

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

LUBOŠ FIŠER, ZÁVĚREČNÉ TVŮRČÍ OBDOBÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JAROSLAV ENDRŠT

VEDOUCÍ PRÁCE: PROF.PHDR.MGA.MILAN SLAVICKÝ

PRAHA 2008

**TUTO PRÁCI JSEM VYPRACOVAL SAMOSTATNĚ NA
ZÁKLADĚ PRAMENŮ A LITERATURY, JEŽ JSOU ŘÁDNĚ
UVEDENY V SOUPISU POUŽITÝCH PRAMENŮ A
LITERATURY.**

Praha, 22.dubna 2008

PODĚKOVÁNÍ

Za ochotnou spolupráci při zpřístupnění hudebních materiálů bych chtěl poděkovat

Paní Petráskové a paní Syslové z oddělení informatiky Archivu a programových fondů ČT

Paní PhDr. Markétě Kabelkové z Národního muzea – Českého muzea hudby

**Panu Novotnému z archivu Edizio Bärenreiter Praha
Pracovníkům archivu H.I.S.**

Za pomoc s překlady starých textů bych chtěl velice poděkovat

Panu Markovi Rychtaříkovi z Ústavu srovnávací jazykovědy FFUK

Panu Pavlovi Čechovi z Ústavu komparativní jazykovědy FFUK

Za jazykové korektury a překlad anglického resumé Jiřímu Pivrcovi, Lence Márii Frausové a Davidovi Sojakovi

Za podnětné vedení a koncepční připomínky bych rád poděkoval především

Panu Prof. PhDr. MgA. Milanu Slavickému

OBSAH

I. ÚVOD	5
II. ŽIVOTOPIS	10
III. STAV BĀDÁNĪ	
1. LITERATURA	14
2. SEZNAM DĪLA	19
IV. ANALYTICKĀ ČĀST	
1. POZNĀMKY K ANALYTICKĚ ČĀSTI	22
2. SALZBURSKĚ SERENĀDY	24
3. ISTANU	39
4. ALBERT EINSTEIN	52
5. SONATA PRO SÓLOVĚ HOUSLE – IN MEMORIAM TEREZĪN	62
6. VĚČNÝ FAUST	72
7. A PRAVILA RUT	115
8. DIALOG PRO TRUBKU A VARHANY	122
9. SONĀTA PRO ORCHESTR	131
V. ZĀVĚR	141
VI. SOUPIS POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	
1. POUŽITĀ LITERATURA	149
2. PARTITURY ANALYZOVANÝCH SKLADEB	149
VII. RESUME IN ENGLISH	151

I. ÚVOD

Skladatelská tvorba Luboše Fišera spadá do období od padesátých do konce devadesátých let. Téměř půl století aktivní skladatelské tvorby je provázeno zajímavým a velice kontinuálním vývojem Fišerovy hudební řeči. Šedesátá léta jsou období velkých změn na poli hudebních technik a potažmo hudební zvukovosti. Tyto změny se dotkly i tvorby Luboše Fišera a byl to kromě jiných právě on, který svými stěžejními skladbami šedesátých let ovlivnil podobu české tvorby nazývané Nová hudba. Tvorbu od konzervatorních let až po *Requiem*¹ mapuje Jaroslav Smolka v článku pro *Hudební vědu*, *Luboš Fišer: Od tvůrčích počátků k Requiem*². Práce je hodnotná především tím, že se jedná o první detailní badatelskou práci o Fišerově díle. Je to práce analytického charakteru, která velice obsažně popisuje období padesátých a šedesátých let. Diplomová práce Martiny Bartošové³ je první práce většího formátu, která mapuje delší tvůrčí období Luboše Fišera. Konkrétně se zabývá šedesátými a sedmdesátými léty. Je v ní tedy zahrnuto období sledované Jaroslavem Smolkou. Nekonfrontuje zde však Smolkovy výsledky, nýbrž je doplňuje o analytické rozbory skladeb, které Smolka kvůli omezené velikosti článku zpracoval jen okrajově. Jelikož mi je tvorba Luboše Fišera velice blízká, rozhodl jsem se doplnit fišerovské bádání o etapu, která ještě zpracována nebyla. Až na

¹ První úspěšná skladba je První klavírní sonáta z roku 1955. Requiem bylo dokončeno v roce 1968.

² Smolka Jaroslav, *Skladatel Luboš Fišer (I: od tvůrčích počátků k Requiem)*, in *HV* 1983/č.4, s.309

³ Bartošová Martina, *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980*, *dipl.práce ÚHV FF UK*, ved. dipl. práce Milan Slavický. Praha, 2005, 64 s.

díličí badatelské příspěvky⁴ doposud stálo období od osmdesátých let do smrti skladatele mimo badatelský zájem. Skladby jako Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy, Caprichos nebo Requiem velice ovlivnily období šedesátých let, a proto byly a jsou terčem muzikologického zájmu. Skladby jako Salcburské serenády, televizní opera Věčný Faust či Sonáta pro orchestr jsou naopak skladby stojící mimo badatelský zájem, přestože jsou neméně zajímavé. Při poslechu těchto či dalších skladeb osmdesátých a devadesátých let můžeme postřehnout změnu hudební řeči, která jistě má svou logickou kontinuitu a možná i záměr. Rozhodl jsem se tedy podrobněji zpracovat toto období a tím i objasnit procesy vývoje hudební řeči v posledních dvaceti letech Fišerova života. Vymezené období vnímám jako orientační časové ohraničení. Sledovat Fišerovu práci důsledně až od roku 1980 by znamenalo nevčlenit do práce Salcburské serenády či portrét pro varhany a orchestr Albert Einstein z roku 1979, které neobsahuje diplomová práce Martiny Bartošové a na kterých lze postihnout charakteristiku Fišerovy hudební řeči v oblasti tvorby pro jeden a více sólových nástrojů a orchestr.

Má práce sleduje charakteristiku hudební řeči a proces její proměny v daném období skrze analytické rozbory skladeb. Již na začátku jsem práci vymezil dvěma omezeními. Z práce je vyloučena filmová a televizní tvorba s jedinou výjimkou, kterou je televizní opera Věčný Faust. Druhým omezením je výběr skladeb. Vzhledem k determinované velikosti diplomové práce a času, který jsem měl na její vytvoření, jsem zvolil cestu detailní analýzy reprezentativního vzorku skladeb. Ve výběru analyzovaných skladeb jsem se snažil zmapovat všechny typy hudebních útvarů. Má práce analyzuje skladby pro sólový nástroj, komorní či orchestrální skladby, skladby pro jeden a více sólových nástrojů a orchestr, skladby vokálně instrumentální či operní tvorbu. Práci tedy nelze chápat jako detailní sledování skladatelského vývoje, které by nutně vedlo k obecnějším analýzám pokud možno všech skladeb daného období, nýbrž

⁴ Popis prací mapující období osmdesátých a devadesátých let obsahuje kapitola Stav bádání.

jako detailní rozbor reprezentativního vzorku skladeb⁵ procházejícího časem.

Proces proměny hudební řeči sleduji samostatně na dílčích složkách hudebního výrazu a na způsobu jejich vzájemné kooperace. Mým předmětem zájmu je formální stavba skladeb, utváření melodie a harmonie - modální výběr a intervalové složení, intervalová stavba a charakter témat a následná tématická práce, charakter dynamiky, tónu, rytmu či metra, na kterém je závislý způsob notového zápisu.

V koncertantních či vokálně instrumentálních skladbách stojí jistě za pozornost spolupráce vokální a instrumentální složky, popřípadě spolupráce sólových nástrojů a orchestru.

Jak jsem již předeslal, má práce navazuje na diplomovou práci Martiny Bartošové. Mé poznatky a závěry proto kontinuálně navazují na její analytické závěry. Je tedy nutné na závěr úvodní kapitoly věnovat pár slov charakteristice hudby Luboše Fišera na konci sedmdesátých let⁶. Po formální stránce je skladba rozdělena na několik samostatných dílů, které jsou k sobě stříhově přiřazovány. Stříhovost přechodů je umocněna výrazně vzájemně kontrastním charakterem sousedních dílů⁷. Na poli melodie je užito převážně úzkoambitových intervalů půltónů, méně často celých tónů a disonantních skoků, převážně tritónů či jiných velkých intervalů. Na základě kombinací daných intervalů můžeme sledovat tři typy témat. Témata úzkoambitová užívající pouze půltónů a celých tónů. Témata s převahou půltónů, ale obohacená o tritón či jiný velký interval. Posledním typem témat jsou témata širokointervalová většinou s doplňkem sekundy⁸.

⁵ Viz výše.

⁶ Celkovou charakteristiku čerpám ze závěrečné kapitoly diplomové práce Bartošová Martina, *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980, dipl.práce ÚHV FF UK*, ved. dipl. práce Milan Slavický. Praha, 2005, 64 s.

⁷ Bartošová, op.cit., strana 58

⁸ Bartošová, op.cit., s. 58

Tématická práce prakticky neutilizuje evoluční vývoj melodie. V prováděcích úsecích z hlediska makrostruktury formy jsou konfrontovány již známé úseky v nezměněné podobě. V oblasti mikrostruktury je motivika zpracovávána zpravidla třemi způsoby. Rytmico-melodická stavba tématu je nezměněná, změna se odehrává na poli instrumentace, stylizace a tempa. Druhý typ tématické práce spočívá v řetězení tritónových či kvartkvintových transpozic doslovného rytmicko-melodického útvaru. Třetí typ nazývám ve své práci „tématická redukce“, kde dochází k postupnému ubírání tónů⁹ odpředu tak, že zpravidla na konci takto zpracovaného úseku je exponován pouze poslední tón tématu. Takový způsob tématické práce imituje naléhavost slovního vyjádření s neodbytným opakováním toho důležitého na konci¹⁰.

Dalším důležitým stavebním prvkem je modus, který byl v šedesátých letech vytvořen ze tří půltónů a jejich tritónových transpozic h-c-cis-f-fis-g. V Requiem byl etablován tón „b“, nejpozději v roce 1978 byl přidán tón „e“. Na konci sedmdesátých let tedy Fišer pracuje s osmitónovým modem b-h-c-cis-e-f-fis-g¹¹. Dynamika je v jednotlivých dílech převážně neměnná a mezi bloky kontrastní. Tím se společně s instrumentací a sazbou formotvorně podílí na stříhové stavbě formy¹².

Témbrových úseků je užito zřídka a převážně jako doprovod výrazných motivů, který vytváří rozostřené pozadí sónického charakteru. Témbrové úseky posilují či utvářejí charakter daného dílu a zpravidla nejsou povýšeny na úroveň motivického tvaru¹³.

Skladby zpravidla neobsahují jednu metrickou pulzaci prostupující celou skladbou. Metrům je velice proměnlivé a spíše reflektuje dané frázování, než že by zajišťovalo metrickou pulzaci frází. Pravidelná pulzace

⁹ Či skupinky tónů stejné výšky, jedná-li se o repetované tóny

¹⁰ Bartošová, op.cit., strana 58-59

¹¹ Bartošová, op.cit.,strana 57

¹² Bartošová, op.cit., strana 60

¹³ Bartošová, op.cit., strana 60

tradičního slova smyslu se objevuje zřídka. V ostatních případech je nahrazena uzavřenými na sebe navazujícími melodickými úseky¹⁴. Na metru je přímo závislá grafická úprava skladeb. Z proporční notace Fišer běžně užívá zápis bez taktových čar. Jednotlivé frázování je zajištěno césurami či pomlkami. Vnitřní interpretace jednotlivých frází je naznačena trámci, kde například tóny, které mají tvořit celistvý úsek, jsou spojeny trámci, nezávisle na jejich rytmických hodnotách. Objevují se tedy i půlové hodnoty spojené osminovými trámci. Užití proporční notace není ve skladbách důsledné a je aplikováno pouze v dílech, kde si to vyžaduje hudební průběh¹⁵.

Vývoj od šedesátých po konec sedmdesátých let byl kontinuální, bez slohových zlomů s logickou integrací nových prvků do kontinuity osobního tvůrčího přístupu. Jak tomu bude v dalších dvou dekadách, zjistíme v dalších kapitolách práce.

¹⁴ Bartošová, op.cit., strana 60

¹⁵ Bartošová, op.cit., strana 54 a 60

II. ŽIVOTOPIS

Luboš Fišer se narodil v roce 1935 a do roku 1961 studoval skladbu nejprve na Pražské konzervatoři a poté na HAMU pod vedením prof. Emila Hlobila. Ve svých tvůrčích počátcích se projevuje vzhledem ke svým vrstevníkům jako tradicionalista, má na něj vliv romantická idea formování skladeb. Od padesátých let až do let šedesátých se jeho tvůrčí činnost zaměřuje na poznávání nových kompozičních podnětů. Seznamuje se s autory II. Vídeňské školy a s hudebními prvky postwebernovské avantgardy. Na počátku padesátých let směřuje k novoklasicismu, především ve smyslu čistoty melodických linií a formální koncepce. Tak například jednotlivé části jeho první symfonie¹⁶ mají formu sonátovou, velkou písňovou a rondovou. Jak v první symfonii, tak i v jeho první klavírní sonátě se jako stěžejní harmonický materiál a nositel celkového charakteru skladby objevuje časté střídání tónorodů. Jistě na formální koncepci jeho děl měl vliv profesor Hlobil, nicméně až do šedesátých let bych charakterizoval jeho tvůrčí snahy jako seznamování se s do té doby známými kompozičními prostředky a technikami.

Šedesátá léta se naopak nesou v duchu experimentování s novými technikami ve snaze propracovat se k osobitému slohu. Za zmínku stojí jeho absolventská práce, komorní opera Lancelot na text Evy Bezděkové¹⁷, která dodnes zůstává živou součástí operního repertoáru. V polovině šedesátých let spolu s dalšími autory v Čechách jako první prosazuje techniky Nové hudby a seznamuje s nimi veřejnost. Mezi počátky Nové hudby v Čechách patří Variace na Mahlerovo téma Jana Klusáka¹⁸, třetí smyčcový kvartet Marka Kopelenta¹⁹ a Fišerových 15 listů

¹⁶ Komp. 1955-1956 jako absolventská práce na konzervatoři.

¹⁷ Komponováno mezi léty 1959-1960.

¹⁸ Dokončeno 1962

¹⁹ Dokončeno 1963

podle Dürerovy Apokalypsy²⁰. Hudební styl uplatněný v Patnácti listech dále cizeluje v Caprichos pro komorní a smíšený sbor²¹ a v Requiem pro soprán, baryton, dva smíšené sbory a orchestr²².

V těchto dílech kulminuje jeho nová formální struktura díla, která je postavena na střídání krátkých, velmi výrazných bloků s důrazem na výrazovou antitetičnost sousedních úseků. Kontrastní díly jsou však spřízněny motivickou příbuzností všech témat, čímž je dosaženo ucelenosti formy. Významným rysem patrným již od třetí klavírní sonáty je viditelná dvojdílnost celku, kdy v prvním dílu se exponují všechna témata skladby a v druhém se jednotlivé části provádějí, či doslovně opakují. V tomto duchu se formuje nová idea Fišerovy hudby, cituji: „Výraz zápasů a svárů v nitru člověka, hledání a nalézání vyrovnanosti a klidu, ale i poznání jejich nestálosti, nutnosti střežit je a znovu o ně usilovat“²³.

Na konci šedesátých let se Fišer dotýká kolážové techniky ve skladbě Double z roku 1969. Ve slohovém dialogu mezi původní hudbou a variacemi na hudbu barokního skladatele Johanna Fischera(1646-1716) tak konfrontuje vlastní osobitý sloh ovlivněný Novou hudbou s velice melodickým až populárním a invenčně bohatým slohem variací na barokní téma. V sedmdesátých letech je Fišer inspirován starobylými kulturami, středověkou rytířskou tradicí či obdobím renesance. Tak se objevuje v jeho repertoáru *Nářek nad zkázou města Ur* pro soprán a baryton sólo, tři recitátory, dětský, smíšený a recitační sbor, tympány a zvony²⁴ zhudebňující sumerský text, *Ave imperator, morituri te salutant* pro mužský sbor, violoncello sólo, čtyři trombóny a bicí²⁵ zhudebňující latinský

²⁰ Dokončeno 1965, se skladbou získal 1. místo mezinárodní skladatelské tribuny UNESCO v Paříži.

²¹ Dokončeno 1966

²² Dokončeno 1968

²³ Jaroslav Smolka, Skladatel Luboš Fišer (I: od tvůrčích počátků k Requiem), in HV 1983/č.4, s.309

²⁴ dokončeno 1970

²⁵ dokončeno 1970

text, či *Istanu* pro recitátora, altovou flétnu a bicí nástroje²⁶ zhudebnující chetitský text hymnu boha slunce. Ze skladeb inspirovaných obdobím renesance zmiňme *Róže* pro smíšený sbor z roku 1977 či *Per Vittoria Colonna* pro ženský sbor a violoncello sólo na slova Michelangela Buonarotti z roku 1979. Ze skladeb věnovaných významným osobnostem z oblasti vědy zmiňme skladbu *Albert Einstein – portrét pro varhany a orchestr* z roku 1979 či *Concerto per Galileo Galilei* pro smyčce z roku 1974.

V osmdesátých létech Fišer postupně uvolňuje svůj radikální sloh šedesátých let především v oblasti metra, kde se vrací k tradičnímu grafickému zápisu, či v oblasti melodiky, kde stále více upouští od radikálně chromatických témat. V této době je již ustálen rozšířený osmitónový modus b-h-c-cis-e-f-fis-g. Nejvýznamnější skladba osmdesátých let, která se nese v duchu stylového uvolnění, je bezesporu televizní opera *Věčný Faust*²⁷. Své nesporné kvality potvrdila na televizním festivalu v Salcburku²⁸ v roce 1986, kde získala první cenu. Tato mohutná více než hodinová dramatická forma zpracovává faustovské téma podle libreta Evy Bezděkové. Bezesporu vynikající herecké výkony Libuše Šafránkové, Petra Čepka a Josefa Somra a pěvecké výkony Milady Čejkové a Marcely Králové, Jindřicha Jindráka a Karla Bermana, jsou podpořeny divácky velice přístupnou a nesmírně poutavou hudbou.

Snaha přiblížit artificiální tvorbu širokému publiku dostává konkrétní rysy v devadesátých letech ve volném autorském uskupení Quattro, jehož členy byli Sylvie Bodorová, Zdeněk Lukáš, Otmar Mácha a Luboš Fišer. Ti se snaží přes umírněnou modernost a větší výrazovou srozumitelnost přiblížit artificiální tvorbu širšímu publiku. Za vše hovoří skladby *Träume und Walzer* z roku 1993, osmá klavírní sonáta z roku 1995 a především *Dialog* pro trubku a varhany komponovaný jako soutěžní skladba pro 49.

²⁶ komponováno 1978-1979

²⁷ komponováno mezi léty 1983-1985.

²⁸ Fernsehpreis der Stadt Salzburg, 1986

Mezinárodní soutěž Pražské jaro 1997. Podobně jako v Double je i zde veden dialog dvou odlišných slohů. Onen sevřený výraz, již zdaleka ne tak radikální jako v šedesátých letech, se zde konfrontuje se slohem extrémně konsonantním s až dětsky jednoduchou melodikou. V devadesátých letech je Fišerův modus dále rozšířen o tóny „a“ a „es“, které se však plně *neintegrují* do tónového výběru. Objevují se i případy, kdy je od modu absolutně upuštěno tak, jak se to stalo v některých dílech Dialogu.

Svébytnou kapitolou je Fišerova filmová a televizní tvorba. Od 60. let napsal přes 300 partitur, některé dosáhly mezinárodního ocenění. Za hudbu k filmům *Bludiště moci* a *Zlatí úhoři* získal ceny Premio d'Italia²⁹ a Prix d'Italia³⁰, v národní filmové soutěži o Českého lva získal ocenění v roce 1995 za hudbu k filmu *Golet v údolí* a v roce 1996 za hudbu k filmu *Král Ubu*. Jiné filmové melodie se pak nesmazatelně vryly do povědomí širokého publika. Z mnoha takových šlágrů stačí zmínit písničku z večerníčku Mach a Šebestová - My jsme žáci třetí B, či Když máš v chalupě orchestrion ze seriálu Chalupáři. Nezapomenutelné jsou i melodie z pohádkového seriálu Arabela včetně půvabného zvukového doprovodu otočení kouzelného prstenu. Bezmála půl století aktivní kompoziční tvorby se uzavřelo 22. června roku 1999, kdy Fišer zemřel v Praze ve věku 63 let.

²⁹ Ocenění získal v roce 1969.

³⁰ Ocenění získal v roce 1979.

III. STAV BĀDÁNĪ

1. LITERATURA

Literatura o Fišerově hudbě v období osmdesátých a devadesátých let je velice omezená. Chybí obsáhlejší studie a tak je k dispozici pouze několik článků v odborném tisku a slovníková hesla. Pro lepší orientaci rozdělím práce do tří skupin. Texty zpracovávající konkrétní úsek jeho tvorby, texty zabývající se větším okruhem skladatelů a texty zabývající se obecně osobou Luboše Fišera. Konkrétní skladbou se zabývají recenze v odborném tisku. V recenzích a kritikách se většinou objevují stručná biografická data Fišerova tvůrčího období. Zmiňují se zde profesoři ze studií na Pražské konzervatoři a na HAMU či jeho počátky po studiu³¹. Dále pak se zde uvádí období hledání vlastní hudební řeči, vrcholící v Patnácti listech podle Dürerovy Apokalypsy a v Caprichos. Zmiňují se zde Fišerova ocenění a úspěchy na evropských pódiiích. Poté se autoři textu zabývají skladbou, která zazněla na daném koncertě. Na závěr několik vět k interpretaci. Takový charakter mají články Evy Vítové³², Svatavy Barančičové³³ a dalších. Svatava Barančičová zde vcelku systematicky zmiňuje všechny klíčové etapy Fišerova tvůrčího období: Studium, absolventská práce, první úspěchy, ocenění a tvorba pro film.

Více se zastavíme u recenze *Věčného Fausta* od Jaroslava Smolky³⁴. Článek je rozdělen na dvě kapitoly. V první kapitole řeší Smolka problém výběru operního konceptu pro operu ve dvacátém století, porovnává operu *Věčný Faust* s první Fišerovou operou *Lancelot* a obecně popisuje úlohu a způsob vyjadřování jednotlivých nástrojových složek opery (sbor,

³¹ Z této doby se uvádí především jeho absolventská práce, jednoaktovka *Lancelot*.

³² Vítová, Eva, *Lancelot a Veselohra na mostě v Ústí nad labem*, in: H.R., 1987, 6/40, s.279-280

³³ Barančičová, Svatava, *Luboš Fišer, Sbohem Lásko*, in: H.R., 1997, č. 5, s.6

³⁴ Smolka, Jaroslav, *Věčný Faust-nová opera Luboše Fišera*, in: *Hudební Rozhledy*, 5/39, 1986, s. 229-233

sólisti, orchestr). Na konci kapitoly porovnává předchozí zpracování námětu, definuje Goethova Fausta jako inspiraci *Věčného Fausta* a oba náměty porovnává. V druhé kapitole se pak zaměřuje na podrobnější popis opery a jejích složek. Konkrétně na modus, melodiku, tematiku, formu a spolupráci hudby z textem. Jednotlivé složky zasazuje do kontextu starších Fišerových skladeb. Na závěr článku Smolka definuje operu *Věčný Faust* jako shrnutí ideového smyslu dosavadní tvorby Luboše Fišera.

Problému Fišerovy hudební řeči se dotýká Petr Vít v recenzi na Koncert pro dva klavíry a orchestr. Zmiňuje se zde o úsporné volbě kompozičních prostředků a o motivické práci, kterou charakterizuje jako tvrdošijné opakování melodického modelu³⁵. Další článek, který se zabývá podrobněji jednou ze skladeb osmdesátých a devadesátých let, je z pera Michala Matznera a pojednává o Sonátě pro orchestr³⁶. Jedná se o článek, který recenzuje premiéru skladby a zabývá se především otázkami interpretace.

Mezi texty zabývající se větším okruhem skladatelů a dotýkající se problematiky osmdesátých a devadesátých let, je článek Jaroslava Smolky, *Stínová česká hudba 1968 - 1989*³⁷, který se zabývá českou hudbou zmíněného období stojící mimo hlavní proud oficiálně provozované tvorby. Článek obsahuje šest kapitol. První kapitola popisuje hudbu do srpna 1968. Druhá kapitola zpracovává hudbu inspirovanou odporem proti srpnové okupaci. Další kapitola pojednává o reflexi srpnových událostí v tvorbě českých skladatelů v emigraci. Čtvrtá kapitola mapuje sedmdesátá a počátek osmdesátých let. Tato kapitola podává výčet skladatelů a spisovatelů, kteří byli postiženi represí. Pátá kapitola pojednává o posledních létech komunismu a podává výčet hudebních skladeb, které kritizovaly režim, či které zhudebňovaly zakázané autory.

³⁵ Vít, Petr Česká Filharmonie premiérovala Luboše Fišera, in: H.R., 1986, 4/39, s.159

³⁶ Matzner, Michal, Luboš Fišer pro Českou Filharmonii, in: Hudební rozhledy, 4/52, 1999, s.9

³⁷ Smolka, Jaroslav, Stínová česká hudba 1968 – 1989, in: HV 1991, č2, s.153-185

V tomto dílu se Smolka dále zabývá „novou generací“³⁸ především v otázce jejich reflexe režimu. V závěrečné kapitole odsuzuje socialistický režim především za to, že cenzurou hudebních skladeb poškodil českou hudební kulturu. Skladatelská osobnost Luboše Fišera je zde zmíněna pouze v širším kontextu českých skladatelů a neřeší se zde žádný podstatný problém spojený s jeho tvorbou.

Nejobsáhlejší je skupina textů, zabývajících se obecně osobou Luboše Fišera³⁹. Patří sem slovníková hesla, biografické články, či nekrology. Na informace bohatý je článek Grahama Melville-Masona⁴⁰. Podrobně se věnuje politické situaci v Čechách do roku 1989 obecně a ve vztahu ke skladateli. Fišerovy problémy s alkoholem podle Masona tkví v deziluzi po Sametové revoluci. Mason porevoluční situaci charakterizuje jako nepříznivou pro soudobou produkci, neboť interpreti po čtyřiceti letech násilného hraní hudby, mnohdy podprůměrné kvality, po revoluci soudobou hudbu téměř zamítli. Dále zde Mason zmiňuje psychický tlak na Luboše Fišera, jehož jméno se ocitlo v seznamu spolupracovníků StB.

Texty přinášející stručné, ale zásadní informace o skladatelově osobě jsou dva bulletiny vydané H.I.S. První byl napsán Jiřím Pilkou v roce 1968⁴¹ a druhý v roce 1983, pod který se coby autor podepsal Karel Mlejnek⁴². Mlejnek se podrobně zabývá vývojem hudební řeči a především se zamýšlí nad smyslem skladeb inspirovaných kulturou minulosti (starověkem, středověkem, výtvarnými díly a velkými vědci). Inspiraci minulostí vysvětluje jako konfrontaci se stálými principy života. Mezi další obecně biografické texty patří text Jiřího Pilky *Chuť hudby Luboše Fišera*⁴³,

³⁸ Generace skladatelů narozených v padesátých letech.

³⁹ Zmiňuji zde pouze texty vytištěné po roce 1980, protože prioritně sleduji období osmdesátých a devadesátých let.

⁴⁰ Melville-Mason, Graham, Luboš Fišer, in: *Czech Music*, London, vol. 21, 1999, č. 2

⁴¹ Pilka, Jiří, Luboš Fišer, výběr z díla, H.I.S., 1968

⁴² Mlejnek, Karel, Luboš Fišer, výběr z díla, H.I.S., 1983

⁴³ Pilka, Jiří, *Chuť hudby Luboše Fišera*, in: *OM*, 1985, 85/1, s. 3-7

který nepřinesl nic nového. Pouze zmiňuje operu Lancelot a Koncert pro klavír a orchestr jako klíčová díla ve Fišerově tvorbě, jejichž prvky se prolínají do nejmladších děl.

Nekrology zmiňují především biografická data, reflektují hlavní etapy skladatelovy tvorby, která bývá rozdělena podle hudebních žánrů a druhů. Kromě takovýchto údajů zmíněných např. v článku Karla Mlejníka⁴⁴, se v textu Františka Maxiána⁴⁵ dozvídáme něco málo o výběru tónového materiálu a dále zde autor textu zmiňuje osobní vzpomínky na skladatele. Články pamětníků mají hodnotu pramenného charakteru.

Texty typu interview naopak biografickou část obvykle neobsahují. Autor článku se většinou zaměřuje na jedno či více hudebních problémů, které konfrontuje se skladatelem. Je to případ Viktora Juřiny⁴⁶, nebo Milana Kuna⁴⁷. Viktor Juřina zde polemizuje s Fišerem o problému současné opery a její životnosti. Zde lze spatřit jeden zajímavý postřeh Luboše Fišera. Vyjadřuje se zde k otázce originality díla jako k věci zastaralé a dnes již nežádoucí. Naopak tvrdí, že opakovatelnost díla bude v budoucnu prostředek k ohodnocení autora a jeho hlavních kompozičních rysů. V rozhovoru s Milanem Kunou se řeší problém hudebního stylu a míšení hudebních žánrů. Fišer zde míšení hudebních žánrů přirovnává k výtvarné koláži a staví se kladně k takovému způsobu tvorby.

Posledním, ale velice důležitým, typem textů jsou slovníková hesla. Heslo The New Grove⁴⁸ postihuje obecně Skladatelský odkaz Luboše Fišera na omezeném prostoru. Nalezneme zde proto základní biografické údaje a seznam díla. Nejobsáhlejší informace uvádí MGG, které je rozděleno do tří sekcí. Stručná biografická data, výběr z díla a

⁴⁴ Mlejnek, Karel, Odešel skladatel luboš Fišer, in: bulletin H.I.S., 1999, č.5, s. 5

⁴⁵ Maxián, František, Za Lubošem Fišerem, in: H.R., 1999, r.52. č. 8, s. 26

⁴⁶ Juřina, Viktor, Rozhovor s veselým vážným muzikantem Lubošem Fišerem, in: M.F., 8.10., 1982

⁴⁷ Kuna, Milan, na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem, in: H.R., 1980, 9/33, s. 418-420

⁴⁸ Kuna, Milan, Fišer, Luboš, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, vol. 8, s.903

charakteristika hudební řeči skladatele. V první sekci se autor hesla velice stručně zmiňuje o profesorech, oceněních, která získaly skladatelovy kompozice a o filmové hudbě. Výběr z díla je rozčleněn na vokální, jevištní, orchestrální + koncerty, komorní a sólové kompozice. Jsou zde uvedena všechna více hraná Fišerova díla. Stejně velký prostor jaký byl věnován obecné biografii skladatele, je věnován charakteristice Fišerovy hudební řeči. Jako základní charakteristiku Fišerova díla autor uvádí ostré kontrasty jednotlivých částí skladby, zmiňuje se zde i o hudebně výrazových prostředcích.

Jak je patrné z výše uvedeného výčtu, skladatelský odkaz posledních dvaceti let je muzikologicky téměř nedotčen. Doufám, že má práce přispěje k většímu zmapování tohoto období, které by si větší pozornost jistě zasloužilo.

2. SEZNAM DÍLA

Nejucelenější seznam díla Luboše Fišera poskytuje Ochranný svaz autorský (OSA). Datace monitorují rok ohlášení skladby, který se vždy nemusí shodovat s rokem dokončení skladby. Opisy skladeb jsou uloženy především v Půjčovně hudebních materiálů (ČHF) a v archivu Hudebního informačního střediska (H.I.S.) Českého hudebního fondu, v archivu Editio Bärenreiter Praha a v archivu Českého rozhlasu (ČRo). Fišerova pozůstalost, která by měla obsahovat největší počet skladeb, je uložena v Národním muzeu - Českém muzeu hudby. Pozůstalost však není ještě zpracována a tedy není ani oficiálně přístupná. Přesto je možné v naléhavých případech kontaktovat personál archivu. Níže uvedený seznam obsahuje skladby od roku 1980 s mírným časovým přesahem a neobsahuje tvorbu populární, filmovou a televizní. Datace vychází z informací OSA.

1977 Ave imperator, morituri te salutant

1977 Róže

1978-9 Istanu

1979 Koncert pro klavír a orchestr

1979 Albert Einstein, portrét pro varhany a orchestr

1979 Salzburské serenády

1979 Sonáta pro dvě violoncella a klavír

1979 Testis pro smyčcový kvartet

1980 Meridian pro orchestr

1980 Per Vittoria Colonna

1980 Znamení

1980 Romance pro housle a orchestr

1980 Testis pro smyčcový kvartet

1980 Má láska, fragmenty pro tenor a klavír na slova Vladimíra Štefla

1980 Meridian

1981 Slavnostní znělka pro orchestr

1981 Sonata pro sbor, klavír a orchestr
1981 Sonáta pro housle solo – In memoriam Terezin
1982 Má láska (fragmenty pro tenor solo a klavír)
1982 Znamení
1982 Souvenir – skladba pro 6 violoncell
1982 Fašank pro dětský sbor a klavír na texty mor.lid.poezie
1982 oslovení hudby
1982 Slavnostní znělka festivalu komorní hudby v Trutnově
1983 Koncert pro 2 klavíry a orchestr
1983 Salsa verde
1983 Centaures
1983-4 Sonata pro klavír, smíšený sbor a orchestr
1983-5 Věčný Faust
1984 Sonáta (beze slov)
1984 Smyčcový kvartet
1985 7 klavírní sonáta
1985 Zapomenuté písně na texty cikánské poezie pro mezzosoprán, alt fl,
vlna a pft
1986 Impromptu pro klarinet a klavír
1986 Sonáta pro violoncello sólo
1987 Sbohem láska
1988 Sonáta pro klavír č VII
1988 Sonáta pro violu solo a sm. Kvartet
1988 Sonáta pro housle a smyčcový kvartet
1988 Oh cara, addio (arie pro soprán solo a sm. Kvartet)
1988 Impromptu pro klarinet a klavír
1988 A pravila Ruth pro smyčcový kvartet (1997 ar. pro mezzosoprán a
klavír)
1989 Hommage a E.A.Poe pro flétnu a bicí
1989 Adagio pro velký orchestr
1990 Potpourri
1993 Duo pro violu a violoncello

- 1993 Träume und walzer
- 1994 Gloria in excelsis deo (Aranžmá)
- 1995 8. Klavírní sonáta
- 1995 Pastorella per G.Tartini pro kytaru a komorní orchestr
- 1995 Sonata per Leonardo pro komorní orchestr
- 1996 Pastorale per Guiseppe Tartini – pro kytaru solo s doprovodem smyčcového orchestru
- 1996 Sonata pro klavír č. VIII
- 1996 Dialog pro trubku a varhany
- 1998 Sonáta pro orchestr
- 1999 Concerto per violino solo e orchestra

IV. ANALYTICKÁ ČÁST

1. POZNÁMKY K ANALYTICKÉ ČÁSTI

Téma: V tabulce je označeno zásadní téma daného dílu malým písmenem od a-z chronologicky podle objevení se ve skladbě. Označením se chápe okruh daného tématu. Není zde zaznamenán způsob následné tématické práce, ani zda se jedná o doslovnou citaci či tématickou modifikaci. Takové údaje se objevují v analytickém rozboru. Pokud se v jednom dílu objeví více než jedno téma, v tabulce jsou zapsána příslušná témata vedle sebe oddělená mezerou. Obsahuje-li díl více pásem, ať horizontálních či vertikálních, a každé pásmo obsahuje jiné téma, písmena označující témata daných pásem jsou oddělena lomítkem „/“. V případě tématické kombinace dvou témat jsou písmena spojena znamínkem „+“. (např. a+b). Všechny díly, které obsahují témbrovou plochu bez tématu, jsou označeny písmenkem „t“. Objevují-li se ve skladbě charakteristické rytmické motivy, jsou označeny písmenkem „r“ a číselným indexem chronologicky podle objevení se ve skladbě (např. r¹).

Tempo: V tabulce je znázorněn tempový přípis každého dílu. Z důvodu šetření místa uvádím přípisy bez metronomického údaje.

Obsazení: Kolonka obsazení sleduje exponování instrumentálních složek ve skladbě. Nezaznamenává však, zda se v daném dílu objevují všechny nástroje dané instrumentální skupiny či nikoliv. Jsou-li v dílu přítomná dvě pásma, jsou oddělena

lomítkem „/“. Má-li každé pásmo různou dynamiku, téma či tempo, v daných kolonkách jsou oba odlišné přípisy oddělené lomítkem a umístěné na stejné straně lomítka jako jejich instrumentální složka.

Modus: Modus sleduje všechny tóny modu alespoň jednou exponované v daném dílu.

Dynamika: Dynamická znamínka sledují přesný dynamický průběh dílu. Terasovitá dynamika je znázorněna umístěním dynamických znamínek vedle sebe a oddělených mezerou. Postupná dynamika, ať vyjádřená znamínkem či slovně, je v tabulce znázorněna znamínkem. Časté opakování dvou dynamických hodnot či odlišné hodnoty dvou instrumentálních pásem jsou znázorněné oběma hodnotami oddělenými lomítkem „/“.

2. SALCBUSKÉ SERENÁDY (SERENADEN FÜR SALZBURG) 1979

SOLI: flauto – muta in flauto alto
Oboe – muta in corno inglese

Tromba

Trombono

Campane (7x)

Viola

Violoncello

ORCHESTRA: Flauti 1. 2.

Oboi 1. 2.

Clarineti 1. 2.

Fagotti 1. 2.

Corni 1. 2.

Trombe 1. 2.

Tromboni 1. 2.

Timpani (2x)

Violoni I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi



Okruh tématu „a“



Okruh tématu „b“



Okruh tématu „f“

 Prováděcí úsek

Tab. 1

Díl	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Téma	a	A		a	b	b	cd	cd	be	f	f	f	g a	f	f g
Tempo	Andante	Listesso tempo		Rubato	Allegro				Valse moderato						
Obsazení	zvon	sm	vlc	tr, trbn, cam, cb				fag, cor, timp, vl, vla, vlc							
Orch/Solo	solo	orch	solo	solo+cb				Orch							
Modus	b c e f g	b c e f g		b c e f g	b c e f g				b c e f g						
Dynamika	<i>f</i>	<i>f</i> <	<i>ff mf</i> < <i>ff</i> > <i>p, pp</i>	<i>f p</i>	<i>f, fp</i>		<i>p</i>	<i>p</i>			<i>p f</i>	<i>p</i>			

Díl	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Téma	f d h	l	a	f	a	g	a	d	f	a
Tempo	Con moto	Pesante	Moderato					Sostenuto		
Obsazení	vla	tutti	cor ingl	+ sm		+ vla, vlc		tutti	+tuti soli	
Orch/solo	solo	orch	solo					orch	orch +solo	
Modus	b c cis e f fis g	b c cis e f fis g	b c e f g					b c e f g		
Dynamika	<i>f</i> <	<i>Ff</i> <	<i>P</i> <	<i>f < sfz</i>	<i>mp</i> >	<i>p</i> <	<i>f > pp</i>	<i>p</i> <	<i>ff</i> <	

Díl	26	27	28	29	30	31	32
Téma	h j	d	d	d	a	a	t
Tempo	Allegro energico	Vivace			Poco meno	A tempo	
Obsazení	cor, timp, sm	dřeva (tutti-1. takt)			fl, ob, cl	+cor, vcl, cb	+tr, trbn
Orch/solo	orch	orch			orch		orch
Modus	b c e f g	b c e f g			b c e f g		b c f
Dynamika	<i>ff</i> <	<i>f</i> >	<i>p</i> >	cresc. <		<i>ff</i> <	

Díl	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
Téma	t f	t a	t a	a	a	j c	t	d	a	d
Tempo	Idem					Idem	Idem			
Obsazení	sm + soli (fl,ob,vla,vlc)		+cor,tr,trbn	-soli	soli(33)+tr,trbn	tutti	dřeva+ timp		sm	
Orch/solo	orch+solo				orch	orch+solo	orch	orch	orch	orch
Modus	b c e f g		b c g	b c e f g		b c e f g	bcefg	b c f g	bcefg	
Dynamika	ff					ff <	ff	mf	mf	f mf p

Díl	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Téma	A	a	a	a	t	a	a	a	a	
Tempo	Poco meno	Atempo	Idem	Andante		Tranquillo	Adagio, Molto Adagio			
Obsazení	fl,ob,vla,vlc	+cor,vcl,cb	tutti	tr,trbn,camp	tutti	fl	sm	tutti	sm	+tti
Orch/solo	Solo	+orch	orch	solo	orch	solo	orch			+solo
Modus	b c e f g		bcefg	b c e f g	c e	b c e f g	b c e f g			c e
Dynamika	<i>p</i>	<	<i>f</i> < <i>ff</i>	<i>ff</i> <	<i>ff</i>	<i>p</i> < <i>f</i> < <i>ff</i> < <i>p</i>	<i>p</i> < <i>f</i> <	<i>ff</i> <	> <i>p</i>	<i>pp</i>

Skladba je rozdělena na 52 dílů. Jednotlivé díly však nejsou vzájemně kontrastní. Podobně jako v opeře Věčný Faust i zde se díly seskupují do bloků. V každém bloku převažuje jedno téma, které je zpracováváno způsoby podobnými klasicko romantické tématické práci. Některé bloky dokonce tvoří tradiční periodické formy. Dané bloky nazývám okruhem daného tématu a pro lepší orientaci jsem je v tabulce vybarvil. Dílo je tak podle barev rozděleno na okruhy tří hlavních témat a na prováděcí část, která je označena červenou barvou. Zde sice převažuje téma „a“, to se nicméně zpracovává a konfrontuje s dalšími hlavními tématy, je proto přesnější úsek nazvat prováděcí.

První díl, Andante, přináší centrální diatonické téma „a“ in C instrumentováno zvony. Téma je rozděleno na předvěti a závěti, každé o čtyřech taktech. Díl nemá stabilní metrum. První tři takty předvěti i závěti jsou v lichém taktu, čtvrtý a osmý takt tématu probíhá v sudém taktu. Druhý díl, Listesso tempo, zpracovává téma ve skupině smyčců. I zde je melodie rozdělena na osm taktů, které jsou dále rozděleny na předvěti a

závětí, každé o čtyřech taktech. Melodie druhého dílu zpracovává poslední tři takty tématu "a". Zpracování je pojato dosti volně s invenčním rozletem až evolučního charakteru. Stále je však zpracováván pouze známý tématický materiál. Třetí díl se evoluční práci přibližuje podstatně více. Zpracování připomíná první dva takty tématu "a", které jsou tvořeny vzestupnou čistou kvintou a sestupnou velkou sextou. Z tohoto modelu je vytvořen šestidobý motivek, kde původní půlová hodnota je nyní přetvořena na dvě repetované čtvrtky. Nový motivek zachovává směr skoků původního tématu "a", samotné intervaly jsou však pokaždé jiné. Toto osmitaktí se tak dá označit za řízenou evoluci tématu "a", vycházející z prvních dvou taktů a dodržující směr intervalů. Na konci dílu jsou přidány tři takty volně vycházející z třetího taktu tématu "a". Čtvrtý díl, Tempo rubato, molto espressivo představuje jakousi kadenci sólového violoncella, ve které se nástroj uvádí a představuje. V evolučním hudebním průběhu sólové kadence se objevují motivy tématu "a". Charakter kadence je podpořen i výrazovým přípisem – Tempo rubato, molto espressivo, které umožňuje interpretační volnost sólového partu. Tento díl uzavírá okruh tématu „a“.

Pátým dílem se otevírá okruh tématu „b“, který přináší nový tématický materiál. Na rozdíl od předchozího závažného tématu je téma „b“ svižné a hravé, což dokazuje i přípis Allegro. Téma se představí v sólech trubky, trombonů a zvonů nad basovou prodlevou kontrabasu. Stejně jako téma „a“ i téma „b“ je osmitaktové, symetricky rozdělené na čtyřtaktové předvětí a závětí. Blok tématu „b“ prochází částmi 5 – 9 a rozvíjí hlavu tématu „b“. Formálně tvoří nepravidelnou velkou třídílnou formu A B A', kdy každý z velkých dílů je dále členěn na malé díly, vždy osmitaktové a symetricky rozdělené na předvětí a závětí. Střední díl B přináší kontrastní tématický materiál, téma „c“ v trubkách a trombónech⁴⁹. Tympány prokládají téma „c“ dalším novým tématickým materiálem „d“. Ten je rozkouskovan na drobné motivy a prokládán mezi

⁴⁹ V tabulce označeno jako malé b.

žestě. V závěrečném dílu A tympány přináší další nové téma „e“. Tato tympánová témata však nemají formotvornou funkci, neboť jsou rozkouskována na drobné motivky a spíše zpestřují hudební průběh periody a nejsou proto ani zanesena do níže uvedené tabulky. Je však důležité je zmínit, neboť v prováděcím úseku s nimi bude dále pracováno. Nyní se podrobně podíváme na průběh formy:

Tab. 2

A		B			A'	
a	a	a	b	b'	a	a'
díl 5	díl 6	díl 7	díl 8	díl 9		

Díl A je malá dvoudílná forma aa. Díl B je malá třídílná forma abb', kdy malé a je tématickým zpracováním hlavy tématu „b“. Malé b má rytmický synkopický charakter a vychází z tématu „c“. Malé b' je transpozicí malého b o kvartu níže. Velké A' je opět malá dvoudílná forma aa', kdy a' tvoří prodleva posledního tónu malého a.

Desátým dílem, Valse, začíná okruh tématu „f“. Na rozdíl od předchozích dvou bloků tento blok neužívá evoluční rozvíjení motivů a témat, nýbrž se striktně drží motivického materiálu užitého v prvním taktu desátého dílu a motivický vývoj je striktně imitační. Formálně se jedná o osmitaktí, ze kterých je sestavena nepravidelná velká třídílná forma. Na rozdíl od předchozích dvou bloků již není tak klasicky pravidelná.

Tab. 3

A						B			A'			
a	a'	a	a'	a	a	b	b'	b''	a	a''	a'''	b'''
díl 10	díl 11	díl 12	díl 13			díl 14	díl 15					

Melodie malého a je tvořena sekundovými postupy prvních houslí a je doprovázena jedním neměnným kvartovým akordem kopírujícím rytmus melodie exponovaným v dalších smyčcích. Takový postup trvá sedm taktů. V osmém taktu je imitován rytmus posledního taktu⁵⁰ v tympánech.

⁵⁰ tři staccatové osminky

Malé a' má totožnou strukturu s tím rozdílem, že melodie prochází druhými houslemi a doprovodný akord je velká sekunda v prvních houslích a velká tercie v nižších smyčcích. V nejužší podobě se tedy jedná o trojzvuk (02 4)⁵¹. Malé a v pátém opakování má doprovodný kvartový akord v širší faktuře. V šestém opakování je faktura kvartového akordu ještě rozšířena a osmitaktí zkráceno o poslední takt tympánu.

Velké B exponuje nové téma „g“ ve fagotech a hornách, které je pravidelně střídáno úseky tématu „a“ ve violoncellu. Malé b' pak doslovně opakuje první čtyřtaktí b a v druhém čtyřtaktí exponuje závěťí tématu „a“. Malé b' ' je zkráceno na doslovné první čtyřtaktí b a b' je prodloužené o jeden takt ligaturou posledního tónu. Ve čtvrtém a pátém taktu se ve violoncellu objevuje druhé dvoutaktí předvěťí tématu „a“. Od čtrnáctého dílu nastupuje velké A' , které třikrát exponuje díl malé a. První exponování tohoto osmitaktí je totožné s pátým exponováním z dílu A. V druhém exponování, malém a' ' , zůstává melodie v prvních houslích, doprovodný akord je trojzvuk (032) v široké faktuře. Ve třetím opakování je zanechán stejný akord v jiné faktuře, melodie je exponována o oktávu výš. I toto poslední opakování je zkráceno o tympánový takt. Malé b' ' ' je zkrácené b' ' z dílu B o jeden synkopický takt. Tympány mlčí, pouze na poslední takt zazní osminová hodnota in C.

Stejně jako okruh tématu „a“ uzavírá kadence sólového violoncella, okruh tématu „c“ je uzavřen sólovou violovou kadencí. Tak jako v kadenci sólového violoncella i zde se jedná o silně evoluční motivický vývoj zpracovávající fragmenty témat „f“ a „d“. Evolučním vývojem je dospěno i k sextolovému motivku „h“ hrající rozložené nono-kvartové, nono-kvintové a nonosextové akordy. Po této sólové kadenci přichází šestitaktový dynamicky i instrumentálně výrazný sedmnáctý díl, pesante, přinášející nové téma „i“ v trombónech a fagotech. Je to úsek rytmicky velice výrazný. Kromě rytmu tématu „i“ se objevují ve flétnách osminové

⁵¹ Set theory in: Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London, Yale University Press, 1973, 224s.

trioly a smyčce střídají dva souzvuky ve dvaatřicetinových repetovaných hodnotách. Jeho dynamická mohutnost instrumentačně podpořená celým orchestrem podporuje kontrast nástupu sólového anglického rohu, kterým se vrací okruh tématu „a“.

Návrat okruhu tématu „a“ je obohacen o prvky témat „f“ „g“ a „d“. Celkově však převládá téma „a“, proto je v tabulce vyplněn barvou tématu „a“. Především se zde pracuje s předvětím tématu „a“. Z tématu „f“ je použita melodie tématu v pravidelných osminách, dále pak rytmus tématu, který je místy použit i na melodii tématu „a“. Tím se obě témata mísí. V osmnáctém dílu, moderato, je exponováno doslovné předvětí tématu „a“ v sólovém anglickém rohu, poté se zopakuje téma lehce rytmicky upravené. Po osmitaktovém sólu se přidávají sólové smyčce, které společně s anglickým rohem zpracovávají téma „f“ v pravidelných osminkách. Nejde však o tématickou kombinaci, protože témata se nevyskytují souběžně. Jak bývá v této skladbě zvykem, nejedná se o citaci části či celého tématu, nýbrž o evoluční práci využívající dané motivy. Linka anglického rohu prostupuje i do devatenáctého dílu, kde se k němu v unisonu přidávají první housle. Po *sffz* posledního taktu předešlého dílu nastupuje dynamický stříh do *mp*. Housle a anglický roh dále evolučně rozvíjejí téma „a“, violy a nižší smyčce doprovázejí melodickou linku. V dílu 23 anglický roh evolučním způsobem zpracovává charakteristický rozložený kvartový akord tympánového tématu „d“. Rytmické hodnoty se stále zpomalují a celkový průběh se zklidňuje do dynamiky *pp*, kterou se uzavírá okruh tématu „a“ a nastupuje prováděcí úsek skladby.

V dílu 24, *sostenuto*, se v tutti orchestru objevuje v těžkých čtvrtých hodnotách téma „f“. První třítaktí je doslovná podoba tématu z dvacátého dílu, které se pak evolučně zpracovává. Ve stejném rytmu hudba plynule přechází do dílu 25, kde je zpracováváno téma „a“ ve fortissimu. Melodicky i rytmicky cituje podobu tématu „a“ z druhého dílu, konkrétně jeho první dva takty. Tento úsek je velice vhodný pro tématické zpracování, neboť obsahuje dva charakteristické elementy. Synkopický

rytmus a melodický motiv-druhou polovinu předvětí tématu „a“. V dílu 26, *Allegro energico* se objevuje sextolový motiv „h“, rozložený nonosextový akord, z violové kadence šestnáctého dílu, nad kterým se objevuje nové energické téma „j“ v lesních rozích. Sextolový motiv exponovaný skupinou smyčců zde plní doprovodnou funkci hornám. Ostinátní průběh motivku a disonantní souhra houslí, viol a violoncell⁵² vytváří z tohoto hudebního proudu témbrový blok hudby, který je velice kontrastní vůči čistému unisonu obou lesních rohů. V dílu 27, *vivace*, je zpracováváno tympánové téma „d“⁵³ ve svižné a hravé stylizaci. Následující dva díly téma zpracovávají a modifikují. V dílu 30, *poco meno*, se vrací téma „a“, jehož předvětí je zde zpracováváno. Další díl pak zpracovává závětí tématu. Dílem 32 až 35 prochází témbrové pásmo složené z ostrých rytmických hodnot konsonantního dvojzvuku velké tercie in C ve smyčcích. Čtyři sólové nástroje⁵⁴ pak zpracovávají témata „f“ a „a“. V dílu 36 se vrací podoba tématu „a“ z dílu 30 v instrumentaci smyčců. Následný díl pak téma zpracovává evoluční technikou, zachovává si základní charakteristické melodicko-rytmické prvky tématu „a“. Díl 38 podobným způsobem zpracovává téma „j“ v sólové flétně, hoboji, viole a violoncellu. Trubky a trombóny exponují téma „c“ sedmého dílu. Rytmicky je melodie doslovná, melodicky lehce modifikovaná. Díl 39 je totožný s dílem 32. Díl 40 zpracovává téma „d“ z dílu 27, které je rozšířeno a evolučně zpracováváno. Do taktových pauz mezi jednotlivými čtyřtaktími hudebního toku je vkládán tympánový motiv „e“. Tympánový motiv prochází i dílem 41 pod partem dechových nástrojů, které zpracovávají téma „a“. Kratičký díl 43, *poco meno*, zpracovává téma „a“ v dialogu čtyř sólových nástrojů, kde flétna s violou exponuje předvětí tématu a následně hoboj s violoncellem se přidává se závětím tématu. Melodická linka je doslovná,

⁵² Violy a violoncella exponují motiv v původním znění, housle exponují motiv v zrcadlové podobě se základním tónem o sekundu níže než původní motiv.

⁵³ Konkrétně se jedná o modifikovaný první a třetí motiv tématu „d“ ze sedmého dílu.

⁵⁴ flétna, hoboj, viola, violoncello

rytmus je pozměněný. Od tohoto dílu začíná postupná dynamická gradace k vrcholu skladby. Díly 44 a 45, a tempo, rytmicky citují synkopický a triolový rytmus z druhého dílu skladby. Motivicky je užito závětí tématu „a“ v díle 44 triolové skoky připomínající rozvíjení tématu „a“ třetího dílu. První tři takty jsou předvětí tématu „a“, v dalších 4 taktech je téma evolučně dovyprávěno. Dynamická gradace postupně sílí od dílu 43 vrcholí v dílu 47, kde se v kompletním orchestru v dynamice *ff* vrací rytmicky ostrý témbrový úsek velké tercie in C známý z dílů 33 až 35.

S úderem poslední trioly témbrového motivku začíná kadence sólové altové flétny, která v evolučním toku hudby cituje fragmenty tématu „a“. Užitím sólového nástroje dynamika prudce klesá zpět do nízké hladiny *p*. Adagio dílu 49 doslovně cituje prvních osm taktů druhého dílu. Závětí je zopakováno ještě jednou o oktávu výše. Druhé osmitaktí druhého dílu je zpracováváno v dílech 50 a 51 v partech houslí a lesních rohů. Dynamický průběh se zklidňuje do souzvuku velké tercie in C dílu 52 v dynamice *pp*.

Po formální stránce je skladba rozdělena na 52 malých dílů. Ty však nejsou vzájemně kontrastní, nýbrž jsou uskupeny do větších převážně monotematických úseků. Tak první až čtvrtý díl zpracovává téma „a“, pátý až devátý díl zpracovává téma „b“, desátý až sedmnáctý díl zpracovává téma „f“ a v dílech osmnáct až dvacet tři se vrací díl „a“. Přestože v okruhu daného tématu převažuje jedno téma, není výjimkou, že je integrováno i téma jiné. Tak v okruhu tématu „b“ nalezneme „c“, „d“, „e“, v okruhu tématu „f“ téma „g“ a v druhém okruhu tématu „a“ témata „f“, „g“ a „d“. Podíváme-li se na tabulku, zjistíme, že tato témata jsou dílčí vložky, které úseky motivicky obohacují, nebourají však monotematický charakter daného úseku. Část skladby do dílu dvacet tři můžeme chápat jako expoziční úsek, ve kterém se témata představí. Od dílu dvacet čtyři se jednotlivá témata dále zpracovávají buďto doslovně či v modifikacích a dalších tematických úpravách. Některé tematické okruhy jsou uskupeny do tradičních forem či jejich rozšířených variant. Tak okruh tématu „b“ tvoří velkou třídílnou formu ABA' a okruh tématu „f“ rozšířenou formu ABA'.

Skladba obsahuje dva druhy témat. Témata široká, většinou periodická a dostatečně nosná pro bohatou tématickou práci. Takový charakter mají především hlavní témata „a“, „b“ a „f“. Mezi další nosná témata patří například téma „d“. Jsou to témata, která obsahují několik drobných motivů, které se v průběhu skladby zpracovávají velice často samostatně. Nejvíce je zpracováváno osmitaktové téma „a“, které můžeme chápat jako centrální téma skladby. To je složeno z celkem tří motivů. Druhé dvoutaktí předvětí i závětí tvoří motiv sestupu a návratu sekundy a dalšího vzestupu o celý tón. Tato půltónová oscilace a celotónový vzestup je motivkem, který se ve skladbě zpracovává nejvíce. Tématické zpracování spočívá především ve změně instrumentace a rytmické stylizace. Změna rytmu se však týká pouze poslední dlouhé hodnoty, která bývá přeměněna na dva repetované tóny v synkopickém rytmu. Větší rytmicko-melodická modifikace či transpozice u tohoto motivku nenastává. Proto se objevuje v téměř nezměněné podobě či v evolučním proudu hudby⁵⁵. První dvoutaktí předvětí tématu „a“ tvoří motiv složený ze vzestupné kvinty, primy a sestupné velké sexty v převráceném synkopickém rytmu. Tento motiv již podstupuje bohatší zpracování. Hned ve třetím dílu je rytmus motivu modifikován do podoby tří čtvrtek, kde původní půlové hodnoty jsou nyní dva repetované tóny. Takový šestidobý model je nadále modifikován na poli intervalů, kde se nyní objevují kvarty, kvinty a malé či velké sexty. Vývoj motivu má tak evoluční charakter, striktně je však zachována základní charakteristika motivu-užití pouze širokých intervalů a intervalový vektor, proto lze motiv stále snadno rozpoznat. Poslední motiv nalezneme v prvních dvou taktech závětí, který je tvořen vzestupnou malou septimou, primou, vzestupem celého tónu a jeho následným návratem. Tento motiv bývá zpravidla citován nezměněný. Dalším často zpracovaným tématem je šestitaktové neperiodické téma „f“. To obsahuje dva motivy. Motiv melodický a motiv rytmický. Rytmický motiv je často aplikován na evoluční melodie, objevuje

⁵⁵ Do evolučního proudu hudby je motiv samostatně zasazen například v kadencích dílů 4, 48.

se i jako rytmická stylizace jiných témat⁵⁶. Melodie tématu bývá často redukována do rytmické podoby sledu osminových hodnot. Tím se z širokodedchého majestátného tématu stává hravý motivek často integrovaný do evolučního toku hudby⁵⁷. Téma „d“ je velice zajímavé tím, že se poprvé objeví již rozdělené na dílčí motivky v tympanovém motivu sedmého dílu. Až později se v rytmicko-melodicky pozměněné podobě objeví v celku v sedmáctém dílu.

Druhý typ témat jsou témata drobná, která se jen stěží dají rozdělit na dílčí motivy a která se většinou zpracovávají doslovnou citací, v transpozicích či v drobných intervalových modifikacích⁵⁸. Tak například téma „h“ je tvořeno rozloženým vzestupným a následně sestupným septimkvintovým akordem v šestnáctinových sextolách. Toto drobné téma je řazeno kontinuálně za sebou a je postupně transponováno a intervalově modifikováno. Ve dvacátém šestém dílu je téma exponováno ve dvou vrstvách, kdy každý nástroj hraje intervalově pozměněnou podobu tématu. Takový disonantní souzvuk tak vytváří témbrově vyostřené prostředí, které je v tomto případě použito jako sónické pozadí tématu „j“ anglického rohu. Výše uvedená tématická práce postavená na rytmicko-melodických modifikacích, na stylizačních změnách či na integraci témat do evolučního hudebního průběhu je pro tuto skladbu zásadní.

Z více typických tématických zpracování pro Fišera bychom našli doslovné opakování. To je však v Salcburských serenádách doslovné jen výjimečně. Je-li doslovně citována melodie, pozměněna je harmonie. Tak například téma „f“ je v desátém dílu nejprve exponováno v prvních houslích za doprovodu ostatních smyčců. Podruhé doslovně citováno v druhých houslích o oktávu níže. Tím se melodie dostává do prostřední hlasové polohy pod první housle, melodie je však doslovná. Při každém opakování se však mění akordická struktura především pohybem basové

⁵⁶ V dílu 27 téma „d“ přejímá synkopický rytmus tématu „f“.

⁵⁷ Na počátku violové kadence v dílu 16. Ve čtvrtých hodnotách se pak objevuje v dílech 19 a 24.

⁵⁸ Jedná se o témata „c“, „e“, „g“, „h“, „i“, „j“.

linky, která své prodlevové linky mění s každým opakováním tématu. Zdánlivá neměnnost tématu je tak proměňována pomocí harmonického doprovodu. Téma „c“ naopak zachovává harmonický doprovod neměnný, poslední takt melodie je rytmicky modifikován. Doslovně citované úseky se však objeví, a to v podobě doslovně citovaných celých dílů. Tak díl 42 je doslovná citace dílu 29, nebo díl 49 doslovně cituje díl 2. Taková citace však spadá spíše do oblasti formálního utváření celku než do oblasti tématické práce.

Co se týče tónového výběru, skladba je postavená na modu b-h-c-cis-e-f-fis-g. Ten však v žádném z dílů není použit v celkové podobě. V převážné většině je použita pouze jeho diatonická podoba b-c-e-f-g, kterou užívá čtyřicet dva z padesáti dvou dílů. Tónový výběr nám leccos napoví i o intervalové stavbě horizontální linky. Melodie je převážně postavená z diatonických postupů. Při použití širokých intervalů se objevují čisté kvarty, čisté kvinty a malé a velké sexty. Méně často malé septimy. Čistě půltónové téma ve skladbě nenalezneme. Naopak se zde objevují melodie složené z rozložených kvartových, septkvintových či septsextových akordů. Tercie, tritóny a velké septimy se ve skladbě objevují sporadicky.

Z hlediska harmonie je převážná část skladby podpořena homofonní harmonií statických středních hlasů a pohyblivého sopránů a basu. Soprán je nositelem melodie, ten je tedy proměnlivý v závislosti na melodické lince. Basový tón je naopak střídán každý takt či při každém novém exponování tématu⁵⁹. Tím dochází k náhodné tvorbě harmonie v závislosti na pohybu melodické a basové linky. Objevují se však melodie nad vícehlasou prodlevou či heterofonní souzvuk nad prodlevou. Organizovaným vícehlasem je imitační technika, která se objevuje v devatenáctém dílu skladby. Anglický roh s prvními houslemi exponuje melodii, která je po dvou taktech doslovně citována partem viol.

⁵⁹ Jak bylo vysvětleno v souvislosti s tématem „f“ jedenáctého dílu.

Metrum je proměnlivé. Většinou každý díl má odlišné metrum, často se mění i v průběhu jednoho dílu. Vždy je však stanoveno metrickým označením a taktovými čarami. Jedinou výjimkou je začátek violoncellové kadence čtvrtého dílu, kde jsou jednotlivé tónové skupinky odděleny césurou. Takový postup se však týká pouze šestnáctinového běhu. Další průběh kadence je metricky přesně definován. V souvislosti na přesně definované metrum je užito tradiční notace užívající přesné rytmické a výškové hodnoty.

Dynamika je velice proměnlivá, její změny probíhají převážně plynule *crescendem* či *decrescendem*. Stříhová změna dynamiky se objevuje méně často. Charakteristická je mohutná gradace k vrcholu skladby podpořená instrumentací a postupné dynamické zklidnění do závěru skladby, která končí jako většina skladeb tohoto období v dynamice *pp*.

Další formotvorný prvek, o kterém bych se chtěl zmínit, je kooperace sólových nástrojů a orchestru. Salcburské serenády je koncertantní skladba pro devět sólových nástrojů a symfonický orchestr. Obě složky jsou ve skladbě autonomní a převážně se střídají úseky exponované sólovými nástroji s úseky orchestrálními. Kromě úseků, které jsou instrumentovány více sólovými nástroji, se ve skladbě objevují tři úseky velice podobné nástrojové kadenci. Jsou to delší útvary evolučního charakteru s integrovanými tématickými fragmenty představující virtuózním způsobem zvukové a technické možnosti nástroje. Kadence se však neobjevují na závěr skladby, jak to bývá zvykem u tradičních koncertantních forem, nýbrž v průběhu skladby. Violoncellová kadence se objeví ve čtvrtém dílu, violová kadence v šestnáctém dílu a kadence altové flétny v dílu 48. Kromě sólových kadencí v osmnáctém díle exponuje sólový anglický roh téma „a“. V dalších případech je exponováno více sólových nástrojů současně či společně s kompletním orchestrem či jeho částí. Orchester neplní doprovodnou funkci sólistům, ale vytváří s nimi dialog dvou rovnocenných partnerů.

Salcburské serenády jsou jednou z autorových významných skladeb konce sedmdesátých let. Na rozdíl od většiny jeho skladeb se jedná o rozměrově větší formu dlouhou přibližně dvacet minut. Pravděpodobně z důvodu obsáhlosti formy nejsou témata koncipována jako pragmaticky sevřené krátké úseky, nýbrž jako volná vzdušná témata plynule procházející několika díly skladby. Formální koncepci vícedílných monotematických úseků lze přirovnat k televizní opeře Věčný Faust, kde jednotlivé díly tvoří podobná uskupení. Z hlediska charakteru témat jsou Serenády podobné dalším větším útvarům osmdesátých let, jako je například portrét pro varhany a orchestr Albert Einstein či zmíněná televizní opera. Na rozdíl od těchto skladeb jsou témata Serenád ještě bližší tradiční melodice užitím výhradně diatonických témat. Takto tradiční melodika se objevuje ve variačních úsecích Double z roku 1969 či v některých úsecích Dialogu pro trubku a varhany z roku 1996.

I tématická práce je velice nestandardní. Jak vyčteme ze závěrů diplomové práce Martiny Bartošové, Fišerova tématická práce do konce sedmdesátých let se vyznačuje absencí evoluční práce a neměnností témat. Tématické zpracování spočívá v doslovných transpozicích, tématické redukci či v instrumentačních, tempových či stylizačních změnách. Naopak Serenády hojně užívají evolučních úseků, tématická práce je postavena na rytmicko-melodických změnách a paradoxně obecně nejpoužívanější tématická práce, kterou je tématická redukce či doslovná citace jak v původní poloze, tak v transpozicích, se ve skladbě prakticky nevyskytuje.

Diatonické melodice je podřízen i tónový výběr, který se z velké většiny omezuje na modus b-c-e-f-g. Zde můžeme spatřit rozdíl oproti zmíněnému Double či Dialogu. Na některých úsecích těchto skladeb je užito podobné melodiky, v obou skladbách na těchto úsecích byl modus opuštěn. Zde melodika opouští chromatické postupy, ale respektuje modus.

I metrum je na rozdíl od časově sousedních skladeb velice tradiční. Podíváme-li se na portrét pro varhany z roku 1979-80 či na Istanu z let

1978-79, metrická pulzace je méně pravidelná a tomu odpovídá i grafický zápis. Istanu striktně užívá proporční notaci, kde metrická pulzace je definována césurami či pomlčkami. V portrétu pro varhany se tradiční metrický zápis objevuje, ale proporční notace převládá. Co je podobné ostatním skladbám, je harmonie. Skladba je atonální s tonálním centrem in C, akordy jsou stavěny převážně na bázi sekundových a kvartkvintových postupů. I zde nalezneme rozdíl oproti portrétu pro varhany, který je také koncertantní skladba. Harmonie má mnohem *bohatší akordiku* a je převážně homofonní. Naopak portrét pro varhany používá heterofonii a polyfonii.

S ohledem na výše uvedenou analýzu se dá říci, že Fišer v této kompozici použil mnohem více tradičních prostředků a zkomponoval tak posluchačsky velice přístupnou skladbu, čímž předeslal charakter svých skladeb v devadesátých letech, kde byl posluchačsky přístupný sloh jeho prioritou.

3. ISTANU 1978 – 1979

Věnováno Elisabeth Woska a Wilfried Hiller

Text⁶⁰ je hymnem na boha Slunce. Text skladby jsou části původního textu vytrženého z kontextu⁶¹.

Istanue ishami	Bože Slunce, můj pane
Zikpat hannattari	jen ty rozhoduješ
Apata hannattari	rozhoduješ
Handanza hannésnas ishás	spravedlivý pane soudu
Zikpat handanza	jen ty jsi spravedlivý
Istanue anda genzu daskisi zikpat	Bože Slunce, slituješ se jen ty
Mugawar zikpat essatti	en ty vyslyšíš molitby
Zikpat genzu walas Istanus	jen ty jsi milosrdný, Bože Slunce
nu geuzu zikpat daskisi	jen ty se slituješ
Istanus Kasata Dumu.	Syn lidstva, tvůj služebník, se ti
Lú. Ulú. Luas ÍR-KA	tímto
Aruvait Nutta memiskizzi	poklonil a k tobě promlouvá
Istanue sarku hassue	Istanu, mocný králi
dankuvajas utneas humandas	všech temných zemí otcem a
attas annas zik	matkou jsi
Istanue salli hassue	Istanu, velký králi
hannesnas ishas zik	pán soudu jsi ty
Siskur.siskur zikpat zikkisi	obětní rituály jen ty stanovuješ ⁶²
Ha.la-sunu zikpat zikkisi	podíl jen ty stanovuješ
Istanus sarreskisi	Istanu, procházíš
tukpat kattan kaninantes	se právě tobě klaní

⁶⁰ Původní text a překlad zhotovil Marek Rychtařík z Ústavu srovnávací jazykovědy FFUK. Kompletní text lze nalézt v edici KUB.31.127. nebo v tématickém katalogu chetitských textů CTH 372.

⁶¹ Text skladby je uveden bez diakritiky a používá písmena „v“ a „w“. Podoba textu Marka Rychtaříka obsahuje standardní transkripci textu bez grafemického znázornění vokálů. Text kompletního hymnu obsahuje výlučně písmeno „W“, neboť Chetitě písmeno „v“ neznali.

⁶² Obětní rituály je SISKUR.SISKUR. V textu skladby je užito jen poloviny slova.

Dammishandas kurimmasa antuhhas	utiskovaného a opuštěného člověka
attas annas zik	otcem a matkou jsi ty
Istanus dammishandas kurimmasa antuhhas	Istanu, utiskovaného a opuštěného člověka
attas annas zik	otcem a matkou jsi ty
Nan appa zikpat kappuvasi nan genzuvasi	jen ty na něho pamatuješ slituješ se nad ním
Istanus sarreskisi	Istanu, procházíš
Kuna lú Nam. ulú Lukaš ÍRKA	ať žiješ a tímto ti člověk,
tvůj služebník ⁶³	
Istanus luluvai ⁶⁴	
Nan hantantan ÍRKA Istanus kisarta ep	vem ho, Istanu, jako svého opravdového služebníka za ruku
ziga Istanus hues nuta kasa Lú.	Ty, Istanu, ať žiješ a tímto
Nam ulú Lú ÍRKA	ti člověk, tvůj služebník
uttar memai ziga Istanus hues	slovo praví a slovům tvým
nu uddartit istamas ⁶⁵	naslouchá
Istanue sarku hassue	Istanu, mocný králi

Text, jehož strofy jsou oddělené čísly, je překlad textu v původní souvislosti. Tučně vyznačené úseky jsou úseky, ze kterých je složen text skladby.

- 1. Bože Slunce, můj pane (=Istanue išhami), spravedlivý pane soudu (=handanza hannešnas išhaš),**
- 2. králi nebes a země.**

⁶³ Takto složený text není přesný, překlad je tedy přibližný. Přesná podoba chetitského textu je v kompletním přepisu níže.

⁶⁴ Takový verš v modlitbě schází.

⁶⁵ Slabika „zi“ v hranaté závorce v textu skladby chybí.

3. Vládneš nad zeměmi, odvahu (statečnost)
4. jen ty dáváš, **jen ty jsi spravedlivý (=zikipát handanza),**
5. **slituješ se jen ty (=anda genzu daškiši zikipát),**
6. **jen ty vyslyšíš modlitby (=mugawar zikipát eššatti),**
7. **jen ty jsi milosrdný, Bože Slunce (=zikipát genzuwalaš Ištanuš),**
8. **jen ty se slituješ (=nu genzu zikipát daškiši).** Spravedlivý člověk
9. tě má rád a jen ty ho
10. velebíš, Ištanu, dospělý
11. synu Ningaly. Tvůj vous je lapis lazuli.
12. **Syn lidstva, tvůj služebník, se ti tímto (=kašata**
DUMU.LÚ.ULÙ.LU-aš ÌR-KA)
13. **poklonil a k tobě promlouvá (=aruwait nutta memiškizzi)...**
14. V obvodu nebe a země jen ty,
15. Ištanu, jsi světlo. **Ištanu, mocný králi (=Ištanue šarku haššue),**
synu Ningaly
-
20. Spravedlivý pán vlády jsi
21. **všech temných zemí otcem a matkou jsi (=dankuwayaš utneaš**
humandaš attaš annaš zik)
22. **Ištanu, velký králi (=Ištanue šalli haššue),** tvůj otec Enlil
23. právě tobě do tvé ruky 4 rohy země vložil.
24. **Pán soudu jsi ty (=hannešnaš išhaš zik)** a na místě soudu
25. nejsi nikdy znaven. Mezi Staršími
26. bohy, Ištanu, jsi mocný (přední): bohům **obětní rituály**
(=SISKUR.SISKUR)
27. **jen ty stanovuješ (=zikipát zikkiši)** a Starších
28. bohů **podíl jen ty stanovuješ (=HA.LA-ŠUNU zikipát zikkiši)**
29. Bránu nebeskou pro tebe, Ištanu, otevírají,
30. a bránu nebes jen ty, vážený **Ištanu, (=Ištanu)**
31. **procházíš (=šarreškiši).**
32. Bohové nebes se právě tobě klaní
33. a bohové země **se právě tobě klaní (=tukpát kattan kaninanteš).**

34. Cokoli, Išťanu, řekneš, bohové se právě tobě klaní.
35. Išťanu, **utiskovaného a opuštěného člověka (=dammišhandaš kurimmašša antuhhaš)**

36. **otcem a matkou jsi ty (=attaš annaš zik).**

(35. **Išťanu, utiskovaného a opuštěného člověka (=Išťanu dammišhandaš kurimmašša antuhhaš)**

(36. **otcem a matkou jsi ty (=attaš annaš zik))**

.....

43. rozhoduješ. Spor zvířat,

44. která ústy nehovoří, **(ten) rozhoduješ (=apatta hannattari).**

45. Spor špatného a zlého člověka

46. **jen ty rozhoduješ (=zikipát hannattari).** Člověka, na kterého

47. se bohové hněvají a kterého zapudili (na kterého zapomněli),

48. **jen ty na něho pamatuješ a slituješ se nad ním (=nan appa zikipát kappuwaši nan genzuwaši),**

49. **Išťanu, veleb tohoto člověka, služebníka svého (=kunna DUMU.LÚ.ULÙ.LU-aš ÌR-KA Išťanuš luluwai),**

50. pak ti bude i nadále obětovat chléb a pivo

51. **vem ho, Išťanu, jako svého opravdového služebníka za ruku (=nan hantantan ÌR-KA Išťanuš kišarta ep)**

.....

54. ... zatímco

55. tvoje čtyři (koně) jedí zrna, **ty (=ziga)**

56. **Išťanu, ať žiješ a tímto ti člověk, tvůj služebník (=Išťanuš hueš nutta kaša LÚ.NAM.ULÙ.LU ÌR-KA),**

57. **slovo praví a slovům tvým naslouchá (=uttar memai nu uddartit istamas[zi])**

58. **Išťanu, mocný králi (=Išťanue šarku haššue)**

Obsazení:

Recitátorka, hlasy, Flauto alto

I: Tympány (1x), Tom-tom (1x vysoký), Gong (1x vysoký),

II: Tympány (1x), Tom-tom (1x střední), Gong (1x střední),

III: Tympány (1x), Tom-tom (1x hluboký), Gong (1x hluboký),

IV: Zvony (3x), Tamtam (hluboký), Velký buben

Tab. 4

Díl	1	2	3	4	5	6	7
Téma	a b c	d	r1	b + c	r2	r3	r4
Tempo	Sostenuto	Molto andante	Agitato	Appassionato		Animato	
Obsazení	Fl	vox	vox / bicí i-iii	Fl	vox, bicí i-iii	vox/ gong i-iii,glocken	vox / kotle i-iv
Modus	b h c cis e f fis g	b h c cis	a b c e	c cis	a b c cis	b c cis e g	b c cis
Dynamika	<i>ff, p < ff mf, p</i>	<i>p</i>	<i>p, mp, mf, f, ff</i> <i>/ pp < ff</i>	<i>Ff</i>	<i>ff</i>	<i>mf f / f</i>	<i>f / sfz</i>

Díl	8	9	10	11	12	13	14	15
Téma	r5	r6	r7	b	d	r2		
Tempo	Schnell		Larghetto	Mesto	Molto andante			
Obsazení	Idem	Tamtam IV	Vox, kotle I-IV, Tamtam IV	Fl	Vox	Kotle+tomt I-III	Vox	Vox solo, vox chor
Modus	Idem		B c cis	B e f fis g	B h c cis	A b c cis		
Dynamika	<i>p, f, p /</i> <i>pp < ff</i>	<i>sfz, p</i>	<i>P</i>	<i>P</i>	<i>P</i>	<i>Pp</i>	<i>Poco f</i>	<i>pp / mf</i>

Díl	16	17	18	19	20	21	22	23
Téma	r3	a, b	r4	r8	r9	r2	a	
Tempo	Moderato	Sostenuto			Agitato			
Obsazení	vox, glock / gong i-iii,	fl	vox / bicí i-iii	kotel i-iii / tomtom i-iii	vox / gr trom kotel, tomtom i-iii	gr trom, kotel, tomtom i-iii	fl	vox
Modus	c cis e	b h c cis e f fis g	c e g	a b c cis e	a b c cis e	a b c cis	h c cis	
Dynamika	<i>p / pp</i>	<i>ff</i>	<i>f / sfz</i>	<i>mf / f</i>	<i>mf, ff / p <</i>	<i>fff</i>	<i>pp</i>	<i>pp, ppp</i>

Skladba s trváním cca. 11:00 minut, má 23 dílů a z toho téměř každá expozice bicích nástrojů přináší jiný rytmický model. Pro snazší orientaci jsem v tabulce melodické motivy označil malými písmeny a rytmické modely bicích nástrojů písmenkem „r“ a příslušným číslem. Recitační úseky jsou pak neklasifikované, jediná možná klasifikace, kterou z tabulky vyčteme, je jejich dynamický vývoj.

Melodická témata se ve skladbě objevují čtyři a všechna jsou exponována v prvních dvou dílech. První díl exponuje tři témata a druhý díl exponuje téma čtvrté. Ačkoli se jedná o motivicky velice podobné elementy, rozhodl jsem se každý ohodnotit samostatně, neboť každý z nich se ve skladbě chová jako autonomní prvek. Ve třetím dílu se objevuje složka bicích nástrojů a recitace, kde pod terasovitým narůstáním dynamiky recitační složky, bicí nástroje v rytmickém unisonu plynule dynamicky narůstají z *pp do ff*. Čtvrtý díl přináší kombinaci tématu „b“ a „c“⁶⁶ a ponechává dynamickou hladinu předchozího dílu. Pátý díl přináší druhý rytmický motiv „r2“, který bude v doslovné či přibližné podobě ještě několikrát ve skladbě opakován. Každý rytmický motiv je proložen recitací. V šestém dílu probíhá nad recitací doslovný rytmický kánon tří skupin gongů nad linkou zvonů. Zvony rytmicky nepravidelně exponují ostinátní dvojzvuk malé sekundy. Sedmý a osmý díl pokračuje v recitaci textu. Nejprve nad

⁶⁶ Z motivu „b“ je exponován stále zrychlující repetovaný tón z motivu „c“, pak sestupná velká septima z původního kvintkvartového sestupu.

krátkými, ostrými úderými tympánů, poté⁶⁷ tympány zrychlí tempo do šestnáctinových úderů po třech⁶⁸ *pp* a přidává se velký buben s pravidelnými čtvrtovými úderými. Bicí složka mohutní plynulým *crescendem*, zatímco sbor recituje stále v *piano* a ke konci dílu náhle změní dynamiku skokem na *f*. Devátý díl přináší ve skladbě ojedinělý zvuk v bicí složce, která je tvořena krouživým pohybem trianglovou tyčinkou po kraji tamtamu. Jednotlivé takto tvořené úderými jsou prokládány recitací. V desátém dílu v dynamice *p* opět recituje sbor za doprovodu kotlů a tamtamu. Bicí nástroje přináší další rytmický motiv *r7*⁶⁹. V jedenáctém dílu se vrací sólová flétna s tématem „b“. Melodicky je téma doslovné, rytmicky je pouze přibližné⁷⁰. Poté sbor doslovně cituje téma „d“, které je poté tématicky zpracováváno stejnou technikou jako díl předešlý⁷¹.

Ve třináctém dílu se doslovně vrací motiv *r2* ve stejné instrumentaci kotlů a *tom-tomů*⁷². Následující dva díly exponují pouze sborové recitace. V šestnáctém dílu se ke sboru přidávají gongy a zvony v doslovném opakování rytmického motivu *r3* v tympánech. Rytmus zvonů je vzhledem k šestému dílu upraven⁷³, tóny jsou však identické. V sedmnáctém dílu flétna zpracovává témata „a“ a „b“, která jsou v následujícím dílu vystřídána sborem za doprovodu gongů a jejich ostrými *sforzatovými* úderými *r4*. Tympány v devatenáctém dílu rytmicky citují zrychlující *tremolo*

⁶⁷ díl 8

⁶⁸ Vždy jednou paličkou jeden úder a druhou paličkou následující dva úderými.

⁶⁹ I kotel a tamtam exponují šest čtvrtových úderů a poslední úder půltónový, I a II kotel místo druhého a předposledního úderu má pauzu.

⁷⁰ Zrychlující *tremolo* prvního tónu je zde upraveno na sedm opakování v pomalých hodnotách.

⁷¹ Citace všech či pouze části motivu.

⁷² Motiv je doslovný, jeho následné zpracování je jiné. Motivický vývoj pracuje se stejnou technikou jako v pátém dílu: Různá kombinace pětítónových a třítónových skupinek v jednom celku, který je od dalších celků oddělen *césurou*.

⁷³ Na rozdíl od šestého dílu je rytmus zvonů v tomto dílu pravidelnější. Exponuje totožné rytmické modely jako kotle, ne však ve stejném pořadí.

motivu „b“, které je prokládáno dvojicí krátkých šestnáctinových úderů tom-tomů. Tento díl je jediné místo, kde je motivicky spojena rytmická složka reprezentovaná bicími nástroji se složkou melodickou⁷⁴. Již od sedmnáctého dílu skladba postupně dramaticky graduje k závěru.

Dvacátý díl na moment gradaci zdánlivě přeruší svým nástupem v pianu. Ale expozicí rytmického modelu kánonovou technikou mezi třemi skupinami tympánů a tom-tomů nad ostinátním velkým bubnem a konstantním crescendem do *fff* a za doprovodu dramatického forte sboru gradaci naopak umocní. Ta vyvrcholí unisonem exponovaných bicích nástrojů v rytmickém modelu r2⁷⁵. Po tomto vrcholu se skladba uklidňuje v poupraveném flétnovém motivu „a“ a v následné recitaci, která přes dynamiku *pp* a *ppp* dovádí skladbu ke konci.

Vzhledem k tomu, že těžištěm skladby je dialog mezi flétnou a bicími nástroji se sborovou recitací⁷⁶ a jediným melodickým nástrojem je flétna, zhruba v polovině skladby melodická složka chybí. Hudební obsah je tedy soustředěn do rytmické a dynamické složky. Jak již bylo řečeno, melodická složka užívá čtyři témata, která jsou si natolik podobná, až je zde smyta hranice mezi motivickou spřízněností a modifikací jednoho tématu. Zkušenost s jinými skladbami Luboše Fišera⁷⁷ a kontext motivické práce v této skladbě ukazuje, že se jedná o autonomní témata, která jsou intervalově a svými melodickými postupy velice spřízněná. Tak například téma „a“ a druhá polovina tématu „b“ mají společný melodický postup sestupných půltónů a příraz před dlouhou notou. Naopak rozdílné jsou v rytmu a v počtu tónů. Především však jejich společné znaky jsou natolik pozměněny, že bourají teorii o tématické modifikaci.

⁷⁴ Otázkou zůstává, zda ono spojení obou složek byl autorův úmysl či pouhé použití shodného výrazového prostředku.

⁷⁵ Podoba modelu r2 v tomto dílu je totožná s dílem 13, pouze k doslovné podobě je na konci přidána ještě jedna třítónová skupinka.

⁷⁶ Pouze na dvou místech hlasy intonují melodii.

⁷⁷ Ve Fišerově díle, nejvíce pak v dílech šedesátých let, je často patrná motivická spřízněnost. Tato vazba je převážně patrná v melodické složce na poli intervalového výběru.

Téma „a“ je rozděleno do tří dvojic, kdy přírazová velká septima je vždy na začátku každé dvojice a druhý tón první dvojice s prvním tónem druhé dvojice jsou totožné. Sestup čtyř půltónů tak tvoří šest tónů, z nichž dva jsou zdvojené. Druhá polovina tématu „b“ má pouze jeden příraz na začátku půltónového sestupu, tento příraz je malá sekunda a sestupné půltóny jsou zde pouze tři. Jelikož tomuto půltónovému sestupu předchází zrychlující tremolo tónu vzdáleného o malou sextu níže a půltónová část tématu je tolik zredukována, kloním se ke stanovisku dvou autonomních témat se společnými rysy v oblasti vedení melodie. Větší podobnost nacházíme mezi tématem „a“ a „d“. Obě témata používají stejný tónový výběr⁷⁸ a jsou si podobná i v opakování krajních tónů sestupné trojice. Naopak v tématu „d“ chybí přírazy, je změněný rytmus a sestupné půltóny jsou pouze tři, stejně jako u tématu „b“⁷⁹. Především však samotná melodicko-rytmická linka jako celek je natolik jiná, že se nejedná o tématickou modifikaci. Problém, zda melodický celek označit jako samostatné téma či nikoli jsem řešil i ve čtvrtém dílu. První část tématu je zrychlující tremolo tématu „b“ a druhá část pak vychází z témat „c“. Na rozdíl od předešlých témat, melodicko-rytmická podoba čtvrtého dílu přímo vychází z obou motivů a není jim pouze podobná⁸⁰. Proto jsem se rozhodl klasifikovat melodii čtvrtého dílu jako kombinaci dvou předešlých témat, i když takováto kombinace v expozičním dílu není příliš obvyklá.

Malým oříškem je tématická podoba „a“ v dílu 22. Není obvyklé, že by na samém konci skladby docházelo k tak razantní tématické modifikaci. Buďto se na koncích skladby objeví absolutně nesouvisející téma⁸¹, nebo doslovné či lehce modifikované hlavní téma skladby. Na první pohled to dokonce vypadá, že obě témata mají jen málo společného. Při podrobném rozboru však zjistíme, že melodie dílu 22 téměř úplně vychází z tématu

⁷⁸ Jedná se o první čtveřici modu b h c cis.

⁷⁹ Čtvrtý tón modu se objevuje až v následném motivickém zpracování.

⁸⁰ První část je doslovná první část motivu „b“ a druhá část je tónová redukce motivu „c“.

⁸¹ příklad páté klavírní sonáty

„a“. Půltónová trojice před první césurou je redukce tématického materiálu „a“ na tři sestupné půltóny bez přírazů a opakování. Dvojice před druhou césurou pak další redukce na poslední dva tóny předešlé podoby. Poslední čtyři tóny dílu 22 jsou pak kombinací posledních dvou tónů tématu „a“ a celotónového vzestupu, který se v předchozích dílech nikdy neobjevil. Jedná se o jediné užití velké sekundy ve skladbě. Další podoby témat ve skladbě jsou buďto doslovné⁸², nebo podobné, kdy vzájemná rozdílnost tkví především v odlišném zpracování melodické linky, kde intervalové postupy a tónový výběr musí být natolik podobný, aby nebylo pochyb o tom, že se jedná o totéž téma⁸³.

V rytmických dílech skladby si naopak jednotlivé motivy podobné nejsou. Objevuje se zde devět rytmických modelů, kde každý přináší odlišnou rytmicko-výrazovou charakteristiku. Narozdíl od melodických tématů, především v kontextu rytmických motivů je patrné rozdělení skladby na expoziční a prováděcí část. Návratem zpívaného sboru ve dvanáctém dílu skladba přechází do prováděcí části a jednotlivé rytmické modely jsou opakováním modelů z expoziční části. Až na dvě výjimky v dílech 19 a 20. I zde se však nejedná o absolutně odlišné rytmické modely. Rytmus z dílu 19 vychází z tremolového zrychlování melodického motivu „b“ a v rytmus dílu 20 pak můžeme vysledovat podobnost s motivem r1⁸⁴.

Tématická práce u rytmických modelů je shodná s tématickou prací u melodických motivů. Doslovné opakování, kánonické zpracování či citace části motivického celku. Evoluční dovyprávění, které je v tématické práci časté, zde chybí, neboť absencí melodické složky není dostatečné

⁸² Díl 11, 17 Následná práce s motivem je však odlišná.

⁸³ Díl 12, 22. Samotné rozhodnutí o tom, zda intervalové postupy a tónový výběr je natolik podobný, že se jedná o tentýž motiv, zbývá na hudebním citu a zkušenosti s Fišerovou motivickou prací.

⁸⁴ Oba motivy jsou hrány tomtomy a tympány, které se komplementárně doplňují. Na rozdíl od r1 však střídání tomtomů a tympánů není pravidelné a v r9 je motiv zpracován technikou kánonu nad ostinátními čtvrtkami velkého kotle.

množství prostředků pro udržení spřízněnosti evoluční části se základním tématem.

V melodické složce skladby je užito tónového výběru b – h – c – cis – e – f – fis – g. Jedná se o osmitónový modus, který je ve Fišerově hudbě ustálen již od šesté klavírní sonáty z roku 1978⁸⁵. Takto kompletní se objevuje jen na několika místech skladby. Ve zbylých dílech je komplet až radikálně zredukován.

Jak již bylo řečeno výše, melodická linka je z velké většiny tvořena z půltónových postupů a odskoků určitého melodického úseku o určitý interval výše či níže. Poté melodická linka dále pokračuje půltónovými kroky⁸⁶. Zvukové vnímání odskoků jako součásti melodické linky je odbouráno tím, že těmito odskoky jsou zpravidla posouvány celé motivy či témata. Intervaly nejsou pak vnímány jako melodické prvky ale jako důsledek harmonické modulace tušené harmonie dané tonálním centrem a melodickou linkou motivu či tématu.

Jediná výjimka v půltónovém vedení melodie je motiv „c“⁸⁷ a jeho tónová redukce ve čtvrtém dílu, který je složen ze širokých intervalů⁸⁸. Další výjimku nalezneme na konci skladby ve dvacátém druhém dílu, kde se nečekaně mezi posledními dvěma tóny objeví celotónový postup, pro který jsem nenašel žádné logické vysvětlení.

Svým instrumentálním obsazením v celé skladbě odpadá harmonická složka. Flétna je vždy exponována sólově a sbor své jediné dva melodické úseky zpívá unisono. Souznění bicích nástrojů svým zvukovým charakterem není nikdy harmonické, nýbrž témbrové.

Celá skladba je koncipována jako dialog mezi flétnou, popřípadě sborem, bicím aparátem a recitací. Tyto tři nástrojové skupiny tak

⁸⁵ Bartošová, Martina, Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980 [rukopis]; ved. dipl. práce Milan Slavický. Praha, 2005, 64 s.

⁸⁶ Ve skladbě se objevují odskoky o zvětšenou kvintu nahoru a o zmenšenou tercii nahoru.

⁸⁷ Motiv „c“ je tvořen intervaly zm.5, č.4 dolů a zm. 5 nahoru.

⁸⁸ Velká septima dolů

představují ve zvukovém kontextu tři pásma. Pásmo rytmické⁸⁹, rytmicko-melodické a pásmo aryticko-amelodické. Pro zdůraznění dialogu mezi těmito pásmy jsou rytmické motivy vždy exponovány v bicích nástrojích a rytmicko-melodické motivy vždy ve flétně či recitativu. Jediná výjimka je motiv tympánů v devatenáctém dílu, který cituje hlavu motivu „b“.

Recitační úseky stojí mimo motivickou konfrontaci, neboť toto pásmo má svou hodnotu a význam v textu, popřípadě v barvě vzniklé různě dramaticky interpretovaného textu. Jelikož text je v této skladbě nejdůležitější složka skladby a nositel obsahu, stojí hierarchicky nad dalšími dvěma pásmy, kterými nepravidelně prochází. Proto je někdy exponován současně s bicími nástroji, někdy samostatně, zatímco rytmicko-melodické pásmo s rytmickým pásmem současně nezazní nikdy.

Ačkoli rytmická, melodická a harmonická složka se recitací netýká, dynamická a témbrová naopak ano. Z převážné většiny, jak bývá ve Fišerových skladbách konce sedmdesátých let zvykem, bývá uplatněna jedna dynamická hladina na jeden celý díl. Jsou-li dynamické hladiny mezi jednotlivými díly odlišné, tato změna bývá kontrastní⁹⁰. Na rozdíl od skladeb šedesátých let, kdy prakticky každá část byla v jiné dynamice, je kontrastní změna dynamiky v dílech osmdesátých let uplatňována mnohem méně. V Istanu jsou prakticky tři dynamická pásma. První třetina skladby v hladině *f*, druhá třetina v *p* a třetí třetina opět ve *f*⁹¹. Často se zde objevují crescenda, která mají funkci nositele výrazu – zvukově zdůrazňují jednotlivé momenty skladby. Crescenda se objevují na malých úsecích - na jednom tónu, či na velkých úsecích – mohutné crescendo po celou dobu průběhu jednoho dílu. Takovou dynamickou charakteristiku má i textové pásmo. Dynamické rozdíly jsou i v textu vždy kontrastní.

⁸⁹ Ačkoli jsou zvony schopny intonovat melodii, jejich užití ve skladbě takové, že melodická složka je eliminována. I tympány a další bicí nástroje mají schopnost intonovat. V harmonickém kontextu zní však tóny tak intonačně nepřesně, že melodické změny mají spíše témbrový charakter.

⁹⁰ Nejbližší dynamický skok mezi jednotlivými díly je skok z *p* do *ff* či *pp* do *poco f*.

⁹¹ Zeslabení posledních dvou dílů do *ppp* představuje jakési konečné smířčí zklidnění doposud dramatického průběhu.

Crescendo se v textu nikdy neobjeví. Jsou úseky, kdy zvuková hladina textu roste⁹², tento postup je však terasovitý a tvoří tak zajímavý kontrast k současně probíhajícímu rytmickému pásmu.

Nemálo významná je i témbrová složka skladby. Nejpropracovanější je v tomto ohledu bicí aparát, kde způsob úderu je velice konkrétně autorem popsán. Na několika místech si s témbrem pohrává i flétna⁹³. I recitující hlasy mají veliký potenciál ve využití témbru. Na rozdíl od bicího aparátu zvuková podoba recitace není autorem předepsána, měla by se tedy řídit textem a hudebním kontextem.

Svým výrazovým charakterem e Istanu velice podobá skladbám šedesátých let. Především sevřenost formálních dílů, výrazná stříhovost přechodů a převaha půltónových melodií jsou výrazové prostředky často užívané ve zmíněném období. Zvláštností skladby je užití chetitského textu, kterým navazuje na skladbu *Nářek nad zkázou města Ur* (1970), kde byl zpracován sumerský text. Další výrazovou zvláštností skladby je užití rytmu jako hlavní formotvorné složky. Přestože je užití bicích nástrojů poměrně časté ve Fišerově tvorbě, skladeb, jejichž význam stojí a padá pouze na rytmické složce, je minimum. Přes malý rozměr skladby, je právě pro výše uvedené charakteristiky a zvláštnosti tato skladba právem považována za jednu ze zásadních skladeb Fišerovy tvorby.

⁹² díl 3

⁹³ Především se jedná o zrychlující tremolo ve vysoké dynamice, které ve své zvukovosti má především témbrový charakter.

4. ALBERT EINSTEIN – PORTRÉT PRO VARHANY A ORCHESTR 1979 – 1980

SOLO: Organo

ORCHESTRA: Flauti 1. 2.
 Oboi 1. 2.
 Clarinetti 1. 2.
 Fagotti 1. 2.
 Corni 1. 2. 3. 4.
 Trombe 1. 2.
 Tromboni 1. 2. 3.
 Timpani (3x)
 Violini I (14x)
 Violini II (12x)
 Viole (10x)
 Violoncelli (8x)
 Contrabassi (6x)

Tab. 5

Díl	1	2	3	4	5	6	7
Téma	a	b / c	d	e f	a´	f	g
Tempo	Largamente	Pesante	Risoluto	Vivace	Largo		sostenuto
Obsazení	tutti	org+timp	sm	org	sm	org	sm solo
Orch/solo	orch	solo+timp	orch	solo	orch	solo	orch
Modus	b h c cis	b h c cis e f fis	b h c fis	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis
Dynamika	<i>ff</i> <	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i> <	<i>pp</i> / <i>mp</i>	<i>ff</i>

Díl	8	9	10	11	12	13	14	15
Téma	t	h	a	a	h´	f	f´	f b
Tempo		Moderato		Lento	Adagio			Sostenuto
Obsazení	Tutti	Org	tutti+org	sm	sm solo	org	fl+vl	tutti
Orch/solo	Orch	Solo	orch+solo	orch	orch	solo	orch	orch
Modus	b c cis e f fis	b h c cis f e fis g	b h c cis	b h c cis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis fis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis
Dynamika	<i>Ff</i>	<i>Ff</i>	<i>f</i>	<i>Pp</i>	<i>p</i>	<i>pp / mp</i>	<i>ff/p<ff</i>	<i>ff</i>

Díl	16	17	18
Téma	t / a c f	a	b
Tempo	Andante/ larghetto	Largamente	
Obsazení	tutti / tutti + org	tutti + org	timp
Orch/solo	orch + solo	orch + solo	orch
Modus	b h c cis e f fis	b h c cis	c f fis
Dynamika	<i>p < ff / ff(solo)</i>	<i>ff</i>	<i>ff < mf < p < pp</i>

Ve skladbě o šestnácti dílech je exponováno celkem devět základních témat, jejichž užití a práce s nimi rozděluje skladbu na osmnáct částí.

V prvním dílu, *Largamente*, se objevuje téma „a“, jeden z hlavních stovebních prvků skladby. Toto téma je exponováno v unisonu celého orchestru nad ostinátním „C“, prvním tónem tématu, v závažných čtvrtových či půlových hodnotách. Práce s tímto tématem v první části skladby spočívá v postupném přidávání a následném ubírání tónů z kompletního pětitónového celku. Poprvé se z motivu objeví pouze první dva tóny. Při druhém opakování čtyři, napotřetí je exponován celý motiv. Při dalším opakování je vždy ubírán první tón motivu až zůstanou opět dva, tentokrát poslední, tóny tématu. Jejím dalším opakováním a velkým *crescendem* na posledních dvou tónech první část končí. *Attacca* nastupuje výrazné tympánové téma „b“, který se vždy ve skladbě objeví v nezměněné kompletní podobě a vždy v partu tympánů. Rychlé tympánové desetitónové téma v šestnáctinových hodnotách vede jakýsi dialog s „pesante“ varhanním partem. Ve varhanách nejprve zazní

dvakrát septimové postupy v unisonu tří oktáv⁹⁴. Po druhém opakování těchto septimových skoků zazní jako jejich rozvedení téma „c“. Opět dvakrát exponovaný, vždy proložením tympanovým partem.⁹⁵

Téma „d“ třetí části vychází z prvních dvou tónů tématu „a“. Zároveň expozice skoku malé a velké septimy připomíná podobnou dvojici z druhého dílu. Velice hravé téma složené z velké či malé septimy a malé sexty v půltónové vzdálenosti mezi posledním a prvním tónem obou skoků tvoří jakýsi kánon probíhající v jednotlivých hlasech skupiny smyčců.⁹⁶ Na konci tohoto úseku se všechny hlasy sejdou na dlouhém tónu „c“. Po césuře nastupují opět varhany v tempu „vivace“, stále v dynamice *ff*. Poměrně dlouhý a motivicky bohatý úsek supljuje funkci koncertní kadence. Jedná se o jakési představení sólového nástroje. Expozice kadence ve skladbách pro nástroj a orchestr je ve Fišerově díle tohoto období obvyklé. Vzpomeňme například na Serenády pro Salzburg⁹⁷. Za kadenci jsem tento díl označil pro to, neboť se jedná o jedinou část skladby, kde se objevuje evoluční tématická práce. A to především v rozvoji tématu „f“. Stejně jako v Salzburských serenádách, i zde budou motivy sólového recitativu předmětem dalšího zpracování v následném průběhu skladby. Zde se jedná konkrétně o sekundové téma „e“ i o téma „f“, které kombinuje vzestupný skok dvou kvint a sestup dvou půltónů. V pátém dílu, *Largo*, skupina smyčců stále ve fortissimu zpracovává téma „a“. Poslední čtyři tóny tématu „a“ tvoří hlavu osmitaktového tématu,

⁹⁴ Poprvé se jedná o skok velké septimy. Podruhé o skok malé septimy. Tato dvojice skoků je exponována současně, oddělena céсурou. Ve stejné podobě zazní ještě jednou po dvojitém opakování tympanového motivku.

⁹⁵ Dvojici oktávových skoků jsem neoznačil za motiv, neboť nemá stavebný charakter. Nejedná se ani o část motivu „c“, neboť nikdy tyto dva elementy nezazní společně. Vysvětlení těchto dvou elementů jako jeden motiv s proložením tympanů jsem nepovažoval za věrohodné, neboť jsem nikde ve Fišerově díle neobjevil podobný případ. Raději jsem se uchýlil k vysvětlení těchto dvou motivů jako dvou nezávislých elementů.

⁹⁶ Přestože užití polyfonické techniky ve Fišerově tvorbě není obvyklé, není to ojedinělý případ. Užitím této techniky autor sleduje vytvoření zvláštního zvukového efektu.

⁹⁷ V Serenádách pro Salzburg bylo sólových nástrojů devět. V jakési kadenci se představily tři z nich. Nejvíce violoncello, které, stejně jako varhany zde, v kadenci přináší významný motivický materiál, který bude nadále zpracováván.

keré probíhá v těžkém tří čtvrtovém rytmu. Pátý díl je tvořen ze dvou opakování tohoto osmitaktového tématu. Druhé opakování je exponováno o oktávu výše. Konečně v šestém dílu nastává dynamický skok z *ff* do *pp*. Zde varhany třikrát exponují pozměněné téma „f“ nad půltónovým shlukem čtyřzvuku 111. Téma „f“ je zde lehce pozměněno. Nejedná se o dva kvintové skoky, nýbrž skok kvarty a malé sexty. Následný půltónový sestup zůstává zachován. První a druhý tón tématu jsou zadrženy, proto po zaznění celého motivu tvoří spolu s posledním tónem kvartový trojzvuk. Sedmý díl, *Sostenuto*, je opět exponován ve *ff*, smyčcovým souborem, každá nástrojová skupina po dvou nástrojích. První a druhé housle přinášejí osmitónový téma, které je po jeho expozici opakováno o kvartu výše. Nižší smyčce exponují motiv o dobu později o kvartu výše. Druhé opakování nastupuje o kvintu výše. Konec dílu dynamicky graduje a *attacca* nastupuje témbrový díl *osm*⁹⁸. Skupina smyčců hraje jeden dlouhý trylek, akord (21311) v rozložené faktuře přes celou výškovou škálu orchestru. Flétny a trubky pak v ostrých šestnáctinových skupinkách po třech, pěti, deseti a devíti exponují melodický postup dvou vzestupných půltónů podobně jako v prvním dílu nad ostinátním základním tónem. Nejprve jeden tón, poté dva tóny, pak tři, pak dva a nakonec opět jeden tón⁹⁹. Ostatní nástroje skupiny dřev doplňují souzvuk o další tóny neúplného modu b-c-cis-ef-fis.

Varhanní sólo v devátém dílu přináší téma „h“ v klidném tempu *moderato*. Levá a pravá ruka manuálu exponuje v unisonu dvojhlasý kontrapunkt. Téma se dvakrát doslovně opakuje. Poté je vystřídáno dramatickou částí *Vivo*¹⁰⁰ a bravurním oktávovým unisonem *Presto*. Pod

⁹⁸ Osmý díl jsem v tabulce označil písmenem „t“, neboť se jedná o témbrovou plochu, která nepřináší žádný motivický materiál.

⁹⁹ Přestože se jedná o skupinky až deseti tónů, v každé skupince se objevují maximálně tři odlišné tóny melodie tak, aby vytvořily vzestupný půltónový postup. Každý tón je exponován vždy minimálně dvakrát za sebou. Ve třetí skupince o deseti tónech je první melodický tón opakován třikrát, druhý dvakrát a třetí pětikrát za sebou.

¹⁰⁰ Pedál vede dialog s akordy v manuálu, kdy melodie nad nono septim kvintovým akordem vychází z půltónových sestupů tématu „f“.

bravurní škálou v manuálu se objevuje Grave varhanního pedálu, citujícího skoky velké a malé septimy z druhého dílu. V desátém dílu se vrací téma „a“ v téměř stejné podobě v unisonu levé a pravé ruky varhan¹⁰¹. Dechové nástroje citují skoky malé a velké septimy tématu „d“ v unisonu dlouhých hodnot v crescendo $f < ff$. To celé probíhá nad dlouhým základním tónem „C“ v unisonu smyčců. Tímto doslovným opakováním tématu „a“ se dostáváme do druhé poloviny skladby, která bude z větší míry citovat a zpracovávat motivický tématický předchozích devíti dílů.

Po generální césuře je zpracováváno téma „a“ ve smyčcích v kontrastní dynamice *pp* a kontrastním klidným tempu Lento. Nad ostinátním základním tónem „C“ ve čtvrtých hodnotách kontrabasů jsou zpracovávány poslední čtyři tóny pětitémátového tématu „a“ technikou kánonu. Hlasy nastupují od nižšího hlasu k vyššímu s rozestupem jedné doby (jednoho tónu melodie). Ve dvanáctém dílu je zpracováváno téma „h“ ve čtvrtých a osminových hodnotách. Třináctý díl doslovně cituje díl šestý. Čtrnáctý díl pracuje s tématem „f“¹⁰² v unisonu fléten nad dlouhým půltónovým shlukem (111) prvních a druhých houslí¹⁰³ v crescendo $p < ff$. Patnáctý díl sostenuto dále zpracovává téma „f“ v partu dechových nástrojů v podobě předešlého dílu¹⁰⁴. Pouze hoboj a fagoty exponují druhou, půltónovou část tématu v původní sestupné podobě. Skupina smyčců setrvává v půltónovém souzvuku (111), v tomto dílu však akord hraje celá smyčcová skupina. Tympány pětikrát exponují tympánové téma „b“. V tomto dílu každý tón melodie zazní pouze jednou.

¹⁰¹ Vertikální i horizontální linka motivu je totožná. Jediný rozdíl tkví v tom, že v desátém dílu se pětitémátová skupinka tématu objeví dvakrát a poslední dvoutónová skupinka třikrát.

¹⁰² Kvartové skoky první části tématu jsou zde v podobě dvou čistých kvart a jedné zvětšené. Půltónový sestup druhé části tématu je zde převrácen na půltónový vzestup.

¹⁰³ Souzvuk (111) je totožný se souzvukem v šestém a třináctém dílu.

¹⁰⁴ Užívá zde pouze poslední kvartový skok a tři vzestupné půltóny. Technika motivické práce je totožná jako v prvním dílu, kdy z postupu tří půltónů zazní nejprve dvakrát pouze první dva tóny, potřetí všechny tři a napočtvrté poslední dva tóny.

Šestnáctý díl, Andante, představuje společně s následujícím dílem vrchol skladby. Tutti orchestr exponuje témbrovou složku, která v ostinátním rytmu osminek s osminovou pauzou postupně zesiluje z *p* do *ff*¹⁰⁵. V průběhu tohoto témbrového bloku varhany exponují postupně témata „a“, „c“ a „f“. Po generální césuře tutti orchestr s varhanami exponuje téma „a“ ve *ff*¹⁰⁶. Skladbu uzavírá tympánový téma „b“ za neustálého zeslabování *ff>pp* a *ritardanda*¹⁰⁷.

Stejně jako u většiny skladeb Luboše Fišera, i zde je skladba rozdělena na část expoziční a část prováděcí¹⁰⁸. Expoziční část obsahuje prvních devět dílů, ve kterých se představí devět témat. Čtyři z devíti témat zůstávají exponovány pouze jednou. Zbylých pět se stává předmětem dalšího zpracování v prováděcí části skladby.

Zásadní tématický materiál je téma „a“, které je nejen citováno na několika místech skladby¹⁰⁹, ale poskytuje i půdu pro bohatou tématickou práci. Charakteristický skok malé septimy tématu „a“ se objevuje v druhém, devátém a desátém dílu skladby, ve varhanním pedále čtvrtého dílu je užit tento skok v zrcadlovém převratu. Z motivu tohoto septimového skoku je odvozeno i téma „d“. Další důležitý stavební prvek skladby je téma „f“. V doslovné podobě se objevuje na čtyřech místech skladby¹¹⁰. Převrácením dvou kvartových skoků tématu dospějeme k

¹⁰⁵ Celý orchestr hraje *v* tritónový akord *c –fis –c* přes celou výškovou škálu orchestru.

¹⁰⁶ V tomto případě je motiv opakován pětkrát. Poprvé exponuje první čtyři tóny, poté pětitónový komplet, poté čtyři poslední tóny a naposledy dvakrát poslední dva tóny.

¹⁰⁷ Motiv „b“ je nejprve třikrát exponován v doslovné podobě druhého dílu. Poté jsou dvakrát exponovány pouze poslední dva tóny. Na po šesté je tempo zpomaleno z šestnáctinových hodnot na osminové a na posedmé zůstává pouze poslední tón motivu v pěti úderech osminek s tečkou a pěti úderech půlových hodnot.

¹⁰⁸ Tyto dva termíny jsem užil již v předešlých seminárních pracích o Luboši Fišerovi: Relief a Double. Expoziční část je soubor dílů, ve kterých se představují jednotlivá témata a motivy. Prováděcí část je soubor dílů, ve kterých se motivy a témata z předešlých dílů zpracovávají či doslovně citují. Obě dvě části bývají zpravidla podobně velké.

¹⁰⁹ Přesná místa, na kterých se dané motivy objevují, jsou zanesena v tabulce na začátku rozboru skladby.

¹¹⁰ díl 4, 6, 13, 16

tympánovému tématu "b"¹¹¹. Téma "g" a témata v dílech 14 a 15 jsou také odvozeny od tématu "f"¹¹².

Tématická práce je zde různorodá. Objevuje se zde tématická práce charakteristická pro Fišerova díla z šedesátých let – doslovné opakování krátkých motivů či celých témat. Zpravidla se jedná o delší témata, která se opakují dvakrát a více, buď doslovně, nebo v různých oktávách. Specifická podoba této tématické práce se objevuje ve třetím a jedenáctém dílu, kdy doslovné opakování tématu je umocněno kánonickou technikou mezi hlasy. Jiná tématická práce spočívá v dialogu dvou a více odlišných témat, které se pravidelně, či častěji nepravidelně, střídají.¹¹³ Jiný způsob tématické práce známé z dřívějších skladeb je postupná tématická redukce, kde se v každé formulí zpravidla odsazené césurou či pauzou objeví pouze téma vždy zkrácené o jeden tón zepředu. K redukci dochází tak dlouho, až z tématu zůstane zpravidla jen poslední tón. Poslední tón je často několikrát repetován. Objevuje se i inverzní postup, kdy se tóny postupně přidávají až do podoby kompletního tématu.¹¹⁴ Velice často se při ubírání tónů prodlužuje jejich rytmická hodnota. Samozřejmě dochází i ke kombinaci jednotlivých technik, jako například ve čtrnáctém a osmnáctém dílu, kde je téma nejdříve několikrát exponováno doslovně a poté dochází k jeho postupné redukci.

Další podstatně jinou motivickou prací je tématická modifikace. Zde je podoba tématu upravena především v její intervalové složce takovým

¹¹¹ Intervalová stavba není totožná, protože motiv „b“ obsahuje skok čisté a zvětšené kvarty, zatímco motiv „f“ je složený z čisté kvarty a malé sexty. Akusticky je však zde cítit latentní podobnost, neboť se jedná v obou případech o vzdálené intervaly a první a poslední tón souzvuku obsahuje v obou motivech stejné tóny – „f“ a „ges“.

¹¹² Motiv „g“ obsahuje charakteristický kvartsextový akord, v motivu „f“ dílu 14 je pak přidána jedna kvarta navíc a půltónový postup je obrácen vzestupně. V dílu 15 se objevuje motiv z dílu 14 bez prvního tónu.

¹¹³ Tento typ motivické práce se objevuje v dílech 2, 9 a 16. Nepravidelnost střídání spočívá v tom, že motivy nejsou střídány pravidelně po jednom exponování, ale mohou být několikrát repetovány předtím, než nastoupí další motiv.

¹¹⁴ Taková technika motivické práce se objevuje v dílu 1, 4, Presto dílu 9, 10, 11, 17. V dílu 15 je podobně zpracováván předešlý díl tak, že je vynechán první tón motivu a triolové a kvintolové opakování čtvrtého tónu.

způsobem, že zvukově téma chápeme jako totožný. Pro bezchybnou identifikaci upraveného tématu s originálem Fišer doslovně dodržuje jeho rytmickou podobu a zachovává charakteristické intervalové postupy¹¹⁵. Jinde zase jsou doslovně zachovány intervalové postupy a kompletně změněno metrum a rytmus. V takovém případě bývá nová verze tématu dovyprávěna evolučním způsobem¹¹⁶.

Co se týče tonálního ukotvení, skladba má po celou dobu svého průběhu tonální centrum "C" – tón "c" je prakticky všudypřítomný. Melodická a harmonická složka užívá modální selekci b-h-c-cis-e-f-fis-g, ovšem z velké části není modus kompletně využit. Mnohdy jednotlivé úseky využívají pouze několik tónů. Nejčastěji se objevuje sedmitónový výběr b-h-c-cis-e-f-fis. Z tabulky je patrné, kolik tónů modálního kompletu je užito v daných dílech skladby.

V melodické složce převládají půltónové a celotónové postupy. Dále se zde často objevuje jejich převrácená podoba malé a velké septimy, skoky čisté a zvětšené kvarty a čisté kvinty. V intervalové složce Fišer nevyužívá žádnou selekci, proto se zde objevují i ostatní intervaly. Zpravidla však velice zřídka, a pokud k tomu dojde, vždy v takovém kontextu, aby výsledný zvuk nezněl konsonantně¹¹⁷.

Využití akordů není příliš bohaté. V mnoha dílech skladby převládá heterofonní stavba, kdy jsou souzvuky tvořeny několika horizontálními linkami. Častý případ je rozvíjení melodie nad prodlevou. Tím vznikají

¹¹⁵ Takto je anticipován motiv „f“ v dílu 4 na začátku šestnáctinového unisona. Stejnou zvukovou podobnost zjišťujeme mezi motivem „f“ a tympánovým motivem „b“, kdy přestože jsou intervalové skoky převráceny, dva shodné tóny třítónové skupinky zajišťují jejich latentní podobnost.

¹¹⁶ Takový případ najdeme v dílu 5, kde je motiv „a“ použit jako stavební materiál absolutně nového tématu. V dílu 12 naopak nová podoba motivu „h“ využívá doslovně jeho tónový materiál a až po následném opakování a césuře následuje dovyprávění evolučním způsobem.

¹¹⁷ To je případ motivu „f“, kde je využito čisté kvarty a malé sexty. Konsonantní charakter malé sexty je zde zrušen přítomností přicházející kvarty, neboť krajní tóny trojzvuku tvoří interval malé nóny. Podobný případ najdeme v šestnáctinové škále Presto dílu 9, kde užití velké tercie v kontextu malých sekund jejich konsonantnost stírá.

náhodné dvojzvuky ovlivněné melodickým pohybem¹¹⁸. Nebo zadržování melodie¹¹⁹, kde vertikální struktura každým novým melodickým tónem narůstá. Není neobvyklé doplnění některých melodických linek o jejich oktávové paralely. Dalším případem heterofonie je užití paralelních pohybů či protipohybů¹²⁰. Často se ve skladbě také objevuje dialog několika melodických linek¹²¹, v extrémním případě je užito polyfonní techniky¹²². V těchto výše uvedených případech je harmonický obsah náhodný. Kombinací těchto technik je často dosaženo bohatých a harmonicky zajímavých souzvuků obsahujících zpravidla podobný intervalový materiál jako melodická složka. Harmonicky nejzajímavější je skupina dřev v osmém dílu¹²³.

Použití homofonních souzvuků není příliš časté a objevuje se především v prováděcí části skladby. Jedná se konkrétně o shluk čtyř půltónů (0111)¹²⁴ a o kombinaci dvou půltónů v kvartové vzdálenosti (0145)¹²⁵. Funkce těchto souzvuků je harmonické obohacení jedné či více melodických linek. Tutéž funkci a zároveň akustickou gradaci k vrcholu skladby plní tritónový souzvuk tutti orchestru v šestnáctém dílu, který v neustálém crescendo doprovází varhanní part¹²⁶. V ostatních dílech skladby harmonická složka chybí a melodie je exponována buď sólo, nebo

¹¹⁸ To je případ motivu „a“ či motivu „c“, témbrové složky dílu 8, některé postupy ve varhanním partu dílu 16 a v některém případě i v motivu „b“.

¹¹⁹ motiv „f“

¹²⁰ motiv „e“, harmonický doprovod v dílu 15,

¹²¹ díl, 5, 9, 12, 15, presto dílu 9

¹²² 3, 7, 11,

¹²³ Zde se kombinují paralelní postupy kvint a kvart s technikou ostinátního tónu pod probíhající melodií.

¹²⁴ skupina smyčců v dílu 14, 15, varhany v dílu 6, 13

¹²⁵ skupina smyčců v dílu 8

¹²⁶ Tympány v tomto dílu hrají interval velké septimy, čímž vybočují z řady ostatních nástrojů. Otázku, zda se nejedná o chybu zápisu, nechávám otevřenou, neboť v tuto chvíli nemám potřebné prostředky pro vyřešení tohoto problému.

ve vícehlasém unisonu¹²⁷. Z důvodu absence metra je užito proporční notace.

Metrum je až na dvě výjimky nahrazeno césurami, které rozčleňují hudební tok do skupinek a tím nahrazují klasické metrické uspořádání, které je vzhledem k metrické nepravidelnosti nepoužitelné¹²⁸. Rytmičké hodnoty a tempové a výrazové přípisys jsou přesně vyjádřeny, společně určují charakter dílů a zdůrazňují jejich vzájemný kontrast.

Dalším elementem vytvářejícím kontrast je dynamika. Ačkoli je ve skladbě dynamika víceméně konstantní, jakékoli dynamické změny jsou vždy velice kontrastní¹²⁹.

Nyní několik slov k instrumentaci. Dialog mezi sólovým nástrojem a orchestrem je velice vyvážený. Téměř pravidelně se obě složky střídají. Na dvou místech skladby jsou dva díly za sebou instrumentovány pro orchestr. V obou případech je jeden z dílů pouze pro sólové smyčce. Tudíž i zde se jedná o určitý dialog. Dalším pravidlem instrumentace je ponechání charakteristických motivů jedné nástrojové skupině¹³⁰. Tím je docíleno skutečnosti, že si každý motiv dokonale ponechá svůj charakter. Samozřejmě veškerá tato pravidla jsou podřízena gradaci a vývoji skladby. Například v desátém dílu začíná prováděcí část skladby. Pro zdůraznění onoho předělu je smyčcový motiv "a" přenechán varhanám. Smyčce hrají pouze základní tón motivu, dechy naopak citují pouze charakteristickou malou septimu motivu, modifikovanou v druhém dílu. Podruhé je motiv "a" citován varhanami v sedmnáctém dílu skladby. Zde se jedná o absolutní gradační vrchol, který podporuje zapojení celého orchestru.

¹²⁷ Začátek dílu 2, díl 18, presto dílu 9 do nástupu pedálu.

¹²⁸ Výjimku tvoří díl 5, který má pravidelný tříčtvrtkový rytmus, a šestnáctý díl, který je zapsán ve třináctičtvrtkovém rytmu [!].

¹³⁰ Motiv „a“ je instrumentován smyčci, motiv „b“ tympány, motiv „f“ varhanami.

5. SONÁTA PRO SÓLOVÉ HOUSLE – IN MEMORIAM TEREZÍN 1981

Tab. 6

Díl	1	2	3	4	5	6	7	8
Téma	a	b	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	b ⁵	b ⁶ + a
Tempo	Sostenuto	Grave	Animato	Piu mosso	Vivace		Vivacissimo	Largo
Modus	b h e f g	b h c cis e f fis g	b h c cis fis	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g
Dynamika	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>Ff</i>	<i>ff</i> <	<i>ff</i>	<i>Ff</i>

Díl	9	10	11	12	13	14	15	16
Téma	b ⁷ + a	a	b ⁸	a	b ⁹	b ¹⁰ + a	b	b ¹⁰ + a
Tempo	Con brio	Sostenuto / Con brio Molto sostenuto	Moderato	Lento	Mesto	Molto Andante / Acuto	Adagio	Sostenuto
Modus	b h c cis e	b h e f g	b h c cis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis	b h c cis
Dynamika	<i>ff</i>	<i>ff</i> / <i>sff</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i> / <i>ff</i>	<i>p pp</i>	<i>ff</i>

Díl	17	18	19	20	21
Téma	b ¹	b ¹¹	b ¹²	a	b
Tempo	Animato	Vivace	Vivacissimo	Pesante	Grave
Modus	e f fis g cis	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h	b h c cis
Dynamika	<i>ff</i>	<i>ff</i>		<i>fff</i>	<i>fff</i> > <i>mp p pp</i>

Sonáta pro sólové housle je komponována variační technikou. V celé skladbě se objevují dvě témata. Téma „b“ je variačně zpracováváno, téma „a“ se objevuje jen na několika místech skladby a tím přerušuje pravidelný sled variací.

Skladba začíná tématem „a“, který je složen ze souzvuků malé nóny a velké septimy. Jedná o nonoseptimové převraty. Krajní dvojhmady

v jedné oktávě, vnitřní dvojhmaty o oktávu níže. Velice jednoduchým, ale efektním vedením hlasů dochází k tomu, že oba intervaly se v tématu objevují jak ve vertikále, tak v horizontále. Ve vertikále se jedná o dvojhmaty, jak bylo popsáno výše, a v horizontále se jedná o melodické skoky malé nóny ve vrchním hlase a velké septimy ve spodním hlase. Téma se skládá ze čtyř dvojsvků. První dvojice je vedena sestupným pohybem o zmíněné intervaly a druhá dvojice naopak vzestupným pohybem. Sousední dvojhmaty obou dvojic¹³¹ se pak vzájemně vystřídají půltónovými postupy. Vrchní hlas vzestupně a spodní sestupně. Po cesuře se téma evolučně vyvíjí. Po první cesuře je přidán tritónový dvojhmat, po druhé cesuře je tritónový dvojsvk dále rozvinut na trojsvk a čtyřsvk přidáním spodní kvarty a dále spodní malé septimy. Až do jedenácté části skladba probíhá v dynamice *ff*. Druhý díl, Grave, nám představuje téma pro variace. Variované téma je zde ve dvou podobách. Základní: f-e-fis-g, a jeho tritónová transpozice: h-b-c-cis. V tomto díle jsou představeny obě podoby. Základní podoba v dvojhlasu a jeho transpozice o tritón níže v jednohlasu. Třetí díl variuje tritónovou transpozici ve dvaatřicetinových hodnotách¹³². Témata jsou nepravidelně prokládána ostrými trojsvků. Nejprve jedním, podruhé dvěma a potřetí čtyřmi, jehož vrchní tóny tvoří téma „b“¹³³. Čtvrtý díl pak kombinuje obě transpozice ve dvou pásmech vklíněných do sebe. Téma „b“ je exponován v půlových hodnotách v septimových a nónových dvojsvků. Každá dlouhá hodnota tématu je proložena neúplnou tritónovou transpozicí v šestnáctinových hodnotách. Pátý díl kombinuje variaci tématu „b“ s částí tématu „a“¹³⁴. Téma „b“ je zde v podobě trojsvků, kde melodie je vedena ve vrchním hlase.

¹³¹ Druhý a třetí dvojhmat tématu.

¹³² Jelikož se jedná o variační formu a jednotlivé tématické modifikace jsou formotvorné, jednotlivé modifikace jsou označeny horním indexem.

¹³³ Trojsvků jsou vždy kvartkvintové akordy. Melodickým vedením krajních hlasů při konstantním středním hlase „fis“ se podoba intervalů mění na zmenšenou, zvětšenou či čistou kvartu a kvintu.

¹³⁴ Ačkoli intervalová podoba není totožná, akusticky skok dvou velkých septim připomínají skok velké septimy a zmenšené kvarty dvou posledních tónů po první cesuře dílu 1.

Trojzvuky jsou stavěny stejně jako ve třetím dílu pouze s tím rozdílem, že zde je každý trojzvuk exponován dvakrát a vše se odehrává v plynulém toku šestnáctinových hodnot. Tento plynulý tok šestnáctin je přerušován osminovými sestupnými skoky dvou septim, které tématicky vycházejí z tématu „a“ (viz poznámka 72). Ony skoky jsou exponovány stejně jako trojzvuky ve třetím dílu. Nejprve jednou, poté dvakrát za sebou a potřetí čtyřikrát, kdy vrchní tóny vrchních dvojhmatů tvoří téma „b“ v tritónové transpozici. Šestý díl variuje téma v dvojjzvucích v šestnáctinových hodnotách oddělených šestnáctinovými pauzami. Každé téma je prokládáno trojicí dvojhmatů¹³⁵. Sedmý díl intervalově cituje téma „b“. Variace spočívá ve změně rytmu a v opakování jednotlivých tónů tématu. Po exponování tritónové transpozice se začne pracovat i s intervalovou stavbou¹³⁶. Osmý díl ve své variaci kombinuje téma „b“ s tématem „a“. První dva tóny variovaného tématu je doslovná podoba dvojice dvojjzvuků tématu „a“¹³⁷. Dále následuje téma „b“, kde krajní tóny tématu jsou zdvojeny a intervalová stavba dvojjzvuků je totožná s tou v šestém dílu. Devátý díl cituje dvojici dvojjzvuků tématu „a“ předešlého dílu o oktávu výš. Nepravidelně jsou mezi tyto dvojjzvuky vkládány jednotlivé tóny tritónové transpozice tématu „b“. Téma „b“ je exponováno v ostrých sforzatech v jednohlase o oktávu níže než spodní tóny dvojjzvuků. Desátý díl zpracovává téma „a“ velice zajímavým způsobem. Tento krátký díl je rozdělen do tří motivických úseků. První úsek dvakrát doslovně cituje první tři dvojjzvuky motivu „a“. Mezi oběma citacemi je vložena doslovná podoba dvojice dvojjzvuků z předešlých dvou dílů, pouze o oktávu níže. Druhý úsek čerpá oné dvojice dvojjzvuků. Oba dvojjzvuky se nepravidelně střídají v plynulém sledu v šestnáctinových hodnotách. Třetí úsek je doslovná citace posledních čtyř tónů prvního dílu. Pouze poslední akord je

¹³⁵ Interval malé decimy, zvětšené kvinty a zmenšené oktávy. Vrchní tón dvojjzvuku je vždy základním tónem následujícího dvojjzvuku.

¹³⁶ Melodie probíhá nad konstatním tónem, který je pokaždé jiný.

¹³⁷ Poslední dva dvojjzvuky ve skupince po první cesuře. Jedná se o tentýž souzvuk jako v díle 5 s tím rozdílem, že v tomto dílu je intervalová stavba doslovná.

exponován dvakrát. Jedenáctý díl doslovně cituje intervalovou podobu a počet tónů tématu „b“ v tritónové transpozici. Jediné, čím se od předlohy odlišuje, je tempo, které plyne rychleji ve čtvrtových a osminových hodnotách, a dvakrát samostatně exponovaná první dvojice dvojjzvuků, které přerušují tónový sled motivu „b“. Jedenáctým dílem končí dlouhý úsek ve *ff* a dynamika se kontrastně mění na *p*. Nízká dynamická hladina trvá až do sedmnáctého dílu, kdy se opět kontrastním způsobem vrací do *ff*¹³⁸. Dvanáctý díl je pomyslná hranice mezi expoziční a prováděcí částí. Ačkoli v této skladbě ony dva názvy nedávají příliš smysl, neboť svým charakterem variací se provádějí všechny části, jistou charakteristiku prováděcího dílu si tento díl však zachovává. Charakter je zachován v těchto prvcích: Prováděcí část i zde nastupuje citací hlavního tématu. V tomto případě se jedná o téma „a“. Citace není ani zdaleka doslovná, ale charakter je natolik zachován, že zvukově podobu tématu „a“ velice připomíná¹³⁹. V následných dílech upozorujeme další charakteristiku prováděcího dílu. A to, že se doslovně či velice podobně opakují určité díly z expozičního dílu¹⁴⁰. Dvanáctý díl doslovně cituje jednohlasou melodii tématu „a“, poté je tento motiv evolučně rozvíjen. Třináctý díl opět variuje téma „b“ v dvojhlasu. Intervalová stavba dvojhlasu je totožná s tou v osmém dílu. Rytmus probíhá v pravidelných čtvrtových hodnotách¹⁴¹. Poslední tóny tématu, který se v tomto dílu zopakuje třikrát, se několikrát opakují¹⁴² ve stejném sledu jako v osmém dílu. Čtrnáctý díl představuje dvojitou variaci. Aby byly dostatečně odděleny obě variace, jedna probíhá v tempu „Molto andante“ a druhá má přípis „Acuto“. Variace „Molto andante“ variuje tritónovou transpozici kombinací tématu „b“ s tématem „a“. Tato kombinace v praxi vypadá tak, že nejprve je několikrát

¹³⁸ Jedinou výjimku v hladině *p* a *pp* tvoří dva úseky „acuto“ v dílu 14, kde je předepsána dynamika *ff*.

¹³⁹ Na rozdíl od prvního dílu je dvanáctý díl exponován v jednohlase.

¹⁴⁰ Konkrétně se jedná o díly 15, 16, 17, 20, 21.

¹⁴¹ Kromě druhého dvojjzvuku, který je v půlové hodnotě.

¹⁴² První expozice tématu opakuje poslední tón třikrát, druhá dvakrát a třetí čtyřikrát.

opakován nónový skok tématu „a“ s tím, že vrchní tóny jsou nepravidelně repetovány. Tato nóna v sobě obsahuje první dva tóny čtyřtónového tématu „b“. Druhé dva tóny jsou následně přidány na konci úseku „Molto andante“. Úsek „Acuto“ exponuje téma „b“ v kontrastně rychlém tempu a kontrastní dynamice *ff*. Kontrast umocňuje i akcentování každého tónu úseku „Acuto“¹⁴³. Tyto dva úseky se mezi sebou střídají. Intervalová stavba je vždy shodná, repetované tóny jsou jiné. Patnáctý díl exponuje melodii tématu „b“ v totožné podobě jako v druhém dílu. Jediný rozdíl je v tom, že celý melodický sled je v tritónové transpozici a v jednohlase. Šestnáctý díl vychází z variace úseku „Molto andante“ čtrnáctého dílu. Pouze repetovaná část je zkrácena a poslední dva tóny jsou v poloviční rytmické hodnotě. V tomto díle je takto variovaný téma exponováno třikrát pokaždé v jiné podobě repetování tónů. Následný díl variuje téma v kontrastně rychlých dvaatřicetinových hodnotách, tóny tématu zde nejsou repetovány. Poslední tón je legátem prodloužen osminovou hodnotou. Taková podoba tématu je exponována třikrát těsně za sebou, a pak následuje čtyřzvuk složený z velké septimy, čisté a zmenšené kvinty. Dvaatřicetinový model je poté opět exponován třikrát. Před poslední repeticí se objevuje čtyřzvuk oktávy, zvětšené sexty a velké sekundy. Druhý akord je totožný s již dříve exponovaným nóno-kvintovým akordem. Osmnáctý a devatenáctý díl jsou mnohem delší než ostatní díly. Tím, že si jsou podobné, představují plynulou gradaci ke dvacátému dílu, který představuje vrchol skladby. Poslední díl představuje, jako obvykle, smírčí zklidnění do konce skladby v *pp*. Dva gradační díly exponují obě podoby tématu „b“. Osmnáctý díl kombinuje tři druhy variací, které čerpá z pátého a šestého dílu skladby. První jsou šestnáctinové trojzvuky prokládané šestnáctinovými pauzami, kde vrchní tóny hrají melodii tématu „b“. Intervalová stavba trojzvuků je totožná s trojzvuky pátého dílu. Druhou variací jsou triolové dvojzvuky, kde každý tón melodie je jedna triola a vrchní tóny hrají melodii tématu „b“. Intervalová stavba dvojzvuků

¹⁴³ Téma „b“ je exponován třikrát. Jednou neúplný, jednou úplný a potřetí je poslední tón jednou repetován.

je totožná s dvojjzvuky šestého dílu. Třetí variace exponuje pouze poslední dva tóny melodie tématu ve skocích septimových dvojjzvuků, které známe z pátého dílu. Devatenáctý díl ještě více graduje zrychlením tempa na „Vivacissimo“ a zhuštěním faktury. Rytmická podoba tohoto dílu jsou konstantní trioly v dvojjzvucích. V tomto plynulém sledu jsou skryty obě podoby tématu. Gradaci dílu pomáhá stále zvětšování triolově repetovaných intervalů. Dvacátý díl je vyvrcholením této gradace. Díl dvakrát doslovně exponuje téma „a“¹⁴⁴. Poslední díl skladby exponuje tritónovou transpozici tématu „b“ v jednohlase v dynamice *fff*. Podoba tohoto dílu je totožná s dílem 15, pouze poslední skupinka tématu je exponována o oktávu výše, zde dynamika graduje *crescendem*. Poté je skokem změněna na *mp*, kde se třikrát repetují poslední dva tóny tématu tritónové transpozice. Tyto tři dvojice zklidňují hudební průběh snižováním dynamiky a prodlužováním rytmičtých hodnot.

Jak jsme viděli, většina dílů skladby variuje úvodní téma dílu „b“. Rozsahem jednotlivých dílů a variační technikou, které je zde užito, skladba připomíná klasicko-romantickou formu variace. Není jí však doslova, neboť tyto variace nejsou monotematickou skladbou. Přestože variované téma dominuje, téma „a“ představuje rovnocenného partnera, jehož rovnocennost se projeví především v druhé polovině skladby.

Charakter variací by se dal nazvat variacemi formálními. Čtyřtónové témasi stále zachovává svou nezměněnou podobu a jediné, co se mění, je tempo, rytmus, poloha, dynamika a faktura v tom smyslu, že někdy je téma jednohlasé, jindy obohaceno doprovodnými harmonickými hlasy. Další zásadní rozdíl je v tom, že tato sonáta nepracuje s díly jako se symetrickými úseky, které po celou dobu variací dodržují alespoň metrickou symetrii. Fišer užívá formálních variací na mikrostrukturu tématu, které je buďto opakováno, rozdrobováno či prokládáno témbrovými či jinými úseky, a soubor těchto úseků tvoří jednotlivé díly. Nemůžeme tedy formu variací v této skladbě chápat jako jednotlivé

¹⁴⁴ V druhém opakování je poslední půlová hodnota rozdělena na dvě čtvrtky.

variované díly, nýbrž jako jednotlivá témata, která následným tématickým rozváděním tvoří jednotlivé díly. Takováto koncepce umožnila Fišerovi tématicky pracovat na dvou úrovních. Jedna úroveň tématické práce jsou ony formální variace, které modifikují téma. Toto modifikované téma je pak v průběhu dílu zpracováváno tématickou prací běžnou z dalších skladeb.

Tato druhá tématická práce umožní stupňovat napětí nad rámec možností formálních variací. Především kombinace obou témat či vzájemné prokládání jednotlivých částí, nebo jejich opakované zdůrazňování v dílech prováděcí části skladby vystupňuje napětí nad prostředky formálních variací, které končí zvyšováním dynamiky tempa a houstnutím faktury.

Podívejme se nyní na prostředky modifikace tématu. Omezíme-li náš zájem pouze na čtyř tónový komplet tématu „b“, jak jsem vysvětlil výše, odkryje se nám klasická tématická práce formálních variací. Melodická struktura zůstává stále nezměněna. Předmětem variační práce je rytmus, tempo, faktura. Faktura ve smyslu přidávání harmonických tónů pod melodii. Významným variačním prvkem je repetování tónů¹⁴⁵ či naopak oddělování jednotlivých tónů pomlčkami¹⁴⁶. Dalším zajímavým variačním prvkem je prokládání jednotlivých tónů tématu jinými tóny s odlišným hudebním obsahem. Tato variační technika také vychází z formálních variací, kdy v původní podobě se jednalo o melodické tóny prosté hudebního obsahu. Fišer však těmto vložkám dává hudební obsah a tím činí variace nápaditější. Zpravidla se totiž jedná o části témat „a“ či „b“¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Díl 5, 7, 8, 18, 19. V dílech 13, 14, 15 se repetováním posledním tónů nejedná o variační práci, nýbrž o citaci celkové podoby dílu 2.

¹⁴⁶ díl 6, 18

¹⁴⁷ Tóny motivu „b“ v dílu 4 jsou prokládány úseky tritónové transpozice motivu „b“. Jedná se tak o jakousi dvojitou variaci. V dílu 9 je vložkou dvojice dvojjvků motivu „a“. V dílu 19 je vložkou konstantní triolově repetovaná septima.

Tímto je první úroveň variační práce vyčerpána. Druhá úroveň tématické práce je velice podobná tématické práci předchozích analyzovaných skladeb. Doslovné opakování témat či jejich kouskování či exponování pouze jejich části. Pro zdůraznění je často užíváno repetování posledního tónu tématu. Již méně obvyklé je evoluční dovyprávění tématu. Evoluční práce se objevuje pouze v gradaci devatenáctého dílu. Co se týče intervalové stavby melodie, převažují postupy půltónů a celých tónů, ze kterých je sestaven téma „b“. Protikladem k úzkoambitovým postupům jsou skoky malé nóny a velké septimy, které tvoří téma „a“. Mezi další často užívané intervaly patří tritóny, výjimečně zvětšená kvinta. Intervaly na vertikále jsou bohatší.

Harmonie je výlučně homofonní, dvojhlasá a tříhlasá. Mezi dvojjzvuky se objevuje prakticky celá intervalová škála, kde převažují disonantní intervaly malé sekundy, tritónu, malé a velké septimy a malé nóny. Při užití trojjzvuků převládají kvartkvintové akordy, ve kterých je často kvarta zvětšená či kvinta zmenšená. Rytmus je přizpůsoben výrazu daného dílu a užívá rytmických hodnot od dvaatřicetinek po celou hodnotu, která je užitá jednou, v závěru.

Dynamika je velice konstantní a ve svých změnách co nejvíce kontrastní. Ona konstantnost dynamiky, která dynamicky rozděluje skladbu na velké úseky, je patrná již od Istanu. V této sonátě jsou ony bloky ještě patrnější. Dynamické změny přijdou pouze dvakrát. Změna ze silné dynamiky na slabou v desátém dílu a zpět v šestnáctém dílu. Změna je samozřejmě maximálně kontrastní, viz tabulka. Na konci, jako vždy, se skladba zklidňuje do absolutního pianissima.

Jak je to u Fišerovy práce pravidlem, jeho vývoj je velice systematický a každá další skladba ctí hudební řeč skladby předešlé a její výrazové prostředky. Přesto v sonátě nalezneme určitý systematický posun určitých prvků Fišerovy řeči. Krátká a úderná témata zůstávají hlavní charakteristikou Fišerovy hudební řeči, stejně tak jako velice kontrastní užívání intervalů, tempa, rytmu i dynamiky. I přes specifickou variační formu si skladba zachovává ono makrostrukturální rozdělení na

expoziční a prováděcí část. Ono provádění v druhé části nechápejme ve smyslu formálních variací tématu „b“, neboť variace procházejí celou skladbou.

Ono provádění ve skladbě ucítíme stále častějším exponováním tématu „a“ pokaždé v jiné podobě, mísením tématu „a“ s tématem „b“, až spolu obě témata úplně splynou¹⁴⁸. Hlavní rys prováděcí části je však velice podobné až doslovné opakování dílů expoziční části. Doslovného opakování dílů je ve skladbách osmdesátých let stále méně. Ve skladbách šedesátých let bylo doslovné opakování téměř pravidlem. Skutečnost, že v osmdesátých letech se doslovné opakování objevuje mnohem méně často, nás nechává se zamyslet nad tím, zda snaha dosažení maximálního výrazu za použití minimálních prostředků není otupena snahou o větší epičnost a bohatost melodické linky.

Dalším posunem oproti předešlým skladbám je zacházení s dynamikou. Ona kontrastnost, jak je uvedeno výše, je zachována. S dynamickými změnami však Fišer více šetří. V šedesátých letech byl téměř každý díl v kontrastní dynamice oproti sousedním dílům. Na počátku osmdesátých let se změny dynamiky omezují, jak je patrné z tabulek předešlých analýz. Zde je situace ještě radikálnější. Celá skladba je rozdělena pouze na tři dynamické bloky.

Kromě změn ve výrazu, které mají kontinuitu již od šedesátých let, zde nalezneme i další prvky, které tuto skladbu odlišují od předešlých skladeb stejného období. Jedná se především o bohaté užití souzvuků. Jak jsme si mohli všimnout z předchozích analýz, melodie byly většinou sólové či maximálně dvouhlasé. Zde se často objevují trojzvuky. Ani dvojzvuky nemají kontrapunktický charakter, jak bylo zvykem především ve skladbě Albert Einstein. Jedná se o čistě homogenní strukturu. Dále zde téměř chybí evoluční dovyprávění témat, které bylo časté v Istanu i v Albert Einstein.

¹⁴⁸ Nejpatrnější je to v dílu 16.

Poslední odlišností je tonalita. Skladba je atonální, jako ostatní skladby. Tato však díky tématu „b“ a jeho tritónovou transpozicí má tonální centra dvě, neboť transpozicí tématu o tritón se transponuje automaticky i jeho tonální centrum. Skladba tak některými prvky vybočuje z řady ostatních skladeb, avšak v celkovém charakteru skladby pokračuje v linii přirozeného vývoje skladatelovy hudební řeči.

6. VĚČNÝ FAUST 1983 - 1985

Televizní opera podle scénáře Jaromila Jireše a Evy Bezděkové (německá verze: Adolf Langer) – komponováno 1984 – 1985 (Datace v archivu OSA: 1983 – 1985)

Stručný obsah opery:

Na venkově pořádají kočovní komedianti představení o Faustovi. Děj je podle kostýmů zasazen do XVIII. století. Na scéně herec představující Fausta běduje nad vlastní neschopností dosáhnout poznání. Ve svém zoufalství vyzývá Mefistu, který se mu zjeví. Faust chce, aby mu Mefisto splnil každé přání a před podepsáním smlouvy jako záruku požaduje, aby omládl. Mefisto přistoupí za podmínky, že v okamžiku, kdy Faust jednou řekne dost, propadne jeho duše pecku. Představení je přítomen Faust a Mefisto. Faust je znechucen stereotypností ztvárnění příběhu a chce odejít. V tom okamžiku na scénu nastupuje Markétka. Faust je jí okouzlen a vynutí si na Mefistovi, aby mu patřila. Mefisto vstupuje na scénu a milostnou árií oblouzní Markétku. Poté přivolá i Fausta, který předstírá, že zpěvákem je on. Tím se oba dostávají do hry a scénické kulisy se stávají skutečné. Faust s Markétkou se do sebe zamilují a stráví spolu noc. Mefisto je vyruší a přemluví Fausta, aby s ním šel poznat i jiné krásné ženy. Faust opouští Markétku a setkává se s Botticelliho Venuší, Helenou Trojskou či Kleopatrou. Pokaždé, když se jich chce dotknout, ženy zmizí. Během hledání krásy se v krátkém vstupu Markétky dozvídáme, že čeká s Faustem dítě. Na to Faust vyzývá Mefistu, aby mu pomohl okusit slávu, dotknout se slunce. Poté, co mu Mefisto předvede, jak skončil Ikarus, se spolu vydávají za poznáním moci a slávy. Několikrát je Faust korunován a za Mefistovy pomoci zabit svým následníkem, kterým je opět on sám - Faust. Krátké vstupy Markétky znázorňují Faustovy vzpomínky. Mefisto je však vždy zarazí a vyzývá Fausta, aby pokračoval v okoušení moci napříč

dějiny. Poté poznává zlo, které moc plodí, války. Během jedné bitvy vidí sebe mrtvého mezi vojáky a Markétku, která se s ním jde rozloučit a poté mu utopí syna. Když ani tato tragická událost Fausta nepřinutí říci dost, Mefisto jej nadále provází v poznávání válek. Když se Faust válek nabaží, přikáže Mefistovi, aby jej zavedl zpět za Markétkou. Mefisto jej ošálí a zavede jej za Markétkou, která Fausta láká k hříšnému milování. Poté, co Faust Mefistovu faleš objeví a opět trvá na setkání s Markétkou, je zaveden na popraviště, kam právě přivádějí odsouzenou Markétku. Děj se opět vrací na divadelní jeviště. Faust v domnění, že scéna je skutečná, maří popravu a Markétčinu vinu bere na sebe. V tom okamžiku Mefisto trhá smlouvu a zbavuje jej povinnosti propadnout peklu. S ukončením ďábelské dohody však Faust opět zestárne. Starého Fausta ale Markétka odmítne a s ostatními herci odjíždí. Faust s ďáblem zůstávají sami na opuštěném jevišti. Ač přišel o Markétku, vyhrál nad ďáblem, neboť dosáhl vysněného poznání - poznal, jak být člověkem.

Obsazení: FAUST (Baritono)
MEFISTO (Basso)
MARKÉTKA (Soprano)
Coro di bambini
Coro misto
Flauti 1.2.3.(1 mutta alto)
Tromba 1.2.3.
Tromboni 1.2.3.
Timpani
Tomtom (2x) Piatti – Campane
Tomtom (2x) – Tamburina
Tomtom (2x) – Grand Cassa IX
pianoforte
Arpe

Archi¹⁴⁹



Předehra



Scéna 1; divadelní představení



Scéna 2; milostná scéna



Scéna 3; poznávání krásy



Scéna 4; poznávání moci –Ave imperator



Scéna 5; Návrat k Markétce, scéna na popravišti



Závěr

Tab. 7

Díl	1	2	3	4	5	6	7
Téma	a b	a ¹	a ¹	a ²	d a ¹	a ¹	a ²
Tempo	Andante	Sostenuto	Andante	Vivace	Un poco animato		
obsazení	orchestr	orchestr	orchestr	orchestr	orch/vox		
modus	b h c cis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis	b h c cis f fis
dynamika	<i>f/ff</i>	<i>ff</i>	<i>f > p ></i>	<i>ff p</i>	<i>pf</i>	<i>p</i>	<i>fpfff</i>

Díl	8	9	10	11	12	13
Téma	t	d	a ²	t	e a ²	a ²
Tempo					Vivace	Pesante
obsazení	timp/ recit	orch/ vox		timp/recit	orch/baryton	orch
modus		c cis	b h c cis		b h c cis	b h c cis

¹⁴⁹ Počet harf a smyčců nespecifikován

		e f fis g	f fis		e f fis g	e f fis g
dynamika	<i>p</i>	<i>p / mp</i>	<i>fpfp</i>	<i>p</i>	<i>ff / sff</i>	<i>ff <</i>

Díl	14	15	16	17	18	19 = 1
Téma	a ² r ¹	a ²	f	a ²	a ²	a b
Tempo	Moderato /Sostenuto	Una battuta	Andante	Una Battuta	Sostenuto	Andante
Obsazení	orch/vox		orch/vox	orch/vox	orch/vox	orchestr
Modus	b h cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis
Dynamika	<i>Ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p < ff</i>	<i>ff</i>	<i>f / ff</i>

Díl	20	21	22	23	24	25	26
Téma	G	r ²	a	d	a	d a	r ³
Tempo		Moderato	Andante	Allegro			Poco meno mosso
obsazení	orch/recit						vox
Modus	c cis e f fis g	b cis e f	b c cis e f fis	b h c cis e f fis g	b h c f fis	b h c cis e f fis g	b c cis fis
dynamika	<i>p <</i>	<i>P</i>	<i>f < ff</i>	<i>mf < f</i>	<i>f</i>	<i>mf < f sfp</i>	<i>mf</i>

Díl	27	28	29 = 23	30	31	32	33
Téma	T	a ²	D	a	a ²	a ²	a ²
Tempo	Vivace/andante	Pesante	Allegro		Una battuta	Pesante	Animato
obsazení	orchestr/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orchestr	orch/recit
Modus	b c f fis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis g	b h c cis f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis f
dynamika	<i>ff / mf</i>	<i>ff p</i>	<i>mf < f</i>	<i>ff mf</i>	<i>p < ff</i>	<i>ff <</i>	<i>p < f</i>

Díl	34	35	36	37	38	39	40
Téma	r ²	a ¹	a ¹	h	a ¹	d	h

Tempo	Tranquillo	Sostenuto	Largo/Andante	Andante	A tempo	Moderato	Tempo
obsazení	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox
Modus	b c i s e f	b h c c i s e	b h c c i s e f f i s g	b c e f g	b h c c i s e f i s	b c c i s e f f i s g	b c e f g
dynamika	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<	<i>p</i>	<i>p</i>
Díl	41	42	43	44	45	46	47
Téma	g	g	r ³ g	i j	a ²	i j	a ²
Tempo	Calmo	Molto andante	Sostenuto	Animato, Cantabile	Andante	Animato, Cantabile	Andante
obsazení	orch/vox	flauto	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/vox
Modus	c c i s e f f i s g	c c i s e f	b h c c i s e f f i s g	a b h c c i s e f f i s g	b h c c i s	a b h c c i s e f f i s g	b h c c i s
dynamika	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>ff p < ff p</i>	<i>mf < f <</i>	<i>p</i>	<i>mf < f <</i>	

Díl	48	49	50	51	52	53	54
Téma	i	a ¹	g	h a ¹	g	a ¹	g+h
Tempo	Tempo I	Animato	Andante	Moderato	Molto andante	Adagio	Largo
obsazení	orch/vox	orchestr	orchestr	orchestr	orch/vox	orchestr	orchestr
Modus	b h c c i s e f f i s g	b h c c i s e f f i s g	c c i s e f f i s g	b h c c i s e f g	c c i s e f f i s g	b h c c i s e f i s	b h c e f f i s g
dynamika	<i>f < ff</i>	<i>ff <</i>	<i>ff <</i>	<i>p < f <</i>	<i>p</i>	<i>P</i>	<i>p</i>

Díl	55	56	57	58	59	60	61
Téma	a ²	j	h a ¹	a ²	a ²	a ²	k a ¹
Tempo	Moderato	Animato	Andantino	Non troppo	Vivace	Sostenuto	Andante
obsazení	orch/recit	orch/recit	orch/recit	orchestr	orchestr	orchestr	coro
Modus	b h c c i s e f f i s g	b c c i s d i s e f i s	b h c c i s e f f i s g	b h c c i s	b h c c i s e f f i s g	b h c c i s e f f i s g	b h c c i s e f f i s g
dynamika	<i>P</i>	<i>mp <</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff > pp</i>	<i>p < f > p</i>

Díl	62	63	64	65	66	67	68
Téma	a ¹	a ²	g	a ²	f	a ²	i + a ²

Tempo	Andante	Moderato	Andante	Grave	Adagio	Andante	Andante
obsazení	Orchestr	orch/vox	coro	orchestr	vox/arpa	flauto	orch
Modus	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis g	c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis f	b h c cis f	b h c cis e f fis g
dynamika	<i>mf</i> < <i>ff</i>	<i>p</i> < <i>f</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i> > <i>p</i>	<i>p</i>	<i>P</i>	<i>p pp</i> > <i>ff</i>
Díl	69	70	71	72	73	74	75
Téma	a ²	a ¹ + f	a ¹	a ²	k	a ²	a ²
Tempo	Grave	Lento	Molto Andante	Grave	Vivace		Moderato
obsazení	orch/vox	claves/vox	orch	orch	orch	orch/vox	orch/recit
Modus	b h c cis e f fis g	a b c cis e f fis g	b h c cis e fis	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis g
dynamika	<i>ff</i> > <i>pp</i>	<i>p</i> / < >	<i>mp</i> < <i>ff</i>	<i>ff</i> < <i>p</i>	<i>mf</i> < <i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>

Díl	76	77	78	79	80	81	82
Téma	a ¹	a ² f	g	a ²	f	a ²	k
Tempo	Andante	Largamente		Grave	Molto andante	Vivace	Vivace
obsazení	orch/recit	orch	orch	orch/vox	orch/vox	orch/vox	orch/recit
Modus	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b c cis es f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g
dynamika	<i>p</i> < <i>ff</i>	<i>mf</i> <	<i>ff</i> <	<i>fff</i> > <i>p</i> > <i>pp</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i> < <i>ff</i>

Díl	83	84	85	86	87	88	89
Téma	a ²	a ²	a ²	a ¹	b	L	l
Tempo	Agitato	Agitato	Agitato	Sostenuto Lento	Con moto	Pesante	Grave
obsazení	vox/camp	vox/camp	vox/camp	orch	vox/bicí	vox/bicí	bicí/ob.
Modus	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis ef fis g	b c cis f fis	h c f fis	h c f fis
dynamika	<i>f</i> <	<i>f</i> <	<i>f</i> <	<i>p</i> < > <i>p</i>	<i>p</i> <	<i>ff</i>	<i>ff</i> <

Díl	90	91	92	93	94	95	96
Téma	b a	L	l	a	b	h a ¹	h

Tempo	Andante	Grave	Sostenuto	Pesante	Adagio	Andante	Moderato
obsazení	vox/bicí	vox / bicí	vox/bicí	orch/recit	vox/claves	vox/orch	orch/recit
Modus	b h c cis f fis	h c f fis	b h e f	b h c cis	b c cis f fis	b h c cis e f fis g	b c cis e f g
dynamika	<i>mf /p fff</i>	<i>Ff</i>	<i>ff</i>	<i>sffp / p</i>	<i>pp</i>	<i>P</i>	<i>P</i>
Díl	97	98	99	100	101	102	103
Téma	b	A	t	a ²	a ¹	a ²	T
Tempo	Allegro	Vivace		Grave	Lento/Allegro	Adagio	Motlo tranquillo
obsazení	vox/bicí/pft	vl. solo	orch/vox	orch/vox	vox/bicí	vl. solo	orch
Modus	b c cis	b h c cis e f fis g	b c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b c cis e f fis g	e f fis g	cis
dynamika	<i>P</i>	<i>Ff</i>	<i>fff</i>	<i>fff > ppp</i>	<i>p</i>	<i>p > pp</i>	<i>p < ff</i>

Díl	104	105	106 = 66	107	108	109
Téma	a ¹	i j	F	f	i	a ¹
Tempo	Andante appassionato	Animato Cantabile	Adagio	Largamente	Animato cantabile	Largamente
obsazení	orch	vox/orch	vox/arp.	vl /recit	vox/orch	vl. solo/recit
Modus	b h c cis e f fis g		b h c cis f	b h c cis f	b c es e f fis g	b h c f fis
dynamika	<i>p < ff</i>	<i>mf f <</i>	<i>P</i>	<i>ff</i>	<i>f <</i>	<i>ff</i>

Díl	110	111	112	113	114	115
Téma	a ²	a ²	M	d g	f	a
Tempo	Allegretto non troppo	Vivace	Allegretto	Andante	Adagio	Animato
obsazení	orch/recit	orch	vox/bicí	vox/bicí	vox solo	orch/recit
Modus	b h c cis e f fis g	c cis e f fis g	b h c e f fis	b c cis e f fis g	b h c cis f	b e f fis
dynamika	<i>P</i>	<i>Ff</i>	<i>F</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p < ff</i>

Díl	116	117	118	119	120	121
Téma	a	T	a ²	a ¹	a ²	g
Tempo	Sostenuto	Largo	Meno mosso	Largamente	Pesante	Molto largo
obsazení	vl.	Orch	orch/recit	orch	orch	orch
Modus	c cis e f fis	c e	cis e f fis g	b h c cis efis	cis e f fis g	b h c cis e f fis g
dynamika	<i>sfp</i> <	<i>ff</i> <	<i>p</i>	<i>mf</i> < <i>ff</i>	<i>ff</i> <i>p</i> <	<i>f</i> < <i>ff</i>

Díl	122	123	124	125	126	127
Téma	a ²	M	a ¹	f a ¹ a	h	k + a ²
Tempo		Allegretto	Andante	Lento	Allegretto	Andante
obsazení	orch	orch/bicí	Orch	orch/vox	orch	orch / vox
Modus	b h c cis e fis	b h c e f fis g	b h c cis e f fis	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	c cis es e f fis g
dynamika	<i>ff</i> > <i>mf</i> > <i>p</i>	<i>p</i>	<i>p pp</i>	<i>p</i> <	<i>mf</i> / <i>f</i>	<i>mf</i> < <i>f</i>

Díl	128	129	130	131
Téma	g+h	a ²	g+h	g
Tempo	Largo	Andante appassionato	Largo	A piacere
obsazení	Orch	orch	Orch	orch
Modus	b h c e f g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f g	c e f fis g
dynamika	<i>f</i> >	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>p</i>

Skladba začíná v dynamice *f* / *ff*¹⁵⁰ v obsazení pft, timp, archi v tempovém označení Andante. V prvním díle výrazně převládá tón „c“, jenž je tonálním centrem celé opery. Patrná preference tónu „c“, zdůrazněná ostinátními údery tympánů na tomto tónu, dociluje dobré zapamatování si tonálního centra pro další průběh skladby. První díl přináší dvě témata: Dvojhlasé téma v klavíru, které je založeno na bázi půltónových a celotónových postupů v horizontále. Intervalová vzdálenost obou hlasů ve vertikále je prima, malá sekunda a malá tercie. Druhé téma je exponováno kompletním ansámblem smyčců. Nad unisonem malého „c“ v půlových hodnotách kontrabasů, přináší housle, violy a violoncella rytmicky výrazné téma složené z šestnáctinových přírazů k prodloužené čtvrtkové hodnotě¹⁵¹. Melodie probíhá v dlouhých hodnotách o oktávu výše nad přírazy tónu „c“. Tyto přírazy pak tvoří jakousi ostinátní paralelu levé ruky klavíru, tympánů a kontrabasů, které exponují tentýž tón a výrazně tak stvrzují tonální centrum. Téma je ukončeno osamoceným přírazem o půltón výše – tón „des“. Melodie nad přírazy je tvořena sestupem tří půltónů v unisonu všech smyčců o oktávu výše nad přírazy. To znamená, že kromě půltónových intervalů melodie se zde ještě objevují skoky přírazů: nejprve oktáva, poté velká a malá septima¹⁵². Vývoj tématu je klasická fišerovská tematická práce: téma je dvakrát exponováno doslovně, poté je postupně osekáván od začátku tématu, až zůstane pouze poslední tón tématu s osamoceným přírazem. Klavírní téma je zpracováno podobným způsobem. Z osmitónového modu je v prvním dílu užita pouze první polovina (b h c cis).

Druhý díl, Sostenuito, přináší nevídaně širokodeché, osmitaktové, téma, rozdělené na dvě pravidelná čtyřtaktí. Téma je exponované nejprve v unisonu vyšších smyčců. V závětí se violy oddělí a hrají lehce modifikovanou podobu houslového tématu. Téma je velice rozmanité a

¹⁵⁰ Tympány a klavír v dynamice *f*, smyčcové nástroje ve *ff*.

¹⁵¹ čtvrtka se dvěma tečkami

¹⁵² Pouze violoncella nemají příraz o oktávu níže, nýbrž jak melodii tak přírazy v jedné oktávě.

evolučně se vyvíjí z dvoutaktového motivku – hlavy tématu. Patrně kvůli tomu, že samo o sobě je dosti obsáhlé, je exponováno jen jednou. Pouze na konci je dvakrát opakován poslední takt tématu. Nižší smyčce doprovázejí téma intervaly sexty a tercie. Ačkoli se jedná o dvojjzvuky, latentně představují dva konsonantní akordy v tritónové vzdálenosti, které se pravidelně střídají po taktech.

Třetí díl, *Andante*, je modifikací předchozího tématu „a¹“. Za charakteristickou malou sextu na začátku tématu je přidán jeden takt nového materiálu. Jinak zůstává téma melodicky totožné. Téma označuji jako modifikaci tématu „a“, neboť charakteristické tři sestupné půltóny včetně osamoceneného přírazu jsou obsaženy v tématu a tvoří jeho značnou část. Naopak vrchní index jsem mu přiřadil pro lepší orientaci, neboť s tímto tématem se velice často pracuje po celou dobu skladby. Stejně jako v druhém dílu, i zde je téma širokodeché, osmitaktové, rozdělené na dvě pravidelná čtyřtaktí. V druhém dvoutaktí předvětí se objevuje redukovaná citace tématu „a“.¹⁵³ Devátý takt je třípůlový a obsahuje redukci tématu „a“ v půlových hodnotách¹⁵⁴. Téma je exponováno ve skupině prvních houslí. Druhé housle, violy a violoncella doprovázejí téma dvěma rytmizovanými souzvuky, které se pravidelně střídají po dvoutaktích¹⁵⁵. Takový doprovod je aplikován i v devátém taktu. Dynamika zde plynule zeslabuje do *p*¹⁵⁶.

Čtvrtý díl, *Vivace*, nastupuje v kontrastní dynamice *ff*. Dynamika je umocněna exponováním žesťových nástrojů a tympánů. Stejně jako v prvním dílu, i tento díl exponuje dvě témata. Žestě s tympány exponují ostrý rytmický motiv, stále stejný souzvuk složený z čisté kvinty a malé sekundy. Žesťové téma se pravidelně střídá s „pesante“ smyčcovým

¹⁵³ Téma je citováno bez přírazů, vyjma posledního osamoceneného přírazu, který je i zde přítomný v půltónové hodnotě s tečkou.

¹⁵⁴ Téma „a“ je zredukováno na tři půltónové sestupy bez přírazů.

¹⁵⁵ Jedná se o sekundsextový a tercseptimový akord.

¹⁵⁶ Čtyřvětí je ve *f*, čtvrtý takt postupně zeslabuje *crescendem* do *p*, celé závětí je v dynamice *p*, v osmém taktu je opět předepsáno *decrescendo*. Devátý takt je tedy ještě v nižší dynamice, dynamický přípis však chybí.

úsekem, kde part prvních houslí exponuje modifikaci tématu „a“¹⁵⁷. Třetí opakování je transponováno o kvartu výše. Tato podoba tématu „a“ se bude velice často vyskytovat na mnoha místech opery. Pro snazší orientaci budu nazývat toto téma „a²“. Melodie je doprovázena kvartsekundovým souzvukem, třetí opakování doprovází kvartový trojzvuk. Vzdálenost mezi nejvyšším tónem souzvuku a prvním tónem melodie je čistá kvinta, ve třetím opakování je to čistá kvarta.

V pátém až dvanáctém dílu zazní árie barytonu za doprovodu klavíru a smyčců. Árie je rozdělena do dvou hlavních úseků. První úsek představuje rytmicky pravidelnou plochu, druhý úsek pak evoluční plochu bez metrického přípisu. Celá árie je pak ukončena instrumentální dohrou, vycházející z tématického materiálu árie¹⁵⁸. První úsek je rozdělen do šesti částí¹⁵⁹, představujících velkou třídílnou formu A B A, jak znázorňuje tabulka.

Tab. 8

A		B		A'	
a	b	c	b	a	a
díl 5		díl 6	díl 7	díl 9	díl 10

Melodie pátého dílu přináší v barytonu nové téma „d“, které je složeno ze vzestupných a následně sestupných sekundových postupů za doprovodu klavíru. Ve třetím taktu zazní jeden tón exponovaný violou v dynamice *mp*>. Klavírní doprovod probíhá v pravidelném synkopickém rytmu čtvrtek a osminek. Harmonický materiál jsou převážně souzvuky složené z velkých septim, tritónů, malých tercií a sekund. Souzvuky jsou v širokých fakturách. Místo půltónových trsů tak Fišer volí širší variantu malých sekund a velkých septim. Stejný charakter má i doprovod druhé

¹⁵⁷ Jedná se o tónovou redukci bez přírazů. Osamocený příraz „des“ je přítomný i zde. Ne však na konci tématu, ale na začátku. Melodie je tak tvořena čtyřmi sestupnými půltóny.

¹⁵⁸ díl 13, Pesante

¹⁵⁹ díl 5 až 10

části pátého dílu. Téma "d" je následně vystřídáno tématem "a²", které nastupuje s textem "A pořád marně" Melodie výrazně podporuje text. V úryvku "A pořád marně , snažím se marně" je slovo "marně" pokaždé dvakrát zopakováno na synkopickém ostinátu o velkou septimu níže. Takový lamento výraz dokonale vystihuje snahu Fausta po poznání, kterého se mu nedostává.

Šestý díl přináší další tématický materiál barytonové árie, který je téměř doslovnou podobou tématu „a¹“ z druhého dílu¹⁶⁰. Doprovod smyčců je identický s třetím dílem. Sedmý díl opakuje hudební obsah druhé části pátého dílu „A pořád marně“. Osmý díl je mluvený rozhovor Fausta a Mefista. Devátý díl doslovně opakuje hudební obsah první části pátého dílu, desátý díl pak druhé části pátého dílu. Jedenáctý díl je mluvená vložka Fausta a Mefista doprovázená osminovými údery tympánových půltónových dvojzvuků. Dvanáctým dílem, Vivace, začíná evoluční plocha árie, kde se střídají dramatický úsek smyčců se sólovým úsekem barytonu. Smyčcové úseky jsou tvořeny rychlými šestnáctinovými běhy v unisonu, kdy jednotlivé hlasy se komplementárně doplňují. Tento rychlý vzestupný tok hudby je zakončen sforzato výzvukem smyčců a klavíru. Tématicky se jedná o nový materiál. Úsek sólového barytonu cituje téma a¹ dvakrát v tritónové transpozici, potřetí a počtvrté v redukované formě, popáté v celém čtyřtónovém kompletu a v původní poloze.

Téma „a²“ je doslovné pouze co se týče intervalové stavby. Rytmus a repetování tónů je podřízeno textu. Co se týče práce s tématem, nejprve je téma exponováno dvakrát doslovně, poté je redukováno podle potřeb textu. Árie Fausta je zakončena instrumentálním třináctým dílem, Pesante, který tématicky pracuje s tématem sólového barytonu předchozího dvanáctého dílu. Čtrnáctým dílem začíná árie Fausta s Mefistofelem. Tématicky se jedná o širokou evoluční plochu, která

¹⁶⁰ Rozdíl spočívá v rytmických hodnotách. Šestý díl exponuje téma v pravidelných hodnotách čtvrtek s tečkou. Co se týče intervalové stavby, jediná modifikace je interval prvních dvou tónů tématu. Ve třetím dílu se jedná o velkou sextu, zde se jedná o čistou oktávu.

přináší velkou řadu tématického materiálu. Prakticky jde o árii o mnoha tématech s recitativními prvky. I když se témata velice rychle střídají a téměř každý nástup jednoho ze dvou hlasů přináší nové téma, nejedná se o recitativ, neboť árie převážně používá známý tématický materiál, a to v celistvé podobě. Recitativní prvky se objevují v dílech 14, 21, 26 a 34, kde témata nejsou dostatečně obsahově nosná a funkce melodie tkví spíše v melodické podpoře textu¹⁶¹.

Motivicky se zde pracuje s charakteristickými půltónovými sestupy tématu „a²“ v původní poloze¹⁶² i v transpozicích¹⁶³. Ty jsou především doménou partu Mefista, stejně jako melodie vycházející z tématu „d“¹⁶⁴. Part Fausta naopak užívá převrácenou podobu tématu „a²“ v původní poloze¹⁶⁵ i její tritónové transpozici¹⁶⁶. Cituje zde i téma „a¹“ z druhého dílu skladby¹⁶⁷. Jiná témata užívají kombinace vzestupných malých a velkých sekund¹⁶⁸. Užitím vzestupných postupů se part Fausta staví do protikladu k partu Mefista, jehož tématický materiál je převážně sestupný. Kromě tématického materiálu se v árii objeví i recitativní melodie, které svým charakterem podporují a hudebně vyhrocují dramatické úseky dialogu. Takové recitativní úseky se objevují úplně na začátku árie, kdy se Faustovi zjeví Mefisto. Úvodní dialog, označený jako díl 14, obsahuje krátké věticky, jejichž melodický materiál nepřesáhne tři tóny. Spíše, než o melodii, lze mluvit o zvukomalbě, která hudebně podpírá význam textu.

¹⁶¹ Podrobněji viz níže.

¹⁶² Téma Mefista v krajních úsecích dílu 15, první expozice tématu v dílu 17, třítónová redukce v dílech 24, 25, 30, . Téma Fausta v dílu 28.

¹⁶³ Téma Mefista v druhém opakování tématu dílu 15, druhá expozice tématu v dílech 17, 31, 32 – instrumentálně.

¹⁶⁴ díl 23, 25, 29

¹⁶⁵ díl 14

¹⁶⁶ díl 18

¹⁶⁷ díl 35 v unisónus violou

¹⁶⁸ díl 16

„Tak ty jsi přišel“ jsou tři vzestupné půltóny hudebně zdůrazňující otázku. „Volal jsi Mefista“ je jeden repetovaný tón, který svou staticností zdůrazňuje vážnost přivolání pomoci ďábla. „To jsem já“ jsou dva repetované tóny a na slabiku „já“ melodie odskočí o tritón výše, čímž dramaticky zdůrazní slovo „já“ – příchod ďábla. Další recitativní prvky nalezneme v dílu 26 – „Věř mi, že poznáš věci tak úděsné a hrozné“, kde na první slabiku slov „věci“, „úděsné“ a „hrozné“ melodie odskočí nejprve o tritón, poté o malou sekundu a nakonec o malou nónu. Tím je dokonale vygradována katastrofičnost vyřčené věty. Recitativní díl 21 se dále opakuje v dílu 34. Melodie obsahuje pouze dva tóny, čistou kvartu. Tento odskok zdůrazňuje jednotlivá slova věty „vím, že vám z temnot platí se lidskou duší“ v dílu 21 a věty „Tak co si přeješ, přeješ, můj pane“ v dílu 34. Orchestrální linka tvoří doprovod sólistům, je proto převážně ve stejné dynamické hladině jako sólové hlasy a užívá především smyčcové nástroje, klavír a tympány. Pouze na několika místech přejímá dominantní funkci. Na příklad v dílu 27, kde témbrový repetovaný akord prokládá Mefistův monolog. Dále ve dvou samostatných orchestrálních dílech.

Díl 32 je jakousi dohrou scény, kdy Mefisto Faustovi přikazuje, aby smlouvu podepsal vlastní krví. Tento díl čerpá z předešlého tématu „a²“, který sestupně exponuje v obou transpozicích za homofonního doprovodu sekund tritónového souzvuku (0151)¹⁶⁹. Druhý samostatný díl je dohra árie, která exponuje téma „a¹“, které evolučně rozvíjí. Ukončením v dynamice *p* připravuje milostnou árii Markétky v dílu 37.

Markétčina árie přináší další významné osmitaktové téma „h“, které má velice zpěvný charakter. Árie je prokládána sborem altů, který vykládá význam Markétčina snu. Sbor plní roli komentátora děje stejným způsobem, jako antický chór v řeckých hrách. Kromě nového tématu „h“ part Markétky exponuje téma „a¹“ v redukované podobě¹⁷⁰. Sbor altů exponuje téma „d“ v račím postupu. Závěr árie uzavírá sbor altů tématem

¹⁶⁹ Tónová klasifikace „set theory“ Allena Forteho, *The structure of Atonal Music*.

¹⁷⁰ Druhý takt původní podoby tématu je vynechán.

„g“, které již dříve zaznělo v dílu 20 v partu prvních houslí. Árie je v dynamice *p* doprovázena nejprve dvěma skupinami houslí a flétnou, ke kterým se postupně přidávají violy a violoncella. Poslední úsek sboru, téma „g“ je doprovázeno pouze harfou, která cituje doprovod rozložených oktáv klavírního partu dvacátého dílu.

Po sólovém výstupu flétny, která exponuje druhou polovinu tématu „g“, nastupuje recitativní dialog Fausta s Mefistem, kde si na Mefistovi vynucuje přízeň Markétky. Tento recitativ kombinuje recitativní zpěv s recitací. Zde, stejně jako v dílu 26 předešlé árie Mefista s Faustem, hudba podporuje význam textu. Ve větě „Neptám se na tvůj názor, Sluho“ jsou první slabiky slov „Na tvůj“, „názor“, „sluho“ zvýrazněny skokem nejprve o tritón, poté o malou septimu a naposledy o malou nónu. Celý recitativ je a capella. Pouze poslední Mefistova věta „už poslouchám“ je doprovázena kvartkvintovým akordem v harfě a violoncellu.

Dílem 46, *Animato, Cantabile*, začíná milostná árie Mefista, kterou chce získat Markétku pro Fausta. Stejně jako předešlá árie Markétky, i tato milostná árie je hudebně velice prostá a líbezná. Po formální stránce je to velká třídílná forma s rozšířeným dílem A, viz tabulka:

Tab. 9

A			A'			A''
a	b	c	a	b	c'	a'
díl 44 ¹	díl 44 ²	díl 45	díl 46 ¹	díl 46 ²	díl 47	díl 48

Díl A je nepravidelná malá třídílná forma skládající se z dílu a, který přináší nové téma „i“¹⁷¹. Toto pravidelné čtyřtaktové téma lze rozdělit na dvoutaktové předvětí a závětí. V dílu a je vždy exponováno dvakrát. Díl a má tedy 8 taktů. Díl b přináší nové téma „j“¹⁷², pravidelné čtyřtaktí, které se dá rozdělit na dvoutaktové předvětí a závětí. V posledním taktu b je použitý tón „a“(!). Díl b má tedy čtyři takty. Díl c je jednotaktová melodie

¹⁷¹ první polovina dílu 44 a následně po repetici dílu 46

¹⁷² druhá polovina dílu 44 a následně po repetici dílu 46

čtyř tónů tématicky vycházející z tématu „a²“¹⁷³. Díl A' je totožný pouze s pozměněným dílem c, který je prodloužen o dva tóny¹⁷⁴. Díl A'' se opět vrací k dílu a, kde je melodie opět exponována dvakrát. Při druhém exponování je závěť evolučně pozměněna. Celá árie je doprovázena smyčci, harfou a klavírem. Housle nejprve sólo, poté celá skupina téměř doslovně doprovází Mefista unisono¹⁷⁵. Ostatní nástroje doprovázejí pěveckou linku konsonantní harmonií, užívající obraty kvintakordů v úplné či neúplné podobě. V závěti dílu A'' dochází k dynamické gradaci, která vyústí ostrými repetovanými souzvuky velké tercie ve všech užitých nástrojích v posledním taktu árie ve *ff*.

Instrumentálně vyjádřené Líbánky Fausta s Markétkou tématicky zpracovávají témata „a¹“ „c“ „g“ „h“. Tím je hudebně vyjádřena přítomnost Fausta a Markétky, neboť to jsou témata užitá v jejich áriích. V dílu 52¹⁷⁶ komentuje sbor líbánky „Než nemilovat, zemřít raději“. Sbor tématicky zpracovává druhou polovinu tématu „g“.

Dílem 54, Largo, který kombinuje téma „h“ a „g“¹⁷⁷, začíná dlouhý instrumentální úsek doprovázející mluvené dialogy. V této ploše Mefisto Faustovi ukazuje krásy a hrůzy světa. Na několika místech je recitační plocha proložena zpívaným komentářem sboru. Postupně se zde zpracovávají následující témata v chronologickém pořadí: „a²“; „h“ a „a¹“; „a²“; ¹⁷⁸. Díl 56, Animato, zpracovává téma „j“ nejprve v tritónové transpozici, poté v původní poloze. Stejně jako v dílu 44 a 46 i zde oživuje dlouhé hodnoty smyčců harfa svými rozloženými souzvuky užívající tóny

¹⁷³ Díl 45. Jedná se o račí postup tématu a².

¹⁷⁴ Díl 47. Prodloužené dva tóny jsou doslovné opakování předchozích dvou tónů.

¹⁷⁵ Díl a dubluje navíc vrchní tóny klavíru a harfy.

¹⁷⁶ Dílem 48 končí předepsané číslování dílů. Pro snadnou orientaci v číslování pokračuji podle fišerovského modelu. Číslo přiřazuji každému novému tempovému označení či úseku po dvojčáře, neboť většinou nové tempové/výrazové označení či dvojčára přináší jiný tématický materiál.

¹⁷⁷ Jedná se o evoluční rozvedení prvních tří tónů tématu, které jsou zde exponovány v račí podobě.

¹⁷⁸ Díl 55, Moderato užívá téma včetně tritónové transpozice; Díl 56, Andantino – témata „h“ a „a¹“; Díl 58, Non troppo + Díl 59, kde je užito i tritónové transpozice + díl 60, kde je užito obou poloh současně.

velké tercie. Střídavě po taktech se tyto rozložené lafy transponují vždy o tritón níže. V melodii prvních houslí se objevuje tón „es“ (!) Ne náhodou díl 57, *Andantino*, přináší témata „h“ a „a¹“ za sebou. Tak totiž začíná árie Markétky v dílech 37 a 38. Citace této árie je užita v okamžiku, kdy Mefisto přesvědčil Fausta, aby odešel od Markétky. Melodie tak má charakter slabé výčitky Faustovy zrady. V dílech 61 – 64 je instrumentální plocha proložena sborem, kde díl 61, *Andante*, přináší nové téma „k“. Jedná se o pravidelnou šestnáctitaktovou strukturu, kterou lze rozčlenit na miniaturní velkou dvoudílnou formu.

Tab. 10

A		B	
a ¹	a ²	b	c

Jedná se o úsek a capella za užití celého smíšeného sboru. Po instrumentální mezihře dílu 62, *Andante*, které exponuje ve zredukované formě druhou polovinu tématu „a¹“, nastupuje úsek sopránů sólo za doprovodu klavíru. Tento díl 63, *Moderato*, vychází z tématu „a²“, které tématicky rozvíjí. Díl 64, *Andante*, cituje sbor z dílu 52 s jediným rozdílem, že zpěv doprovází klavír místo harfy a nově i skupina smyčců. Díl 65, *Grave*, tvoří instrumentální mezihru před nástupem lamentu Markétky. Tento díl zpracovává téma „a²“ v obou transpozicích a hudební průběh dynamicky zklidňuje na *p*. Krátký vstup Markétky užívá Faustovo téma „f“ z dílu 16. Jedná se o krátký čtyřtaktový lament nad ztrátou panenství „Nejsem ještě žena, nejsem však již panna, trny z růže lásky, jsem už pobodaná“.

Chór dílu 69, *Grave*, komentuje marnost krásy Heleny Trojské. Tématicky si vypůjčuje téma „a²“, které bylo již jednou použito s výrazem marnosti. A to v árii Fausta, v pátém dílu. Zde je slovo „marně“ několikrát opakováno a dynamicky zeslabováno až do *pp*. Komentář marnosti krásy pokračuje i v dílu 70, *Lento*, kde sbor sopránů a altů zpívá melodii nad ostinátními údery *claves*. Melodie tohoto dílu je kombinací tritónové transpozice tématu „a¹“ a „f“ v evolučním proudu hudby tak, že mezi

sextu tématu „a¹“ je vložena hlava tématu „f“. Sbor zde komentuje marnost krásy Heleny slovy: „Co po létech se z této krásy stane láska, když čas jen ničit umí krásu, zbude jen báj i ona prchne v času. I ona odletí a běda nezůstane víc nebo míň“. Po tomto komentáři přichází orchestrální úsek, který doprovází Faustovo poznávání krásných žen. Hudebně je zde čerpáno z témat „a¹“, „a²“ a „k“. Tato plocha postupně graduje jak dynamicky, tak stylisticky¹⁷⁹ a vrcholí na konci dílu 73 ostrými sforzaty tympanů a žesťů.

Poté nastupuje sbor dílu 74 ve *ff*, tentokrát kompletní, za doprovodu smyčcových nástrojů a klavíru. Sbor zhudebňuje text: „Láska je dar z ráje, nad lásku nic není. Na deváté z nebe, celý svět ti změní“, jako by chtěl Faustovi vytknout jeho pošetilou honbu za krásou a připomenout mu Markétku, kterou opustil. Poté v *p* za doprovodu smyčců, tympanů a klavíru v mluveném dialogu vyčítá Faust Mefistovi, že mu sliboval, že se dotkne hvězd a zatím nic takového nespínil.

V dílech 77-79 tedy sledují Ikarův let. Je zhudebněn instrumentálně tématy „a²“, „f“ a „g“. Dramatická situace letu je vyjádřena šestnáctinovými pohybem klavíru za doprovodu smyčců v delších hodnotách. Jeho pád je ztvárněn velkým ritenutem a crescendem. Celé Ikarovo fiasko a Faustovo zklamání je zhudebněno velkým decrescendem tématu „a²“ exponovaného žesti a tympanů. Smíšený sbor několikrát opakuje slovo „marně“ v mluveném výrazu. V dílu 80, *Molto andante*, se Faustovi připomíná Markétka v krátké melodii tématu „f“ v dynamice *pp*: „Vrať se dřív, než lidé zlobou umoří mě, nenechej mě samu snášet hanby břímě.“ Ta je vystřídána sborem altů v následujícím dílu, který nastupuje v kontrastní dynamice *f* a jako výčitku komentuje situaci slovy „Láska začíná se v zpěvu neustálém a vždycky končí bolestí a žalem“. Na konci sborového úseku, který citoval téma „a²“, je několikrát zopakováno pouze

¹⁷⁹ Užití ostinátních rozložených kvartových akordů v repetovaných šestnáctinových hodnotách houslí v dílu 73 dodává gradaci podstatnou intenzitu. Tématicky tento díl modifikuje a následně rozvíjí téma „k“ z dílu 61.

slovo „láska“. Nato Mefisto Faustovu vzpomínku přeruší a vede ho poznat moc a slávu.

Poznávání moci je scénicky zpracováno jako neustálý koloběh nástupu a pádu panovníků v průběhu času. Hudebně je tvořen rozsáhlým hudebním úsekem, kde dominuje smíšený sbor zhudebňující latinský text „Ave imperator, morituri te salutant.“¹⁸⁰ Tento úsek se objevuje i jako samostatná skladba pod názvem „Ave imperator, morituri te salutant.“, která vznikla dříve než opera Faust.¹⁸¹ Nejedná se však o doslovné vložení skladby do opery, nýbrž o exponování jednotlivých dílů, které jsou v opeře poskládány tak, aby lépe vyhovovaly novému účelu. Ave imperator byl v opeře pravděpodobně poupraven také z důvodů scénářistických a režijních. Rozeberme si tedy úsek Ave imperator.

V úseku dlouhém 13 dílů dominují dvě složky. Rytmicky a intervalově dramatická složka zhudebňující „Ave imperator“ a rytmicky a intervalově klidná složka zhudebňující „Morituri te salutant“. Obě navzájem kontrastní složky se exponují střídavě a jsou proloženy instrumentálními vložkami a ke konci také vstupem Markétky. Tématicky je zde užito několika témat, z nichž dominantní je nové téma „l“, které je tvořeno kvartovými skoky. Toto téma exkluzivně zhudebňuje text „Ave imperator“. O jakýsi příznačný motiv se jedná pouze částečně, neboť tento text je zhudebňován i jinými tématy. Kontrastním tématem je téma „b“, které se objevuje ve dvou podobách. Jedna podoba představuje dynamicky i rytmicky klidný hudební úsek zhudebňující text „Morituri te salutant“. V tomto případě lze přiřadit tématu jakousi charakteristiku příznačného motivu, neboť tento text je zhudebněn exkluzivně tímto tématem. Druhá podoba tématu „b“ zhudebňuje slovo „Ave“ rytmicky mnohem dramatictější. Mezi další témata, která se zde objevují, patří téma „a“ a obě jeho modifikace a téma „h“, které je Markétčinou vložkou

¹⁸⁰ díl 83 až 100

¹⁸¹ Skladba Ave imperator byla zkomponována v roce 1977, zatímco podle údajů na partituře byl Faust vytvořen mezi léty 1984 – 1985.

do úseku „Ave imperator“. Celý úsek je uspořádán takto: Nejprve je zhudebněn text „Ave imperator“ ve sboru za doprovodu zvonů. Vyšší hlasy zhudebňují „Ave“ za použití neúplné melodie tématu „b“, nižší hlasy zhudebňují text „Imperator“ za použití obou transpozic tématu „a²“. Každá hlasová skupina je rozdělena na tři, které svou melodii exponují v kánonu. Tento barevný kontrapunkt je ostinálně doprovázen zvony užívajícími téma „a²“.

Po doznění textu přichází kontrastní témbrový úsek žesťů v dramatických dvaatřicetinových kvartolách ve *ff*. Tento díl 83 se doslovně opakuje ve dvou následujících dílech. Po instrumentální vložce dílu 86, který zpracovává téma „a¹“, nastupuje dvojhlasá podoba tématu „b“ zhudebňující slovo „Ave“ v tenorech a basech za doprovodu tom-tomů v osminových kvartolách¹⁸². Tento témbrově velice vyhrocený díl graduje z *p* do *ff* a nastupuje ústřední téma „l“ zhudebňující text „Ave imperator“ za doprovodu úderů kvint tom-tomů. Poté, co je dynamika *ff* ještě vygradována *crescendem*, nastupuje kánonický díl, „Morituri te salutant“.

Díl 90 zhudebňuje text v tenorech a basech rozdělených po dvou. Tématicky je zde zpracováváno téma „b“ v kánonu mezi basy a tenory. Nejedná se o doslovný kánon, neboť oba hlasy jsou intervalově vzdáleny o kvintu. Kánon je doprovázen triolami tom-tomů. Díl 91 exponuje téma „l“ s textem „imperator“ za doprovodu víření tom-tomů. Slovo „imperator“ je následně exponováno sólovým tenorem za doprovodu recitujícího sboru a údery tom-tomů. Poté v dílu 94 je hudební průběh zklidněn návratem tématu „b“ - „Morituri te salutant“. V dílu 95 nastupuje sólová vložka Markétky, která cituje téma „h“ za doprovodu flétny a vyšších smyčců. V bizarně klidném hudebním vyprávění se dozvídáme o smrti Markétčina děťátka. Ačkoli je Faust zděšen, pokračuje v hledání moci. V dílu 99 celý úsek vygraduje slovem „Morituri“, který je recitován celým sborem za doprovodu kompletního orchestru, zvonů a tom-tomů. Gradační vrchol tohoto úseku následně slábne. V tomto mohutném *decescendu* až do *ppp*

¹⁸² díl 86

zaznívá „Ave imperator“ v recitaci sopránů a tenorů a „morituri te salutant“ v recitaci altů a basů. Orchester zpracovává téma „a²“. Dětský sbor za doprovodu bicího aparátu a následná instrumentální vložka klavíru, flétny a smyčců představuje návrat Fausta k Markétce, která poté, v dílu 105, přednáší svou árii, ve které Fausta svádí k hříšnému milování.

Úsek „Ave imperator“ je jakousi skladbou ve skladbě. Co se týče hudebního obsahu, je tento úsek velice autonomní a jaksí vybočuje mimo ostatní hudební tok. Tomuto faktu není zabráněno ani včleněním mnoha již známých témat. Výrazná autonomie celku je zdůrazněna navíc téměř neustálou přítomností bicího aparátu, který zde plní funkci doprovodu k hlasům, nahrazuje zde tedy orchestr, který doprovodnou funkci plní v dalších úsecích opery. Nyní bych rád věnoval pár řádků obecnému srovnání obou „Ave imperator“. Skladba „Ave imperator“ má 21 dílů. Ve Faustovi je úsek „Ave“ dlouhý 18 dílů. Již při jednoduchých počtech je zřejmé, že ve Faustovi je „Ave“ redukováno. Redukce je ještě větší vzhledem k tomu, že do „Ave“ byly navíc přidány díly, které v původní skladbě nejsou. Přehledně se zorientujeme pomocí níže uvedené tabulky:

Tab. 11

Ave imperator	Věčný Faust
1	
2	87 doslovně
3	88 doslovně
4 (4 x trbni)	89 (3 x trbni)
5 (violoncello solo)	
6 (tenor, bas, trbni)	94 doslovně – trbni +claves
7	
8 = 6'	
9 = 7'	
10	
11 = 3'	

12 (tenor, bas, bicí)	83, 84, 85 (sbor, zvony)
13	92 doslovně
14 (violoncello solo)	
15 +16+17 (Tenor, bas, trbni)	90 doslovně + bicí
18	91 doslovně
19	97 doslovně - trbni +pft
20	99 doslovně + zvony, - vlc
21	100 doslovně -vlc + orch.

Jak je patrné z tabulky, některé díly jsou citovány doslovně. Většina dílů se však liší. Složka nesoucí melodii je vždy totožná. Odlišnosti jsou především v instrumentaci nebo v přidávání či odebrání některých částí doprovodu. To je případ dílu 94, kde sbor zpívá „morituri te salutant“. Celou linku zpívá alt, pouze na některých místech se pro zdůraznění napětí přidává soprán. Jako doprovod jsou zde exponovány claves repetitivními šestnáctinovými skupinkami. Naopak v Ave imperator text zpívají tenory a basy, a to stále oba hlasy. Zpočátku jsou a capella, poté se přidají trombony unisono s hlasy. Následný díl 7 zpracovává předešlé téma v transpozici o kvartu výše. Díly 8, 9 jsou redukcí předešlých dvou dílů. Další pozměněný díl je díl 83 a jeho dvě následné citace. Kompletní sbor zpívá v kánonu text za doprovodu zvonů. Poté attacca následuje témbrová plocha žesťů.

V Ave imperator je sborový úsek doslovný, pouze s tím rozdílem, že jsou zde exponovány pouze tenory a basy. Doprovod tvoří aparát bicích nástrojů totožný s rytmickým motivem z dílu 90. I díl 90 není exponován doslovně. Pěvecká linka ano. Ta však je v Ave imperator v celém dílu osamocena, až na konci, v dílu 17, se přidávají trombony s tématem „l“. Ve Faustovi je sbor obohacen o výše zmíněný sborový aparát. Na stejném místě jako v Ave imperator se i ve Faustovi přidají trombony s tématem „l“. Díl 91 je téměř doslovný. Jediné změny jsou instrumentální. Místo

mužského sboru je exponován kompletní sbor a linku trombónů hraje ve Faustovi klavír. V Ave trombony exponují souzvuk čtyř půltónů, klavír ve Faustovi hraje tentýž souzvuk bez jednoho půltónu (021). Mezi sled hudby totožný s Ave je vložena linka sólových houslí, která v Ave chybí. Díl 99 je doslovnou citací dílu 21. Pouze violoncello chybí. Naopak je přidána linka zvonů totožná s dílem 85. Jediná podobnost dílu 100 s dílem 21 je part sboru, ke kterému je ve Faustovi přidán celý orchestr. V Ave imperator naopak tento sbor doprovází nejprve sólové violoncello, poté žestě, které jen klapou rukama o nástroje. Jedná se o témbrový efekt, který ve Faustovi chybí.

Jak jsme mohli postřehnout, změny tkví především v přidání či ubírání nějakých instrumentálních složek či odlišné instrumentaci. Rozdíl v exponování sboru je samozřejmě dán i tím, že původní Ave imperator je skladba pro mužský sbor, zatímco ve Faustovi je k dispozici sbor smíšený. Totéž platí o absenci klavíru. Klavír v Ave imperator není k dispozici. Naopak ve Faustovi se Fišer rozhodl vynechat sólové violoncello. Proto v dílu 21 je part violoncella vynechán. Kromě toho, že je ve Faustovi Ave imperator redukován, je zde i něco přidáno. Jedná se především o úseky, které jsou nutné z hlediska scénáře opery¹⁸³.

V dílu 105 nastupuje poslední Markétčina árie. Árie je modifikací z milostné Mefistovy árie dílů 44-47. Zřejmě kvůli tomu, že obě árie jsou intrikou Mefista¹⁸⁴, jsou si po tématické i formální stránce velice podobné. Tím, že díl A a B není repetovaný, forma je poněkud pozměněná:

Tab. 12

A		B			A'	
A	a	b	c	o	a	a'
díl 105		díl 106	díl 107	díl 108		

¹⁸³ Mluvený dialog Fausta a Mefista v dílech 93 a 96, árie Markétky v dílu 95 a téma „a¹“ v dílu 86.

¹⁸⁴ V první árii schválně šálí Mefisto Markétku, aby jí oblouznil. V druhé árii Markétka pod vlivem Mefista láká Fausta k rozkoši bez lásky: „...nemiluj, pojď se milovat“.

Velké „A“ je tvořeno ze dvou identických dílů „a“, které exponují pravidelné čtyřtaktí rozdělené na předvětí a závětí. Velké „A“ má tedy osm taktů. Velké „B“ je opět malá dvoudílná forma s orchestrální dohrou¹⁸⁵. To je tvořeno dvěma kontrastními, avšak také pravidelnými díly. Malé „b“ je čtyřtaktí rozdělené na pravidelné předvětí a závětí, kde závětí je lehce pozměněné předvětí. Malé „c“ má totožnou formální strukturu, s tím rozdílem, že závětí je identické s předvětím. Orchestrální dohra je dvoutaktová a tématicky zpracovává malé „c“. Velké „B“ má tedy 8 taktů +2 takty orchestrální dohry. Ve velkém „A´“ se doslovně vrací díl „A“, pouze závětí malého „a´“ je evolučně pozměněno a prodlouženo o jeden takt. Díl „A´“ má tedy devět taktů.

Jak je vidět, formálně jsou malé díly obou árií identické. I tématicky je Markétčina árie podobná s tou Mefista. Malé „a“ obou árií vychází z tématu „i“, pouze s tím rozdílem, že druhý takt předvětí i závětí Markétčiny árie je transponován o kvintu níže. Intervalové vzdálenosti jsou identické. Markétčino malé „b“ je tritónovou transpozicí Mefistova „b“. Intervalově jsou obě „b“ identické, rytmicky jsou na několika místech nepodstatně odlišné. Markétčino malé „c“ vychází z „c“ árie Mefista¹⁸⁶. U Mefista se však jednalo o jednotaktovou vložku Markétky, která formálně patřila k velkému „A“. U Markétčiny árie se jedná o pravidelnou periodu formálně náležící velkému „B“. I tématicky je tedy struktura značně odlišná, z onoho tématu však vychází. Poslední závětí obou árií jsou evoluční dovyprávění. V každé árii je evoluční melodie odlišná. Jak intervalově, tak směrem pohybu. V Mefistově árii se jedná o vzestup velké sekundy a velké tercie, v té Markétčině je to půltónový sestup.

Návrat Fausta za Markétkou je zhudebněn tématem „a²“ v instrumentálních dílech 110 a 111. Dílem 112 nastupuje poslední scéna opery, kdy Markétka jde na popraviště. Popravní scéna přináší tři pěvecké

¹⁸⁵ V tabulce je tato dohra označena písmenem „o“.

¹⁸⁶ Obě témata jsou ve stejné poloze, nejedná se tedy o transpozici, jako v předešlých dvou dílech. V dílu 45 a 47 se jedná o chybu zápisu, kdy Markétčina vložka je notována v basovém klíči. Záměnou na klíč houslový, odpovídající výšce sopránu, se dostaneme i na odpovídající výškové hodnoty.

složky. Pijáckou píseň davu¹⁸⁷, komentář chóru¹⁸⁸ a Markétčino popravní postesknutí v dílu 114. Pěvecké díly jsou prokládány buď samostatnými instrumentálními díly nebo mluveným dialogem Fausta s Mefistem za doprovodu orchestru.

Popravní scéna začíná pijáckou árií mužského sboru, která přináší nové téma „m“. Jedná se o pravidelnou osmivětou periodu rozdělenou na čtyřtaktové předvětí a závětí. Předvětí vychází z předvětí „i“ z Markétčiny árie dílu 105. Závětí je poslední takt tématu „i“ z dílu 44 v račím postupu. Ústředním textem pijácké písně je text „Život je zkrátka bublina, praskne a musíš k čertu jít“, který zdůrazňuje marnost lidského života. Takové moto je opakováno ještě v dílu 123 a určuje atmosféru celé scény. Komentář chóru je zhudebněn tématy „d“ a „g“, které se v hudební lince střídají. V textu užívá i chór dílu 81: „Láska začíná se v zpěvu neustálém, ale často končí bolestí a žalem“. Namísto tématu „a²“ je zde však zhudebněn tématem „g“. V dílu 114, Adagio, Markétka pláče nad smrtí svého dítěte, kterou odčiní vlastní smrtí. Tento čtyřtaktový popěvek je zhudebněn tématem „f“, doslovnou citací dílu 66, lamenta Markétky nad ztrátou panenství.

Úsek, kde se Faust zastává Markétky a Mefisto uznává svou prohru, je zhudebněn tématem „a“ a jeho oběma modifikacemi v instrumentaci celého orchestru, kde téma je nesené střídavě flétnou, klavírem a houslemi¹⁸⁹. Po citaci pijácké písně v dílu 123 probíhá nad instrumentálními party dílů 124 – 126 poslední dialog Fausta s Mefistem, kde Faust zakončuje svou touhu po poznání slovy: „Poznal jsem jak být člověkem“. Toto finální Faustovo poznání je zdůrazněno v následném dílu 127, Andante sborem, který Fausta komentuje slovy „Poznal jak být člověkem“. Exponuje melodii, která vychází z kombinace témat „k“ a „a²“ v plynulém crescendu od *mf* do *f*. Díl 128 přináší modifikaci tématu „h“

¹⁸⁷ mužský sbor v dílu 112 a 123

¹⁸⁸ smíšený sbor v dílu 113 a 127

¹⁸⁹ díly 115 - 122

v kombinaci s tématem „g“ z dílu 54. Předvěti tématu vychází z předvěti „h“ v račím postupu, závětí vychází ze závětí „g“. Téma „g“ je zde kompletní, neboť jeho závětí je citováno v dílu 131v tritónové transpozici. Skladba končí v klidné dynamice *p* v harmonickém souzvuku kvintakordu C Dur. Nutno podotknout, že téma dílu 131 je instrumentováno altovou flétnou, která je použita pouze na tomto místě.

Opera Věčný Faust je bezesporu nejrozsáhlejší skladbou Luboše Fišera. Trvá přibližně jednu hodinu a obsahuje 131 dílů. Svým rozsahem a hloubkou se v mnou zkoumaném období částečně podobá Salzburským serenádám, avšak i ty svým rozsahem značně předčí. Ačkoli Věčný Faust není jediné Fišerovo vokálně instrumentální dílo, práce s hlasem je zde odlišná od ostatních skladeb. Je to dáno především tím, že Faust je jediná opera komponovaná v mnou zkoumaném období, proto kromě hudebního obsahu musí jednotlivé hlasy respektovat i děj na scéně.

Vokální úseky lze rozdělit na dvě složky. Sólové árie a sbor. S oběma složkami se pracuje odlišně. Sbor exponuje monotematické úseky, které zpravidla citují již známé téma, obsahově doplňuje děj. Svou hudebně obsahovou charakteristikou je velice podobný antickému chóru, kterým se Fišer zcela jistě inspiroval. Jedná se o úseky, které komentují probíhající děj. Literárně mají komentáře prozaický charakter. Nejedná se tedy o epické vysvětlení děje, nýbrž o prozaické metafory. Atmosféra děje je reflektována v instrumentaci. Milostnou scénu Fausta s Markétkou v dílu 52 sbor komentuje slovy: „Než nemilovat, zemřít raději“. Tato milostná atmosféra je instrumentována ženským sborem za doprovodu harfy. Následná Faustova zrada je pak komentována slovy: „Láska nás rodí od jásohu k pláči, zpátky od zoufalství k naději. Po našich srdcích vítězně kráčí, vždyť ví, že jeden pokyn jí stačí. Každý bez odporu vzdá se jí.“ Tento úsek je instrumentován smíšeným sborem a capella.

V úseku, kde Faust objevuje ženskou krásu, si sbor propůjčuje komentář marnosti: „A všechno marně, všechno zas marně“. V tomto úseku je sbor doprovázen žesťovými nástroji a údery klavíru a tympanů. Hudební složka tak dramaticky podporuje význam tohoto komentáře –

marnost krásy. Markétčin pochod na popraviště je komentován textem: „Že tě čeká lásky žalost, že tě čeká z lásky štěstí. Láska začíná se v zpěvu neustálém, ale často končí bolestí a žalem“. Hudebně je text podpořen smutečným pochodem tom-tomů¹⁹⁰.

Specifickou úlohu sboru plní mužský sbor ke konci opery, kde nekomentuje probíhající děj, ale je jehosoučástí a svou přítomností navozuje příslušnou atmosféru dané scény. Tím se sbor stává hlavním nositelem základního obsahu scény, která je detailněji specifikována dílčími sólovými vstupy a obrazem. Tak v úseku hledání moci je nositelem hlavního obsahu sbor pronášející text „Ave imperator, morituri te salutant“. V tomto úseku Mefisto ukazuje Faustovi, že cesta k moci je poseta nečistými činy. Text evokuje atmosféru absolutní moci poskvrněné mnohými krveprolitími, neustálé opakování textu pak evokuje repetitivní proces touhy po moci, který probíhá od počátků věků dodnes. Tato ústřední myšlenka je pak zdůrazněna obrazem, kde je Faust neustále volen a sesazován z trůnu.

V poslední, popravní scéně, je nositelem ústřední atmosféry opět mužský sbor, zpívající pijáckou píseň: „Život je zmotaný klubko nitě, na konci čeká tě kmotra smrt. Život je zkrátka bublina, praskne a musíš k čertu jít. Umřeme nevinnej, nevinná a tak nám zbývá jenom pít“. Sbor představuje veselící se lid, a tím navozuje atmosféru náměstí při popravě. Popěvek svou veselostí a energičností navozuje ono bezstarostné veselí opilců.

Sólové árie jsou druhá složka vokální hudby této opery, která ke zhudebnění textu přistupuje zcela odlišně. Árie jsou na rozdíl od sborových komentářů zpravidla vícetématické a periodické. Až na výjimky se jedná o pravidelné či nepravidelné velké třídlínné formy ABA či ABA', exponující dvě a více kontrastních témat. Takových velkých árií se v opeře objevuje pět. Tři z nich zpívá Markétka, jednu Faust a jednu Mefisto. První tři

¹⁹⁰ Díl 113. Tom-tomy exponují ostinátní rytmus zdůrazňující tragickou atmosféru nastalé situace.

exponované árie¹⁹¹ etablojí v opeře nová témata. Jsou to ústřední témata opery, která jsou nadále zpracovávána po celou dobu opery. Tak árie Fausta exponuje téma „a²“ v textu „A pořád marně, snažím se marně“. Téma a² se v opeře objevuje nejčastěji ve všech různých instrumentacích a vždy ve dvou podobách. V základní od tónu „des“ a v tritónové transpozici. Markétčino téma „h“ se poprvé objevuje v dílu 37 a je to pravděpodobně nejmelodičtější téma opery. To je také důvod, proč je považováno za její ústřední téma. V dílu 95 je tato árie zopakována opět Markétkou. Instrumentálně se pak objevuje ještě v dílech 51, a 126. V tématické modifikaci se dále objevuje v dílech 54, 128 a 130. Jediná

Mefistova árie nepřináší zásadní stavební prvek opery. Její témata „i“ a „j“ jsou v opeře zastoupena pouze několikrát. Téměř doslovně je Mefistova árie citována Markétkou od dílu 105. Instrumentálně se pak téma „i“ objeví v dílu 68, ve kterém zazní melodie, která je kombinací právě tohoto tématu s tématem a². Téma „j“ se pak objeví v dílu 56. Kromě velkých árií sólové hlasy občas exponují kratičké popěvky. Takové krátké vstupy představují vnitřní pocity protagonistů. Tak například Markétčin popěvek z dílu 80 představuje Faustovu vzpomínku.

Po Faustově árii v dílu 14 začíná hudební plocha, která připomíná svým charakterem recitativ. Jedná se o dialog Fausta a Mefista, ve kterém se Faust upíše peklu. V tomto úseku se oba protagonisté střídají kratičkými popěvkami. Nejedná se o duet v pravém slova smyslu, neboť každý vstup přináší novou melodii, která nemá závažný hudební obsah, spíše svou intonací podporuje text. Zvukomalebná podpora textu je zde velice patrná. Formální pravidelnost a přehlednost árií je ve Fišerově tvorbě velice nezvyklá. Nicméně ani forma této opery v kontextu dalších skladeb není obvyklá. Jak je nám známo z jiných rozborů, témata jsou krátká, výrazově sevřená a bývají exponována řetězovitě za sebou v první polovině skladby a poté opakována a zpracovávána v druhé polovině skladby.

¹⁹¹ Árie Fausta, která začíná v dílu 5, árie Markétky začínající v dílu 37 a árie Mefista začínající v dílu 44.

Formální soudržnost skladby zajišťuje příbuznost všech témat. V opeře takový princip nefunguje. Skladba je stále rozdělena na krátké díly. Ty však nejdou řetězovitě za sebou, nýbrž jsou uskupovány do uzavřených bloků. Neobjevuje se zde expoziční a prováděcí část, neboť ony bloky se postupně řadí za sebou a každému bloku dominuje jiné téma. Jedná se tedy o evoluční vývoj skladby od začátku do konce. Taková koncepce je pravděpodobně dána scénářem, který dělí děj do několika obrazů, které jsou hudebně podpořeny svébytnými bloky hudby.

V předehře je exponováno téma „a“ s oběma modifikacemi a téma „b“. První obraz je divadelní představení. Zde se představí všichni tři protagonisté. Nejprve Faust svou árií, poté Faust s Mefistem v recitativním duetu. Poté se objevuje první árie Markétky. Zde dominuje téma „a²“, téma „d“. Markétka přináší téma „h“. Jakousi spojkou mezi prvním a druhým obrazem je milostná árie Mefista, která nás přenáší z divadla do reality.

Náplní druhého obrazu je milostná scéna Fausta a Markétky. Zde dominují témata „a¹“ a „g“. V Mefistově árii jsou přítomná témata „i“ a „j“. Další obraz je poznávání ženské krásy. Tento obraz je celý instrumentální s mluvenými dialogy Fausta a Mefista. Zde dominuje téma „a²“, nově se zde objevuje téma „k“. Další obraz, kde Faust poznává moc a slávu, je zhudebněn úsekem „Ave imperator“. Dominuje zde tedy téma „l“. Poslední obraz, poprava Markétky, nás vrací zpět na divadelní jeviště. Kromě témat „i“ a „j“ v Markétčině árii poslednímu obrazu dominuje téma „m“ exponované v písni opilců „Život je zkrátka bublina“. Přehledně jsou jednotlivé obrazy barevně znázorněny v tabulce na začátku rozboru. Kromě dominantních témat jednotlivých bloků jsou v opeře témata, která prochází celým průběhem opery. Ty zajišťují formální soudržnost celku. Jedná se především o téma „a“ a jeho obě modifikace, které jsou téměř všudypřítomné. Upevnění opery jako celku přispívají i další témata, která se v opeře objevují jako reminiscence předchozího děje. To se týká hlavně témat „d“, které připomíná árii Fausta a „h“, které připomíná árii Markétky.

Fakt, že je opera tak rozsáhlé dílo, ovlivňuje další aspekt kompoziční práce. A to práce s tématy. Témata jsou zpravidla krátké melodické úseky dlouhé zpravidla dva až čtyři takty a jsou složeny většinou z půltónových postupů. V čisté podobě se to však týká pouze témat „a²“, „b“ a „d“. Čím dál tím více se však objevují i témata, která užívají pestřejší intervalovou škálu.

Intervalový základ mnohých témat tvoří intervaly malé a velké sekundy a malé sexty či jejich obrátů. To je případ témat „f“, „g“, „m“. Jiná témata kombinují blízké a vzdálené intervaly, přesněji řečeno intervalové skoky v půltónových vzdálenostech. To je případ tématu „e“, které tvoří skoky malé sexty a čisté kvinty v půltónovém rozsahu.

Práce s tématy užívá doslovnou citaci či postupnou redukci. Velice často se témata objevují doslovně dvakrát za sebou a poté se zkracují tak, že se postupně ubírají tóny od začátku tématu. Taková práce s tématy, která pouze doslovně cituje uvedený materiál, je velice příznačná pro Fišerovu tvorbu a je přítomná i v této opeře¹⁹². Někdy se objevuje tématická práce, která leží na pomezí evolučního vývoje tématu. Tak například v druhém dílu je sextový skok na konci tématu při druhém opakování obrácen vzestupně. Tím se téma dostává o tritón výše, kde je intervalový postup druhé poloviny tématu změněn ze sexty na repetovanou oktávu. Tato změněná podoba druhé poloviny tématu je pak zpracovávána postupnou redukcí. Taková tématická práce by se dala nazvat řízenou evolucí, kde má evoluční zpracování přesně definovaný systém. Intervalové postupy jsou striktně zachovány nebo se objevují nové intervalové postupy, které jsou s nimi v nějaké logické vazbě, například v inverzi, v račí podobě a podobně. Taková tématická práce je charakteristická svou širokodedností.

Další důležitá tématická práce je transpozice témat. Témata jsou exponována vždy ve stejné poloze. Proto transpozice tématu je vnímána

jako práce s tématem. Taková tématická práce je příznačná pro téma „a²“, které je takto zpracováváno velice často. Podobná tématická práce byla užita například v houslové sonátě „in memoriam Tereziín“. Kromě klasické tématické práce, která je známá ve všech starších skladbách, se více často objevují tématické modifikace. Znamená to, že v jednotlivých dílech se témata neobjevují doslovně, nýbrž v modifikované podobě.

Opakování témat v dalších dílech v modifikované podobě je v této opeře přítomno mnohem více než v jiných skladbách. Pravděpodobným důvodem bude rozsah skladby, neboť pracovat pouze s citacemi dvanácti témat na ploše dlouhé více jak hodinu by bylo značně jednotvárné. Navíc modifikací Fišer mění charakter témat. Takové charakterové změny jsou důležité pro podbarvení a hudební podporu děje. Modifikace může probíhat pouze na poli rytmu, kde se téma nemění až tak výrazně. Často však dochází k modifikacím mnohem radikálnějšími. Ty se týkají změny intervalů. Takto upravené téma může být exponováno pouze jednou, nebo vícekrát. To je příklad modifikací tématu „a“, které jsou hlavními tématy opery. Vzhledem k tomu, že všechna témata skladby jsou vzájemně spřízněná, je velice těžké určit hranici mezi tématy, která jsou modifikací jiného tématu a těmi, které jsou pouze tématicky spřízněny s jiným tématem. Za modifikaci jsem zpravidla označoval takové téma, kde je většinová příbuznost intervalů a intervalových postupů.

Téma „a²“ je modifikací tématu „a“, neboť se jedná o doslovné znění tématu bez šestnáctinových přírazů. I téma „a¹“ je modifikováno natolik, že jeho charakter je absolutně odlišný. Nelze však hovořit o spřízněnosti témat, neboť téma „a¹“ obsahuje kompletní téma „a“ bez přírazů. Modifikace tématu „a“ jsou ve skladbě mnohokrát doslovně citovány nebo dále modifikovány. Ačkoli jsou modifikována i jiná témata, indexem jsem označil pouze modifikace tématu „a“, neboť tím, že se v opeře objevují velice často, stávají se formotvorným elementem opery.

Zcela novou tématickou prací je kombinace dvou témat. Melodie může být tvořena tak, že téma je rozděleno na dvě poloviny a každá polovina je citací jiného tématu, popřípadě tak, že do jednoho tématu je

vloženo téma druhé¹⁹³. Komplikovanější kombinací je melodie, kde jedno z témat je exponováno v račím postupu¹⁹⁴.

Nyní několik slov ke spolupráci hudby a textu. Soudržnost opery jako celku není dána pouze častým opakováním ústředních témat, nýbrž také užitím příznačných témat. V opeře je několik témat, která jsou exponována pouze jedním protagonistou. Takové je například Markétčino téma „h“, které je ve vokální podobě exkluzivně přiděleno Markétce¹⁹⁵. Poprvé je téma exponováno v první Markétčině árii, poté je opakováno ve scéně, kdy topí své dítě. Instrumentálně je téma exponováno v momentech, kdy je Markétka přítomna¹⁹⁶ nebo kde se děj Markétky týká¹⁹⁷.

Další příznačné téma je téma „f“. To je poprvé exponováno Faustem v recitativním dialogu s Mefistem na začátku opery. Poté se objevuje vždy, když Markétka vstupuje na scénu krátkými několikatakovými výstupy. To, že Markétka zpívá právě Faustovo téma, hudebně zdůrazňuje skutečnost, že veškeré činy Markétka dělá kvůli Faustovi, který je v jejích vzpomínkách stále přítomen.

Faust příznačné téma nemá. Ústřední téma jeho árie je téma „d“. To charakterizuje jeho marnou snahu o poznání. V dalších dílech je téma citováno Mefistem právě v místech, kde se o poznání světa zmiňuje¹⁹⁸. V dílu 39 téma zpívají alty, kde komentují Markétčin smutný osud kvůli její lásce k Faustovi. I zde téma evokuje Faustovu touhu po poznání, kvůli

¹⁹³ díly 70 a 127

¹⁹⁴ Díl 54, který je následně opakován v dílech 128 a 130, Díl 68 exponuje první polovinu tématu „i“, poté hned její račí variantu a následně první polovinu tématu „f“.

¹⁹⁵ Jedná se o její árii v dílu 37 a redukcí árie v dílu 95.

¹⁹⁶ V dílu 51 housle exponují téma „h“ – Jedná se o milostnou scénu Fausta s Markétkou. V dílu 57 Mefisto přemlouvá Fausta, aby Markétku opustil. Markétčino téma „h“ tak plní funkci slabé výčitky. V dílu 126 odjíždí Markétka s komedianty z města. Téma „h“ hudebně zdůrazňuje Faustův letmý pohled na odjíždějící vozy.

¹⁹⁷ V dílu 96 Mefisto oznamuje Faustovi, že mu Markétka zabila syna. Houslové téma „h“ tak Markétku připomíná.

¹⁹⁸ díly 23, 25 a 29

keré uvrhl Markétku do zkázy. Faustova zrada Markétku zavede až na popraviště, kde je opět téma „d“ citováno v doslovné podobě dílu 39.

Témata charakteristická pro Mefistu jsou bezesporu témata „i“ a „j“, která poprvé zazní v jeho milostné árii. Přestože je podruhé tato árie citována Markétkou, stále charakterizují Mefistu, neboť Markétka je v tomto případě falešnou Mefistovou nástrahou, která Fausta láká k hříšnému milování. Tato témata charakterizují Mefistovu faleš a podlost, neboť v první árii Mefisto šálí Markétku, v druhé pak Fausta. Komentáře sboru jsou z velké většiny zhudebněny tématem „g“¹⁹⁹. Neplatí to však vždy, sbor zhudebňuje i témata „a²“, „b“, „k“ či „l“. Jako příznačné téma se dá označit i pijácké téma „m“, které se objevuje pouze v poslední popravní scéně a je exponováno pouze sborem opilců.

Spolupráce textu a hudby se objevuje i v jiných podobách. Ve Faustově árii je text „A pořád marně“ zhudebněn tématem „a²“. Toto téma je v doslovné podobě citováno velice výrazně na místech, která mají marnost evokovat. To především v momentech, kdy Faust poznává ženskou krásu. Kdykoli se chce nějaké bájně krásy dotknout, ona zmizí za burácivého exponování právě tématu „a²“. To samé téma se objeví i v okamžiku, kdy Ikarus padá k zemi. Zde téma vyjadřuje marnou snahu překonat lidské hranice. Jiný, až zvukomalebný, charakter hudebních motivů se objevuje především v recitativu Fausta a Mefista. Melodie zde podporuje význam textu.

Nejpatrnější to je v melodii textu „Poznáš věci úděsné a hrozivé“, kde slova „úděsné“ a „hrozivé“ jsou zhudebněna disonantními skoky²⁰⁰. Otázky jsou zhudebněny vzestupnou melodickou řadou a podobně. Podrobně jsem se této zvukomalbě věnoval na začátku rozboru.

Nyní několik slov o tónovém výběru. I v této opeře je zachován osmitónový modus b-h-c-cis-e-f-fis-g. V několika dílech opery je exponována pouze první polovina tónů. Ve většině případů je však využito

¹⁹⁹ Jedná se o díly 41, 52, 64, 113.

²⁰⁰ díl 26

osmitónového kompletu. Ten je ve většině případů plně využíván. Na několika místech skladby²⁰¹ patrně modus již nestačil a byl rozšířen o tón „a“ a „es“. Tóny modu jsou chápány absolutně. Z melodicko-harmonického hlediska tedy není reflektována enharmonická záměna tónů²⁰². Podle toho jsem také postupoval v tabulce, kde enharmonické /dtto/ záměny nereflektuji.

Tóny jsou v horizontální linii řazeny převážně v intervalech malé a velké sekundy. Tyto intervaly převažují již od konce sedmdesátých let. Čím dál tím více se však smazává priorita půltónů. Obě sekundy se objevují téměř stejně často, i když půltóny stále převažují. Dále jsou velice často používány kvartové a tritónové skoky, stejně jako interval malé sexty, který je často užíván jako odskok mezi sekundovými postupy. Malá velká tercie, ani malá a velká sexta a čistá kvinta nejsou ve skladbě výjimkou. Tím se tedy dostáváme ke zjištění, že v melodických liniích Fišer neužívá žádného omezení s tím, že převládají sekundové a kvartové intervaly.

Interval tritónu má ve skladbě velice významnou roli. Je to dáno především svou dokonalou disonancí. V samotném Fišerově modu hraje tritón klíčovou roli. Základní tóny obou skupinek čtyř půltónů jsou v tritónové vzdálenosti (b-h-c-cis x e-f-fis-g). Je-li ve skladbě užito transpozice, pak o interval tritónu²⁰³. To je příklad tématu „a²“, který se objevuje ve dvou polohách. V základní a v tritónové transpozici. Tritón je přítomen i ve vypjatých situacích, kde je potřeba zdůraznit určitý moment melodie. Například v dramatické melodii „Poznáš věci úděsné a hrozné“ si Fišer pro zdramatizování slova „úděsné“ půjčil právě interval tritónu. Stejným způsobem jsou zdramatizována slova „temnot“ a „duši“ v textu „Vím, že vám z temnot, platí se lidskou duši“ v dílu 21. Podobná situace se

²⁰¹ V dílu 44, 46 a 70 je přidán tón „a“, v dílu 56, 80, 105 a 127 je přidán tón „es“.

²⁰² Důkazem této skutečnosti je téma „I“ dílu 89, exponované hoboích. Téma je složeno z tónů c-f-h-fis. Tento díl je citací dílu 4 ze skladby „Ave imperator“, kde tromboný hrají totožné téma tóny c-f-cis-ges.

²⁰³ Jedinou výjimku nalezneme v dílu 92, kde je téma „I“ transponováno o půltón níže.

nalézá v pátém dílu, kde dramatický úsek „A pořád marně“ nastupuje tritón nad koncem předešlé melodie. Tím je přicházející téma zvýrazněno. Ve čtrnáctém dílu je příchod Mefista znázorněn textem „Volal jsi Mefista, to jsem já“ Celý úsek je zhudebněn statickým repetovaným tónem. Pouze slovo „já“ je zdůrazněno odskokem o tritón. Tím je docíleno příslušné závažnosti přítomnosti ďábla.

Melodie je doprovázena několika různými typy doprovodů. Budto se melodie pohybuje samostatně či v unisonu nad stabilním basem. Tento typ doprovodu je nejvíce užíván na začátku opery, kde stabilní bas bývá zpravidla tonální centrum skladby. Takový doprovod je užit především pro utvrzení tonálního centra na začátku skladby. Tak je tvořen doprovod tématu „a“. Sestup čtyř půltónů je utvrzován ostinátními přírazy tónu „c“ – tonálního centra. Tonální centrum podporují v unisonu kontrabasy, tympány a basová linka klavíru. Stejný princip, pouze o něco harmonicky bohatší, můžeme nalézt v pátém dílu v doprovodu Faustovy melodie „A pořád marně“. Půltónový sestup je dublován vrchní linkou klavíru. Další tři hlasy exponují trojhlasou prodlevu sekundkvartového akordu.

Dalším častým doprovodem je heterofonie. Tu nalezneme například v pátém dílu v klavírním doprovodu. Krajní melodické linky exponují nezávislé melodie, které jdou zpočátku v přesném protipohybu. Stoupá-li vrchní linka o půltón, spodní linka o půltón klesá. V prostředních hlasech probíhá prodleva půltónového dvojzvuku repetovaných tónů v rytmu melodie. Na některých místech se objevuje i polyfonie. A to především v úseku „Ave imperator“, kde jednotlivé sborové hlasy exponují identickou melodickou linii o několik dob po sobě. Polyfonie zde funguje jako výrazový prostředek, který svou náhodnou harmonií zajišťuje zajímavý zvukový účinek. Nejčastěji se v opeře objevují homofonní úseky. To je rozdíl oproti předešlým skladbám, které byly převážně heterofonní nebo které užívaly pouze jednohlasu. Homofonní, na některých místech až konsonantní, jsou vokální úseky, árie především. Naprosto konsonantní harmonii užívá například Mefistova milostná árie. Doprovod užívá především harmonii tercií, ze kterých je určitá konsonantní harmonie

latentně slyšet. Disonance je patrná ve výběru akordů, které ani zdaleka neadoptují tradiční vztahy harmonických funkcí. V krajních dílech se po taktech střídá C Dur a g moll, ve vnitřním dílu pak es moll a C⁷. Příznačně konsonantní je i samotný závěr skladby. Kontrastně harmonický závěr, který nemá žádné souvislosti s předchozím hudebním průběhem se poprvé radikálně objevuje v Páté klavírní sonátě z roku 1974. I zde je na samém závěru exponováno velice konsonantní a formálně přehledná melodie v C Dur. Celá opera o tři díly později končí souzvukem velké tercie od „C“ v celém orchestru, který latentně evokuje akord C Dur.

Kromě konsonantních souzvuků se ve skladbě objevují souzvuky disonantní: 013;014; 015; 016; 021; 031; 051 či čtyřzvuky 0141²⁰⁴. Dále zde nalezneme kvartové a tritónové akordy. Výjimkou není ani kvartový akord vyplněný sekundou (415). Jak můžeme z výše uvedených souzvuků vyčíst, zpravidla se jedná o malý počet tónů. Ačkoli je souzvuk exponován celým orchestrem, zpravidla je složen z jednoho, dvou, maximálně tří intervalů. Bohatost souzvuku je tedy vytvořena především instrumentací. Přestože to není časté, i vícezvuky se ve skladbě objevují. Ty jsou zpravidla exponovány v široké faktuře. V dílu 75 tak nalezneme pětizvuk složený z kvart a tercie. Takové souzvuky jsou však ve skladbě sporadicky.

Opera je atonální s tonálním centrem in C. To je utvrzeno v prvních dílech skladby, kdy všechny basové hlasy exponovaly tón C v repetovaných tónech. I v dalším průběhu opery je tón C téměř všudypřítomný. Konsonantní úseky začínají a končí v C Dur, stejně jako celá opera, která končí dvojjzvukem c-e, který latentně zní jako neúplný akord C Dur.

Metrum je v opeře velice proměnlivé, ovšem je vždy přesně definováno. Někdy metrickými přípisy, ale i v místech, kde metrické přípisy chybí, má hudební průběh metrickou pulzaci pravidelně členěnou taktovými čarami. Pouze na několika místech metrum není definováno.

²⁰⁴ Tónová klasifikace „set theory“ Allena Forteho, op. cit.

Ani v těchto momentech však není hudební průběh bez metra. Metrickou pulsaci tvoří krátké tématické úseky, které jsou oddělovány cesurami či pauzami. Délku jednoho metrického impulzu tak tvoří délka daného tématického úseku. Takový charakter nalézáme především v úseku Ave imperator²⁰⁵. Mimo úsek Ave imperator se taková metrická pulzace objevuje pouze na jednom místě, v dílu 43. Zde se jedná o krátké recitativní melodie, které se střídají s mluvenými úseky. Recitativní melodie jsou natolik krátké, že metrická klasifikace zde nemá žádný význam.

Opera je psána pro symfonický orchestr bez klarinetů a fagotů, bicí nástroje, klavír, harfu, smíšený sbor, dětský sbor a tři sólisty. Takové obsazení však nikdy nezazní současně. V dramatických momentech opery, kdy je potřeba dosáhnout maximálního zvukového účinku je exponován Symfonický orchestr s klavírem a smíšeným sborem. Ve velké většině je instrumentace mnohem skromnější. Instrumentální úseky jsou obsazeny především smyčcovou skupinou a klavírem, popřípadě smyčci a žesti. Dřevěné nástroje jsou exklusivně užity jako sólové nástroje. Pro doprovod vokálních úseků je použito smyčcové skupiny či klavíru či harfy podle charakteru dílů. Jen výjimečně se tyto tři skupiny exponují současně²⁰⁶. Z bicích nástrojů se objevují pouze tympány. Výjimku tvoří úsek Ave imperator, kde je naopak bicí aparát stěžejním elementem instrumentace.

Z hlediska instrumentace je úsek Ave imperator zcela odlišný od ostatních úseků skladby. Nositelem melodie je zde až na výjimky sbor. Ten je doprovázen převážně bicím aparátem: tom-tomy ve třech skupinách, dále claves a zvony. Stěžejním úkolem nástrojů symfonického orchestru je barevně obohacovat základní hudební průběh tvořený sborem a bicími. Bicí aparát přijde na řadu ještě jednou, a to v písni opilců na popravišti. Pro dobarvení atmosféry středověkého náměstí je pijácká píseň doprovázena tamburínami, trianglem, činely a Gran cassa. S dynamikou je

²⁰⁵ díly 83, 88-92 a díl 83

²⁰⁶ V milostné árii Mefista (díl 44-48) a poté v Markétčině hříšné árii v dílech 105-108.

většinou nakládáno kontrastně, Fišer se však nevyhýbá ani postupným crescendům a decrescendům. Ta jsou v opeře přítomna mnohem více, než terasovitý postup dynamiky.

Opera Věčný Faust je nejobsáhlejší hudební počín posledních dvou dekád Fišerova života. Přesto, že se nejedná o jedinou vokálně instrumentální skladbu tohoto období, jedná se o jedinou dramatickou skladbu. Pravděpodobně z důvodu dramatického charakteru skladby a z důvodu takového rozsahu je opera jedinečná v mnoha ohledech.

Vokální charakter můžeme srovnat se skladbou Istanu, která byla komponována mezi léty 1978 a 1979. Hlavní rozdíl, který podstatně ovlivňuje odlišnost obou skladeb, je skutečnost, že opera je dramatická skladba, která striktně sleduje epický příběh. Naopak Istanu zhudebňuje poetické dílo, molitbu k bohu Slunci. Zde tedy není sledován žádný děj. Na rozdíl od Istanu jsou vokální úseky v opeře rozděleny na dva druhy a podle toho jsou hudebně zpracovávány. Sborové úseky a krátké popěvky sólistů jsou podobné zpívaným úsekům Istanu. Jsou to monotematické úseky, které komentují děj. V Istanu je však takových úseků mnohem méně, neboť převážná většina textu je recitována.

Vokální úseky, které v jiných dílech chybí, jsou árie. Árie opery jsou svým zpracováním vsutku jedinečné. Obsahují přehlednou periodickou formu, melodie je až na výjimky diatonická, harmonie je konsonantní. Úseky podobné áriím z hlediska hudebního zpracování předešlé skladby neobsahují.

Velice neobvyklá je i celková forma opery. Všechny předchozí skladby byly rozdrobeny na malé díly, které tvořily dva základní bloky: expoziční a prováděcí část. I opera je tvořena malými díly. Vzhledem k tak velkému rozsahu skladby je dílů 131. Díly však nejsou seskupeny do dvou částí, nýbrž do šesti bloků, které respektují děj. Takové rozčlenění hudebního obsahu je podobné obrazům v dějství klasicko-romantické opery. Jednotlivé bloky jsou stmeleny tématicky, neboť pro každý blok je charakteristické určité téma. Seskupení dílů do bloků je z tématického hlediska jedinečné. Jakýsi zárodek takového principu lze nalézt

v Salcburských serenádách. Přestože je formální struktura rozdělena na expoziční a prováděcí část, expoziční část je seskupena z bloků, kdy v každém dominuje nějaké téma. Podobný princip můžeme sledovat i v houslové sonátě *In memoriam Tereziín* z hlediska dynamiky. Dynamicky je houslová sonáta rozdělena do tří dynamických bloků, kde v každém bloku převažuje určitá dynamická hladina.

Soudržnost oněch šesti tématických bloků zajišťují příznačná témata, další z principů, kterým Fišer odkazuje na hudební operní tradici. Ona příznačná témata²⁰⁷ fungují na stejném principu jako v klasických operách. Jsou zde témata, která charakterizují dané protagonisty. Kromě toho, že jsou užita v áriích oněch protagonistů, instrumentální užití těchto témat onoho protagonistu evokuje. Taková příznačná témata se objevují v momentech, kde jsou protagonisté přímo či nepřímo přítomni v ději. Příznačná témata mají kromě protagonistů i základní myšlenky opery. Připomínka pošetilosti lidského chování a marné snahy překročení lidských hranic je charakterizováno tématem marnosti. Kdykoliv chce autor zdůraznit onu marnou snahu, použije toto téma²⁰⁸.

I touha po poznání má své charakteristické téma. Poprvé je exponováno Faustem, když běduje nad neúspěchem svých výzkumů. Kdykoliv jindy se děj opery dotkne touhy po poznání, ona myšlenka je zdůrazněna právě tímto tématem. Další nový prvek, který se objevuje v opeře, je zvukomalebná charakteristika určitých melodií. Podobně jako v operních recitativech i zde melodie na některých místech podporuje text. Otázka je tak vyjádřena vzestupnou melodickou škálou, důležitá slova jsou pak zvýrazněna kontrastními intervaly v probíhající melodii.

Z hlediska tématické práce Fišer v opeře postupuje podobně jako v jiných skladbách. Buďto doslovně cituje dané téma, popřípadě postupně citované téma zkracuje. Neobvyklé není ani evoluční dovyprávění motivu. Další práce s tématy, která se často objevuje, je doslovná transpozice

²⁰⁷ Použil jsem označení příznačné téma, neboť standardní termín příznačný motiv zde není přesný.

²⁰⁸ Téma „a“ se v kontextu marnosti poprvé objevuje v dílu 5 s textem „A pořád marně, snažím se marně“.

tématu o tritón. Tak je pracováno s tématem „a²ⁿ“. Stejný princip je užit v sonátě In memoriam Terezín. Zcela nová tématická práce je kombinování dvou témat v jedné melodii. Ona kombinace může být navíc komplikována použitím jednoho z témat v račím postupu. Princip, který je stále více rozvíjen, je modifikace témat. Již od sedmdesátých let se opakované díly občas neobjevují doslovně, nýbrž v modifikované podobě.

Modifikace témat je radikálnější v rozsáhlejších skladbách. Tak v sonátě pro housle In memoriam Terezín nebo v klavírním koncertu jsou témata modifikována méně než v Salzburských serenádách nebo v opeře. Míra bohatosti modifikace je tak odvislá od velikosti skladby. Doslovnou citací dvanácti témat ve skladbě dlouhé hodinu by hrozilo nebezpečí jednotvárnosti. Osmitónový modus je v opeře dodržen. Pouze na pár místech skladby je modus rozšířen o další dva tóny, tóny „a“ a „es“²⁰⁹. Ačkoli několik výjimek neznamena nějakou podstatnou změnu v modálním systému, můžeme prezenci těchto dvou tónů chápat jako předzvěst případných změn. Jelikož Fišerova hudební řeč spěje ke stále větší srozumitelnosti, je možné, že mu osmitónový modus začíná být těsný. To však uvidíme v dalších rozborech.

Na poli melodie Fišer nevyužívá žádného omezení. Objevují se všechny intervaly. Převažují půltónové postupy. Nicméně zcela běžné jsou i celé tóny a intervalové skoky kvarty, tritónu a malé sexty. Intervalové skoky bývají zpravidla obklopeny půltónovými postupy. V kontextu předešlých skladeb stále méně převažují půltónové postupy. V opeře je užití celých tónů v melodiích stále častější a ani užití ostatních intervalů zde již nepůsobí výjimečně jako v předešlých skladbách. Užití všech intervalů ve skladbě se tedy stále více zrovnoprávňuje. Zcela zásadním intervalem se stává tritón. Jako nejdisonantnější interval je velice často užíván výrazný hudební prvek. Jakákoli tématická transpozice je prováděna o interval tritónu. I dvě skupiny osmitónového modu jsou ve

²⁰⁹ V dílu 44 a 46 je přidán tón „a“, v dílu 56 je přidán tón „es“.

vzdálenosti tritónu²¹⁰. Tritón je užit i v místech, kde je potřeba zdůraznit nějaký moment melodie²¹¹.

Interval tritónu je užit i v harmonické složce v podobě tritónových trojzvuků. Stejnou měrou se objevují i kvartové, nebo kvartkvintové akordy. Převažují však souzvuky půltónu a nějakého dalšího intervalu²¹². Takové harmonické složení je v kontextu předešlých skladeb neobvyklé. Zvláště ve varhanním koncertu převažují heterofonní úseky. Nejčastěji užívaná harmonie je souzvuk melodie nad jedním statickým basovým tónem, popřípadě nad jedním statickým souzvukem. Dalším typem harmonizace je heterofonní dvouhlas, kdy každý hlas vede nezávislou melodickou linií. V neposlední řadě, pravděpodobně z důvodu zachování varhanní tradice, se v koncertu objevuje mnoho polyfonních úseků. I v opeře je užito takového způsobu doprovodu a převažuje zde první zmiňovaný způsob. Polyfonních úseků je zde méně, nicméně i ty se zde objevují. A to především ve sborových partech úseku Ave imperator.

Polyfonní technika je u Fišera užívána především jako dokonalý prostředek náhodných intervalových vztahů, které vytváří stále nové harmonické efekty. Rozdíl spočívá v častém užívání homofonních úseků a hlavně ve velkém množství konsonantní harmonie. Ve všech áriích a na několika dalších místech skladby je přítomna latentní harmonie, která je vytvářena úplnými a neúplnými kvintakordy, jejich obraty a septakordy. Nejpatrnější je v tomto ohledu milostná árie Mefista a její Markétčina paralela a konec opery v dílu 128.

Tím se dostáváme k další podobnosti s předchozími skladbami, kterou je kontrastně konsonantní závěr skladby. Zde je onen kontrast částečně upozaděn častými konsonantními úseky, nicméně i zde je patrná tendence končit skladbu v poklidné harmonicky i formálně dokonale

²¹⁰ Osmitónový modus se dá chápat jako skupinka 4 půltónů od „b“ a jejich tritónová transpozice od „e“.

²¹¹ V pátém dílu výrazný motiv „a pořád marně“ nastupuje na tritónu. Tím je nástup důležitého nástupu umocněn. Stejný případ je již zmiňovaný úsek „Poznáš věci úděsné a hroživé“ v dílu 26 a podobně.

²¹² Nejčastěji jsou užity následující intervaly: 13, 14, 15, 16, 23, 141.

čitelné struktuře. Takovou tendenci pozorujeme již od sedmdesátých let, kde se výrazně objevila například v páté klavírní sonátě.

V oblasti instrumentace nalezneme další rozdíly s jinými skladbami. Ve skladbách, kde jsou užity sólové hlasy a orchestr, bývá zvykem, že se obě složky střídají a pouze na několika místech jsou exponovány současně. Takový byl princip Salcburských serenád, kde se střídaly velice pravidelně sólové hlasy s orchestrálními úseky. Stejný princip nalezneme i v Albertu Einsteinovi. I v Istanu se úseky recitátorky, flétny a bicích objevují převážně samostatně a ono střídání či sloučení některých složek vytváří kontrast mezi jednotlivými částmi. V opeře hraje orchestr doprovodnou roli. Pouze na několika místech užití samostatného orchestru či vokální složky působí jako zpestření hudebního průběhu. Nemá však formotvornou funkci, jak tomu bylo ve výše zmíněných skladbách. Jediná podobnost se dá vysledovat v instrumentální práci na začátku skladby. V druhém bloku opery, hned po instrumentální předehře, se na scéně postupně objevují všichni tři protagonisté. Tento počáteční blok tak jakoby představuje všechny hlavní protagonisty hudebního díla. Stejně se na začátku Istanu představí flétna, recitátorka a bicí nástroje, stejně v Salcburských serenádách jsou na začátku exponovány postupně všechny sólové nástroje a orchestr. Takový princip je podobný fišerovskému principu expoziční a prováděcí části skladby, který je tím v instrumentální složce skladby částečně nahrazen. Nejprve jsou hlavní nositelé děje představeni, poté se s nimi libovolně pracuje.

Jak jsme si mohli všimnout, v opeře je mnoho prvků, které činí skladbu jasnější, srozumitelnější, přístupnější široké veřejnosti. Tím je časté užití čitelných diatonických témat²¹³, užití konsonantní harmonie, přehledná forma árií²¹⁴, přehledné formální rozložení do bloků, které respektují

²¹³ Především Markétčino téma „h“, či Faustova milostná árie, témata „i“ a „j“.

²¹⁴ Klasické periodické úseky sloučené ve velkých třídílných formách.

scénické ztvárnění opery²¹⁵ a v neposlední řadě i užití příznačných témat, která zjednodušují orientaci v průběhu opery.

Takovou přehlednost podporuje i metrum, ač dosti proměnlivé, vždy přesně specifikované metrickými přípisy a metrickým rozdělením do taktů. Kromě opery jsou stejně koncipovány jen Salcburské serenády. Ostatní mnou analyzované skladby jsou bez specifikovaného metra. Ač bez tradičního metrického zápisu, i takové skladby mají metrickou pulzaci, která má svůj systém. Ten však může být mnohdy tak komplikovaný, že klasický metrický zápis by byl velice nepohodlný a těžkopádný. Tradiční metrický přípis, který je omezen především svou pravidelností, tak nahrazuje délka tématických jednotek vymezená césurami²¹⁶.

Jak lze pochopit z výše uvedené charakteristiky, opera Věčný Faust není moderním experimentem, nýbrž navazuje na operní tradici. Operní prvky nečerpá pouze z nejbližší minulosti²¹⁷, nýbrž čerpá i z dávné minulosti hudebního dramatu. To především užitím sborových úseků znatelně inspirovaných chórem antických her. Jak jsme si mohli všimnout, opera má stále mnoho společných znaků fišerovského rukopisu. Nicméně, vzhledem k tomu, že se jedná o televizní operu, je dílo psáno velice srozumitelně pro široký okruh posluchačů. Cílem tedy není napsat originální výrazně moderní skladbu, nýbrž přiblížit žánr klasické opery širokému publiku, což se Fišerovi, alespoň dle mého subjektivního názoru, povedlo.

²¹⁵ Opera připomíná formu jednoaktové opery rozdělené na dílčí scény.

²¹⁶ Takovým způsobem je řešen díl 43 a některé díly úseku Ave imperator.

²¹⁷ rozdělení opery na dílčí scény, či příznačné motivy

7. A PRAVILA RUT, WA – TOMER RUT 1997

Věnováno prof. Brigitě Šulcové

Překlad textu:²¹⁸

Text skladby vznikl úpravou biblických veršů z knihy Rút, 1,16-17:

Kamkoli půjdeš, půjdu, kdekoli zůstaneš, zůstanu.

Tvůj lid bude mým lidem a tvůj Bůh mým Bohem.

Kde umřeš ty, umřu i já a tam budu pochována.

Ať se mnou Hospodin udělá, co chce!

Rozdělí nás od sebe jen smrt.

Verze textu ve skladbě je následující:

kiel ascher telchi elech	kamkoli půjdeš, půjdu
uwaascher talini alin	kdekoli přenocuješ, přenocuji
baascher baascher tamiti ²¹⁹	tam, kde (tam, kde) zabiješ
baascher tamuti (tamuti [?]) amut	tam, kde zemřeš, (zemřeš, [?]) zemřu
kihamawet japhid ²²⁰ beiní	neboť smrt rozdělí mezi mnou
kihamawet japhid beiní	neboť smrt rozdělí mezi mnou
uweinech uweinech	a tebou, a tebou

Skladba A pravila Rut byla v roce 1988 napsána pro zpěv a smyčcový kvartet. V roce 1997 vznikla verze pro zpěv a klavír, ze které jsem pořídil následující analýzu.

²¹⁸ Přeloženo Pavlem Čechem z Ústavu komparativní jazykovědy FFUK. Přepis je zjednodušený a německý, nicméně srozumitelný. Všechna slovesa ve 2. osobě jsou rodu ženského.

²¹⁹ čekal bych *baascher tamiti amit, baascher tamuti amut*.

²²⁰ v biblickém textu je sloveso japhrid „rozdělí“, japhid by znamenalo cosi jako „vystraší“, pokládám za přepsání.

Formálně se jedná o rozšířenou velkou třídílnou formu obsahující čtyři témata. Skladba není rozdělena do malých dílů, nýbrž do tří úseků, které by se daly nazvat úvodem, vlastní skladbou a závěrem. Každý úsek má vlastní metrum, tempo, témata i text. Úvod, Adagio, jsem označil jako „I“, vlastní skladbu, Andante jako „A“ a závěr, Lento, jako „Z“. Níže uvádím formální schéma:

Tab. 13

Makrostruktura	I		A				Z
Mikrostruktura	x	y	i	a	b	A	Z
Téma	a	b	c	a	c	A	D

Úvod, Adagio, zpracovává dvě témata v malé dvoudílné periodě v sudém metru. Jak díl „a“, tak díl „b“ mají čtyři takty a jsou rozděleny na pravidelné předvětí a závětí. Úvod má tedy dohromady osm taktů. Díl „x“ obsahuje téma „a“. To užívá intervalů malé sexty v prvním taktu a půltónových intervalů v druhém taktu. Stejnou intervalovou strukturu má i závětí. To je nedoslovným opakováním předvětí. Doprovázeno je jedním dlouhým úderem zdvojeného basového tónu v klavíru. Melodie se pohybuje kolem tónu „g“, kterým díl „x“ začíná i končí. Basový tón je tón „C“, který lze vnímat jako tonální centrum skladby. V tom případě můžeme téma „a“ lokalizovat na kvintě tonálního centra. V kontextu dalších tónů prvního tématu lze vycítit mollovou harmonii c moll.

Druhý díl exponuje druhé téma „b“. To je oproti tématu „a“ rozděleno na předvětí a závětí, které spolu melodicky nesouvisí. Předvětí kombinuje interval velké sexty a půltónových postupů. Závětí je pak postaveno na skocích velké sexty a poté čisté kvinty. Jediný úzký interval je celý tón na konci závětí. Téma „b“ je doprovázeno kvintakordy v široké poloze tak, že jednotlivé tóny pravidelně tvoří intervaly čisté kvinty a malé či velké sexty, jedná-li se o durový či mollový akord. Jedinivé kvintakordy mají mezi sebou terciové vztahy.

Po úvodu nastupuje úsek Andante v lichém taktu čtyřtaktovou klavírní introdukcí obsahující téma „c“. I zde se jedná o čtyřtaktí rozdělené

na pravidelné předvětí a závětí, kde je dvoutaktové téma „c“ exponováno dvakrát téměř doslovně²²¹. Harmonicky je celý úsek in B. Nad ostinátním basem, ve kterém stále zní tón „b“, se střídají dvě harmonie po taktech. První a třetí takt je kvintakord f moll doplněný melodickými tóny. Druhý a čtvrtý takt obsahuje souzvuk 031²²².

Po klavírní introdukci nastupují tři díly klavíru a zpěvu v hebrejštině A B A. Tato třídílná struktura obsahuje pravidelné krajní díly a nepravidelný střední díl. Krajní díly exponují pozměněné téma „a“, střední díl pak pozměněné téma „b“. Téma „a“ je modifikací tématu „a“ z dílu „x“. Přestože se modifikace týká metra, rytmu, intervalů melodie i polohy, je téma velice podobné, a proto jsem jej charakterizoval jako modifikaci a ne jako jiné příbuzné téma. Vzhledem ke změně metra a k prodloužení rytmických hodnot²²³ je původní čtyřtaktové téma nyní osmitaktové. Stále je však rozděleno na pravidelné předvětí a závětí. Melodický skok malé sexty na začátku předvětí a závětí v dílu „x“ se v dílu „a“ mění na interval čisté kvarty na začátku předvětí a interval velké sexty na začátku závětí. V dílu „x“ po této vzestupné malé sextě následuje sestupný odskok o malou sextu dolů, aby se melodie poté vrátila zpět. V dílu „a“ tento odskok není, proto jediný široký interval jsou počáteční sexty předvětí a závětí. Téma „a“ dílu „a“ začíná o tritón níže, než v dílu „x“.

I v oblasti harmonie jsou obě modifikace odlišné. V dílu „x“ byla melodie doprovázena jedním úderem basového tónu klavíru. V dílu „a“ pravá ruka klavíru hraje unisono se zpěvem, levá ruka exponuje basovou linku sestupných tercií a půltónů, kdy jeden tón náleží jednomu taktu. Každý tón je repetován v osminových hodnotách v rozmezí tří oktáv. Předvětí a závětí je až na počáteční intervalový skok totožné. Díl „b“ je

²²¹V druhém taktu předvětí je souzvuk exponován čtvrtovou a půlovou hodnotou. V druhém taktu závětí je souzvuk exponován prodlouženou půlovou hodnotou.

²²² set theory in: Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London, Yale University Press, 1973, 224s.

²²³ Sudé metrum „allabreve“ dílu „x“ je nyní tříčtvrtkové metrum. Původní melodie probíhající v osminových a čtvrtových hodnotách nyní probíhá e čtvrtových a půlových hodnotách.

nepravidelné sedmitaktí, kdy předvětí má tři takty a závětí takty čtyři. Ačkoliv obě části dílu obsahují téma „c“, další průběh předvětí i závětí je odlišný. Dvoutaktové téma „c“ je v předvětí rozšířeno doslovným opakováním prvního taktu tématu. V závětí je naopak téma rozšířeno opakováním druhého taktu, který je pak evolučně dovyprávěn. Harmonie je totožná s introdukcí „i“. Následný díl „a“ je doslovnou citací předešlého dílu „a“.

Závěr, Lento, je absolutně odlišný od dosavadního průběhu skladby. Úsek nemá přesný metrický přípis. Metrický impuls určují césurey. Tématicky přináší nové téma „d“. Jediná podobnost je na poli harmonie a v textu, kde se kombinuje hebrejšтина s češtinou. Melodie tématu „d“ probíhá striktně v půltónových postupech. Harmonie nejprve střídá souzvuky 022 a 023 v prvních dvou skupinkách oddělených céсурou. Ve třetí, závěrečné skupince skladby, je melodie doprovázena kvintakordem C Dur.

V této skladbě je užito osmitónového modu rozšířeného o tón es: b-h-c-cis-es-e-f-fis-g. Tón „es“ se objevuje velice často v krajních částech skladby, neboť v části Adagio je tón „es“ součástí tématu a v části Lento basovým ostinátním tónem. Ve střední části Andante se tón „es“ neobjevuje. V části Adagio a Andante je modus kompletní, v závěru Lento modus neobsahuje tóny „b“ a „h“.

Na poli melodie jsou nejčastěji užívanými intervaly půltóny, kvarty a malé a velké sexty. Interval tritónu se v melodii, ani v harmonii, neobjevuje. Spatřit jej můžeme pouze v oblasti transpozice, kde téma „a“ je transponováno o tritón v dílu „a“. Témata jsou většinou velice zpěvná a širokodechá. Ve skladbě se objevují převážně v doslovných citacích, či v drobných změnách, které představují například repetované tóny.

Tématická práce se objevuje pouze v dílu „b“. Téma je zde však rozšiřováno a ne redukováno, jak to bývá zvykem. Princip je stejný. Rozšiřovány jsou buď počátky či závěry témat. Evoluční práce se objevuje

také v dílu „b“²²⁴ Tématická modifikace je přítomná na jednom místě skladby, a to v dílu „a“, kde je modifikováno téma „a“. Přesný průběh modifikace je popsán výše.

Ve skladbě jsou užity dva typy harmonie. Homofonie a heterofonie. Konsonantní harmonie užívá kvintakordů²²⁵, které mají převážně terciové vazby. V tématu „c“ se objevuje zmenšený kvintakord²²⁶. Často se objevují neúplné akordy v podobě dvojzvuků, jejichž harmonické určení potvrzují harmonické tóny v melodickém kontextu²²⁷. Kromě konsonantní harmonie se objevují v závěru skladby disonantní souzvuky 022 a 023. Na jednom místě je použit charakteristický souzvuk 021311 v podobě terckvartového akordu.

Kromě homofonních souzvuků se na mnoha místech užívá dvouhlasé heterofonie²²⁸, která se vyznačuje dvěma nezávislými melodickými linkami. Z hlediska instrumentace ve skladbě zpěv hraje hlavní roli, klavír plní doprovodnou funkci. Samostatně se objevuje na začátku dílu Andante. Na dalších místech skladby klavír doprovází zpěv v unisonu či homofonními akordy. Na několika místech vytváří basovou protimelodii. Nikdy však nevybočuje z role doprovodného nástroje.

Z hlediska dynamiky jsou ve skladbě čtyři dynamické hladiny. *Piano* je proloženo dynamikou *forte* v dílu „b“. Závěrečný díl zeslabuje předchozí dynamiku *piano* na *piano pianissimo*. Vzhledem k tomu, že celkový charakter skladby je pozdně romantický, dynamická hladina není určující a je z interpretačního hlediska ovlivněna harmonicko-melodickým průběhem.

²²⁴ v závěti dílu „b“

²²⁵ To je případ tématu „b“, „c“ a posledního akordu závěrečného úseku Lento.

²²⁶ Tento akord je kvintakordem zvukově. Zapsán je tóny „b“ „des“ „e“.

²²⁷ Na začátku dílu Andante se objevují pouze tóny „b“ a „des“. Kvintakord b moll je stvrzen až na konci prvního taktu tónem „f“.

²²⁸ doprovod tématu „a“

Skladba A pravila Rut je oproti předešlým skladbám velice melodická a srozumitelná. Svým charakterem připomíná árie opery Věčný Faust. Velká periodická forma je v tomto případě rozšířená, nicméně stále patrná. Užitím mnoha kvintakordů jde však Fišer v této skladbě ještě dále než v opeře. Tam byly akordy převážně jen tušené. Kompletní kvintakordy byly přítomny jen zřídka. Zde jsou tonální a atonální úseky vyvážené. Samozřejmě i atonální úseky obsahují tonální centrum, které je stabilně in "C", stejně jako v mnoha jiných skladbách.

I na poli tématické práce se hudební řeč vyvíjí. Doslovná citace či tématická modifikace se ve skladbě objevuje stejně přirozeně jako v předešlých skladbách. Princip redukce tak, jak jej známe ze všech dosud analyzovaných skladeb, se ve skladbě neobjevuje. Naopak zde můžeme spatřit opačný princip, rozšíření. Nejedná se o evoluční dovyprávění tématu, nýbrž o rozšíření tématu stejným způsobem, jakým jsou obvykle Fišerova témata zkracována. To je případ dílu "b", kde je téma citováno a poté rozšířeno o doslovnou druhou polovinu tématu. Rozšíření není doslovné, neboť poté je přidána vrchní sekunda, která v původním tématu chybí.

Jak jsem se zmínil výše, sevřená údernost témat je vystřídána uvolněnými širokodechými melodiemi. Ty jsou převážně tvořeny sextovými skoky a půltónovými postupy. Interval sexty byl již v opeře silně adoptován do skupiny dominujících intervalů. V této skladbě, kde je užití sext a půltónů téměř vyvážené, je preference sext utvrzena. Striktně půltónové téma se objevuje pouze na konci skladby. Jeho údernost je však oslabena charakterem harmonie.

Konec skladby dodržuje pravidlo harmonie a klidu, který je zde umocněn finálním kvintakordem C Dur. I zde se skladba posouvá načrtnutým směrem. Jak v Serenádách pro Salzburg, tak v opeře skladba končí dvojjzvukem velké tercie od "C". A pravila Rut je ukončena kompletním akordem C Dur, čímž je snaha o harmonii a klid ještě znatelnější. Z výše uvedené analýzy je patrný jeden zásadní poznatek.

Tvorba osmdesátých let stále spěje k větší uvolněnosti obsahové zkratky, která byla zásadní v dílech šedesátých let.

Modus je rozšiřován, melodie obohacována o větší škálu akordů, harmonie spěje ke stále větší konsonanci, témata jsou modifikována a rozvoj témat nepracuje pouze s doslovnou citací či redukcí. Důvodem je snaha o větší přístupnost širokému okruhu posluchačů. Tato snaha byla velice znatelná v opeře, která se snažila o maximální srozumitelnost hudebního obsahu. I A Pravila Rut je psána velice zřetelnou a snadno pochopitelnou hudební řečí. K tomuto výrazu Fišer dospěl postupnými krůčky od šedesátých let, kde každá změna měla svůj vývoj a logiku. Proto ani tak srozumitelná a až romanticky znějící skladba nepostrádá svou hloubku a smysluplný obsah.

8. DIALOG PRO TRUBKU A VARHANY 1996

Tab. 14

Díl	1	2	3	4	5	6
Téma	a	b	c	a	d	e
Tempo	Grave	Andante	Tranquillo	Vivace	Andante	Cadenza
Obsazení	org	org/tr	tr	org	org/tr	tr
Modus	a b h c cis es e fis g	c d e f g a h	b h c cis es e f fis g	a b h c cis d es e f fis	as b c cis es f fis g	as a b h c cis d es e f fis g
Dynamika	<i>ff</i>	<i>mf/f<</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>

Díl	7	8	9	10	11	12	13
Téma	a / f	g	h	d	e	b	c
Tempo		Sostenuto		Andante	Vivace	Adagio	Molto andante
Obsazení	org /tr	org	tr	org / tr	org	org /tr	org /tr
Modus	a b h c cis es e f fis g	b es e f fis	a b h c cis d es f fis g	as b c cis es f fis g	b es e f fis g	c d e f g a h	h b c cis es e f fis g
Dynamika	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>

První část, Grave, je tonální pasáž složená z mollových kvintakordů navzájem od sebe vzdálených o zvětšenou kvartu, či zmenšenou kvintu a proložená melodickými tóny. Díl nemá metrický přípis, jednotlivé metrické pulzace jsou dány cesurami. V druhé části, Andante, se představuje trubka za doprovodu varhan. Trubka exponuje velice melodické, až dětsky jednoduché téma doprovázené základními harmonickými funkcemi nad

prodlevou ve varhanách²²⁹. K celkové přehlednosti a jednoduchosti přispívá i metrum, které je předepsáno v lichém taktu. Třetí díl, *Tranquillo*, přináší další nové téma v sólové trubce. Stejně jako první díl, i tento díl, má volné metrum určené césurami. Téma „c“ je tvořeno vzestupnými sekundovými a kvartovými postupy a je třikrát doslovně opakováno, vždy o kvartu výše. Při posledním opakování je rozšířeno o další dva vzestupné půltóny.

Čtvrtý díl, *Vivace*, exponuje téma „a“ opět ve varhanách, nyní však v komplementárním rytmu obou rukou v šestnáctinových triolách, kdy pravá ruka je vždy jednou repetována. Touto modifikací se téma stává virtuózní varhanní pasáží. Téma „a“ je v tomto díle nedoslovně opakováno o tritón výše. Následuje pátý díl, *Andante*, ve kterém opět zazní oba nástroje s tonálním tématem, kde se pravidelně střídá durová a mollová podoba akordu in Es. Trubková melodie složená z malých a velkých sext a půltónů²³⁰ je doprovázena kvintakordy Es Dur a es moll. Šestý díl nazvaný *Trumpet cadenza* využívá trojitý jazyk v melodii složené výlučně z půltónových postupů. Sólová melodie je exponována pětkrát doslovně v různých transpozicích, čtyřikrát je exponován pouze úsek prvních tří vzestupných půltónů v dvojitým jazyce. Pokud se nejedná o citace ve stejné poloze²³¹, transpozice jsou vzájemně vzdálené vždy o kvartu. Počátky melodií tak tvoří kvartový akord. Úseky dvojitého jazyka jsou svým způsobem tématické redukce, neboť využívají tónový materiál tématu. Rozdíl je v tom, že nejsou ve stejné poloze jako citovaná melodie. Tím se vymykají klasické fišerovské práci. Nemusíme je tedy chápat jako tématickou redukci, nýbrž jako kontrastní vložky, které narušují plynulý sled kadence a jejichž intervalový sled čerpá z tématického materiálu melodie.

²²⁹ Tónika, subdominanta, dominanta v C Dur nad prodlevou C.

²³⁰ Pouze jednou, na konci dílu je použitý interval malé tercie.

²³¹ První melodie a poslední melodie dílu jsou exponovány dvakrát ve stejné poloze.

Po sólové kadenci nastupuje v sedmém dílu tématický dialog trubky a varhan. Varhanní part tématicky čerpá z tématu „a“²³², trubkový part přináší nový tématický materiál. Ten čerpá z tématu „c“. v obou tématech je stejný počet tónů, první tři melodické intervaly jsou shodné, shodný je i počet opakování. Odlišné jsou rytmické hodnoty, transpozice jednotlivých melodií. V celkové koncepci skladby a s ohledem na charakter témat se jedná o nové téma čerpající z tématu „c“ a ne o jeho modifikaci.

Osmý díl, *Sostenuto*, přináší další nové téma „g“ v sólových varhanách. Tento homofonní úsek exponuje půltónovou melodii ve zdvojených oktávách pravé ruky varhan. Dva střední hlasy a basový hlas repetují v rytmických hodnotách melodie kvintkvart akord. Poté následuje opět díl sólové trubky, která přináší opět nové téma „h“. I to je svou stavbou velice podobné tématu „c“ a to opět počtem tónů melodie, počtem opakování. Rytmické hodnoty jsou shodné s tématem „f“. Intervaly melodie i intervaly transpozic jsou odlišné. Přestože se jedná o tři samostatná témata, existuje tu jistá spřízněnost patrná i při poslechu skladby.

Desátý díl, *Andante*, cituje pátý díl. Jediný rozdíl spatříme v partu varhan, kde je akordická faktura jednodušší²³³. Poslední akord obou dílů je odlišný. V prvním případě se jedná o souzvuk 0215²³⁴. V druhém případě se jedná o souzvuk 02145. Jedenáctý díl, *Vivace*, exponuje téma „e“ ve varhanní úpravě. Obě ruce hrají unisono trojzvuk. Melodie se odehrává v krajních hlasech každé ruky, je tedy exponována ve čtyřech oktávách. Střední hlas je prodleva repetovaná v hodnotách melodie. V důsledku neměnnosti středního hlasu se mění intervalová stavba trojzvuků²³⁵.

²³² Trubkové běhy jsou prokládány dvěma prvními akordy tématu „a“ v doslovné citaci v šestnáctinových hodnotách.

²³³ V pátém díle jsou varhanní akordy v podobě šestizvuku. V devátém díle se objevují v pětizvuku.

²³⁴ Set theory, in: Forte, Allen, op.cit.

²³⁵ Sled trojzvuků je následující: kvartkvintakord, tercsextakord, kvartkvintakord, kvintkvartakord.

Dvanáctý díl doslovně cituje druhý díl, ono až dětsky jednoduché téma, po kterém následuje závěrečný díl v trubce sólo, která cituje melodii z třetího dílu. Závěrečné tři tóny dílu jsou pozměněny²³⁶. Na posledním tónu skladby v celé rytmické hodnotě se přidávají varhany s akordem C Dur.

Formálně se jedná o standardní koncepci, která dělí skladbu na expoziční a prováděcí část. Ač je zde exponováno mnoho témat, tato témata jsou si velice příbuzná. Nejpatrnější příbuznost je vidět mezi tématy „c“, „f“ a „h“, která jsou si zvukově velice podobná. Tato zvuková podobnost je dána především stejným počtem tónů v melodii a stejnou rytmickou koncepcí²³⁷. Mezi prvními dvěma tématy nalezneme i tématickou souvislost²³⁸. Vzájemnou spřízněnost nalezneme i mezi tématy „e“ a „g“. Obě témata jsou tvořena půltónovými postupy, kde se střídá vzestupný a sestupný směr melodie. Intervalový průběh melodie je však natolik odlišný, že lze mluvit o tématické podobnosti, nikoli o modifikaci jednoho tématu.

Na poli rytmicko-melodickém se ve skladbě střídají tonální a atonální úseky. Tonální úseky mají diatonické melodie, které užívají neomezenou intervalovou škálu. Doprovázeny jsou kvintakordy, které jsou ve vzájemných terciových či tritónových vztazích. Jedno téma²³⁹ je harmonizováno klasickou kadencí: tónika-subdominanta-dominanta. Atonální úseky naopak využívají především půltónové intervaly a kvartové, tritónové a kvintové skoky. Široké intervaly jsou převážně osamoceny. Před a po skocích vždy následují půltónové postupy. V mnoha případech jsou široké intervaly nástroji pro transpozici²⁴⁰. Atonální úseky

²³⁶ Ve třetím dílu se jednalo o vzestup půltónů, ve třináctém dílu se jedná o sestup půltónů.

²³⁷ Vždy čtyři rychlé a poslední dlouhá hodnota.

²³⁸ První tři intervaly tématu jsou totožné.

²³⁹ téma „b“

²⁴⁰ Ve třetím dílu je téma složeno výlučně z půltónů. Kvůli transpozici jednotlivých témat jsou krajní tóny sousedících melodií odděleny intervalovými skoky.

jsou převážně jednohlasé²⁴¹. Přestože je sedmý díl hrán oběma nástroji, v případě trubky se jedná o jednohlas, neboť v tomto úseku jsou oba nástroje nezávislé a komplementárně se doplňují. Vícehlasé úseky jsou ve skladbě pouze dva²⁴². Zde je melodie zpravidla doprovázena jedním či více prodlevovými tóny, které repetují v rytmických hodnotách melodie.

Atonální úseky nemají tonální centrum. Je to dáno především četnými transpozicemi. Vzhledem k tomu, že jsou transponovány krátké melodické úseky a melodie se nikdy nevrací do původní polohy, neexistuje centrální tón, a úseky jsou tak přísně atonální.

Skladba nevyužívá modální výběr. Z velké většiny je v dílech použito náhodných tónů. Pouze v sedmém dílu je přítomen rozšířený modus a-b-h-c-cis-es-e-f-fis-g v kompletní podobě. Naopak v šestém dílu je použito kompletní chromatické škály. V druhém a potažmo dvanáctém dílu je pak použito kompletní diatonické škály c-d-e-f-g-a-h.

Z hlediska tématické práce je nejvíce použito transpozice. Témata jsou transponována v libovolných intervalových vzdálenostech. Převažují však kvartové vzdálenosti. Je zde užito i tématické redukce. Ta je však zpravidla v jiné poloze, než předchozí téma²⁴³. Ve skladbě se objevuje na několika místech i modifikace tématu. Melodie je nezměněna, modifikace se odehrává v oblasti rytmu a faktury. Tak čtvrtý díl převádí původní homofonní téma „a“ do rychlejších hodnot²⁴⁴ v komplementárním rytmu mezi pravou a levou rukou varhan. Naopak trojitý jazyk tématu „e“ je v jedenáctém dílu převeden do nerepetovaných tónů. Díky instrumentaci ve varhanách je téma obohaceno o harmonické tóny. Melodie je však dostatečně zdůrazněna čtyřnásobným zdvojením.

²⁴¹ díly 3, 6, 9, 13.

²⁴² díl 8 a 11

²⁴³ díl 6 a 7

²⁴⁴ Původní půlové hodnoty se mění na dvě repetované čtvrtky.

Celá skladba probíhá v dynamice *forte*. Pouze na dvou místech je silná dynamika proložena dílem v *pianu*. Jako vždy, i zde, celá skladba končí smírnou dynamikou *piano*.

Na tonální a atonální bipolaritu celku reaguje i metrum. Tonální díly jsou pevně metricky ukotveny a metrum je zde tradičně graficky znázorněno metrickým označením a taktovým členěním. Naopak v atonálních dílech je pulzace nepravidelná, proto je metrum značeno proporčně. Rytmické hodnoty však uplatňují tradiční vztahy a zápis.

Když si pozorně prohlédneme koncepci instrumentace, pochopíme význam názvu „Dialog“. Rovnoměrně se zde střídají tři instrumentálně odlišné úseky. Úseky sólových varhan, sólové trubky a úseky, které hrají oba nástroje. Varhany s trubkou ve skladbě vskutku vedou dialog, neboť oba nástroje jsou si ve svých sólových partech rovnocenné. Vůdčí úloha trubky je patrná jen v úsecích, kde hrají oba nástroje současně, neboť na těchto místech hrají varhany doprovodnou roli. To se však netýká všech míst. V sedmém dílu každý nástroj přednáší odlišné téma a oba nástroje jsou tak rovnocenné.

Dialog dvou nástrojů je posílen i charakterem témat především v expoziční části skladby. Varhanní úseky, ať sólové či doprovodné, zpracovávají zpravidla tonální témata²⁴⁵. Naopak sólová trubka exponuje témata atonální²⁴⁶. Dialog je tak podpořen i na poli harmonie, kde se konfrontují dva harmonické přístupy. Charakter obou nástrojů je navíc utvrzen i tématicky, neboť témata jsou vždy exponována týmž nástrojem. V prováděcí části skladby tato pravidla již neplatí.

V Dialogu Fišer pracuje s formou velice důsledně. Skladba je rozdělena na expoziční a prováděcí část, kde druhá část zpracovává a rozvádí expoziční část hned na několika rovinách. Toto zpracování se odehrává v mikrostruktuře formy, kde se několik témat expoziční části vrací v prováděcí části, buďto doslovně či v modifikované podobě.

²⁴⁵ témata „a“, „b“, „d“

²⁴⁶ témata „c“, „e“, „f“

Modifikace témat souvisí s prováděcí prací v instrumentální rovině. Neboť téma, které je exponováno druhým nástrojem, mění svůj charakter. Tak například téma „f“ trubkové kadence je v prováděcí části exponováno varhanami a tím je změněn i charakter tématu. Chybí trojitý jazyk a melodie je obohacena o akordické tóny. Pracuje se zde však i s oním kontrastem tonálních a atonálních témat, kde již tonální témata nenáleží pouze varhanám a atonální sólové trubce. Funkce provedení ve Fišerově hudbě tak nemá za úkol pouze tématické a obsahové rozvedení témat, nýbrž i scelení kontrastních prvků expoziční části. Toto scelení pak napomáhá vytvořit formální jednotu skladby.

Při srovnání *Dialogu* s předchozími skladbami zjišťujeme, že se hudební řeč podstatně vyvinula. V některých elementech hudební řeči se Fišer vrací zpět k počátkům své tvorby, v jiných pak postupuje v duchu vlastního vývoje posledních let.

Směrem zpět se Fišer vrací především v oblasti formy. Ta je téměř totožná se skladbami před *Patnácti listy*²⁴⁷. Skladba je čitelně rozdělena na dvě části, kde druhá část zpracovává část první. I tématická práce je velice podobná skladbám šedesátých let. Ta se projevovala radikální neměnností témat, která byla prováděna pouze doslovnou citací či tématickou redukcí. I v *Dialogu* jsou témata neměnná. Zde se však objevuje velice málo i tématická redukce. Témata tak představují stabilní neměnné jednotky, které se modifikují pouze na poli transpozice, harmonie a instrumentace. V těchto třech prvcích tématické práce Fišer naopak pokračuje ve vývojové linii posledních skladeb. V šedesátých letech byla témata natolik neměnná, že nebyla nijak modifikována. Jestli se téma v expoziční části objevilo v jednohlase či s harmonickým doprovodem, po celou skladbu byla melodicko-harmonická stavba doslovná. V sedmdesátých letech se témata začínají modifikovat v oblasti harmonie, instrumentace, transpozic i melodie. V oblasti melodie však takovým způsobem, aby byl zachován charakter melodie. Proto, jestli

²⁴⁷ *Patnáct listů* podle Dürerovy Apokalypsy, 1965

v Dialogu mluvíme o neměnných tématech, neměnnost se týká melodické linky, která je zásadním nositelem tématického obsahu.

Netýká se však instrumentace a harmonie tématu. Zde již doslovnost není podstatná. V oblasti tonality spatřujeme změnu oproti dosavadnímu vývoji. Tonalita se zde radikalizuje dvěma směry. V předešlých skladbách byl hudební průběh převážně atonální s tonálním centrem s tím, že na některých místech se objevovaly prvky přímé či latentní konsonantní harmonie²⁴⁸. Atonální harmonie s tonálním centrem se v sólových partech trubky Dialogu radikalizuje směrem k absolutní atonalitě a v partech varhan a trubky s varhanami radikalizuje směrem k absolutní tonalitě. Ta je nejmarkantněji přítomna v tématu „b“, které je harmonizováno harmonickou kadencí.

Atonální úseky přináší další vývoj, a to v oblasti transpozic. Doposud se transpozic užívalo pouze jako kontrastního prvku tématické práce a vždy o vzdálenost tritónu. V Dialogu se transpozice užívá jako prvku pro tématický vývoj melodie, a to o libovolnou intervalovou vzdálenost. Podobnou tonální bipolaritu Fišer užil ve skladbě Double pro orchestr z roku 1969. Tam postavil proti sobě konsonantní variace na klasicistní téma a atonální hudební obsah. Variace byly zpracovávány velice srozumitelnou řečí připomínající autorovu filmovou hudbu. Oba tonální koncepty však byly prostředkem kontrastu a zároveň jakýmsi osamoceným experimentem. Naopak užití tonality v Double je výsledkem promyšleného hudebního vývoje snažícího se o větší přístupnost hudebního obsahu.

Další podstatný vývoj spatříme v oblasti modu. Do opery Věčný Faust Fišer užíval osmitónového výběru. Na několika málo místech byl rozšířen o dva další tóny. Nový desetitónový modus je v Dialogu zcela etablován. Vývoj jde však ještě dále a to směrem k úplné tónové volnosti dvanáctitónové chromatické řady. Přesněji řečeno, díly, kde není přítomen modus obsahují kompletní diatonickou či kompletní

²⁴⁸ Například árie v opeře Věčný Faust či A pravila Ruť, kde je latentní harmonie přítomna.

chromatickou řadu²⁴⁹. Proto i v těchto dílech má tónový výběr svůj systém. Užitím obou řad se však radikálně odchyluje od modálního konceptu užívaného přibližně čtyřicet let. Přestože Fišerova hudební řeč se na jedné straně vrací ve vývoji zpět a na druhé straně ve vývoji pokračuje, ony změny hudební řeči sledují jeden cíl patrný již od opery Věčný Faust.

Tím cílem je jednoduchost a maximální srozumitelnost na jedné straně a větší přístupnost na straně druhé. Maximální srozumitelnost je dosažena neměnností témat, srozumitelnou formou či přesnou diferenciací tří instrumentálních úseků. Přístupnost širšímu publiku je dosažena užitím konsonantní harmonie a diatonické řady na úkor vlastního modu. Dialog pro trubku a varhany proto potvrzuje, že na konci Fišerovy tvorby snaha o přístupnost díla je nadřazena originalitě tvůrčí práce.

²⁴⁹ Pouze ve čtvrtém dílu chromatická řada neobsahuje tóny „g“ a „as“

9. SONÁTA PRO ORCHESTR 1998

ORCHESTRA:

Flauti 1.2.3. (3 muta in picc.)

Oboe 1.2.

Clarinetti 1.2.3.

Fagotti 1.2.

Corni in F 1.2.3.4.

Trombe 1.2.3.

Tromboni 1.2.3.

Timpani (3x)

Violini I (14x)

Violini II (12x)

Viole (10x)

Violoncelli (8x)

Contrabassi (6x)

Tab. 15

Díl	1	2	3	4	5
Téma	a	b	c/d	e	f / g
Tempo	Adagio	Largamente	Risoluto	Appassionato	Pesante /Vivace
Modus	b h c cis e f fis g	b h c cis es e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g
Dynamika	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>

Díl	6	7	8	9	10
Téma	h	c/d	c/g	i/g	i/f
Tempo	Un poco sostenuto	Pesante	Sostenuto / Vivace	Sostenuto	
Modus	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	b h c cis e f g
Dynamika	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>p < ff</i>	<i>ff</i>

Díl	11	12	13	14	15	16
Téma	b	j	i / c	a	h	j
Tempo	Largamente	Tranquillo	Molto tranquillo	Adagio	Mesto	
Modus	b h c cis es e f g	b h c es e f fis g	b h cis es e f	b h c cis e f fis g	b h c cis e f fis g	a b h c cis es e f fis
Dynamika	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p pp</i>	<i>p</i>

Díl	17
Téma	j
Tempo	
Modus	a b h c e f fis
Dynamika	<i>pp</i>

Sonáta pro orchestr má sedmnáct dílů. První díl přináší zpěvné téma „a“ v prvních houslích za dvojhlasého doprovodu druhých houslí. Téma je exponováno dvakrát, z toho podruhé v transpozici o tritón výše. Druhý díl, *Largamente*, je exponován celou smyčcovou skupinou. První housle přednáší další zpěvné téma „b“, které je ostatními smyčci doprovázeno všemi druhy kvintakordů a neúplnými septakordy²⁵⁰. Třetí díl, *Risoluto*, obsahuje dvě témata. Téma „d“ je exponováno tympány. Takové téma se již objevilo v identické podobě prvních tří tónů v koncertu pro varhany a orchestr, Albert Einstein²⁵¹. Ve spodních smyčcích unisono probíhá druhé téma dílu „c“, které je oproti tématu „d“ svižné až neposedné²⁵². Housle ve čtvrtém dílu, *Appassionato*, přináší nové téma „e“, které kombinuje

²⁵⁰ Akordy nejsou tonální, nemají ani vzájemné funkční vazby.

²⁵¹ Téma „h“ z dílu 12, kde vrchní hlas na druhé době, stoupá o půltón vzhůru, na třetí zůstává a spodní hlas na druhé době zůstává a na třetí klesá o celý tón níže. Tím je vytvořeno souzvuků primy, malé sekundy a malé tercie.

²⁵² Kontrast k tématu „d“ tvoří rychlé tempo ve dvaatřicetinových hodnotách a skoky oktávy a velké septimy.

rychlou skupinku čtyř dvaatřicetinových hodnot s následnou čtveřicí osminek. Celé téma probíhá v půltónových postupech, pouze šestý tón odskakuje o velkou septimu výše. Téma je později transponováno o tritón výše. Pátý díl, *Pesante*, kombinuje dvě kontrastní témata. Téma „f“ je trojice půlových hodnot doprovázena homofonní harmonií kompletní dechové skupiny²⁵³. Téma „g“ exponuje čtveřici repetovaných sestupných půltónů nad prodlevou. Vyšší smyčce exponují téma od tónu „g“, nižší smyčce transponují téma o tritón níže. Jedná se o téma „a²“ opery věčný Faust v identické podobě, pouze bez repetovaných tónů. Základní poloha i její transpozice je identická s tématem opery. Smyčcové téma prokládá téma dechů a je dvakrát exponováno doslovně, poté je redukováno odebráním počátečních tónů.

Šestý díl, *Un poco sostenuto*, exponuje další zpěvné téma „h“ v houslích a je doprovázeno ostatními smyčci. Jak rytmickou a intervalovou stavbou tak tématickou prací připomíná téma „a¹“ opery Věčný Faust. Druhá polovina tématu „h“ obsahuje identické intervalové postupy s tématem opery. I tématická práce je totožná. Při druhém exponování tématu je interval sestupné sexty obrácen vzestupně a tím se dostává téma do transpozice. Zde však podobnost témat končí, neboť téma „a¹“ užívalo tématického materiálu i v rozvoji tématu. Zde se téma rozvíjí evolučně, zachovávajíc si charakter tématu²⁵⁴.

Sedmý díl, *Pesante*, exponuje v pozměněné podobě třetí díl skladby. Svižné téma „c“ je doslovně citováno. Navíc se v augmentaci objevuje i v partu trubek. Díl „d“ je rytmizován do synkopického rytmu půlových a čtvrtých hodnot. Není již exponováno tympány, ale dechovými nástroji. Tympány komplementárně doplňují dvaatřicetinový rytmus tématu „c“. Osmý díl kombinuje smyčcové úseky *Sostenuto*, *molto espressivo* s žesťovými úseky *Vivace*. Stejně jako v předešlém dílu, i zde autor užívá známá témata v modifikovaných podobách. Smyčce exponují téma „c“

²⁵³ Harmonie obsahuje souzvuky 0213; 0113; 01113.

²⁵⁴ Zachován je rytmický model i směr skoků. Intervalová stavba je však změněná.

v oné charakteristické dvojhlasé podobě. Rytmus i evoluční vývoj tématu je však odlišný. Ačkoliv je podoba tématu odlišná od tématu „c“ v sedmém dílu, intervalové postupy všech tří hlasů²⁵⁵ jsou identické. Žestové nástroje citují téma „g“ opět v obou transpozicích včetně tématického vývoje. Citace tématu z pátého dílu je tak identická. Jediná změna tkví v počtu repetování tónů a v instrumentaci.

Devátý až jedenáctý díl představuje gradační plochu směřující k vrcholu skladby. Tato gradace probíhá na ploše svižného tématu „i“²⁵⁶, které je ostinátně opakováno po celou dobu trvání tří dílů nejprve ve skupině dřevěných nástrojů, poté ve smyčcích. Téma je současně exponováno v základní poloze a v tritónové transpozici a postupně graduje z *piana* do *fortissima*. Kontrastně pomalou plochu tvoří žestě a smyčce, které exponují tritónovou redukci tématu „g“ v půltónových hodnotách. Téma je exponováno pouze v jedné poloze nad prodlevou. Práce s tématem však melodii po druhém opakování transponuje o kvintu výše a po dalších dvou opakováních o kvartu výše. Téma se tak dostává na konci devátého dílu o oktávu výše.

V desátém dílu ostinátní živé skupinky tématu „i“ přebírá skupina smyčců, dechy exponují téma „f“. Jedenáctý díl, *Largamente*, představuje vrchol skladby. V instrumentaci celého orchestru je zde doslovně citován druhý díl skladby v dynamice *ff*. Kontrastně klidný hudební průběh přináší následný dvanáctý díl, *Tranquillo*, který zklidňuje dramatický vrchol předešlého dílu novým tématem „j“ v instrumentaci trubky sólo.

Následující díl *Molto tranquillo* si nadále zachovává klidný ráz.

V instrumentaci pikoly a smyčců exponuje témata „i“ a „c“. Téma „c“ již není ostinátně opakováno po celý průběh dílu, nýbrž vyplňuje dlouhé hodnoty tématu „c“ exponovaného violou. Klid dílu je podpořen statickou prodlevou v dlouhých hodnotách violoncella a kontrabasů. Od čtrnáctého

²⁵⁵ Ke dvouhlasu z třetího dílu se v sedmém dílu přidává basová linka, jejíž intervalové postupy jsou identické i v následujícím osmém dílu.

²⁵⁶ Téma je složeno z šestnáctinové trioly a jedné čtvrté hodnoty.

dílu, Adagio, jsou již všechna témata citována doslovně²⁵⁷. Tím je dramaturgie vývoje mnohdy způsobená modifikací témat omezena na nulu a skladba je postupně zklidňována až do samého závěru.

Čtrnáctý díl tedy doslovně cituje první díl. Patnáctý díl, Mesto, doslovně cituje melodickou linku. Doprovod si zachovává stejný charakter, nejedná se však o doslovnou citaci. Šestnáctý díl cituje druhou polovinu dvanáctého dílu v instrumentaci flétny o kvartu výše. Identická melodie probíhá i v sedmnáctém dílu. Zde je sólová flétna doprovázena údery tympanů a neúplným C dur akordem smyčců. Na poslední tón skladby se k doprovodu velké tercie in C přidávají i žestě v dynamice *pp*.

Sonáta pro orchestr obsahuje klasickou fišerovskou formu, která sdružuje drobné díly do expozičního a prováděcího úseku. Jak můžeme sledovat v tabulce, do šestého dílu jsou exponována pouze nová témata. Osmý a devátý díl sice exponuje známá témata, ale v kombinacích²⁵⁸. Jedenáctý díl představuje jakýsi hraniční díl expoziční a prováděcí části. Ještě se zde exponuje nové téma „i“, nicméně tu již začíná gradační plocha, která postupně zpracovává již známá témata. Jedinou výjimkou je téma „j“, které se poprvé objeví až ve dvanáctém dílu.

Oddělení obou částí skladby právě v jedenáctém dílu podporuje dynamika. Ta je celých deset dílů téměř konstantní, ve *forte*. Jedenáctým dílem začíná dynamický oblouk probíhající od náhlého *pp* přes *crescendo* do *ff*, aby se opět vrátil do dynamiky *p*.

Jednotlivé díly obsahují krátká témata dvojího druhu. Některá témata jsou zpěvná, doprovázená konsonantní či rozšířenou harmonií²⁵⁹. Jiná jsou zas ostře disonantní, většinou na bázi půltónových postupů či disonantních skoků²⁶⁰. Celá skladba je atonální a neobsahuje tonální

²⁵⁷ Díl 15 a 17 doslovně cituje melodii tématu, doprovod je odlišný. Díl 14 je identický, díl 16 je transponován o kvartu výše.

²⁵⁸ Sedmý díl kombinuje témata „c“ a „d“, osmý díl kombinuje témata „c“ a „g“.

²⁵⁹ Taková jsou témata „a“, „b“, „e“, „h“ „j“.

²⁶⁰ To je případ témat „c“, „d“, „f“, „g“, „i“.

centrum. To je dáno buďto evolučním charakterem melodií, nebo užitím transpozice jako svébytného protipólu původní polohy. Tak je třeba zastřeno tonální centrum tématu „g“, které probíhá nad prodlevou „c“. Téma se však nikdy neobjeví bez své tritónové transpozice. Takovou tonální dualitou je tonální centrum popřeno. Podobný případ nalezneme v tématu „i“. Jiná témata, jako například téma „c“, neobsahují tonální centrum díky transpozicím, kterými téma prochází v průběhu melodie. Jakási tonální centralizace je přeci jen dodržena, a to tím, že skladba začíná i končí in C.

V tématickém rozvíjení se nejvíce pracuje s doslovnými citacemi či s transpozicemi²⁶¹. Další častou metodou tématické práce je redukce tématu. Ukázkovým příkladem takové tématické práce je rozvíjení tématu „g“ v pátém dílu. Téma je dvakrát exponováno doslovně. Poté identicky bez prvního tónu, v dalším opakování je další přední tón ubrán. Tématický vývoj končí, když z celého tématu zůstává poslední tón²⁶². Nový způsob tématické redukce nalezneme na konci šestého dílu, kde se téma zkracuje výše popsaným způsobem. Jen pokaždé v jiné transpozici.

Třetím velice častým způsobem tématické práce je evoluční rozvedení tématu. I v evoluční melodii jsou přítomny motivy jednoho či více témat²⁶³. Jakýmsi kompromisem mezi citací a evoluční prací je téma „d“. Tritónový motivek je mnohokrát opakován, přičemž interval druhé a třetí noty je pozměňován tak, aby melodie postupovala stále vzhůru. Interval proto libovolně osciluje mezi velkou septimou a oktávou a celý motiv neustále transponuje. Další takový případ nalezneme v tématu „h“. Stejně jako v tématu „a“¹ opery Věčný Faust, i zde vývoj tématu čerpá z původní melodie. Ale velice volně. Některé úseky užívají převráceného intervalu, jiné zase račího postupu, jinde je intervalová vzdálenost

²⁶¹ Téma „a“ v prvním i čtrnáctém dílu je jednou doslovně opakováno o tritón výše. Téma „f“ pátého i desátého dílu dvakrát doslovně cituje kompletní téma. Devátý díl stále repetuje totožný model tématu „i“. Téma „g“ je vždy exponováno doslovně dvakrát v každé transpozici. Téma „i“ třináctého dílu je vždy exponováno dvakrát.

²⁶² Podobnou práci nalezneme v obou tématech osmého dílu, v tématu „c“ třináctého dílu.

²⁶³ Tak je pracováno ve druhém dílu, v posledních třech taktech čtvrtého dílu, v jedenáctém a dvanáctém dílu.

pozměněna. Výsledná melodie nám proto zvukově připomíná původní téma, ale intervalově jde o absolutně novou melodii.

Zcela novou tématickou práci představuje vertikální kombinace témat. Ve Faustovi jsme si mohli všimnout lineární kombinace, kde je ze dvou témat složena nová melodie. Zde jsou témata doslovně či z podstatné části citována, ale v jednom dílu probíhají současně dvě témata²⁶⁴. Taková bipolarita se objevuje i na poli transpozic, kde témata probíhají současně v základní poloze a v tritónové transpozici²⁶⁵.

Co se týče tónového výběru, je zde použito desetitónového modu a-b-h-c-cis-es-e-f-fis-g, přičemž tón „es“ je v modu téměř etablován²⁶⁶, zatímco tón „a“ je ve skladbě použit pouze v jednom dílu. Díly bez tónů „es“ a „a“ zpravidla využívají všech osmi tónů modu b-h-c-cis-e-f-fis-g mnohem důsledněji než předchozí skladby.

Melodie mají z velké většiny půltónovou intervalovou stavbu. Ve zpěvných, tonálních tématech se však objevují libovolně i další intervaly, přičemž žádný není preferován. Atonální témata jsou téměř vždy půltónová, jedná-li se o skok, je užito velké septimy či tritónu.

Harmonie je převážně homofonní. Tonální díly užívají kvintakordy, zmenšené a zvětšené akordy a neúplné septakordy. Neadoptují však vztahy harmonických funkcí. Akordy jsou řazeny libovolně, nebo ve tritónových vzdálenostech. Atonální úseky jsou buďto jednohlasé, nebo nad prodlevou. V kombinaci s transpozicí se objevují prodlevy dvě, jak je to v tématu „g“. Homofonní vícezvuky zaznívají v pátém, sedmém, devátém desátém a jedenáctém dílu²⁶⁷. Stejně jako intervaly melodie, ani v harmonii nejsou preferované souzvuky. Kromě homofonních harmonií je ve skladbě samozřejmě užito i heterofonie. Velice zajímavým příkladem je

²⁶⁴ Takto je pracováno ve třetím, pátém, sedmém, osmém, devátém, desátém a třináctém dílu.

²⁶⁵ To je případ témat „g“ a „i“.

²⁶⁶ Plnohodnotně je využíván v pěti dílech. V instrumentaci celého orchestru či některé nástrojové skupiny zaznívají následující souzvuky: 0213; 0113; 01113; 021; 02133; 0215; 0142; 0132.

²⁶⁷ V instrumentaci celého orchestru či některé nástrojové skupiny zaznívají následující souzvuky: 021; 0113; 0132; 0142; 0213; 0215; 01113; 02133.

třetí díl, kde samotné téma „d“ má heterofonní charakter, neboť je vytvářeno protipohybem dvou hlasů. To je kombinováno s dílem „c“, které zní unisono v houslích a viole. Bas přidává samostatnou basovou linku. Výsledný heterofonní čtyřhlas tak přináší stále nové harmonické kombinace. Polyfonie není ve skladbě užito.

Z hlediska instrumentace je orchestr rozdělen na tři složky. Na skupinu smyčců, žesťů a na skupinu dřevěných nástrojů. Tyto tři složky zdůrazňují svou nezávislost především tím, že každé téma je instrumentováno pouze jednou nástrojovou skupinou. Dvě nástrojové skupiny jsou použity v dílech exponujících dvě témata. V gradačním úseku skladby je zapojen celý orchestr. Dechy a smyčce zpravidla instrumentují odlišná témata, žestě dublují buď jednu či druhou skupinu. Pouze na samém gradačním vrcholu skladby, v jedenáctém díle, je jedno téma instrumentováno všemi třemi nástrojovými skupinami. Konceptně tuto instrumentální nezávislost nelze chápat jako dialog mezi jednotlivými nástroji. V takovém případě zde chybí sounáležitost témat a nástrojů, neboť témata skladby jsou instrumentována odlišnými nástrojovými skupinami. Takovou koncepci instrumentace lze spíše chápat jako prostředek dosahující větší autonomie jednotlivých témat a ke konci skladby jako prostředek gradace.

Jestliže Dialog pro trubku a varhany svým celkovým charakterem ostře vybočoval z řady předchozích skladeb, Sonáta pro orchestr je důkazem, že se jednalo o skladbu bez tvůrčí kontinuity. Spíše než na Dialog, Sonáta navazuje na píseň A pravila Rut. A na rozdíl od gejzíru inovací Dialogu je vývoj hudební řeči v Sonátě spíše krokem zpět.

Co Sonáta od Dialogu převzala, je formální koncepce. Ta je stejně jako u Dialogu ostře oddělená na expoziční a prováděcí díl. Od evoluční formy Fausta či rozšířené písňové formy Rut se tak Sonáta vrací k původní formě etablované v šedesátých letech.

Na poli melodie je upuštěno od preference tercií a sext ve prospěch půltónů, které v horizontále jednoznačně převažují. Přestože skladba obsahuje jak zpěvné konsonantní melodie, tak melodie ostře disonantní,

častou přítomností půltónů konsonantní melodie ztrácejí volnost a vzlet intervalové nezávislosti dokonale etablované v písni Rut a až přehnaně zvýrazněné v Dialogu. Naopak charakter disonantních melodií zůstává nezměněn. I modus se vrací k písni Rut. Není tak uvolněný jako v Dialogu, ani se však nevyvíjí. Užití tónu „es“ je časté, objevuje se však pouze v pěti dílech ze sedmnácti. Tón „a“ je přítomen pouze sporadicky. Přestože vývoj hudební řeči není tak šokující jako v Dialogu, i zde se objevují nové zásadní prvky. A to především na poli tématické práce.

Zcela nově skladba přináší vertikální kombinaci témat, kde se již nejedná o komplementární střídání jako v Dialogu či na jiných místech předešlých skladeb, ale témata zní současně a představují tak nový prostředek práce s tématy. I s transpozicemi je pracováno mnohem volněji. Jestliže ve Faustovi či dříve v houslové sonátě byla tritónová transpozice etablována jako prostředek tématické práce v horizontální rovině, v Sonátě se tento koncept přenáší i do roviny vertikální. A to tak důsledně, že tritónová transpozice témat „g“ a „i“ se stává jejich nedílnou součástí, neboť tato témata nejsou nikdy exponována bez své transpozice. Transpozice dostává novou dimenzi i na poli tématického rozvoje.

Jestliže byla ve výše uvedených předchozích skladbách používána jako doslovná citace původního tématu, v sonátě se transponují i redukovaná témata. A to zcela volně. Tak například téma „h“ je rozvíjeno klasickým principem tématické redukce, každá redukovaná část tématu je však v jiné transpozici. Z hlediska intervalů vzrůstá opět na důležitosti interval tritónu. Nejenže je opět zásadním intervalem pro transpozici témat, nově se objevuje i na poli vzájemných akordických vztahů. Tak například v druhém dílu objevíme vzdálenost dvou akordů právě o interval tritónu.

Na poli harmonie k žádnému zásadnímu posunu nedochází. Objevují se jak homofonní, tak heterofonní úseky. Přestože diferenciací mezi konsonantní a disonantní harmonií není tak značná jako v Dialogu, objevuje se ve stejné intenzitě jako v písni Rut či ve Faustovi. Zásadní změnu můžeme pozorovat v tonalitě. Celá skladba je atonální. Ani

disonantní ani konsonantní úseky neobsahují žádné tonální ukotvení v podobě klasických harmonických funkcí či tonálního centra. Na rozdíl od Věčného Fausta, kde byl tón „C“ téměř všudypřítomný, se tón „C“ v písni A pravila Rut objevuje mnohem méně, skladba jako celek však tonální centrum obsahuje. V Sonátě pro orchestr tonální centrum absolutně mizí. Jediným prvkem, který matně tonalitu určuje, tak zůstává začátek a konec skladby, kde se objevuje velká tercie in „C“.

Jelikož se jedná o předposlední autorovu skladbu na poli vážné hudby²⁶⁸, Sonáta pro orchestr je mnou poslední analyzovaná skladba. Dle výše uvedené charakteristiky můžeme pozorovat, že i v pozdním Fišerově období se autorův tvůrčí vývoj nezastavil a systematicky směřoval stále vpřed. Stabilními elementy na poli melodie, harmonie a formy ponechávají i této skladbě typický fišerovský charakter. V detailech se však hudební řeč i v předposledním roce Fišerova života stále vyvíjí.

²⁶⁸ V tomto tvrzení se opírám o databázi OSA.

V. ZÁVĚR

Analýzy, které jsou chronologicky řazené, si kladou za cíl objasnit proces vývoje hudební řeči Luboše Fišera v závěrečném období posledních dvaceti let jeho života a detailně analyzovat prostředky, jakými dosahuje svého osobitého rukopisu. V úvodní kapitole jsem shrnul základní charakteristiky Fišerova rukopisu konce sedmdesátých let, ke kterým dospěla Martina Bartošová ve své diplomové práci²⁶⁹. V následných kapitolách analytické části jsem se detailně zabýval charakteristikou jeho rukopisu následujících dvaceti let. Pojdme se nyní podívat, jakou cestou se vývojový proces jeho hudební řeči ubíral.

Z hlediska formy zůstává koncepce prakticky neměnná po celou dobu osmdesátých a devadesátých let. Skladba je členěna na drobné díly, kterých bývá zpravidla dvanáct až dvacet pět v závislosti na délce skladby. Kromě tradičně krátkých forem se v daném období objevují dvě skladby mnohem obsáhlejší. Tím jsou bezmála dvacetiminutové *Salcburské serenády* (1979) obsahující 52 dílů a přes hodinu trvající televizní opera *Věčný Faust* (1983-5), která čítá 131[!] dílů. Jednotlivé díly jsou autonomní celky stříhově řazené za sebou. Vzájemně však nejsou již tak kontrastní až antitetické jako v šedesátých letech. Především větší formy, jako *Věčný Faust* či *Salcburské serenády*, drobné díly seskupují do tématických okruhů s jedním dominujícím tématem, které bývají podpořeny jednotným charakterovým přípisem. Již od šedesátých let je forma po tématické stránce dělena na dvě části: část expoziční a prováděcí. V expoziční části se představují jednotlivá témata, kterých bývá zpravidla od osmi do třinácti, a v prováděcí části se s nimi pracuje. Nic ve Fišerově práci není tak systematické a pravidelné, proto se v prováděcí části pracuje pouze s některými tématy expoziční části a bývá zvykem, že se občas i zde objeví nové téma. Výjimkou dvoudílného členění je opera

²⁶⁹ Viz druhá polovina úvodní kapitoly.

Věčný Faust, jejíž monotematické bloky jsou řazeny evolučně za sebou, tvoří tak stále se vyvíjející formu. Ve větších formách se objevují i tradiční formální útvary, převážně tradiční či rozšířené velké třídílné formy. V *Salcburských serenádách* jsou takto koncipovány některé tematické okruhy, v opeře *Věčný Faust* pak některé árie. Samostatnou rozšířenou malou třídílnou formou je pak skladba *A pravila Rut* (1988), která tvoří výjimku ve formální koncepci Fišerových skladeb. Celistvost autonomních uzavřených dílů pak ve všech skladbách zajišťuje tematická spřízněnost a tematické zpracování. Kompatibilita celku je navíc podpořena dynamikou, která přes vnitřní oscilaci tvoří oblouk, který ke konci skladby graduje směrem k vrcholu skladby a poté se zklidňuje do absolutně klidného a nekonfliktního závěru.

Na rozdíl od starších skladeb skladby osmdesátých a devadesátých let nemají v blocích neměnnou a mezi bloky ostře kontrastní dynamiku, spíše je zde patrná snaha sjednocovat dynamiku do delších úseků. Formují se zde dva odlišné přístupy. Jeden směřuje ke statické dynamice v průběhu skladby s dodržáním gradace na konci skladby. Takový koncept nalezneme v *portrétu pro varhany a orchestr Albetr Einstein* (1979), *houslové sonátě In memoriam Terezín* (1981), nebo v *Sonátě pro orchestr* (1998), kde dynamika probíhá v hladině *forte*. Zhruba v polovině skladby ostře propadne do dynamiky *piano*, odkud gradačně narůstá k dynamickému vrcholu skladby a poté opět plynule či terasovitě klesá do smířčího klidu finále. Druhý koncept nalezneme v *Salcburských serenádách*, *Istanu* (1978-9), *Faustovi* či *Dialogu pro trubku a varhany* (1996). V těchto skladbách převažuje dynamická oscilace vyznačující se plynulými *crescendy* a *decrescendy* probíhajícími celým dílem a častým kontrastním střídáním dynamiky buď uvnitř dílu či mezi díly. I zde je však patrná převažující dynamická hladina větších formálních celků a gradační tendence v závěru skladby.

Jak bylo výše zmíněno, ve skladbě je obsaženo více témat, která jsou vzájemně motivicky či rytmicky spřízněna. Skladba zpravidla obsahuje jedno centrální téma, obsahující dílčí motivy, které se stávají

předmětem bohaté tématické práce. Kromě centrálního tématu skladba obsahuje další podobná témata, svým charakterem vzdušná a často periodická, která jsou stejně jako centrální téma vhodná pro bohatou práci.

Druhým typem témat jsou témata drobnější, neperiodická, která se objeví ve skladbě pouze jednou, nebo která bývají zpracovávána doslovnou citací či tématickou modifikací. Ani toto rozdělení však neplatí vždy. Výjimkou jsou například témata houslové sonáty *In memoriam Terežín*, která jsou převážně čtyřtónová a svou sevřeností a drobností mají až motivický charakter. Na těchto tématech je však postavena neuvěřitelně bohatá a rozmanitá variační forma. Nejpozději od opery *Věčný Faust* se začíná stratifikovat formativní koncepce, postavená na dvou odlišných charakterech témat. Vzájemná kontrastní bipolarita se cizeluje v písni *A pravila Rut* a vykrystalizuje v polovině devadesátých let v *Dialogu pro trubku a varhany*, kde proti sobě stojí témata výrazně diatonická, podpořená konsonantní harmonií, a témata převážně chromatická, podpořená disonantní harmonií. *Sonáta pro orchestr* tématickou bipolaritu přejímá v umírněnější podobě. Takový koncept však není ve Fišerově tvorbě novinkou. Poprvé se objevil ve skladbě *Double pro orchestr (1969)*, kde byla konfrontována původní Fišerova hudba s variacemi na barokní téma. Variace komponované v konceptu rozšířené tradiční harmonie mohly být předobrazem myšlenky větší posluchačské přístupnosti, přítomné ve Fišerových skladbách od opery *Věčný Faust*.

Co se týče intervalové stavby melodie, Fišerova melodika neužívá žádný intervalový výběr. V různých časových obdobích však nalezneme různé preferované intervaly. Obecně lze říci, že od konce sedmdesátých let až do konce let devadesátých je pevně etablován interval půltónu a celého tónu. V *Salcburských serenádách* se objevují převážně diatonické linie, v *Sonátě pro orchestr* naopak převažují chromatické linie, to jsou však drobné odchylky od globálního konceptu. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let kromě půltónů a celých tónů převažují disonantní intervaly tritónu, malé a velké septimy či malé nóny. V druhé polovině

osmdesátých let jsou disonantní široké intervaly vystřídány kvartou, kvintou a malou či velkou sextou. Od poloviny osmdesátých let rozvíjení tématické bipolarity podporuje i intervalová stavba melodie. Na konci devadesátých let se Fišerova Melodika vrací k převážně půltónové stavbě témat.

Tématická práce se odvíjí ve dvou rovinách. První rovina modifikuje témata a motivy do různých podob, které jsou pak zpracovány tématickou prací v druhé rovině. Bývá pravidlem, že modifikace změní téma do podoby, ve které modifikované téma zůstává po celou dobu dílu. Modifikované téma se může objevit jednou, může se však stát důležitým formotvorným prvkem. Tak funguje například téma „a“ opery *Věčný Faust*, který se objevuje ve dvou modifikacích, které jsou pro rozvoj skladby důležitější než původní téma „a“.

Téma bývá modifikováno převážně v jeho rytmicko-melodické oblasti, kdy melodie je modifikována tak, aby byl zachován charakter intervalu a intervalový vektor. Při modifikaci rytmu může modifikované téma přebírat charakteristický rytmus jiného tématu, jak se to objevuje v *Salcburských serenádách*. Častěji se však rytmus simplifikuje do jednotné rytmické pulzace, nebo se dlouhé hodnoty modifikují do podoby kratších repetovaných hodnot či naopak. Takový princip se nejvíce objevuje v *houslové sonátě In memoriam Terežín*. Melodická redukce jako další typ modifikace se objevuje v *Istanu* či v opeře *Věčný Faust* se objevuje odstraňování melodických tónů, jako jsou například přírazy.

Další typ modifikace nalezneme například v *Salcburských serenádách* a především v *Dialogu pro trubku a varhany*, kde je téma modifikováno v závislosti na vlastnostech nástroje. Tak podoba tématu v trubce využívá trojitého jazyku, naopak podoba tématu ve varhanách užívá hustší faktury díky vícehlasým možnostem nástroje. S procesem polarizace tonálních a atonálních témat od poloviny osmdesátých let bývá pravidlem, že tonální témata jsou modifikována podstatně více, zatímco atonální témata si zachovávají svůj sevřený, pokud možno neměnný charakter.

V druhé rovině je již modifikované téma zpracováváno v průběhu dílu. Zde je zachována tématická práce staršího období, mezi kterou patří doslovná citace celku či části tématu, postupná tématická redukce či transpozice doslovné podoby tématu. Postupná tématická redukce spočívá na principu doslovného opakování tématu pokaždé redukovaného o počáteční tón tématu. Takto jsou tématu ubírány tóny zpředu tak dlouho, až z tématu zůstává poslední tón či dva tóny, které jsou několikrát zopakovány. Inverzní varianta je použita v *portrétu pro varhany a orchestr Albert Einstein*, kde je kromě výše uvedeného principu téma stejným způsobem postupně skládáno.

Do poloviny devadesátých let jsou témata transponována výlučně o interval tritónu. V *Double* jsou jednotlivá témata transponována v libovolných intervalech, v *Sonátě pro orchestr* je transpozice tématu kombinována s postupnou tématickou redukcí.

Oproti období sedmdesátých let a dříve se velice často objevuje evoluční práce v podobě řízené evoluce. Takové zpracování sice užívá původní intervaly a intervalové vektory, ale natolik pozměněné, že výsledná zvuková podoba má evoluční charakter. Nejvíce je princip řízené evoluce uplatňován v *Salcburských serenádách* a v *televizní opeře Věčný Faust*. *Salcburské serenády* navíc v úsecích nástrojových kadencí užívají absolutní evoluční práce s integrovanými tématickými fragmenty. Novinka v oblasti tématické práce uplatněná pouze v opeře *Věčný Faust* je lineární tématická kombinace. V *Sonátě pro orchestr* je tématická kombinace užita ve vertikální podobě. Je to jediná mnou analyzovaná skladba, kde je ve více pásmech dílu užito polytématickosti.

Oblast harmonie je spolu s formou nejméně se vyvíjející složka. Obecně se v každé skladbě objevují homofonní a heterofonní úseky. Heterofonie převládá v období od *houslové sonáty* dále, jako výjimka v chronologii působí *Salcburské serenády*, kde také převažuje homofonie. Naopak na konci sedmdesátých let převládá heterofonní koncepce. Heterofonní harmonie je převážně tvořena paralelním pohybem hlasů či pravidelným protipohybem, jak je to nejvíce patrné v *portrétu pro varhany*

a orchestr. V *Sonátě pro orchestr* se objevuje až čtyřhlasé heterofonní vedení hlasů. Další často užívaný koncept je melodické vedení nad jedno- či vícehlasou prodlevou. V oblasti homofonie se často objevují kvartové či kvintkvartové akordy. V *houslové sonátě* převládají kvintkvartové akordy s hojnou účastí tritónu. Velice častým souzvukem bývá kombinace půltónu a libovolného většího intervalu či kombinace dvou půltónových souzvuků ve větší intervalové vzdálenosti, například souzvuk (0145)²⁷⁰. Počínaje operou *Věčný Faust* se ve skladbách stále častěji objevují konsonantní souzvuky v podobě úplných a neúplných kvintakordů a septakordů. V *televizní opeře* jsou souzvuky zatím latentně cítěné pomocí souzvuků neúplných kvintakordů a vedení melodie. V písni *A pravila Rut* se již na několika úsecích objevují úplné kvintakordy a neúplné septakordy. Ty však nikdy neadoptují tradiční funkční vztahy. Akordy aplikují převážně terciové a tritónové vztahy. *Dialog pro trubku a varhany* jde ve svých konsonantních úsecích ještě dále a aplikuje úseky s tradičními funkcemi Tónika-subdominanta-dominanta. Takto přehnaně tradiční aplikace harmonie se v širším kontextu stává osamocenou. Následná *Sonáta pro orchestr* aplikuje konsonantní harmonii opět bez tradičních funkčních vztahů.

Bývá zvykem, že skladby pro větší obsazení aplikují hustou fakturu homofonních souzvuků. Především v gradačních úsecích bývá houstnutí faktury podpořeno zrychlením rytmických hodnot. Méně časté, ani ne však vzácné, se jeví užití polyfonie. Té je nejvíce užito v *portrétu pro varhany*, méně pak v *Salcburských serenádách*, v úseku *Ave imperator* televizní opery a v rytmických pasážích skladby *Istanu*. Polyfonie je užito na krátkých úsecích převážně jako výrazového prostředku poskytujícího bohaté témbrové možnosti.

Všechny skladby jsou atonální, obsahují však tonální centrum vždy in „C“. Tonální centrum se ke konci osmdesátých let oslabuje a nejpozději od *Dialogu pro trubku a varhany* je nadobro opuštěno. Jediné, co

²⁷⁰ Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press, 1973, 224 s.

z tonálního centra zůstává, je ukotvení začátku a konce skladby in „C“. Často bývá užito jako posledního souzvuku skladby velké tercie in „C“, která je latentně chápána jako neúplný kvintakord C Dur.

Z hlediska tónového výběru se skladby vyvíjí velice pozvolna. Jak píše Martina Bartošová²⁷¹, nejpozději od roku 1978 se etabluje osmitónový modus b-h-c-cis-e-f-fis-g. Nejpozději v roce 1985 se začíná modus dále rozšiřovat o tóny „a“ a „es“. Tyto dva tóny však nejsou zcela etablovány. V opeře *Věčný Faust* se tón „a“ objevuje ve dvou dílech a tón „es“ v jednom dílu. V *Sonátě pro orchestr* se objevuje tón „es“ ve čtyřech dílech. Modus však není vždy dodržován. Například ve skladbě *Dialog pro trubku a varhany* je v několika dílech užito desetitónového modu, jinde jsou však přidány i další tóny. V jednom dílu je dokonce užito celé chromatické řady. Naopak v *Salcburských serenádách* je sice osmitónový modus dodržen, objevují se však pouze tóny diatonické řady in C osmitónového modu. Obecně lze však říci, že vývoj osmitónového modu směřoval od roku 1985 k dalšímu rozšíření. Zda se toto rozšíření mělo týkat dvou výše uvedených tónů, jak je tomu v *Sonátě pro orchestr*, nebo zda mělo být od modu upuštěno tak, jak je naznačeno v *Dialogu*, je předmětem dohadů a tato otázka zřejmě nebude uspokojivě zodpovězena.

Metrický koncept se ve Fišerových skladbách nezměnil. Stejně jako o období sledovaném v diplomové práci Martiny Bartošové i o mnou sledovaném období můžeme říci, že skladby nemají jednotnou metrickou pulzaci pro celý průběh skladby. Metrům se mění po krátkých úsecích, většinou ohraničených díly, hojně se objevují i úseky či celé skladby s metrem nedefinovatelným tradičním metrickým systémem. Skladby komponované na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, především *Istanu*, *houslová sonáta In memoriam Terezín a Albert Einstein*, jsou charakteristické nepravidelnou metrickou pulzací melodických skupinek. Skladby jsou tak graficky zaznamenané částečnou proporční notací, která

²⁷¹ Bartošová, Martina, *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980* [rukopis], ved. dipl. práce Milan Slavický, FFUK Praha, 2005. -- 64 s.

neobsahuje taktové čáry, tónové skupinky definující metrum jsou oddělené cesurou či pomlkami, rytmické hodnoty jsou však definovány tradiční notací. Výjimku tvoří pouze *Istanu*, kde jsou i některé rytmické úseky zaznamenány proporčně. Počínaje operou *Věčný Faust* převládá tradiční notace, kde je metrum měněno po dílech, v několika málo případech i uvnitř jednotlivých dílů. Ve skladbách *A pravila Rut* a *v Dialogu pro trubku a varhany* se variabilita metra poněkud zklidňuje. Naopak předposlední Fišerova skladba, *Sonáta pro orchestr*, vykazuje metrum velice proměnlivé, kde dominují tři koncepce. Pravidelné a uvnitř dílů stabilní metrum, pravidelné a uvnitř dílů velice proměnlivé metrum, někdy i po taktech. Třetí koncepcí je metrum nepravidelné graficky zaznamenané proporční notací. Rytmus ve všech třech případech adoptuje tradiční koncepci přesně definovaných rytmických hodnot.

Na rozdíl od šedesátých a sedmdesátých let vývoj hudební řeči v posledních dvou dekadách již není tak kontinuální. Jak si lze všimnout z výše uvedené charakteristiky, v průběhu Fišerovy tvorby se vyvinulo několik konceptů řešení jednotlivých složek hudební řeči, které se objevují ve skladbách paralelně. V některém časovém úseku jeden z konceptů dané složky hudební řeči může dominovat či se postupně vyvíjet, jinde je zase potlačen. Všechny skladby posledních dvou dekád však obsahují jednu, v průběhu času stále sílící myšlenku, od které se odvíjí i aplikace některých složek hudební řeči. Jedná se o snahu zpřístupnit skladby široké veřejnosti. Pravděpodobně tato myšlenka je důvodem příklonu k více tradičnímu pojetí melodicko-harmonické složky, tématické práce, či stálému rozšiřování modu. Jistě zde jsou stabilní pilíře Fišerovy osobitosti důkladně a systematicky vyprofilované v průběhu šedesátých let, mezi které patří stříhová koncepce formy, příbuznost témat, tématická práce postavená na citaci tématu či jeho části, nebo modální stavba melodicko-harmonické složky. A právě takto pevná kostra Fišerova rukopisu zajišťuje nezaměnitelný sónický charakter jeho skladeb i přes radikální změny v průběhu let osmdesátých a devadesátých.

VI. SOUPIS POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

1. POUŽITÁ LITERATURA

Bartošová, Martina, *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980, dipl.práce ÚHV FF UK*, ved. dipl. práce Milan Slavický. Praha, 2005, 64 s.

Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press, 1973, 224 s., ISBN: 0-300-02120-8

Kuna, Milan, *Fišer, Luboš*, in: *The New Grove*, ed. Stanley Sadie, vol.8, s.903

Slavický, Milan, *Fišer, Luboš*, in: *MGG* (2001), sv.6, s.1278-1279

Smolka, Jaroslav, *Skladatel Luboš Fišer (I: od tvůrčích počátků k Requiem)*, in *HV* 1983/č.4, s.309

2. PARTITURY ANALYZOVANÝCH SKLADEB

Salcburské serenády (Serenaden für Salzburg) 1979

Rukopis uložen v archivu HIS pod signaturou fiš15

Istanu 1978-9

Rukopis uložen v archivu Edizio Bärenreiter Praha

Albert Einstein, portrét pro varhany a orchestr 1979

Rukopis uložen v archivu varhanního oddělení Pražské konzervatoře

Sonáta pro housle solo – In memoriam Terezin 1981

Rukopis uložen v archivu HIS pod signaturou fiš

Věčný Faust, televizní opera podle scénáře Jaromila Jireše a Evy Bezděkové 1983-5

Rukopis uložen v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v dosud nezpracované pozůstalosti

A pravila Ruth pro mezzsoprán a klavír 1997 (aranžmá původní skladby z roku 1988)

Rukopis uložen v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v dosud nezpracované pozůstalosti

Dialog pro trubku a varhany 1996

Tiskem vydalo Editions Bim, CH-1630 Bulle, Switzerland, 1998

Sonáta pro orchestr 1998

Rukopis uložen v Národním muzeu - Českém muzea hudby v dosud nezpracované pozůstalosti

VII. LUBOŠ FIŠER, THE FINAL PERIOD OF HIS WORK

Analysis which is in chronological order are trying to explain the process of musical language of Lubos Fiser at the last twenty years of his life. They are detaily analyzing his very personal writing. In first chapter are all basic characteristics of Fiser's writing from the end of the 70's. These had Martina Bartosova²⁷² in her theses. Later on in other chapters are details of characteristic writing of Fiser in next twenty years. Let's see which way was going his developing process of musical language. From the view of musical form, it's practically same for the time of the 80's and 90's. Composition is divided into small sections. There are usually twelve up to twenty-five sections depending on the length of the composition. Beside traditional short forms are in that time showing up two other compositions which are much more extensive. These are almost twenty minutes long. *Salcburské serenády* (1979) have 52 sections and over the one-hour long TV opera *Věčný Faust* (1983-5) have 131 sections. Each of them is independent section, which are put together in the following order. On the other hand they are not so contrast and antithetic as in 60's. Especially independent sections of larger forms like *Věčný Faust* or *Salcburské serenády* are put together into thematic groups with one dominating theme. From 60's is the form divided into two parts: expositing part and developmental part. In expositing part are introduced individual themes. There are usually 8 to 13 themes. Then we can work with them in the developmental part. There is noting in the Fiser's work so systematic and constant and therefore in developmental part of the composition we are working only with some of the themes. Sometimes is happening that we could see some new themes there. Exception of two part structure is opera *Věčný Faust*, where several monothematic blocks are evolutionary

²⁷² Bartošová Martina, *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980*, *dipl.práce ÚHV FF UK*, ved. dipl. práce Milan Slavický. Praha, 2005, 64 s.

put together behind each other and are that way creating still developing form. In bigger forms there are showing up traditional forms, which are mostly traditional or extended ternary and binary forms. In the *Salcburské serenády* are that way conceived some thematic circuits. In the opera *Věčný Faust* we can see ternary forms in some arias. Extended ternary form is composition *A pravila Rut (1988)* which is exception in formal concept of Fiser's compositions. Over all compatibility is supported by dynamics which are over the inside oscillation making arch which is toward the end of the composition rising and then its coming down toward to absolute relaxed and non-conflict ending. For difference from older compositions those from 80's and 90's do not have inside the blocks and between them sharp contrast dynamics but more could be seen the potential of grouping dynamics into larger sections. There are forming two different approaches. One is facing to static dynamics during the composition with compliance of gradation at the end of composition. This concept could be found in *Albert Einstein - portrét pro varhany a orchestrn (1979)*, *violin concerto In memoriam Terezín (1981)*, or in *Sonáta pro orchestr (1998)*. Second concept could be found in *Salcburské serenády, Istanu (1978-9)*, *Věčný Faust* or *Dialog pro trubku a varhany (1996)*. Inside these compositions is prevalent dynamical oscillation characteristically with *crescendo* and *decrescendo* running thru one section of the composition. Even here could be seen prevalent dynamic level of larger formal parts toward the end of the composition.

As spoken above in composition is engaged more themes which are alliance together. Usually there is one central theme containing particular motives, which are presenting rich thematic work. Beside the central theme, composition includes other large themes. These are very airy and often periodical and are as well as central theme good for rich work. Second types of the themes are smaller and non-periodical and are showing only once inside the composition or they could be formed by citation to thematic modification. Of course not even this does not apply every time. As of example would be themes of violin sonata *In memoriam*

Terezín, which has mostly four tones offering rich thematic work. At the very least from opera *Věčný Faust* is beginning thematic stratification based on the two different types of themes. Contrast bipolarity in song *A pavila Rut* and crystallizing in mid of 90's in *Dialog pro trubku a varhany*, where against each other are standing themes very diatonic supported by tonal harmony and themes mostly chromatics accompanied by atonal harmony. *Sonáta pro orchestr* is taking thematic bipolarity in more modest form. The bipolar concept is not in Fiser's work noting new. First time could be seen in composition *Double pro orchestr (Double for orchestra, 1969)*, where were confronted original Fiser's music with variations based on baroque theme. With tune, Fiser's melody is not using any selected interval. In different time periods we could see different preferred intervals. We could say that from the end of 70's up to the end of the 90's is strongly established interval of minor and major second. In *Salcburské serenády* is showing up mostly diatonic lines. In *Sonáta pro orchestr* on the other hand are prevalent chromatic lines. These are just small abnormalities from the global concept. In the middle of 70's and 80's besides major and minor second could be found some tritone. Major and minor seventh or major ninth. In second half of the 80's are dissonant wide intervals replaced by perfect fourth, fifth and major or minor sixth. At the end of 90's are found mostly half-note interval melodies.

Thematic work is happening in two levels. First level is modifying themes and motives into different shapes, which are then worked out by thematic work in second level. It is a rule that modification will change theme to appearance in which theme stays for the rest of the section. Modified themes could be seen once but it could become important formation. That way for example works theme "a" of opera *Věčný Faust*, where could be seen in two modifications. These modifications are for composition more important than original theme "a". Theme is usually modified in its rhythmical melodic part when melody is modifying so it is preserved

character of interval²⁷³ and interval vector. While modifying rhythm it could went over different one like it could be seen in *Salcburské serenády*. Often is rhythm simplifying into same note values or long values are modified into short repetitive ones or short repetitive once to one long value. This principle is mostly seen in *violin sonata In memoriam terezín*. As other type of modification, in *Istanu* or in opera *Věčný Faust*, could be seen removing melodic notes as anticipations or grace notes. Another type of modification could be found in *Salcburské serenády* and especially in *Dialog pro trubku a varhany*, where is theme modified on the base of the tools used. With the process of polarization tonal and atonal themes from middle of 80's is being rule that tonal themes are modified much more and atonal themes are keeping their closed character.

In second level is the modified theme worked out during its section. Here is conserved thematic work known in Fiser's work since 60's: Sequential thematic reduction is based on the principle of very repeating theme every time with reduction of first note. That way it is worked from the front for so long until from the theme is left only last one or two notes which can be repeated few times. Reverse variant is used in *Albert Einstein-portrét pro varhany a orchestr*, where is except principal described above used the same way to put it all together again. Until the middle of the 90's there could be seen transposition at interval of tritone only. Then, in *Double* are individual themes transposed in different intervals. In *Sonáta pro orchestr* is transposition of theme combined with sequential thematic reduction.

Sometimes, the second level of thematic work is so complicated that it has evolutionary character. I call it controlled evolution because all interval vectors are based on interval vector of original theme using motivic divisions, inversions etc. Controlled evolution is used in *Salcburské serenády* and in TV opera *Věčný Faust*. *Salcburské serenády* are using in

²⁷³ Character of interval understand large interval (perfect fifth or minor sixth etc.) and small interval (minor second or major second etc.).

some sequences absolute evolution work with integrated thematic fragments. In opera *Věčný Faust* is used thematic combination in linear view, when the antecedent is based on one theme and the consequent is based on other theme. In *Sonáta pro orchestr* is thematic combination used in vertical view. It is only one analyzed composition by me, where is in wider range used polythematic work.

Field of harmony is together with form least developing element. Usually there are in each of the composition homophone and heterophone parts. Heterophony is taking over at the time of the *violin sonata*. Then only as exception in chronology is in *Salcburské serenády*, where as well most of the section is taking over homophony. On the other hand at the end of the 80's we could see heterophony in a concept. Heterophony could be seen in *Albert Einstein-portrét pro varhany a orchestr*. It is mostly made by parallel movements or by countermovements. In *Sonáta pro orchestr* could be found up to four tone heterophony. Another often used concept is melodic leading over one or more drones.

Homofony harmony uses especially fourth or fourth-fifth chords. In *houslová sonáta* are taking over fourth-fifth chords with present of tritone. Very often could be seen combination of semitone and any bigger interval or two semitone intervals in bigger distance. (0145)²⁷⁴. Starting with opera *Věčný Faust*, are in compositions more and more often seen complete or incomplete fifth chord. In the opera *Věčný Faust* is more often seen consonant harmony in the way of complete or incomplete fifth chords and seventh chords. In song *A pravila Rut* could be seen in some sequences complete fifth chords and incomplete seventh chords. They are not adopting traditional diatonic functions. Chords are applying mostly third and fourth relations. Consequently *Sonáta pro orchestr* is applying consonant harmony again without traditional functional relations. It is common use that compositions with bigger involvement are applying more souzvuků of homophony.

²⁷⁴ Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press, 1973, 224 s.

Less common but not unique is use of polyphony. Polyphony is used at short sequences mostly as sonic instrument.

All compositions are atonal but include tonal center always in "C". Tonal center is by the end of the 80's getting weaker and at latest from *Dialog pro trubku a varhany* is forever forgotten. Anything what from tonal center is left is anchorage of beginning and ending in "C". interval of major third is often being used as last chord of the composition, which could be understood as incomplete fifth chord C major.

From the view of the note selection are compositions developing very slowly. As wrote Martina Bartošová²⁷⁵, latest from the year of 1978 is establishing eight-note mode b \flat -b-c-c \sharp -e-f-f \sharp -g. At latest in the year of 1985 is mode expanded with notes „a” and „e \flat ”. These two notes are not very established. In opera *Věčný Faust* is note “a” showing up in two sections. And note “e \flat ” in one section. In *Sonáta pro orchestr* could be seen note “e \flat ” in four sections. Even then the mod is not always kept. For example in composition *Dialog pro trubku a varhany* is in few sections used ten-note mode and elsewhere are added other notes. In one section is even used all of the chromatic scale. On the other hand in *Salcburských serenádách* is kept only diatonic scale in C major of eight-note mode. In general we could say that progress of eight-note mode was going from the year of 1985 toward other expansion. If that expansion was met for those two notes above as it is in *Sonátě pro orchestr*, or if was met for modus to be forgotten as could be seen in *Dialog*, is unclear and this question probably will remain unanswered.

Metric concept in Fiser's compositions never changed. Same as in time of observations from the theses of Martina Bartosova as well as by me monitored time we could say that compositions do not have the same metric pulse thru the entire time of the composition. Meter is changing in

²⁷⁵ Bartošová, Martina, Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960-1980 [rukopis], ved. dipl. práce Milan Slavický, FFUK Praha, 2005. -- 64 s.

short parts usually defined by sections. We could see lots of sections or even entire compositions with irregular metric pulse. Compositions composed between 70' and 80's especially *Istanu, violin sonata In memoriam Terezín* and *Albert Einstein*, have characteristically random metric pulse of melodic groups. Notes groups defining metric pulse are separated with cesura or with pause. Rhythmic values are traditional. Starting with an opera *Věčný Faust* is dominating traditional meter changed in sections but in few cases inside each of them. In compositions *A pravila Rut* and in *Dialog pro trubku a varhany* variability of meter is in some sort of slower. On the other hand semifinal Fiser's composition *Sonáta pro orchestr* shows meter very variable.

In difference of 60's and 70's progress of musical language in past two decades is no longer so continuous. As could be seen from the above characteristics in the progress of Fiser's work there were developed few different concepts of his language which are showing simultaneously in compositions. At some point one of the concepts of the musical language may be dominating or could be graduate to progress, elsewhere are some of the concepts have parallel showing. All compositions from last two decades have one, with the time still stronger and stronger idea, which is also one of the applications of some of the musical language. It is trying to introduce the composition to the wide public. That could be a reason for to write more traditional melodies or more traditional thematic work. But there are still fixed elements of Fiser's musical language as formal concept of independent sections, thematic alliance, thematic work based on sequential thematic reduction or perfect repetition of theme or motive or modal structure of melodies. And especially these elements guarantee unchanged sonic character of his language.