnisova svým malým množstvím, vyrovnanou technickou náročností či srovnatelností s jinou sólovou skladbou od téhož autora (*Sonáta*) rámec „pouhé“ etudy překračují, a proto je zde zmiňuji.

V katalogu také nejsou uvedeny transkripce, třebaže je jim v disertaci věnována obsáhlá kapitola; nejsou však součástí originálního repertoáru. Zmiňuji pouze takové volné úpravy, které se výrazně vzdalují originálu – např. Allardovy a Faragovy skladby, inspirované Paganiniho capricciem č. 24. Naopak není zařazena verze Franka Morelliho, či Hawkinsova transkripce Mozartových klavírních variací, které se snaží v maximální míře originálu přiblížit.

Již při letmém zhlédnutí katalogu je zřejmé, že v naprosté většině případů se jedná o méně známé autory, mezi nimiž lze najít jen hrstku mezinárodně proslulých jmen. Do této skupiny můžeme bez výhrady zařadit pouze následující: Malcolm Arnold, Luciano Berio, Elliott Carter, Edison Děnisov, Heinz Holliger, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Isang Yun. Není jistě náhodou, že díla většiny z uvedených autorů našla své stálé místo v repertoáru fagotistů, potažmo v této práci.

Vysvětlivky ke katalogu

Informace o vydání skladby jsou doplněny objednacím kódem, pokud byl k dispozici. Místo vydání je v případě, pokud se jedná o USA, doplněno kódem státu. V dalším sloupci se zpravidla nacházejí údaje o zdroji informací o skladbě či distributorovi, pokud jím není přímo vydavatel. Pro úsporu místa byly vynechány či výrazně zkráceny údaje o následujících často se vyskytujících vydavatelích, distributorech či odkazech:

ACA – American Composers Alliance, New York

AMC Library – American Music Center Library, New York

FIMIC – Finnish Music Information Centre, Helsinki

Grove – The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 2002

Hähnchen, 1986; Hähnchen, 2010 – viz Seznam literatury

NMIC – Music Information Centre, Oslo

Phylloscopus – Phylloscopus Publications, Laggan Bridge, UK

Popov, 1985 – Proizvěděňija sovětskich kompozitorov na fagot solo. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1985

Presser – Theodore Presser, King of Prussia, PA, USA

SMIC – Swedish Music Information Centre, Stockholm

TrevCo – TrevCo Music, Tallevast, FL, USA

Ve sloupcích A-D jsou použity následující zkratky:

O: Existence skladby byla spolehlivě potvrzena (653 položek)

K: *Skladbu zmiňuje Koenigsbeck, její existenci se však nepodařilo ověřit či nejsou k dispozici důvěryhodné zdroje; pro zvýraznění jsou tyto položky odlišené kurzívou (74)*

§: Notový materiál byl v době uzávěrky disertace komerčně dostupný (490)

V: Notový materiál mám k dispozici (115)

&: Z notového zápisu mám k dispozici pouze náhled či vzorek (52)

R: Mám k dispozici nahrávku či midi záznam (12)

B: Skladbu zmiňuje Beebe (36)

S: Skladbu zmiňuje Hary Schweizer¹²⁶ (38)

*: Skladbu neuvádí žádný z výše uvedených zdrojů (267)

¹²⁶ Brazilský fagotista německého původu, poskytující na svých webových stránkách (www.haryschweizer.com.br) rozsáhlé informace o latinskoamerickém fagotovém repertoáru.