

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

KLARINET

**Magisterská práce**

**TVORBA PRO DECHOVÉ KVINTETO A PŘIDRUŽENÝ NÁSTROJ**

**Nela Durníková**

Vedoucí práce: Prof. Vlastimil Mareš

Oponenti práce: Prof. Jiří Hlaváč, MgA. Jan Mach, PhD.

Datum obhajoby: 7. června 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Musical Arts

CLARINET

**Master's thesis**

**Works for Wind Quintet and Associated Instrument**

**Nela Durníková**

Thesis Advisor: Prof. Vlastimil Mareš

Evaluation Committee: Prof. Jiří Hlaváč, MgA. Jan Mach, PhD.

Date to Defend Thesis: 7 June 2016

Academic Title: MgA.

Prague, 2016

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Tvorba pro dechové kvinteto a přidružený nástroj**

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

Praha, dne 29. dubna 2016

.....

podpis studenta

## UPOZORNĚNÍ

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

## EVIDENČNÍ LIST

Souhlasím s tím, aby moje magisterská práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Praha, dne 29. dubna 2016

.....

podpis studenta



## **ABSTRAKT**

Tématem této magisterské práce je *Tvorba pro dechové kvinteto a přidružený nástroj*.

V práci jsou odborně rozebrána díla světově známých autorů. Jejich díla se dostala na vrchol nejznámějších a nejhranějších skladeb komorního repertoáru nejen pro dechové nástroje. Součástí práce je také porovnání děl se stejným obsazením a seznam skladeb pro dechový kvintet a přidružený nástroj.

## **ABSTRACT**

The theme of this thesis is *Works for wind quintet and associated instrument*.

The work professionally analyzes works by internationally known authors. Their works became the best-known and most-played compositions of the chamber repertoire, not only for wind instruments. The thesis also includes a comparison of works of the same instrumentation and a playlist for wind quintet and associated instrument.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala svému konzultantovi, jímž byl Prof. Vlastimil Mareš,  
za dohled nad obsahovou a jazykovou úrovní této práce.  
A také Janu Filovi za velkou pomoc při rozebrání děl.

## Obsah

<b>Seznam obrázků .....</b>	<b>9</b>
<b>Seznam poznámek .....</b>	<b>10</b>
<b>Úvod .....</b>	<b>11</b>
<b>Leoš Janáček - Dechový sextet "Mládí" .....</b>	<b>12</b>
<b>Rozbor "Mládí" - Leoš Janáček .....</b>	<b>20</b>
<b>Bohuslav Martinů - Sextet pro klavír a dechové nástroje H. 174 .....</b>	<b>22</b>
<b>Rozbor "Sextet" - Bohuslav Martinů .....</b>	<b>26</b>
<b>Francis Poulenc - Sextet pro klavír a dechové kvinteto, op. 100 .....</b>	<b>29</b>
<b>Rozbor "Sextour" - Francis Poulenc .....</b>	<b>34</b>
<b>Miloslav Kabeláč - Dechový sextet, op. 8 .....</b>	<b>35</b>
<b>Rozbor "Dechový sextet" - Miloslav Kabeláč .....</b>	<b>39</b>
<b>Jiří Teml - Dechový sextet "Pidluke-Padluke" .....</b>	<b>41</b>
<b>Rozbor "Pidluke-Padluke" - Jiří Teml .....</b>	<b>43</b>
<b>Přehled děl v obsazení pro dechový kvintet a přidružený nástroj .....</b>	<b>46</b>
<b>Závěr .....</b>	<b>50</b>
<b>Použitá literatura .....</b>	<b>51</b>



## Seznam obrázků

Obrázek 1: *Tempové pokyny*

Obrázek 2: *Tempové označení v prvním vydání*

Obrázek 3: *Zaklínadlo "Pidluke-Padluke" od Jiřího Šalamouna.*

## Seznam poznámek

<sup>1</sup>Hudební rozhledy II., s 87.

<sup>2</sup> Modráčky byli nazýváni právě fundatisté starobrněnského kláštera pro svůj světle modrý stejnokroj.

<sup>3</sup> NÝDL, Vojtěch. *Klarinet v komorní tvorbě Leoše Janáčka se zaměřením na dechový sextet Mládí.*

<sup>4</sup> JANÁČEK, Leoš. *Mládí.* Praha : Supraphon, 1990, partitura

<sup>5</sup> JANÁČEK, Leoš. *Mládí.* Praha : Supraphon, 1990, partitura

<sup>6</sup> Výtěžek z koncertu chtěl Janáček věnovat Smetanově dceři Zdeňce Heyduškové.

<sup>7</sup> Poznámky v jeho anglickém zápisníku byly zprvu nadšené, ale po prvním provedení se vyjádřil stručně : "*Mládí neladilo.*"

<sup>8</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček.* Praha : Academia, str. 285

<sup>9</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček.* Praha : Academia, str. 285

<sup>10</sup> Martinů v Paříži 1934

<sup>11</sup> WALZEL, Robert. *L. Jr.: Bohuslav Martinu,* str. 27

<sup>12</sup> Typická mollová tercie v jinak durové melodice

<sup>13</sup> Což je i typická bitonální kombinace pro pozdější díla Bohuslava Martinů pozorovatelná i v pozdních symfonických partiturách a kantátách – Polní mše, Symfonie 1-6, Legenda z dýmu bramborové nati ad.

<sup>14</sup> ČÍSTECKÁ, Lucie. *Francis Poulenc: Sonáty pro dřevěné dechové nástroje – Rozbor a srovnání.*

<sup>15</sup> premiéra se konala 6. ledna 1924 v Montecarlu, v květnu pak naplno tleskala baletu Laně Paříž.

<sup>16</sup> premiéra se konala 13. května 1929 v Salle Pleyel.

<sup>17</sup> Vzhledem k intervalové struktuře nedochází k zúžení pouze do jedné oktávy

<sup>18</sup> Umělý tónorod je svou kontinuitou transponovaného základního modelu určitou obdobou tónového materiálu tónorodu durového nebo mollového, ale s jinou intervalovou strukturou.

<sup>19</sup> Nouza, Zdeněk. *Miloslav Kabeláč : Tvůrčí profil skladatele*

<sup>20</sup> Sál bývalého Denisova institutu v Praze ve Štěpánské ulici 35.

<sup>21</sup> BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty hudebních skladatelů : Jiří Teml.*

<sup>22</sup> Tento typický lidový prvek vychází z fauxbourdonové sazby a je typický pro lidovou hudbu celé Evropy

## Úvod

Když jsem si vybírala téma na magisterskou práci, věděla jsem, že bych chtěla zabrousit do repertoáru komorních děl pro dechové nástroje a to nejlíp pro dechové kvinteto. Jelikož máme stálý a fungující kvintet, *Kalabis Quintet*, který vznikl na půdě hudební fakulty v Praze a hrajeme spolu již od roku 2012.

Jenže témata s dechovým kvintetem už byla rozebraná od mých kolegů a tak jsem se rozhodla jít do podobné kategorie, akorát pro větší obsazení a tím byly sextety. První myšlenka na sextet pramenila ze skladby *Mládí* od Leoše Janáčka, kterou jsem zařadila i do programu na svůj absolventský koncert.

Ve své práci jsem sepsala okolnosti vzniku skladeb a společně rozebrala se svým spolužákem Janem Filou nejhranější a nejznámější sextety pro dechový kvintet a přidružený nástroj. Zařadila jsem je od nejstaršího díla po nejmladší. (Dechový sextet "*Mládí*" (1924) - Leoš Janáček, Sextet pro klavír a dechové nástroje (1929) - Bohuslav Martinů, Sextet pro klavír a dechové nástroje (1932) - Francis Poulenc, Dechový sextet (1940) - Miloslav Kabeláč a Sextet pro dechové nástroje "*Pidluke-Padluke*" (1995) - Jiří Těml)

Také jsem v práci vytvořila abecední seznam děl, ve kterých je základní obsazení dechového kvintetu a k tomu je přidán nástroj, ať už strunný, klávesový, dechový a nebo dokonce bicí. Snažila jsem se o úplnost všech sextetů, ale bohužel nevím, jestli se neobjevily nějaké nové či obnovené verze děl.

## Leoš Janáček

(1854 - 1928)

### Dechový sextet "Mládí" (1924)

K napsání dechového sextetu Janáčka inspirovala návštěva mezinárodního festivalu soudobé hudby v Salcburku v srpnu 1923. Na mezinárodním festivalu soudobé hudby vyslechl uvedení své houslové sonáty, na kterém mimochodem vystoupil i soubor *Société moderne des instruments à vent* a provedl *Rousselovo Divertimento*, za necelý rok se Janáček s tímto souborem setkal znovu při jeho turné po Československu, tentokrát na koncertě, který uspořádala brněnská konzervatoř 10. dubna 1924. Vedle *Rousselova Divertimenta* zařadil soubor do programu *Foerstrův Dechový kvintet*, skladatelův opus 95 z roku 1909 a Janáček tak zřejmě přibyl další podnět ke komponování, přinejmenším stejně silný, jaký už dříve vyvolala mistrovská interpretace souboru.

Janáček byl nejstarším ze všech autorů, jejichž skladby byly na festivalu provedeny a bylo to jeho první setkání se soudobou komorní tvorbou na mezinárodním fóru. Jeho sonáta tam překvapila neobyčejnou bohatostí myšlenek a vzbudila velkou pozornost, v kontextu dalších provedení skladeb večera (*Alberta Roussele* a *Igora Stravinského*) ostatně velmi lichotivou. Janáček svůj úspěšný pobyt na festivalu popsal několika poznámkami ve svém zápisníku, z nichž je zřejmé, že z komponistů jej tehdy nejvíce zaujal *Igor Stravinský*.

Že však salcburský pobyt přinesl Janáčkově i první podnět ke komponování dechového sextetu **Mládí**, připomněl v roce 1926 *Ludvík Kundera*.<sup>1</sup>

Podstatná část Janáčkovy komorní tvorby vznikala až v letech jeho tvůrčí zralosti. Na mezinárodním festivalu soudobé hudby v Salcburku se skladatel poprvé setkal s hudební avantgardou, již i později vděčil za mnohé inspirující podněty. Bezprostředně po návratu ze Salcburku vytvořil **1. smyčcový kvartet "Z podnětu Tolského Kreutzerovy sonáty"** (1923) a dechový sextet **Mládí**

---

<sup>1</sup> Hudební rozhledy II., s 87.

(1924), ostatně ještě následující klavírní **Concertino** (1925) vyrostlo z jeho mladistvé nálady. Podnět ke vzniku těchto skladeb nebyl nahodilý, v každé z nich Janáček sledoval ještě určitý problém.

Rok 1924 byl rokem skladatelových sedmdesátin. Janáček nebyl zprvu smířen s připomínáním svého blížícího se jubilea, nakonec však i on podlehl vzpomínkám na mládí, evokovaným připravovanými publikacemi *Maxe Broda* a *Adolfa Veselého*, k nimž sám připravoval autobiografické podklady. Studentská léta, strávená ve fundaci starobrněnského kláštera, se mu připomněla už v Berlíně (kam přijel v březnu téhož roku na Kleiberovo nastudování své opery **Její pastorkyňa**) zvukem pruského pochodu. Vybavil se mu příchod pruského vojska do Brna v roce 1866, kdy za krátké kruté války zůstal jako jediný fundatista "modráček" ve starobrněnském klášteře. Ve svém fejetonu Berlín, uveřejněném v Lidových novinách 15. května 1924 vzpomínal:

*„Klášterní náměstí starobrněnské plnilo se šedí a červení pruských vojsk o prázdninách roku 1866. Vířily plechové bubínky a vřeštěly nad nimi vysoké pikoly. Dravá hudba. Ještě mi dnes v uších leží a hučí... "*

Z nálad bezstarostného mládí vznikl nejprve (19. května 1924) bizarní **Pochod Modráčků pro pikolu, zvonky a tamburínu nebo klavír**<sup>2</sup> a věnoval ji svému opisovači flétnistovi *Václavu Sedláčkovi*, zřejmě se však už tehdy rozhodoval k vytvoření rozměrnější skladby. Pro vytvoření tohoto díla jej inspirovaly hrůzné události z 12. července roku 1866, kdy do Brna vpadla pruská vojska. Tyto skutečnosti jsou dobře známé, ovšem forma dechového sextetu byla v té době, a zejména později, například v díle *Igora Stravinského* nebo *Francise Poulence* nástrojem neoklasicistních tendencí. Na rukopisu Pochodu Modráčků stojí:

*„Výskají si zpěváčci z Králové Kláštera. Jsou modří jako modráčci. "*<sup>3</sup>

Čtyřvětá suita **Mládí** (ve své původní verzi nesla název "*Mladý život*")<sup>4</sup>, vznikla v neobyčejně šťastném létě roku 1924. Janáček ji napsal během svého třítýdenního

---

<sup>2</sup> Modráčky byli nazýváni právě fundatisté starobrněnského kláštera pro svůj světle modrý stejnokroj.

<sup>3</sup> NÝDL, Vojtěch. *Klarinet v komorní tvorbě Leoše Janáčka se zaměřením na dechový sextet Mládí.*

pobytu v Hukvaldech , ve svém rodišti, kde obvykle hledal klid pro svou práci a kde se jistě nejčastěji vracel v myšlenkách do minulosti. Jeho vzpomínání však už léty ztratilo palčivost dávného smutku. Na Hukvaldech naskicoval první verzi díla a pracoval zde i na čistopisu definitivní verze, což ohlásil 24. července 1924  
*Kamile Stösslové:*

„... Složil jsem tu takové vzpomínky z mládí...”

Po návratu do Brna odevzdal čistopis *Václavu Sedláčkovi* a odjel do Luhačovic. Janáčkův čistopis partitury pak Sedláček opsal dvakrát (jeden je dodnes uložen v Janáčkových sbírkách a druhý byl zřejmě určen pro nakladatelství) a rozepsal hlasy. Janáčkově velmi záleželo na tom, aby bylo dílo provedeno brzy, ještě v roce jeho sedmdesátin . O dokončení skladby také informoval *Maxe Broda* a správce pražské konzervatoře *Dr. Jana Branbergra*, kterému nabídl Mládí k provedení. Jehož odpověď už dorazila 15. srpna 1924 :

„*Velmi rádi provedeme v konzervatoři Vaši suitu a dáme si ji na vlastní náklady opsati...*”

Janáček chtěl, aby první provedení zaznělo od mladých umělců, nakonec došlo jen k jakému si pokusu o přehrávku , neboť mladí instrumentalisté si s Janáčkovou složitou a technicky náročnou skladbou nevěděli rady.<sup>5</sup>

Janáček tady vytváří srozumitelnou kompozici na půdorysu klasického dechového sextetu. Svou podstatou povahy je tato oproti doposud popisovaným operám a symfonickým dílům takřka miniaturou, nicméně nese také jisté charakteristické znaky autorova rukopisu. Zajímavé jsou také skutečnosti, které jsou známé o prvních nastudováních sextetu a o jejich nezdarech.

První provedení díla, trvajících přibližně osmnáct minut, se konalo v říjnu 1924 v sále brněnské Besedy k oslavě Janáčkově sedmdesátky. Koncert hráli profesori brněnské konzervatoře (*Josef Bok* - flétna, *picola*, *Matěj Wágner* - hoboj, *Stanislav Krtička* - klarinet, *František Janský* - lesní roh, *František Bříza* - fagot a *Karel Pavelka* - basklarinet). Vystoupení bylo však poznamenáno nepřízní osudu. V přetopeném sále totiž vypověděl službu nástroj, jinak výbornému klarinetistovi

---

<sup>4</sup> JANÁČEK, Leoš. *Mládí*. Praha : Supraphon, 1990, partitura

<sup>5</sup>JANÁČEK, Leoš. *Mládí*. Praha : Supraphon, 1990, partitura

a ten jen předstíral, že hraje. Ihned po provedení vystoupil rozčilený Janáček na pódium a svou pichlavou lašštinou prohlásil:

*„Vážené obecenstvo, to nebyla moje skladba. Pan Krtička dělal jakoby hral, ale nehral! “*

Vzhledem k tomu, že pro malý zájem brněnského obecenstva musel být odložen večer Klubu moravských skladatelů, plánovaný na 27. října 1924, na jehož koncertu mělo být Mládí opět provedeno<sup>6</sup>, bohužel však k provedení nedošlo.

V Praze bylo dílo poprvé s velkým úspěchem provedeno na novinkovém koncertě Hudební matice, věnovaném výlučně Janáčkově v listopadu 1924 v Městském divadle na Královských Vinohradech. Tentokrát provedli sextet členové České filharmonie ( *Gustav Nesporý* - flétna, *Josef Drechsler* - piccola, *Alois Štancil* - hoboj, *Artur Holas* - klarinet, *Oldřich Selinger* - lesní roh, *Eduard Anderle* - fagot, *Josef Pech* - basklarinet)

Po dalším úspěšném koncertě v sále Mozartea 28. listopadu 1924, kde zaznělo Mládí, poznalo konečně i brněnské obecenstvo Janáčkův skutečný dechový sextet 3. prosince 1924 v Klubu moravských skladatelů. V programu byl nástin sextetu:

*„Ve čtyřvěté suitě vzpomíná si Janáček svého dětství v Hukvaldech i v Brně. V první větě vzpomíná dětství v rodné škole hukvaldské, v druhé tesklivé scény rozloučení s matkou na nádraží ( ! ) v Brně , ve třetí roku 1866 ve fundaci, kdy Prusáci byli v Brně, věta závěrečná je vzmužnilý rozběh do života. “*

Referenti konstatovali , že Janáčkův sextet je dílo zcela moderní ve volbě prostředků, že oplývá bystrým humorem i přirozenou výrazovou silou.

Nakladatelství *Hudební matice* projevilo zájem o vydání Janáčkově nové skladby dopisem svého ředitele *Václava Mikoty* už 19. srpna 1924, skladatel s vydáním v *Hudební matici* souhlasil, ale chtěl vyčkat do prvního provedení. Po návratu z Luhačovic Mikotovi 1. září 1924 odpověděl: *„... chci to teprve slyšet sám, než to dám z ruky. “*

Současně s prvním brněnským provedením díla uzavřela *Hudební matice* s Janáčkem smlouvu o vydání a v lednu 1925 se už tiskla nejen kapesní partitura

---

<sup>6</sup> Výtěžek z koncertu chtěl Janáček věnovat Smetanově dceři Zdeňce Heyduškové.

a hlasový materiál, ale rovněž klavírní výtah, který pohotově pořídil *Břetislav Bakala* (vydáváním klavírních výtahů sledovalo nakladatelství intenzivní formu propagace novinek). Obsah partitury obdržel Janáček ke korektuře v březnu 1925, hlasy korigovali členové Dechového sdružení českých filharmoniků. *Hudební matice* 20. dubna 1925 Janáčkově oznámila že partitura vyšla, dokonce natolik včas, že se s ní Janáček ještě roku 1925 mohl ucházet o cenu *České akademie věd*. Vydání hlasů však bylo nutno pozdržet a znovu korigovat podle partitury, kterou Janáček schválil. Dechové sdružení provedlo v hlasech svévolné změny, s nimiž nakladatelství tehdy nechtělo souhlasit: „... *přidržíme se tedy partitury, jež je totožná s klavírní úpravou a dle ní upravíme hlasy...*“ napsal Janáčkově *Václav Mikota*, pak 16. června 1925 mu sdělil, že také hlasy už vyšly. Janáček hlasy nerevidoval, souhlasil však, aby v prvním vydání kapesní partitury byla uvedena tempa, která odpovídala prvnímu pražskému provedení. Až do druhého revidovaného vydání kapesní partitury, které vyšlo v *Hudební matici* v roce 1947 připojil editor *Otakar Šourek* původní tempová označení vět.

V listopadu 1925 byl dechový sextet **Mládí** spolu s **I. smyčcovým kvartetem** "Z podnětu **Tolského Kreutzerovy sonáty**" poctěn cenou *České akademie věd*.

První zahraniční provedení sextetu se uskutečnilo dne 11. prosince 1925 v Zábřehu, v roce 1926 Janáček zařadil Mládí do programu své londýnské cesty, kterou připravila oddaná propagátorka jeho díla *Rosa Newmarch*. Skladatel se zúčastnil zkoušek a byl interpretům při studiu nápomocen.<sup>7</sup>

Mládí poprvé vysílal československý rozhlas ze svého brněnského studia 4. dubna 1927 a o rok později vyšla skladba na gramofonové desce *Esta* v interpretaci Pražského dechového kvinteta s *Vladimírem Kotasem* na basklarinet.

Součástí Janáčkových témat jsou nejen melodické linky, ale i specifický doprovod. Rytmická složka hraje stavební roli a je i nositelem výrazu. Výrazná periodičnost je typickým znakem i dechového sextetu Mládí. Spolu s tempovými změnami dosahuje rozkládáním i skládáním period značné výrazové bohatosti. Náhlé změny nálad jsou ovšem typické pro každou jeho vrcholnou skladbu.

---

<sup>7</sup> Poznámky v jeho anglickém zápisníku byly zprvu nadšené, ale po prvním provedení se vyjádřil stručně : "*Mládí neladilo.*"



Janáček nejprve komponoval črty a skicy, které jeho opisovač Sedláček sestavoval do partitur, jež je autor zpětně opravoval a doplňoval. Poté se účastnil zkoušek a byl ochotný podle nálady či hratelnosti party měnit. Tak tomu bylo u prvních provedení Mládí. Tempové pokyny se velmi lišily už mezi prvním brněnským a druhým pražským provedení.

BRNO		PRAHA	
I. Andante	$\text{♩} = 128$	Allegro	$\text{♩} = 144$
II. Moderato	$\text{♩} = 92$	Andante sostenuto	$\text{♩} = 72$
III. Allegro	$\text{♩} = 120$	Vivace	$\text{♩} = 160$
IV. Con moto	$\text{♩} = 104$	Allegro animato	$\text{♩} = 132$

Obrázek 1: Tempové pokyny

Mezi zněním tištěné partitury a tištěných hlasů byl však podstatný rozdíl, jak k němu vedla zásada tehdejšího vydavatele *Otakara Nebušky*, že partitura má být obrazem díla, jak vyšlo v konečném znění ze skladatelovi představy, kdežto hlasy mají sloužit k praktické potřebě, mají být co možná nejpodrobněji vybaveny po stránce přednesové, hlavně metrické a výrazové.

Partitura byla proto tehdy vytištěna podle opisu *Václava Sedláčka*, provedeného v Janáčkových intencích po zkušenostech z prvního brněnského provedení (původní Janáčkův zápis partitury není znám), s tím však rozdílem, že z vůle vydavatelovy, přihlížející k prvnímu pražskému provedení, se od původní předlohy odchylovala v předpisech pohybových a to tak, že některá slovní a všechna číselná (metronomická) označení byla nahrazena novými a číselná přidána i všude tam, kde původně nebyla. Naproti tomu hlasy byly vydány s týmiž pohybovými předpisy (stejně jako klavírní úprava), ale přitom s novým, velmi podrobným přednesovým označením, které rovněž podle prvního pražského provedení zanesl tužkou do předlohového opisu partitury flétnista *Nesporý*, jenž vedl jeho studium.

Nové vydání ve Sbírce kapesních partitur vychází ze stejné zásady, jaká byla v tisku partitury uplatněna při prvním jejím vydání, s tím rozdílem, že v pohybových předpisech respektuje na prvním místě Janáčkovy údaje ze Sedláčkova opisu a všechno, co v nich bylo v prvním vydání změněno nebo k nim přidáno, má označeno uzávorkováním. Jinak v místech, v nichž to bylo žádoucí, je nové vydání podle tištěných hlasů doplněno několika silovými znaménky, která

pro odlišení jsou rovněž označena uzávorkováním a dále jsou v něm opraveny tiskové chyby a vypuštěná přebytečná posuvná znaménka, jako jsou vždy u Janáčka i zde v původním znění velmi častá.

<b>Věta I.</b>	
<b>V taktu</b>	<b>34. a 111. (Meno mosso) ♩ = 80.</b>
„ „	<b>59. (Un poco piu mosso) ♩ = 184.</b>
„ „	<b>103. (Meno mosso) ♩ = 76.</b>
„ „	<b>115. (Allegro) ♩ = 184.</b>
„ „	<b>133. (Poco piu mosso) ♩ = 192.</b>
„ „	<b>163. (Presto) ♩ = 100.</b>
<b>Věta II.</b>	
<b>V taktu</b>	<b>1., 44., 74. a 100 ♩ = 60.</b>
„ „	<b>49 (Piu mosso) ♩ = 104.</b>
„ „	<b>90. (Meno mosso) ♩ = 92.</b>
<b>Věta III.</b>	
<b>V taktu</b>	<b>1. a 82. (Allegro - Tempo I.) ♩ = 176.</b>
„ „	<b>58. a 103. (Meno mosso) ♩ = 96.</b>
„ „	<b>127. (Piu mosso) ♩ = 144.</b>
<b>Věta IV.</b>	
<b>V taktu</b>	<b>1. (Con moto) ♩ = 144.</b>
„ „	<b>23. (Un poco meno mosso) ♩ = 76.</b>
„ „	<b>93. (Allegro) ♩ = 120.</b>
„ „	<b>123. (Meno mosso) ♩ = 84.</b>
„ „	<b>142. (Tempo I.) ♩ = 66.</b>
„ „	<b>175. (Un poco meno mosso) ♩ = 92.</b>
„ „	<b>200. (Presto) ♩ = 120.</b>
„ „	<b>228. (Prestissimo) ♩ = 144.</b>

Obrázek 2: *Tempové označení v prvním vydání*

Janáčkův kompoziční styl se vyvíjel zcela osobitým způsobem, aniž by se vědomě snažil přizpůsobit se módním trendům a slohům. Jeho hudba vychází v první řadě z kořenů lidové melodiky a rytmiky. Lidovou hudbou se Janáček podrobně zabýval a napsal o ní rozsáhlé práce vydané v knize Leoš Janáček - **O lidové písni a lidové hudbě** (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění ; 1955)

Svá témata píše Janáček převážně v tonálních módech. Drobná motivická práce, která si často ponechává lineární svobodu, však vytváří nové vztahy mezi akordy. To vše je umocněno transpozicemi motivů a hlasů do různě vzdálených tónin a naopak setrváváním prodlev. Přesto zůstává pocit tonality a pokud ne ve skutečnosti, pak v duchu je každý citlivý tón rozveden, či někam směřován.

Sextet má 4 věty:

I. Allegro

III. Vivace

II. Andante sostenuto

IV. Allegro animato

Dílo obsahuje virtuózní využití nástrojových možností dechového souboru, vědomě či nevědomě tak Janáček obnovil přerušenu kontinuitu tradice hudby pro dechové nástroje, která se kdysi ve starobrněnském klášteře hojně pěstovala. Nespokojil se ovšem jen s tímto ryze technickým úkolem, ale obohatil skladbu jiskřivými hudebními nápady. Program Mládí tvoří reminiscence na léta dávno minulá, do určité míry je takovou reminiscencí na skladatelovu mladistvou tvorbu i její formová struktura ( v 1. a 4. větě převažuje formový útvar ronda, ve 2. větě spojil formu ronda s formou variací, 3. větu tvoří scherzo)

Posluchač většinu času vnímá především rytmickou a motivickou práci, jejímž důsledkem je originální harmonie.

## Rozbor "Mládí"

### Suita pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh, fagot a basklarinet

#### Leoš Janáček

Analýza pozdního díla Leoše Janáčka není nikdy snadná. Autor v této době opustil koncept klasicko-romantické tematické práce a zaměřil se převážně na práci s motivem vycházející z jeho nápěvkové metody. Z toho důvodu se v těchto dílech objevuje množství krátkých repetit. I přes toto omezení je jisté, že suitě *Mládí* předcházela představa klasického sonátového cyklu.<sup>8</sup>

První věta *Andante* je ale oproti v klasicky vžitě představě klasicko-romantického sonátového cyklu v rondové formě. Po prvním vstupu tématu v hoboji (t. 1 – 8) v 6/16 taktu v lydické es se třetí opakování hlavní myšlenky (A) objevuje ve flétně v antitonice, v obvyklém intervalu (tritonu) pozdější hudby, u Janáčka by toto čekal málokdo. Tento motiv prý Janáčkově vyplynul jako nápěvek z povzdechu „*Mládí, zlaté mládí!*“<sup>9</sup> Motiv je vystřídán melodií v as moll v hoboji a klarinetu (B, t. 35n). Návrat hlavního tématu (A) v hoboji posouvá harmonii do frygické es. Třetí díl (C, *Un poco più mosso*, t. 59) působí jako epizoda svou příznávkovou strukturou. Lze zde pozorovat podobně jako v jiných podobných Janáčkových kompozicích inspiraci moravskou dechovkou. Po návratu druhého dílu (B) a hlavního motivu (A, t. 133) v H dur přichází sólo v lesním rohu zahajující kódu. Následná tečka (t. 163, *Presto*) dostává tak brilantnější pointu.

Druhá část *Andante sostenuto* je koncipována výrazně monotematicky. Po úvodu ve fagotu a basklarinetu v aiolské des moll (na druhém stupni předchozí závěrečné tóniny H dur) je pravděpodobně nejvýznamnější částí celé suity. Druhým motivem je myšlenka ve flétně v t. 9-14). Plynulý tok „chůze“ je přerušován sólovými nástroji v málo obvyklém 17/16 taktu (jež při různých provedení působí spíše jako recitativ, působí spíše jako skládaný takt, obdobně jako podobné nepravidelné takty v *Sinfoniettě*). Hlavní nápěv je pak zpracováván ve čtyřech různých variacích, kdy sólové vstupy v 17/6 jsou vždy svěřeny jinému nástroji.

---

<sup>8</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha : Academia, str. 285

<sup>9</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha : Academia, str. 285

Celá struktura je bolestně sevřena. V melodice je patrné využívání sestupné kvarty a kvinty, jak je u Janáčkovských vážných témat časté (např. *Taras Bulba*). Až závěrečná podoba (t. 100n) přináší projasnění struktury.

Třetí věta *Vivace* začíná ostinátním motivkem ve fagotu a basklarinetu je scherzo v neobvyklém 2/4 taktu. Hlavní tóninou je as moll. Dvě tria v As dur (t. 58n) přináší téměř milostnou melodiku v As dur se vzestupnou kvintou (což je vlastně inverze jednoho z hlavních motivů předchozí věty). V této části lze formálně vysledovat prvky ronda.

Závěrečná čtvrtá část *Allegro animato* začíná ostinátním pohybem spodních nástrojů. Hlavní tóninou je Ges dur (resp. Fis dur, protože flétna je vůči doprovodným nástrojům předepsána v křížkové tónině). Tato část v 6/8 taktu využívá důsledně dvojdílného dělení tohoto triolového taktu s častým zapojením kvartolových arpeggií. Motivicky je spřízněn s hlavním motivem první věty. Řada opakování jediného tématu (nebo spíše jeho variant s proměnou hlavy tématu) tak naznačuje jeho provádění. Jedná se tak o velmi atypickou sonátovou formu. K výraznější proměně tématu dochází od t. 93 při změně metra (*Vivace*) na 3/4 takt koncipovaný na jednu dobu. V t. 123 se objevuje reminiscence úvodu první věty v 6/16 taktu. Hlavní tóninou je ges moll. Přechod do 3/8 taktu v t. 139 návratem druhého tématu první věty. V tomto formálním dílu se objevují i jiné motivy z celé kompozice. Na místo reprízy, která ve větě vlastně chybí je umístěn návrat hlavního tématu čtvrté věty v nové kanonické variantě. Ve svých obměnách tak tato kompozice končí.

## Bohuslav Martinů

(1890 - 1959)

### Sextet pro klavír a dechové nástroje, H. 174 (1929)

Bohuslav Martinů patří největším skladatelským osobnostem naší hudby 20.století. Vedle *Leoše Janáčka* je dalším skladatelem, který získal celosvětové uznání a jehož tvorba je hrána nejen v jeho vlasti, ale i na zahraničních pódiiích. Martinů poznal a ovládl moderní hudební proudy první poloviny 20. století a současně se po celý život opíral o domácí tradice.

Martinů vyrůstal v Poličce, narodil se a kus dětství prožil na kostelní věži a to mělo velký vliv na jeho duševní a citové formování. Sám na to vzpomíná těmito slovy:

*„Z jedné strany pohled na rybník, na lázně, z druhé hřbitov a stále se prodlužující vesnice, na sever jen plocha bez lesů a vpředu město, vše v miniatuře, s malými domky a malými lidmi a nad tím veliký a nepřehledný prostor. Myslím, že tento prostor je jedním z mých největších dojmů v dětství, který si nejvíce uvědomuji, a který asi hraje velkou úlohu v celém mém názoru na kompozici. Nejsou to malé zájmy lidí, starosti, bolesti nebo i radosti, které jsem viděl z velké dálky, lépe řečeno z výšky. Je to tento prostor, který mám stále před očima, a který, zdá se mi, hledám stále ve svých pracích. “*<sup>10</sup>

Prvním velkým skladatelským a především společenským úspěchem pro Martinů je kantáta **Česká rapsodie** (1918), kterou provedla Česká filharmonie v lednu roku 1919. Je to vlastně první odměna po mnoha letech neúspěchu a práce. Již ve druhém ročníku na konzervatoři byl pro špatné výsledky nucen opustit houslové oddělení a přestoupit na varhanní a skladatelské oddělení. Bohužel, ani zde neprospívá a musí roku 1910 odejít z konzervatoře.

---

<sup>10</sup> Martinů v Paříži 1934

Zcela nový směr jeho životu dává možnost odjet do Paříže na studijní pobyt ke skladateli *Albertu Rousselovi*. Ačkoliv stipendium umožňuje jen nejskromnější existenci, vydává se více než třicetiletý umělec do Francie, kde se nakonec v roce 1923 natrvalo usazuje a ožení se s *Charlotou Quennehenovou*.

V Paříži se otvírá pro mladého českého skladatele mnoho nových příležitostí. Jedno z jeho prvních děl v tomto období je **Kvartet pro klarinet, lesní roh, violoncello a bubínek**. Tento kvartet se stal historickým dokladem přeměny skladatele. Především zde poznává nové hudební proudy. V duchu "*nové věčnosti*" a skladeb označovaných jako "*motoristické*" pro svůj rytmus a spád, píše díla zcela nového typu ( **Half-time, La bagarre**). V těchto dílech, stejně jako i ve tvorbě komorní se projeví okouzlení prvky moderní civilizace. Jeho tvorba je ve svém obsahu orientována nesmírně svěže, s humorem, má spád a průbojnou harmonickou složku.

Jazzové prvky jsou u skladeb Bohuslava Martinů poměrně časté a to již od roku 1919, kdy pro dechovku z rodné Poličky napsal **Kočíčí foxtrot**, potom v baletu **Kdo je na světě nejmocnější** (1922). Tyto díla vznikly v době, kdy skladatel ještě žil ve své vlasti. Zásadní spojení s jazzem bylo po příchodu do Paříže, kdy většina západoevropských skladatelů byla ovlivněna novým hudebním jazykem amerických černochoů. Po *Debussym* a *Stravinským* se používání jazzových prvků stalo kompozičním prostředkem *Pařížské šestky*, ale i *Ravela*, *Hindemita* aj.

Tvz. jazzové období Martinů můžeme ohraničit roky 1927 - 1933, kdy toto období vrcholilo. Martinů si z tradiční hudby černochoů vybral hlavně jejich duchaplnou satiričnost, anebo úsměvnou ironii. Odporovalo by jeho dobromyslné a bezelstné povaze, kdybychom tu hledali kousavé ostří nebo hořkost. Pro Martinů znamená jazz skvostné koření, pocit radosti z nových rytmů, pepných harmonií, jiskrných zvukových barev i sólistické pojetí jazz-bandu odpovídá jemu vlastní komorní hudbě v symfonickém rámci.

Z jeho jevištních děl o tom vypovídá např. jednoaktová opera **Slzy nože** (1928), celovečerní dílo **Voják a tanečnice** (1926 -1927) a **Tři přání** (1928 - 1929). Balet **Kuchyňská revue** (1927) je první jazzová skladba a je zároveň nejúspěšnější skladbou na tomto poli.

V některých instrumentálních skladbách Martinů použil jazzové prvky v menší a někdy ve větší míře. V klavírních skladbách, nebo v houslové sonátě - **Jazz a jazzová suita** (obě r. 1928), v nichž Martinů soutěžil s *Jaroslavem Ježkem*, který tehdy bydlel v Paříži.

Důležité je, že jazzová hudba zůstává pro Martinů jakousi vyšší zábavní hudbou. V jeho hlavních dílech z oblasti komorní i orchestrální hudby, kterou tehdy komponoval, po jazzu nenajdeme ani stopy.

Uprostřed tohoto plodného období vznikl **Sextet**, který je úspěšným spojením čisté hudby a jazzových prvků. Toto dílo se jeví jako čisté divertimento a tak i autor nazval dvě části ze sextetu. Nedělá si nárok na jakoukoli velikost a závažnost, chce se jen bavit v tom nejlepší slova smyslu, tak jako například *Haydn* nebo *Mozart*, kteří k podobnému účelu využívali taneční prvky své doby. Pro Martinů, který svědomitě ovládal své řemeslo neexistuje nadřazená či podřazená hudba. Sextet je svědomitě vypracovaný, i když byl napsaný v krátkém časovém období od 28. ledna do 3. února 1929. V tomto období ještě pracoval skladatel na opeře **Tři přání**.

Sextet nebyl ve svojí době bohužel provedený a Martinů jej za svého života ani zřejmě neslyšel.

Podle způsobu pravých a obvyklých divertiment má dílo pět vět. Vprostřed stojí oslnivé **Scherzo pro flétnu a klavír**, zarámované **Adagiem** a **Blues**. **Divertimento I**, neboli zmíněné **Scherzo**, může existovat i samostatně, dokonce se přikládají do partitur v odděleném vydání. Obě krajní živé věty tvoří opět rámec pro uvedené dva pomalé kusy. Po velmi krátkém a pomalém úvodu zanotuje hoboj živé hlavní téma. Tato sevřená část je oživena mnohými jazzovými synkopami a končí snivě opakováním úvodních taktů. **Adagio** začíná dlouhým klarinetovým sólem v temné c moll a zachovává si nepřerušene jazzuprostý výraz až do zjasněného durového závěru. V **Blues**, neboli **Divertimentu II** první fagot vyzpívá svou melodii ve vysoké poloze, blouznivě na způsob saxofonu a pak je efektně vystřídán tutti hrajícím ansáblem a klavírním sólem. Vtipné **Finale** se vyvíjí z rozpustilého hlavního tématu, jehož spád se při každém opakování zrychluje až do Presta. Po krátké klavírní kadenci spěje veselý závěr ke svému vrcholu v hlavní tónině díla, Es dur.



Sextet vznikl na popud *Nadace paní E. Sprague-Coolidgeové*, která vypsala v červnu 1928 soutěž pro komorní dílo pro pět dechových nástrojů, respektive pro klavír a 4-5 dechových nástrojů. Cena byla 1000 dolarů a uzávěrka do půlky dubna. Martinů se do soutěže přihlásil se svým sextetem. Právě touhle soutěží vznikl i na Poulencův sextet **Sextour**. Bohužel Martinů v soutěži neuspěl (vyhrála skladba od *Josefa Hüttella* - **Divertissement ´ grotesque pro klavír a dechové kvinteto**)

Dechový sextet má 5 vět:

I. Preludium

II. Adagio

III. Scherzo ( I. Divertimento)

IV. Blues ( II. Divertimento)

V. Finale

Rok před smrtí se Martinů o svém duchaplném dodnes zcela životaschopném sextetu vyjádřil možná až přehnaně kriticky:

*"...doufám, že se ztratil a nebude nikdy hrán."*

Naštěstí kompozice je poměrně častým hostem koncertních pódíí.

## **Rozbor "Sextet"**

### **Sextet pro klavír, flétnu, hoboje, klavír a dva fagoty H. 174**

#### **Bohuslav Martinů**

Pětivětá kompozice využívá v té době velmi populárních jazzových vlivů. Jazzové prvky se u Martinů, na rozdíl od jeho současníků působících ve Francii (*Igor Stravinskij, Arthur Honegger, Georges Auric*) projevuje především okouzlením novou rytmičností. Ostatně skladby z jeho nejranějšího období obsahují řadu synkop blízkých jazzu. Tato vlastnost zůstala v díle Martinů až do konce jeho života. Jazz částečně ovlivnil i melodickou složku, kdy se ve skladbách z dvacátých a počátku třicátých let v nástrojových partech objevují bluesové a charlestonové intonace za občasného využití harmonické struktury soudobé taneční hudby. Po předchozím postimpresionistickém období přichází Martinů ve svém jazzově-neoklasicistním období s citem pro barvu i rytmus.

Pět částí kompozice působí poněkud nesourodě. Ačkoliv je povětšinou *Sextet* psán in C, jeho hlavní tóninou je Es dur. Nejdůležitějšími větami jsou obě pomalé věty lemované částmi scherzového charakteru.

První věta *Prélude: Poco andante - Poco allegro* je strukturálně sonátová forma. Po krátké introdukci obsahující kompedium budoucího tematického materiálu nastupuje hlavní téma v hoboji s chromatickým doprovodem v terciích v klarinetu a I. fagotu. V tomto tématu je řada melodických kvart vyplněných sekundovými postupy. Strukturálně se jedná o mírně zkrácenou dvoutaktí. Toto zkracování je ovlivněno jazzovou inspirací. Dechový ansámbl je veden v juxtapozici vůči sólovému klavíru. Následující mezivěta v klavíru (č. 2) je tonální inverzí tématu. Další opakování rozvíjí téma v původním znění ve čtyřhlasé kanonické sazbě. Nový materiál od č. 3 přináší vedlejší téma diatonického charakteru v G dur s charakteristickými stupnicovými kroky. Doprovod v klavíru je ovlivněn rytmem charlestonu s posunutou osminovou notou. Krátké provedení obou témat je zprvu svěřeno pouze klavíru (č. 5) v původní tónině Es dur. O dva

takty dále skok do tóniny C dur. Následující nástup dechového souboru přináší materiál vedlejšího tématu v E dur. V č. 6 se hlavní téma objevuje v mírné obměně charakteristické kvarty. Od č. 7 nastupuje repríza ve všech nástrojích společně. V č. 8 se objevuje původní mezivěta z č. 2. Jako kóda pak funguje návrat introdukce s přidanou tónikou.

Druhá část *Adagio* podobně jako předchozí věta začíná vstupem sólového klarinetu s doprovodem akordických figurací v klavíru. Hlavní tóninou této věty je c moll s občasnými odchylkami do hlavní tóniny *Sextetu* Es dur. V melodice je patrná preference terciových kroků. Po kontrapunkticky vedeném dechovém ansámblu přistupuje klavír s typickými harmoniemi tohoto skladatelského období Bohuslava Martinů. Jedná se o kombinační bitonální souzvuky (např. v č. 10 C dur / cis zmzm7). Struktura je ovlivněna třípětidílnou písňovou formou. Nové melodické tvary od č. 12 jsou odvozeny od hlavního tématu I. věty, kdy původní hybné kvartové postupy jsou vyplněny diatonickými sekundami.

Třetí věta *Scherzo (Divertimento I): Allegro vivo* je věnována pouze duu flétna a klavír. Flétna je doprovázena rytmem charlestonu.<sup>11</sup> Tato část bývá též provozována samostatně. V melodice flétny se objevují společné tematické prvky předchozích částí. V doprovodu klavíru je patrná sekvencovitost ovlivněná jazzem. Jedná se o sledy malých durových septakordů. Charlestonový rytmus je přerušován téměř cadenzovými vstupy flétny. Lze je vysvětlit též jako vliv recitativů z předchozích operních děl Martinů. Forma odkazuje na rozšířenou rondovou formu. Šlo by jí vyjádřit zhruba takto: A-B-A-C-A-D-B-A-B-A-C-A-B-A.

Čtvrtá část *Blues (Divertimento II)* zaujme typicky bluesovou melodikou s přehodnocovanou tercií, která odkazuje na jazzovou a bluesovou *blue note*.<sup>12</sup> Blues je traktováno v typicky dvanáctitaktovém schématu. Toto schéma však Martinů nedodrží dogmaticky, nejedná se přeci o taneční hudbu. V prvním uvedení prvního tématu (A) má klavír pouze doplňkovou funkci. Následující vstup (dva takty před č. 22) je vychází ze vstupního motivu. V č. 22 pak přichází typické akordické sledy v tritonové bitonální kombinaci (Fis dur / C dur - F dur /

---

<sup>11</sup> WALZEL, Robert. *L. Jr.: Bohuslav Martinu*, str. 27

<sup>12</sup> Typická mollová tercié v jinak durové melodice

H dur – E dur / B dur – Es dur / A dur)<sup>13</sup>. Takt před č. 23 narušuje taktové 4/4 schéma vložením 2/4 taktu. Slouží jako spojovací oddíl do variace prvního tématu (od č. 23). Kromě charlestonových názvuků v klavíru se poprvé objevuje i široké glissando. Č. 24 je intermezzem sólového klavíru. Předpis scherzando určuje charakter krátkých not. Třetí tak po č. 25 představuje reprízu úvodního tématu. Po dovětku v klavíru tato část končí. Opět se tedy jedná o písňovou formu.

Závěrečná část *Finale: (Allegro) - Poco vivo* je výrazně scherzového druhu. V melodice se objevují krátké motivky posunuté přes doby. Materiál rondové formy je odvozený z předchozích vět, ponejvíce pak z názvuků hlavního tématu I. věty. Klavírní doprovod (od t. 5) je opět ovlivněn charlestonem. Každý tematický nástup je ve znamení vyššího tempa. Repríza materiálu od č. 34 je zároveň kódou.

---

<sup>13</sup> Což je i typická bitonální kombinace pro pozdější díla Bohuslava Martinů pozorovatelná i v pozdních symfonických partiturách a kantátách – Polní mše, Symfonie 1-6, Legenda z dýmu bramborové nati ad.

## Francis Poulenc

(1899 - 1963)

### Sextet pro klavír a dechové kvinteto, op. 100 (1932)

„Mým portrétem je moje hudba“<sup>14</sup>, říkával často Poulenc. Pocházel z rodiny, ve které hudba byla oblíbená. Matka hrála na klavír a právě ona objevila talent u malého Francise a dávala mu hudební základy od čtyř let. V patnácti letech už si Poulenc vedl v klavíru dobře a byl pod vedením slavného *Richarda Viňese*, dvorního pianisty *Clauda Debussyho*, který jej nasměroval k hudebníkům jako *Satie*, *Ravel*, *Stravinskij* a *Falla*. V roce 1915 se seznámil s *Dariem Milhaudem*, s nímž později procestoval Evropu. V Rakousku se setkal s *Albanem Bergem*, *Antonem Webernem* a *Arnoldem Schönbergem* a o rok později poznal také *Georgie Aurica* a *Erika Satieho*.

Významným rokem v Poulencově životě je rok 1917, kdy píše **Černošskou rapsodii pro flétnu, klarinet, smyčcové kvarteto, klavír a zpěv**, provedením této skladby v divadle Vieux-Colombier se dostává do hudebního podvědomí. Hudební kritik *Henry Hell* hned na druhý den po koncertě píše:

„Od včerejška celá hudební Paříž ví, že se právě narodil mladý skladatel, kterému je osmnáct let. “

K dílu mu blahopřeje *Stravinskij* a *Ravel* se svěřuje svým přátelům:

„Jak je nadaný, jen aby pracoval. “

Začátkem roku 1918 byl Poulenc vzhledem k válečným událostem povolán do armády. Z tohoto období skladatelsky vyžívá a píše díla **Věčné pohyby pro klavír** a **Sonáta pro čtyři ruce**. V červenci 1919 se vrací do Paříže.

Se svými přáteli, které spolu s ním nazval v roce 1920 hudební kritik *Henri Collet* skupinou *Šesti* ("*Les Six*"), se účastní tvůrčí činnosti a pořádání koncertů. Mezi

---

<sup>14</sup> ČÍSTECKÁ, Lucie. *Francis Poulenc: Sonáty pro dřevěné dechové nástroje – Rozbor a srovnání*.

členy této skupiny patřili : *Francis Poulenc* (1899–1963), *Arthur Honegger* (1892–1955), *Darius Milhaud* (1892–1974), *Georges Auric* (1899–1983), *Louis Durey* (1888–1979) a jediná skladatelka *Germaine Tailleferre* (1892–1983).

I když šlo skupině Šesti spíše o seskupení osobních přátelství než uměleckých tendencí, vytvořili určité společné myšlenky: reakce jak proti změkčilosti a mlhám impresionismu, tak proti těžkopádnosti, návratu k melodii, kontrapunktu, zjednodušení. Svou hudbu rádi okořenili i prvky lidových a lehčích populárních forem. Jejich mluvčím se stal básník, divadelní i filmový režisér, libretista a malíř *Jean Cocteau*.

Od roku 1921 upevňoval Poulenc své řemeslo studiem kompozice u *Charlese Koechlina*, který mu ukládal zejména kontrapunktické úkoly a pod vlivem této šťastné doby vznikly díla **Sonáta pro klarinet a fagot, op. 32** a **Sonáta pro lesní roh, trubku a trombon, op. 33**. V roce 1923 si objednal u Poulenca balet Sergej Ďagilev a vznikl atmosférický balet **Laně ("Les Biches")**, ve kterém podle záměru autora nejde o lásku, ale o rozkoš.<sup>15</sup>

V letech 1924-25 zhudebňuje Poulenc **Pět Ronsardových básní ("Cinq poèmes de Pierre Ronsard")**, pátrá po zralejším stylu hudby, dalo by se říct, že hledá svůj klasicismus. V tomto období požádala Francise výborná cembalistka *Wanda Landowská* o zkomponování koncertu pro cembalo a orchestr, skladatel jí vyhověl a vytvořil dílo s venkovskou atmosférou spojenou s duchem osmnáctého století a nazval jej **Venkovský koncert ("Concert champêtre pour clavecin et orchestre")**.<sup>16</sup> Tímto uzavírá své "klasické období".

Své první dílo skutečné komorní hudby napsal Poulenc roku 1926 **Trio pro hoboj, fagot a klavír, op. 43**, bylo věnováno *Manuelovi de Falla*. Má dvě základní přednosti a tím je bezprostřednost a čistota.

Přichází období volnosti a svobody a znovunavázání na moderní poezii. Roku 1931 píše skladby na básně *Guillauma Apollinaira* a *Maxe Jakoba*. O rok později přichází s první verzí **Sextetu pro klavír a dechové nástroje C dur, op. 100**,

---

<sup>15</sup> premiéra se konala 6. ledna 1924 v Montecarlu, v květnu pak naplno tleskala baletu *Laně Paříž*.

<sup>16</sup> premiéra se konala 13. května 1929 v Salle Pleyel.

který skicoval už v roce 1930, podle svých slov: „...jako poctu dechovým nástrojům, jež jsem si zamiloval od prvního okamžiku, kdy jsem začal skládat.“ A ve kterém převládá ovzduší fantazie a volné inspirace, avšak po výrazně plodném období dílo v roce 1939 společně s baletem Laně reviduje. Dílo nemá stručnost Tria, je spíše okouzující a příliš bohaté. Objevuje se v něm melodická a zábavná invence skladatelovy fantazie. Je to dílo radostné a nadmíru varírované, které dovoluje pěti dechovým nástrojům projevit se nejdokonalejším a nejexpresivnějším způsobem. Obě krajní věty Sextetu jsou odděleny prostředním Divertissement, charakteristickým pro Poulencův raný styl, kde se něžná melancholická melodie mísí s rytmickými i harmonickými provokacemi.

Dílo bylo poprvé provedeno 19. června 1932 v Paříži v sále Chopin - Pleyel a je věnováno *Georgesu Sallesovi*.

Je nejpočetněji obsazeným dílem jeho komorní tvorby a zároveň skladbou velmi vtipnou a melodicky nápaditou, v níž autor s vkusem využívá možných barevných i výrazových možností tohoto nástrojového spojení i jednotlivých členů. Najdeme zde i Poulencův oblíbený systém parodie. Např. introdukce k první větě může připomínat začátek *Mozartovi Haffnerovy symfonie*, v klarinetových pasážích třetí věty pak můžeme rozeznat **Divertimento** pro deset dechových nástrojů amerického skladatele *Vincenta Persichettiho*.

Kompozičně využívá Poulenc klasické formy, ovšem s odchylkami a nápady zcela originálními. Jednotlivá témata jsou pečlivě zpracována a dlouze rozvíjena. Pro toto uskupení nástrojů, z hlediska literatury komorní dechové hudby a v kontextu francouzské hudby 20. století je Poulencův sextet zásadním a neopomenutelným dílem každého dechového kvinteta.

Od začátku do konce se však jedná o velmi kultivovanou a posluchačsky zajímavou zábavu, která je hodna svého autora. Má harmonické, melodické, texturní a konstrukční prvky a má vliv různorodých stylů jako neoklasicismu, experimentování a populární hudby dvacátého století. Závěrečná apoteóza působí jako zjevení, zrození nádherného slunečného dne.

Poulenc vyžaduje od hráčů vysoké nároky, jak po stránce technické, tak i zvukové jednotlivých partů a především celkové vyváženosti. Sextet nezapře

skladatelovu pařížskou genezi a to nejen neobvyklým obsazením, ale i experimentálním charakterem.

Dílo Francise Poulenca je tedy určeno především pro hráče vybavené brilantní technikou, ladným tónem, fantazií a nadhledem, s nímž je nerozhází ani nadpozemská rychlost metronomických údajů předepsaných autorem.

Dílo má 3 věty :

I. Allegro vivace

II. Divertissement

III. Finale

Své nejkrásnější stránky komorní hudby svěřil Poulenc právě dechovým nástrojům. Vždy projevoval zvláštní zálibu v jejich teplé a smyslné zvukovosti a dokonce i ve své orchestrální hudbě jim stabilně rezervoval privilegované místo.

Příhoda z roku 1947 vypovídá za vše, kdy skladatel napsal smyčcový kvartet a prosil o jeho přehrání z listu pro svou orientaci. Rozhovory s *Claudem Rostandem* citují jeho zklamání:

*„Od prvních taktů jsem si říkal: bylo by to v každém případě lepší v hoboji, zde by bylo potřeba horny, tady klarinetu. Neměl bych to dílo ihned zavrhnout? Měl jsem jedinou myšlenku - utéci. “*

Komorní dechová díla z mládí se vyznačují svojí stručností, netrvají déle než deset minut. Mezi ně patří **Sonáta pro dva klarinety, op. 7** (1918), autor sonátu popsal jako dílo "dosti koktavé". Popsal partituru *Bartókovi* a *Stravinskému*, kteří vyjádřili příznivé názory na tuto spontánní sonátu, plnou ostré šťavnatosti. Následující dvě skladby z roku 1922 vznikly v období, kdy se Poulenc pustil do studia kompozice a kontrapunktu u *Charlese Koechlina*. Byly to již zmíněné **Sonáta pro klarinet a fagot, op. 32**, věnována paní Andrey Párové a **Sonáta pro lesní roh, trubku a trombon, op. 33** v duchu populárních plesů a je věnována Poulencově přítelkyni *Raymonde Linossierové*.



O těchto dílech mládí později skladatel řekl:

*„Dobře napsané díla pro dechy si zachovávají určitou svěžest, která není bez vztahu k prvním Dufyovým plátnům. " Jedná se spíše o hudbu zábavnou a bez nároků, dosti sousedící s tím, co Satie nazval " dekorační hudbou".*

Dalšími díly pro dechové nástroje dokončené roku 1956 byly **Sonáta pro flétnu a klavír, op. 164**, a **Elegie pro lesní roh a klavír, op. 168**, napsána na památku velkého anglického hornisty *Denise Braina*, který zahynul při nehodě v létě 1957. Poulenc ji dokončil v prosinci téhož roku. Je to dílo vážné, až pronikavě děsivé.

Následující dvě díla jsou vůbec posledními kompozicemi Francise Poulenca. **Sonáta pro hoboj a klavír, op. 186**, dokončená v Bagnols-en-Forêt během léta 1962, byla napsána na památku *Sergeje Prokofjeva*. A **Sonáta pro klarinet a klavír, op. 184**, taktéž z roku 1962 je věnována památce *Atrhura Honeggera*. První provedení zaznělo v New Yorku od *Bennyho Goodmana* spolu s *Leonardem Bernsteinem*.

Základem všech Poulencových skladeb je melodie. Je vždy snadno zapamatovatelná a má svůj osobitý charakter. Její největší síla je v přirozenosti. Autor dosahuje profesionální dokonalosti a pracuje ve velmi široké paletě žánrů.

Poulencova hudba je silně polarizovaná: vášnivá i asketická, pokroková i konzervativní, aristokraticky galantní i měšťácky pokleslá, provokativní i vážná, galsky humorná. Stylově má nejbliž k neoklasicismu, byl spíš konzervativní a na rozdíl od kolegů z Pařížské šestky se důsledněji držel diatoniky.

Citát *Clauda Rostanda*:

*„Poulenc je napůl mnich, napůl rošťák“.*

## Rozbor "Sextour"

### Sextet pro klavír a dechové kvinteto, op. 100

#### Francis Poulenc

Forma první věty *Trés Vite et emporté* je modifikovaná třídílná forma odvozená ze sonátového principu. Po krátké introdukci (1-5 takt) nastupuje hlavní téma (t. 6 – 63) v a moll. Toto téma je v samotné expozici mnohokrát modifikováno a transponováno. Vedlejšího téma (t. 64) v tempovém označení *Subitement, presque le double plus lent sans trainer* (v polovičním tempu) v tónině B dur, což je ve vztahu neapolského sextakordu (snížený druhý frygický stupeň). Před provedením je vsunuté krátké intermezzo ve fagotu (t. 112n). Klavír v t. 120 již provádí obě témata. Tento evoluční díl končí na tónu fis v t. 183. Repríza začíná v t. 184. Tempo se vrací na *Emporté et très rythmé*. Oproti rozsáhlé expozici dochází k redukci obou tematických oblastí ve sjednocující d moll.

Druhá věta *Andantino* je též v třídílné formě. Po osmnáctitaktovém vstupním oddilu přichází dvojnásobné tempo. Druhé hravé téma s preferencí sext v ambitu je důsledně zpracováno. Repríza začíná v t. 76 využitím prvního tématu.

Závěrečná věta *Prestissimo* má dvě kontrastní témata. První hybné téma je předáváno v krátkých melodických frázích mezi nástroji. Druhé téma začíná v t. 25. Je charakteristické hybností v půlkách. Zajímavé je užití harmonických sekvencí, pro tohoto skladatele velmi typických. V t. 70 se vrací materiál úvodního tématu. Obě témata jsou zde prováděna. Vzhledem k tomu, že zde dochází k periodickému návratu, autorka této práce přiklání k názoru, že se jedná o sonátové rondo. Toto provedení je vystupňováno do maxima v t. 198. Následující formální oddíl v C dur od t. 200 není reprízou v pravém slova smyslu, ale novým oddílem, vlastně kódou, který uzavírá celý Sextet. Strukturálně vychází z prvního tématu třetí věty v modifikaci spojující materiál celé kompozice.

## Miloslav Kabeláč

(1908 - 1979)

### Dechový sextet, Op. 8 (1940)

Miloslav Kabeláč patřil k nejvýraznějším českým skladatelským osobnostem 20. století. Záhy si vytvořil osobitý sloh, pro který je typická strohá melodika a harmonie, důmyslná polyfonie a důsledná architektonika malých i velkých skladeb. Jeho úsporný projev spočívá zejména v uvědomělé práci s intervaly, která se projevuje aplikací původních neoktávových<sup>17</sup> modů (sám Kabeláč je nazývá *umělé tónorody*) na hudební sazbu, ale také zkoumáním možností tzv. intervalové augmentace a diminuace, inverze a dalších postupů.

Kabeláčův termín "*umělý tónorod*" je na rozdíl od obecnějšího označení *modus*, modalita užší, a proto i významově jednoznačný. Právě v dechovém sextetu v **Scherzu** užil poprvé svého umělého tónorodu.<sup>18</sup> To je pro Kabeláče příznačné, má rád systém, využívá ho v kompozici, ale nenechá se jím v muzikantské práci svazovat, to, co vychází z jeho tvůrčí dílny, musí být vždy především hudba.

Po okupaci nacistickými vojsky 15. března 1939 se Kabeláč pro ohrožení své manželky, která byla Židovka, spíše už stahoval do soukromí, aby se jeho jméno na veřejnosti moc často neobjevovalo, přestal dirigovat, přestal vystupovat s "*Kabeláčovým souborem*". K dirigování se vrátil až po válce, i když už v mnohem menším rozsahu a také jen krátce. Jeho soubor už se po válce neobnovil, protože chtěl svůj čas věnovat především komponování. A to vznikly jeho nejvýznamnější díla jako kantáta **Neustupujte!** a **Dechový sextet**.

---

<sup>17</sup> Vzhledem k intervalové struktuře nedochází k zúžení pouze do jedné oktávy

<sup>18</sup> Umělý tónorod je svou kontinuitou transponovaného základního modelu určitou obdobou tónového materiálu tónorodu durového nebo mollového, ale s jinou intervalovou strukturou.

První velice závažnou skladbou z tohoto období byla kantáta **Neustupujte! op. 7**. Je to dílo, kde se autor stylově opravdu našel, je to jedno z jeho nejosobitějších děl. Hned po německé okupaci pomýšlel na dílo tohoto typu, které by reagovalo na danou situaci, z toho důvodu mělo být dílo s vokální složkou, a tak hledal vhodné texty. Našel je v klasické sbírce Karla Jaromíra Erbena - **Prostonárodní české písně a říkadla**, jsou to texty českých lidových písní z doby prusko-rakouských bojů v polovině 18. stol., v jejím závěru zazní husitský chorál **Ktož jsú boží bojovníci**, jehož závěrečná slova dala skladbě i název. Premiéru za autorova řízení mělo toto dílo za významných okolností dne 28. října 1945 při rozhlasovém přenosu volby *Edvarda Beneše* československým prezidentem.

V recenzi tohoto díla píše skladatel *Karel Šrom* o Kabeláčovi:

*„Je prostý, a přece technicky mistrovský, je přímo vrostlý do prvků lidových, je srozumitelný, a přece nic neslevuje a v ničem neustupuje, je hluboce a přesvědčivě citový.“*<sup>19</sup>

Zpočátku a ve válečných letech se orientoval na komorní opusy (**Dechový sextet, Sonáta pro violoncello a klavír, Dva kusy pro housle a klavír**) i tvorbu symfonickou (**1. a 2. symfonie**), postupem času začaly dominovat práce s velkým obsazením (**3.-8. symfonie, Mysterium času, Zrcadlení**), které jsou jeho nejvýznačnějšími díly - spolu se skladbami pro bicí, které se již ve své době prosadily na evropských pódii (**Osm invencí, Osm ricercarů**). V 60. letech, která mu přinesla široké uznání v podobě *Státní ceny* i zahraničních objednávek, přijal řadu podnětů zahraniční avantgardy, které organicky začlenil do svého kompozičního tvarosloví. Vynikl též pedagogickou činností (žáci *Jaroslav Krček, Ivana Loudová, Zdeňek Lukáš* ad.) a zájmem o mimoevropské kultury. Byl jedním z prvních propagátorů elektroakustické hudby v Československu.

**Dechový sextet, op. 8** byl psán mezi léty 1939 - 1940 pro flétnu ( pikolu), hoboj (anglický roh), I. klarinet (altový saxofon), II. klarinet (basklarinet), lesní roh a fagot. Poprvé byl proveden Pražským dechovým kvintetem (*Rudolf Hertl, Václav Smetáček, Vladimír Říha, Karel Bidlo a Otakar Procházka*) za spoluúčasti *Aloise Rybína* (2. klarinet a basový klarinet) na koncertě sdružení *Přítomnost* dne

---

<sup>19</sup> Nouza, Zdeněk. *Miloslav Kabeláč : Tvůrčí profil skladatele*

7. února 1941 v Praze, "Večer českých novinek"<sup>20</sup> a ve vysílání pražské redakce Československého rozhlasu zazněl ještě 6. a 28. března 1941.

Sextet získal odměnu v *Májové soutěži Hudební matice Umělecké besedy* v roce 1945.

Jeho první a třetí věta mají třídílnou formu s částmi náladově silně kontrastujícími. Druhá, scherzová, uvádí postupně několik myšlenek rozmanitého rázu a v sonátové formě je psána až poslední věta s dvěma tématy v expozici a se vsunutým tématem lidového rázu v provedení. Zmíněné racionální kompoziční postupy uplatnil Kabeláč pouze v prvních dvou větách sextetu. Mohlo by se proto snad zdát, že mezi první a druhou dvojicí vět tohoto díla by mohl vzniknout určitý nesoulad. Není tomu tak především proto, že autorův styl zůstává v zásadě tentýž, i když určité kompoziční postupy zde nejsou uplatněny, posluchač si sotva uvědomí, že Kabeláčův umělý tónorod se ve třetí a čtvrté větě už neobjeví.

O koncertě, který ke Kabeláčovým padesátinám uspořádal z jeho komorních skladeb Svaz československých skladatelů, napsal tehdejší ředitel pražské konzervatoře, klavírista *Dr. Václav Holzknecht*:

*„Je to umění, které se narodilo někde v blízkosti Ladislava Vycpálka: má jeho cudnost, leckdy je vědomě strohé ve zvuku a vším proniká přísná mravní osobnost. V komorních skladbách se však přece jen blíží sladšímu zvuku a smyslovějším námětům. Leckde v nich promikne dokonce usměv a okouzlení, jako třeba v Dechovém sextetu. Sextet asi vznikl ve šťastné tvůrčí chvíli. Všude, a to je pro Kabeláče příznačné, pozorujete dokonalou kompoziční techniku a přísnou osobní kázeň. Kabeláč má i v menších skladbách vypracovaný styl, všude cítíte kontrolu bystrého a velmi poučného intelektu. Někdy máte skoro pocit, že technika převládá, ne že by skladatel neměl dost fantazie, spíše proto, že se jí nechce vzdát napospas...“*

---

<sup>20</sup> Sál bývalého Denisova institutu v Praze ve Štěpánské ulici 35.

Dechový sextet, op. 8, tvající cca. 17 minut, má 4 věty:

I. Pastorale. Lento

II. Scherzo. Presto

III. Andante melancolico

IV. Finale. Allegro molto

Kabeláč o svém díle:

*„Vznikalo z mých lidských a uměleckých zásad a představ. Jaký bude jeho osud, nezáleží na mně. Jen čas - třeba i nečas - prověří jeho hodnotu. “*

## Rozbor "Dechový sextet"

### Dechový sextet pro flétnu, hoboj, 2 klarinety, lesní roh a fagot, op. 8

#### Miloslav Kabeláč

První věta *Pastorale. Lento* je v třídílné formě. Exponuje krátké téma ve flétně (t. 1 – 10). Toto je ihned zpracováváno v dalších nástrojích. Využívá Kabeláčův umělý tónorod 1-3 s oktávovým opakováním (c-cis-e-f-gis-a). Hoboj je od počátku vyměněn z anglický roh. Ačkoliv je toto téma modální, zvukově vychází *in A*. Několikeré opakování je doprovázeno imitačními hlasy. Druhé téma (t. 44n) je odvozeno z inverze 7. taktu. Ačkoliv víme, že Miloslav Kabeláč neužíval dodekafonie, její techniky jsou v jeho tvorbě běžné. Je to způsobeno využitím v dřívějších dobách málo užívaných technik kontrapunktu, které jsou společné pro dodekafonickou kompozici – inverze, rak a račí inverze. Téma je vystavěno z krátkého dvoutaktového modelu. Druhá polovina věty ve flétně využívá pikolu. Rozšiřuje se tak rozsah celého ansámblu. Návrat prvního tématu v t. 111 uvádí tento materiál ve zhuštěné podobě.

*Scherzo*, které je druhou větou má tempové označení *Presto*. Formálně se jedná o rondo s prvky sonátovosti. Druhý klarinet Kabeláč vyměňuje za basklarinet. Rozsáhlé téma opět zahajuje velká flétna. Autor s ním zachází kontrapunkticky. Protivěta (poprvé v t. 19) je vystavěna z inverze hlavy tématu. Kabeláč zde volí odlišný umělý tónorod se strukturou 1-2 v obou transpozicích s oktávovým opakováním (I. transpozice c-cis-dis-e-fis-g-a-b, II. transpozice cis-d-e-f-g-as-b-h), tónový výběr zde tedy zaujímá celý dvanáctitónový prostor. Výklad kontrapunktického přediva je nad rozsah této práce. Věta působí po dlouhou dobu monotematicky. V některých opakováních se pak objevují prvky z první věty (např. duoly poprvé v t. 102n). V této části nastupuje druhé téma (t. 104n), které je ale doprovázeno kontrapunktickým předivem odvozeným z prvního tématu. Od t. 132 dochází k syntéze těchto témat, čili vlastně provedení. Až v t. 362 se objevuje nová myšlenka, ve flétně jsou staccatové noty doprovázené dlouhými notami kvintetu. Z této struktury návrat syntetizované podoby v t. 448. První téma se vrací v t. 477 v kombinaci s dlouhými notami z

druhé myšlenky. Druhé téma pak v t. 513. Závěr je vystavěn na kombinaci obou témat.

Třetí část *Andante melancholico* je opět v třídílné formě. V této části je anglický roh vyměněn za hoboj a první klarinet za altový saxofon in Es. Saxofonový part odkazuje na jazzové vlivy. Způsobují to typicky jazzové ozdoby (smear, whip apod.) tehdejší doby. Toto téma je ve svých opakováních velmi vysoko posazeno, což vede k nesnadnosti provádění (dotýká se až psaného trojčárkovaného f, znějícího a<sup>2</sup>). Kromě ostitnátního doprovod u flétně a fagotu se občas objevuje protivěta (poprvé v t. 15) odkazující na předchozí obě věty. Krátký střední díl (od t. 26n) využívá varianty prvního tématu. Toto se vrací v původním tvaru v t. 57 ve fagotu. Krátká kóda působí jako tečka (t. 101). Melodicky sice působí tato věta jako z jiného světa, ale opět se jedná o umělý tónorod, tentokrát 2-1 (des-d-e-f-g-as-b).

Až závěrečné *Finale. Allegro molto* je v sonátové formě. Od začátku nastupuje původní obsazení flétna, hoboj, dva klarinety, lesní roh a fagot. Kabeláč volí modus 2-1 (c-d-es-f-fis-as-a-h) s oktávovou periodicitou. Pochopitelně dochází k využití obou transpozic. Hlavní téma vychází z motivu střídavého tónu a motivu malé tercie. Tato věta je vystavěna monotematicky, obrys vedlejšího tématu (nebo spíše druhé myšlenky) můžeme vysledovat v t. 25. Provedení začíná v t. 49, kdy se zároveň objevuje třetí myšlenka vystavěná z opakovaných not (t. 49n). Je ale stále doprovázeno materiálem hlavního tématu. V doprovodných hlasech se objevují prvky z předchozích vět (např. t. 52n ve fagotu s materiálem Scherza). Postupně dochází ke zpracování obou témat. Dalším formálním oddílem je epizoda začínající v t. 125 se změnou tempa na *Semplice*. Jedná se vlastně o druhé provedení s materiálem hlavního tématu. Vrací se zde atmosféra *Pastorale*. Duoly ale propojují předchozí větu. Od t. 196 dochází k návratu materiálu Finale v nové kombinaci. Repríza a kóda je propojena v jeden homogenní celek od t. 216.



## Jiří Teml

(\*1935)

### "Pidluke-Padluke" - sextet pro dechové nástroje (1995)

Jiří Teml má vždy od samých začátků komorní tvorby mimořádný smysl pro barvu hudebních nástrojů, který se právě v komorní tvorbě při zeštíhlení zvuku projeví nejvýrazněji. Vedle klasických komorních složení (smyčcové kvarteto, dechové kvinteto) volí skladatel často méně obvyklá seskupení nástrojů. Například komorní kompozice **Tři bagately pro housle, hoboj, klarinet** (basklarinet) **a klavír** byla v roce 1977 podnětem ke skladatelově novému kompozičnímu přístupu. Teml považuje<sup>21</sup> skladbu za mezník ve své tvorbě. Nezvyklé složení inspirovala skutečnost, že na plzeňské konzervatoři byli v této době profesory zdatní hráči na své nástroje, mladí a plní chuti se věnovat i náročným interpretačním úkolům. K Bagatelám Teml sdělil pro časopis *Opus musicum*:

*„Viděl bych tu dva mezníky. První "ukončující", byl po provedení mé symfonie **Lidé a prameny**, kdy jsem si začal kriticky uvědomovat, že v její hudbě není žádný nový osobní přínos. Jako druhý mezník vidím své **Tři bagately pro housle, hoboj, klarinet (basklarinet) a klavír**. Obrátili se tehdy na mě mladí profesori plzeňské konzervatoře (houslistka Jitka Adamusová, klarinetista Jiří Hlaváč, hobojsista Jan Adamus a klavírista Eduard Spáčil), abych něco napsal pro jejich soubor netradičního složení. Bylo to koncem roku 1977 a všechny ty okolnosti se tu spojily a za týden vznikla kompozice, na které jsem se, domnívám se, nově našel. "*

Mezi komorními cykly je i veselá skladba pro dechové sexteto s nezvyklým názvem **Pidluke-Padluke**, inspirovaná grafikami Jiřího Šalamouna, zde konkrétně kašpárkem. Skladba je z roku 1995, napsaná pro České dechové kvinteto. Mohla by být dobrým východiskem, stejně jako řada dalších Temlových kompozic, při získávání zájmu dětí o uměleckou hudbu.

---

<sup>21</sup> BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty hudebních skladatelů : Jiří Teml.*

Teml rád myslí ve své tvorbě na děti. Nejvíce je to patrné u jeho sborových skladeb, ale má i kompozice instrumentální , dva díly pro klavír **Hudbičky** ( např. **Polka pro medvídky**, **Ferda Mravenec** a další.) Je tu i **Klarinetový špalíček** s veselými skladbami pro klarinetové duo, **Dřevěná muzika** s hrstí charakteristických skladbiček pro sopránovou zobcovou flétnu, housle nebo klarinet a bicí.

Jiří Teml je dnes předním českým skladatelem jak v oblasti symfonické a komorní hudby, tak i v oblasti kompozic pro sbory i pro sólový hlas.

Části sextetu:

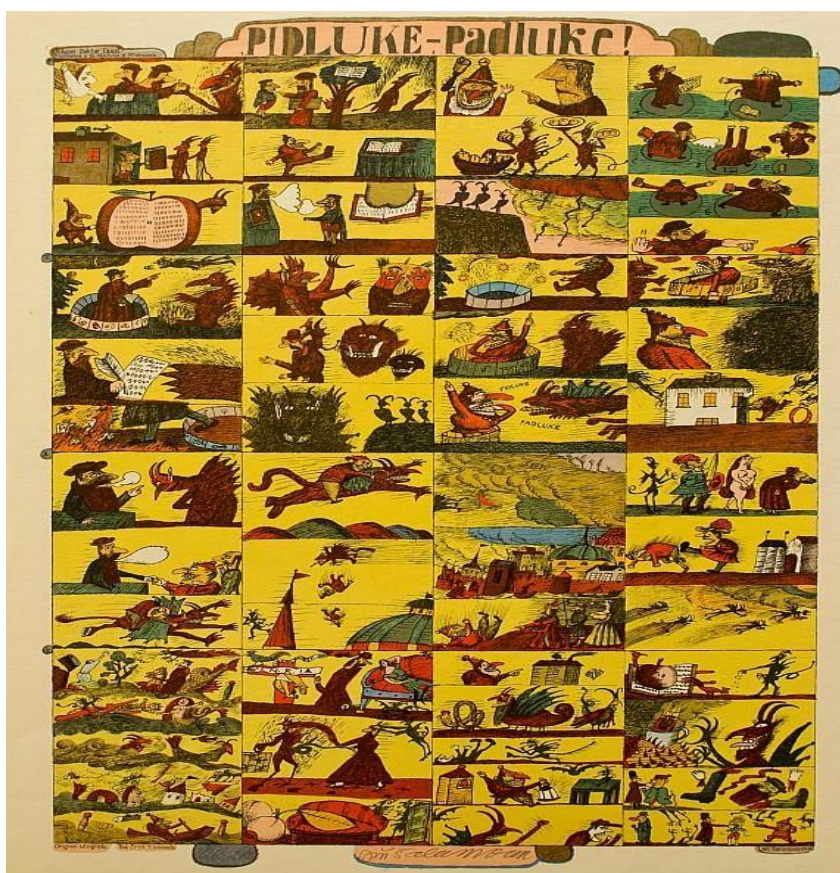
I. Divadlo

II. Scherzo

III. Valčík

IV. Píseň

V. Finale, quodlibet



Obrázek 3: Zaklínadlo "Pidluke-Padluke" od Jiřího Šalamouna.

## Rozbor "Pidluke-Padluke"

### Sextet pro flétnu, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a basklarinet

Jiří Teml

Zajímavé je, že všechny čtyři části kompozice stojí na půdorysech vycházejících z klasického rondo. Každé toto rondo má pak originální řešení od rozšířeného rondo s návratem (I. část) přes klasické rondo (II. část) k hybridu rondové formy s písňovými prvky (III. část) k rondo se sonátovými prvky (IV. část).

První věta *Divadlo* stojí na principu rozšířeného rondo. V tomto rondo se objevuje výrazný ritornel, který exponuje unisono chromatický model v šestnáctinkové sextole a následné čtvrtky. Každé opakování má jinou délku. Veškeré oddíly jsou drobné a spíše se jedná o motivické úseky, než o vysloveně formální úseky a tematickou práci v klasickém slova smyslu. Zajímavé je, že orientační písmena v partituře povětšinou sedí i u formálních oddílů. Druhou myšlenkou je od t. 5 sazba scherzandového charakteru. V t. 8 figuruje mezivěta využívající materiál ritornelu jak v původní podobě, tak inverzi. Druhý návrat ritornelu v t. 18 exponuje zprvu materiál v původní podobě, aby později došlo k intervalové expanzi dovětku. Další oddíl (C) od t. 23 oproti předchozímu dění ve čtvrtkových taktech přináší 5/8 takt a rozbíjí tak předchozí rytmickou pulsaci. V t. 35 přichází další materiál (D). Jedná se o půlové noty v sekundové heterofonii. Tento materiál se v této vědě bude dále vracet. Následující aleatorní plocha (E, od t. 42) využívá z předchozího oddílu sekundové postupy. Postupně se přidá všech šest nástrojů. Nevýhodou notace této partitury je ale absence označení délek korun před dalšími nástupy, zvláště v případě posledního nástupu lesního rohu, který plochu ukončuje. Tomuto problému by napomohlo uvedení např. počtu opakování jednotlivých modelů, nebo informace o délce pauzy v sekundách apod. T. 46 je návratem scherzandového oddílu B v pozměněné intervalové struktuře. V t. 62 přichází opět nový model (FxA), který částečně navazuje na ritornel v široké augmentaci. Samotný ritornel se v náznaku objevuje v t. 86 a jeho opakování v t. 96. V t. 105 se vrací sekundová heterofonie (D) následována

aleatorními modely (E). V t. 114 se vrací variace modelu F(xA). Samotná kóda (od t. 120) je pak vystavěna na ritornelu. Formálně by tuto větu šlo uchopit takto: A – B – x(A) – A – C – D – E – B – F(xA) – A – A – D – E – F(xA) – A .

Druhá část Scherzo – valčík je opět scherzového charakteru. Valčíkový rytmus je přítomen v celé stručné větě. Autor exponuje výrazná dvoutaktí. Opět se jedná o rondo. Po vstupní ploše (t. 1 – 16) následuje kontrastní díl (B). Návrat v t. 29 je jen stručnou reminiscencí. Kontrastní oddíl C přináší kanonicky vedené téma. Návrat hlavního tématu (A) v t. 68 je opět přerušen návratem oddílu C (t. 79) v kanonické podobě. Po stručné reminiscenci hlavního tématu (t. 93) se vrací druhé téma (B) ve velkých septimách mezi flétnou a hobojem. Kóda vystavěná na motivické struktuře hlavního tématu počíná v t. 104.

Třetí věta Píseň navazuje motivicky na melodie i rytmické modely z I. věty. v klarinetu a dalších nástrojů je doprovázen a způsob (faux)bourdonové sazby v lesním rohu a fagotu. Melodická i harmonická struktura vychází z aiolské moll. Provedení (B) této pastorální melodie je aleatorní. Stejně jako v případě první věty není zcela jasné, jak má tato plocha být dlouhá, což může být ve výsledném zvukovém účinku rizikové. Další oddíl (C) od t. 49 s doprovodnou lidovou kvintovou v basklarinetu a fagotu.<sup>22</sup> Nová melodie vycházející z intervalové expanze úvodního motivu odkazuje na staré lidové tance. Tato nová melodie je zpracovávána kanonicky (tento oddíl působí jako malé fugato). Návrat původního tempa přináší kombinaci úvodní i taneční melodie. Celá část působí jako intermezzo.

Finální čtvrtá část Quodlibet (anglicky označená Whimsy – Rozmar, v původním lastinském názvu pak znamená *co je libo, směs*) materiálem spojuje veškeré předchozí dění. Úvodní fanfárový motiv lesního rohu (opakující se kvarty) vyústí t. 22 do hlavní myšlenky celé věty (B) tanečního charakteru, pravděpodobně se jedná o polku v její nejrychlejší lidové podobě skočná. Oproti předchozímu dění je tato struktura v každém nástroji samostatná a působí tak svou kombinační technikou osvěžujícím dojmem. Od t. 36 přichází další motiv (C). Poprvé se ve skladbě objevují repetice krátkých melodických frází. Doprovodná basová melodie je střídána v obou basových nástrojích. V t. 47 se

---

<sup>22</sup> Tento typický lidový prvek vychází z fauxbourdonové sazby a je typický pro lidovou hudbu celé Evropy

vrací druhá myšlenka (B). Původně basová melodie z oddílu C se v novém zpracování (t. 75) objevuje ve flétně. Jedná se tedy o inspiraci převratným kontrapunkt (ačkoliv by tento správně měl být podle klasických renesančně-barokních pravidel v duodecimě). Návrat hlavní myšlenky (B) v t. 111 je opět doplněn novými doprovodnými figuracemi. Od t. 132 pak přichází prováděcí část obsahující názvuky všech témat celého cyklu ve fugátové struktuře. Repríza v t. 147 přináší vstupní fanfárový motiv z lesního rohu a hlavního tématu (t. 165). Samotná kratičká kóda vystavěná z hlavního tématu začíná v t. 177.

## **Přehled děl v obsazení pro dechový kvintet a přidružený nástroj**

**Alexandra, Liana** - Dechový sextet

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, basklarinet)

**Brauer, Max** - Sextet pro dechové kvinteto a klavír

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Bumcke, Gustav** - Sextet As dur, op. 19

(klarinet, anglický roh, saxofon, basklarinet, fagot, lesní roh)

**Ceremuga, Josef** - Concerto da camera

( dechový kvintet a smyčcový orchestr)

**d'Indy, Vincent** - Sarabande et menuet, op. 72

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Fischer Jan Frank** - Suita pro dechový sextet (1944)

( flétna, hoboj, klarinet, basklarinet, lesní roh a fagot)

**Fischer, Jan Frank** - Sextet pro harfu a *dechové* kvinteto (1993)

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a harfa)

**Flosman, Oldřich** - Sonáta pro klavír a dechové kvinteto (1976)

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Graham, Peter** - Bylo nás šest... (2013)

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, basklarinet)

**Holbrooke, Joseph** - Sextet pro klavír a dechové kvinteto, op. 33

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Huber, Hans** - Sextet pro dechové kvinteto a klavír

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Husa, Karel** - Recollections

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Hüttell, Josef** - Divertissement ´grotesque pro klavír a dechové kvinteto

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Janáček, Leoš** - Mládí - Suita pro dechový sextet (1924)

( flétna (piccola), hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, basklarinet)

**Jíra, Milan** - Jarní concertino pro klavír a dechové kvinteto

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Juon, Paul** - Divertimento, op. 51

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Kabeláč, Miloslav** - Dechový sextet, op. 8 (1940)

( flétna (piccola), hoboj (anglický roh), 2 klarinety (saxofon, basklarinet) lesní roh, fagot)

**Klemens, Adam** - Fantazie pro dechové kvinteto a harfu (1999)

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a harfa)

**Košut, Michal** - Invence pro šest

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a kontrabas)

**Košut, Michal** - Pocta mistrům, pro kontrabas a dechové kvinteto

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a kontrabas)

**Kramář, František Vincenc** - Variace pro dechový sextet Es-dur

**Kramář, František Vincenc** - Sestteto Pastorale - dechový sextet

**Lucky, Štěpán** - Dětská suita

( flétna, hoboj, 2 klarinety, fagot a lesní roh)

**Martinů, Bohuslav** - Sextet pro klavír a dechové nástroje, H. 174

( flétna, hoboj, klarinet, 2 fagoty, klavír)

**Palkovský, Oldřich** - Sextet pro dechové nástroje, op. 78

( flétna, hoboj, 2 klarinety, fagot, lesní roh)

**Palkovský, Oldřich** - Tři skladby

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Pavlorek, Aleš** - Dechový sextet

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, kontrafagot, lesní roh)

**Pololáník, Zdeněk** - Musica spingenta I, pro kontrabas a dechové kvinteto

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a kontrabas)

**Poulenc, Francis** - Sextet pro dechové kvinteto a klavír, op. 100

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Quef, Charles** - Suita pro klavír a dechové kvinteto, op. 4

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Rietz, Julius** - Concertstück, op. 41

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a orchestr (klavír)

**Reuchsel, Amédée** - Sextet pro klavír a dechové nástroje

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Roussel, Albert** - Divertissement, op. 6

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)



**Ryba, Jan Jakub** - Pastorela in D

(sextet dřevěných dechových nástrojů)

**Řezníček, Petr** - Musica da cocncerto pro dechové kvinteto a kontrabas

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a kontrabas)

**Simon, Ladislav** - Sextet pro klavír a dechové kvinteto

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Sklenička, Karel** - Pohádková suita pro dechové kvinteto s pomocí bicích nástrojů

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a bicí)

**Staněk, Pavel** - Gavotte

(sextet pro dřevěné dechové a doprovodné nástroje)

**Šnajdr, Pavel** - Hudba pro violu a dechové kvinteto

( flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a viola)

**Tausinger, Jan** - Sextet pro klavír a dechové kvinteto ( 1976)

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Teml, Jiří** - Dechový *sextet* (1995)

( flétna, hoboj, klarinet, basklarinet, lesní roh a fagot)

**Teml, Jiří** - Concertino pro cembalo a dechové kvinteto

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a cembalo)

**Thuille, Ludwig** - Sextet pro klavír a dechové kvinteto, op. 6

(flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a klavír)

**Tylňák, Ivan** - Serenáda, op. 36

( 2 flétny, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh)

## Závěr

Bádání a rozebírání těchto děl mně přineslo jiný pohled na tyto skladby, důležité poznatky a také správný způsob nastudování. Doufám, že i ostatním komorním hráčům přinese nadhled nad danými skladbami a zařadí je do svého repertoáru.

Mé zkušenosti s těmito díly zatím nejsou zcela dosažené, ale věřím, že v průběhu let se s mými kolegy dopracujeme k nastudování co nejvíce zmíněných děl a stanou se pro publikum i komorní hráče vyhledávanými skladbami.

## Použitá literatura

1. Akademie múzických umění v Praze. Miloslav Kabeláč (1908 - 1979), Eugen Suchoň (1908 - 1993) : *Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference k 100. výročí narození*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010, 191 s.
2. BEK, Josef. *Světová hudba 20. století*. Praha, 1968, 192 s.
3. BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty hudebních skladatelů : Jiří Teml*. Plzeň : Západočeská univerzita, 2008, 36 s.
4. HEJZLAR, Tomáš. *Bohuslav Martinů*. Praha : Horizont, 1989, 142 s.
5. KOLÁŘ, František. *Zralá tvorba Miloslava Kabeláče*. Praha : Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009.
6. KUBALA, Jan. *Žáci Miloslava Kabeláče*. Brno : JAMU, 2012
7. MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha : Supraphon, 1971, 144 s.
8. MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966, 79 s.
9. MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Osud skladatele*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2002
10. MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Profil života a díla*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1974
11. NEDBAL, Miloslav. *Bohuslav Martinů : Několik pohledů na život a dílo velkého českého skladatele našeho století*. Bratislava, Praha : Panton, 1965, 81 s.
12. NOUZA, Zdeněk. *Miloslav Kabeláč : Tvůrčí profil skladatele*. Praha : Etnologický ústav Akademie věd ČR, 2010, 538 s.
13. ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů: Život a dílo*. 1. vyd. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961

14. ŠTĚPÁNEK Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. Praha : Supraphon, 1967, 362 s.

15. VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha : Academia, 2. vydání 1977

16. WALZEL, Robert. *L. Jr.: Bohuslav Martinu: an examination of selected chamber music involving the clarinet, with three recitals of selected works by Rossini, Sutermeister, Castelnuovu-Tedesco, Weiner, Bowen, Beethoven, Brahms, and others*, Denton, Texas, 1997

k přečtení zde:

[http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278713/m2/1/high\\_res\\_d/1002659278-walzel.pdf](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278713/m2/1/high_res_d/1002659278-walzel.pdf)

Diplomové práce:

1. BARANOVÁ, Markéta. *Francis Poulenc : Komorní skladby s klavírem*. Praha, 2009, 41 s.

2. ČÍSTECKÁ, Lucie. *Francis Poulenc: Sonáty pro dřevěné dechové nástroje – Rozbor a srovnání*. Praha, 1996, 30 s.

3. HANZAL, Miroslav. *Bohuslav Martinů : Život, tvorba pro dechové nástroje*. 29 s.

4. NÝDL, Vojtěch. *Klarinet v komorní tvorbě Leoše Janáčka se zaměřením na dechový sextet Mládí*. 23 s.

5. SKALICKÝ, Radovan. *Francis Poulenc : Komorní tvorba pro fagot*. Praha, 2009, 53 s.

6. VALÁŠEK, Jaromír. *Bohuslav Martinů - Tvorba pro dřevěné dechové nástroje a rozbor Sonatiny pro klarinet a klavír*. 23 s.

7. ZEMKOVÁ, Martina. *Flauta v komornej tvorbe Bohuslava Martinů*. Praha, 2007, 56 s.

Notové materiály:

1. JANÁČEK, Leoš. *Mládí*. Praha : Supraphon, 1990
2. KABELÁČ, Miloslav. *Dechový sextet, op. 8*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956
3. MARTINŮ, Bohuslav. *Sextet pro klavír a dechové nástroje*. Praha : Panton, 1966
4. POULENC, Francis. *Sextuor*. Copenhagen : Hansen, 1945
5. TEML, Jiří. *Pidluke Padluke*. USA : Alliance Publications, 2004

Webové stránky:

<http://imslp.org/>

<http://www.musicbase.cz/>

<http://www.netlibrary.net/>

<http://www.worldcat.org/>