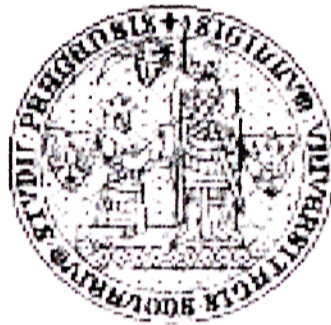


Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce



## Čestmír Gregor: Klavírní dílo skladatele

Autor: Magda Veličková

Vedoucí práce: MgA. Vít Gregor

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením  
MgA. Víta Gregora. Použitou literaturu uvádím v příloženém seznamu.  
Souhlasím se zapůjčováním práce.

V Praze dne 18. 11. 2006

*Magda Veličková*

*Čestmíru Gregorovi k jeho životnímu jubileu.*

Děkuji Čestmíru Gregorovi za neobyčejně obětavou a trpělivou pomoc při konzultacích, Vítu Gregorovi za odborné vedení práce, Viktorii Kraf, mé učitelce klavíru, za cenné rady při metodické analýze instruktivní literatury. Kateřině Vychopňové za korekturu textu.

## Obsah

<b>Úvod</b>	6
<b>1. Životopis</b>	8
<b>2. Přehled významných děl</b>	9
<b>3. Obecná charakteristika tvorby a její periodizace</b>	11
<b>4. Analýza vybraných děl</b>	14
<b>4. 1. Klavírní sonáty</b>	14
4. 1. 1. Sonata brevis	14
4. 1. 2. Tre movimenti	18
4. 1. 3. Sonata in tre tempi	21
4. 1. 4. Sonata in quattro tempi	24
4. 1. 5. Shrnutí	29
<b>4. 2. Klavírní koncerty</b>	34
4. 2. 1. Nikdo není sám	34
4. 2. 2. Concerto semplice	37
4. 2. 3. Koncert pro klavír a orchestr	41
4. 2. 4. Shrnutí	43
<b>4. 3. Instruktivní skladby</b>	50
4. 3. 1. Hudbáňky	50
4. 3. 2. Vyhrávanky	54
4. 3. 3. Waltz	59
4. 3. 4. Polehčující okolnosti	60
4. 3. 5. Popelec	64
4. 3. 6. Exprompt	68
<b>5. Proti módě, proti proudu</b>	70
<b>6. Pohled do tvůrčí dílny</b>	76
<b>7. Hudba je zvukový obraz světa</b>	78
<b>8. Ohlasy na dílo</b>	82
<b>Závěr</b>	84
<b>Résumé</b>	86
<b>Použitá literatura</b>	88
<b>Přílohy</b>	91



## ÚVOD

Do podzimu roku 2005, kdy mi Vít Gregor nabídl, abych psala diplomovou práci o jeho otci, jsem netušila, že tatínek mého učitele na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze je hudební skladatel. Zanedlouho po mém rozhovoru s Vítem Gregorem jsem poznala skladatele Čestmíra Gregora osobně. Z první návštěvy u něj jsem byla doslova unesena. V životě potká člověk spoustu lidí, a proto si o to víc váží setkání s člověkem výjimečným. Nebojím se tvrdit, že pan Čestmír Gregor takovým člověkem je. Vždy, když jsem u něj seděla v obývacím pokoji a on se rozvzpomínal, doslova mi při pohledu na jeho laskavou tvář v mysli naskakovaly všemožné kladné charakteristiky. Doufám, že samotného skladatele neuvedu do rozpaků těmi pár řádky chvály, které o něm teď napíši, protože jak jsem jej stačila v průběhu několika setkání poznat, je to v první řadě člověk velmi skromný, zároveň poměrně sebekritický. Aby si tedy čtenář dovedl představit, o kom tato práce pojednává, dovoluji si malý výčet osobnostních rysů: já osobně si budu pamatovat Čestmíra Gregora jako člověka vysoce humánního, vzdělaného, pokorného, dobrého, který ani ve vyšším věku neztratil životní optimismus, energii, odhodlání a sílu dále komponovat. Z našich sezení si pamatuji, jak neobyčejně trpělivý a ochotný byl při všech mých dotazech a s jakým nadšením reagoval na mé podněty a připomínky.

Když jsem tedy zjistila, že tento milý člověk a zároveň významný hudební skladatel své doby není znám širší veřejnosti (většina mých přátel a spolužáků z hudebního kruhu jeho jméno nikdy neslyšela) a že i u hudebníků a hudebních pedagogů s letitou praxí jsem se setkávala spíše s mlhavými dojmy než s přesvědčivými vědomostmi, brala jsem téměř jako poctu a morální povinnost pojednat ve své diplomové práci o díle a osobnosti člověka, který byl možná v literatuře neprávem trochu opomíjen a ke kterému jsem nad to již po prvním setkání získala velmi pěkný vztah.

Hlavním cílem mé práce je přiblížit laické i odborné veřejnosti současného skladatele artificiální moderní hudby, jeho kompoziční postupy a zázemí doby, ve které tvoří a žije a která je současně dobou blízkou čtenáři i mně. Přestože Čestmír Gregor je svým zaměřením především skladatel - symfonik, vybrala jsem si jeho klavírní dílo, protože sama hru na klavír studuji, a přirozeně je mi tak klavír ze

všech nástrojů nejbližší. Navíc jsem v letošním roce začala vyučovat na základní umělecké škole, a tak jsem považovala za užitečné seznámit se se současnou instruktivní literaturou a přiblížit ji ostatním kolegům, učitelům klavíru. Dále doufám, že uvedené analýzy skladeb poslouží jako návod pro studenty oboru hudební výchova na pedagogických fakultách, konkrétně v předmětech zabývajících se rozbořem skladeb.

Velmi jsem si cenila faktu, že jsem mohla obsah mé diplomové práce s autorem osobně konzultovat, a věřím, že toto přispělo k větší autenticitě a věrohodnosti práce a lepšímu pochopení jeho díla.

Na začátku práce uvádím skladatelův životopis a přehled významných děl. Ve třetí kapitole podávám obecnou charakteristiku díla provedenou Jaromírem Havlíkem, profesorem pražské Akademie múzických umění, který autorovi a jeho dílu věnuje průběžnou pozornost. Následuje kapitola čtvrtá, v níž se v prvních dvou podkapitolách věnuji hudební analýze klavírních sonát (kapitola 4. 1.) a klavírních koncertů (4. 2.). Skladby v každé kapitole jsem uvedla chronologicky tak, jak byly autorem dopsány. K analýze přidávám podrobnosti o osudu skladby, uvádím jméno prvního interpreta a místa provedení. Na konci každé podkapitoly je shrnutí, ve kterém jednotlivá díla dané podkapitoly navzájem porovnávám, zamýšlím se nad jejich společnými znaky a odlišnostmi. V podkapitole 4. 3. podávám úplný seznam a analýzu instruktivní literatury, skladby jsou v ní seřazeny podle obtížnosti od nejsnazších po náročnější. U vybraných děl přidávám vlastní metodické poznámky, které by měly usnadnit práci učitelům klavíru při studování skladeb s žáky. V páté kapitole jsem se pokusila o komplexní shrnutí autorovy klavírní tvorby. Kapitoly šest a sedm podávají zkrácené verze rozhovoru, které skladatel poskytl časopisu *Hudební rozhledy*.

Na závěr přikládám seznam použité literatury, nejprve monografie, sborníky a časopisy, dále uvádím notový materiál rozdělený na svazky, které vyšly tiskem, a na ty, které pochází ze skladatelova archívu. V „Přílohách“ předkládám téměř kompletní notový materiál, aby čtenář mohl ihned konfrontovat to, co čte, s tím, co je napsáno v notách. Obzvlášť cenné jsou skladby, které nejsou obecně dostupné (nevyšly tiskem). Instruktivní literaturu uvádím kompletní. Ve snaze docílit úplnosti v prezentaci klavírní tvorby Čestmíra Gregora přikládám k diplomové práci audiokazetu s vybranými skladbami, která by měla přiblížit čtenáři analyzované dílo a zároveň umocnit celkový dojem z tvorby tohoto skladatele.



## 1. ŽIVOTOPIS

Čestmír Gregor, hudební skladatel, kritik a spisovatel, se narodil 14. května 1926 v Brně. Komponovat začal pod vedením svého otce Josefa Gregora, který byl žákem Vítězslava Nováka. V roce 1945 maturoval na reálném gymnáziu v Brně. Od téhož roku studoval kompozici na brněnské konzervatoři u Jaroslava Kvapila, ovšem v důsledku vážných zdravotních potíží musel studium v roce 1947 přerušit. V letech 1950 – 1954 studoval kompozici opět u Jaroslava Kvapila na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde v roce 1954 absolvoval. V letech 1965 – 1970 se zde dále vzdělával v kompozici u Jana Kapra. Gregor navzdory vážnému onemocnění prokázal v životě i v hudební tvorbě neobyčejnou vitalitu. V roce 1954 odešel na Ostravsko, kde se po sňatku usadil v Novém Jičíně. V letech 1954 – 1959 zvolil cestu skladatele ve svobodném povolání. Stal se brzy jedním z nejprovozovanějších autorů symfonické hudby u nás. V rozmezí let 1958 – 1959 působil jako tajemník ostravské pobočky Svazu československých skladatelů. Koncem roku 1959 nastoupil na místo vedoucího hudebního vysílání v Československém rozhlasu Ostrava. Svým koncepčním vedením hudební redakce dosáhl výrazné účasti ostravských rozhlasových pořadů na celostátních vysílacích okruzích. Uplatňoval se současně jako hudební kritik a publicista nejprve v brněnském (1951 – 1954), pak v ostravském tisku (v revue *Červený květ*) a v ústředním odborném tisku (*Hudební rozhledy* a *Opus musicum*). V roce 1972 musel místo v rozhlasu z politických důvodů opustit a znovu se začal věnovat skladbě jako svobodnému povolání. Odešel z Ostravy do Prahy, kde od roku 1976 žije.

Je autorem samostatných monografií *Miroslav Klega: tvorba 1953 – 1965* (Ostrava, 1966), *Divácká opera* (Praha, 1996), v níž se na základě širokého historického a teoretického kontextu zabývá povahou, smyslem a budoucností současné opery, aj.

## 2. PŘEHLED VÝZNAMNÝCH DĚL

- 1946 SONATA BREVIS pro klavír.
- 1951 RADOSTNÁ PŘEDEHRA.
- 1953 KDYBY VŠECHNY DÍVKY SVĚTA. *Symfonický obraz.*  
ZEMĚ A LIDÉ. *Symfonie.*
- 1954 VÝZVA. *Předehra.*  
JEDNOU ZJARA NAVEČER. *Suita pro komorní orchestr.*
- 1955 NIKDO NENÍ SÁM. *Třívětá rapsodie pro klavír a orchestr.*
- 1956 PROSÍM O SLOVO. *Předehra.*
- 1957 TRAGICKÁ SUIA pro malý orchestr.
- 1958 CONCERTO SEMPLICE pro klavír a orchestr.
- 1959 SUIA PRO SMYČCE.  
TRIO - DIVERTIMENTO pro flétnu, violu a basklarinet.
- 1961 POLYFONIETTA pro orchestr.  
DĚTI DAIDALOVY. *Symfonická báseň.*
- 1962 POPELEC. *Čtyři persifláže pro klavír.*
- 1963 CHOREOGRAFICKÁ SYMFONIE.
- 1965 KONCERT pro housle a orchestr.  
QUARTETTO PRIMO. *Smyčcový kvartet.*  
TRE MOVIMENTI pro klavír.
- 1966 SONATA IN TRE TEMPI pro klavír.
- 1968 VYHRÁVANKY. *Klavírní cyklus pro děti.*
- 1973 SYMFONIE MÉHO MĚSTA.
- 1974 KONCERT pro violoncello a orchestr.
- 1975 DVĚ ROZMARNÉ BALADY pro soprán a klavír.  
*Balada dívčí. Balada o svatbě dona Juana.*  
ČERVEN. *Pastorale pro klarinet a klavír.*  
DĚTI MOŘE. *Kantátka.* (text: Saint-Pol Roux, překlad Karel Čapek)
- 1976 SYMFONIETTA.  
PRAŽSKÁ NOČNÍ SYMFONIE.
- 1978 CONCERTO DA CAMERA pro klarinet a smyčce.  
JÁ NA VOJNU SE DAL. *Symfonické variace na starofrancouzskou baladu.*

- HORKO. *Baletní komedie.*
- 1979 KONCERT pro klavír a orchestr.  
PROFESIONÁLNÍ ŽENA. *Opera o osmi obrazech podle románu Vladimíra Párala.*
- 1986 SYMFONICKÉ METAMORFÓZY NA BLUESOVÉ TÉMA.
- 1987 PŘÍJEMNOSTI pro housle a klavír. *1. Preludio 2. Romanza 3. Capriccio.*
- 1989 II. SONÁTA pro housle a klavír.
- 1990 DOLCE VITA pro violu a klavír. *1. Preludio 2. Aria 3. Rondo.*  
DŮVĚRNOSTI pro housle a violu.
- 1989 TŘI GENERACE. *Smyčcový kvartet.*
- 1991 HUDBÁNKY pro klavír.
- 1998 I. SONÁTA pro housle a klavír.  
...ODEŠLA PO ŠPIČKÁCH pro smyčcový orchestr.
- 1999 SONÁTA pro violoncello a klavír.  
*Symfonie EVROPA – HRANICE TISÍCILETÍ.*
- 2001 NÁKLONNOSTI pro violu a violoncello.
- 2002 SONÁTA IN QUATTRO TEMPI.  
POLEHČUJÍCÍ OKOLNOSTI. *Klavírní skladby pro mládež.*
- 2005 EXPROMPT pro klavír.

### 3. OBECNÁ CHARAKTERISTIKA TVORBY A JEJÍ PERIODIZACE

*Pro mě je má muzika danost, protože já bych chtěl slyšet takovouto hudbu.*

*Pohybuji se jako Robinson – musím si vyrobit přístřešek sám.*

ČESTMÍR GREGOR

Profesor pražské AMU Jaromír Havlík<sup>1</sup> rozděluje tvorbu Čestmíra Gregora do tří hlavních etap. Vybízí hlavně k hledání souvislostí při pohledu na skladatelův šedesátiletý umělecký vývoj, v němž je zřejmá časová návaznost, ale i zjevné návraty a souvislosti. První a třetí etapa mají evidentní souvislost, zatímco střední etapa představuje odbočku, ve které šlo především o příklon k ideově estetické linii. Toto vychýlení ovšem usnadnilo návrat na kvalitativně pokročilejší úrovni v etapě třetí.

#### **První etapa: do konce 40. let 20. století**

První etapa Gregorovy tvorby je charakterizována jako období mladistvých výbojů v návaznosti na předválečnou modernu (Igor Stravinskij, Pavel Bořkovec), tedy vymezení víceméně neoklasické. Dalším zdrojem inspirace byl jazz a jeho evropské formy (z našeho prostředí konkrétně Jaroslav Ježek), který na Gregora od počátku silně působil. K těmto materiálovým východiskům je nutno vzít v úvahu ještě další zdroje myšlenkové, pocitové a zkušenostní jako byla léta dospívání prožitá za války, maturita na reálném gymnáziu těsně po skončení války a krátce nato těžké onemocnění s malou nadějí na uzdravení. To bylo ovzduší doby, ve kterém vznikla klavírní *Sonata brevis*, první dílo, které přineslo skladateli významný úspěch.

#### **Druhá etapa: od konce 40. let do poloviny 50. let**

Druhá etapa je pokládána za období s charakteristickou hodnotící značkou operující nejčastěji s pojmy budovatelské nadšení, demokratizace kultury, ždanovovská estetika<sup>2</sup> a masová intonace<sup>3</sup>. Gregor se v rámci masových intonací obrátil k různým

<sup>1</sup> HAVLÍK, J. Hudba mého města. Marginálie k poetice a tvorbě Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 5, s. 224 – 226.

<sup>2</sup> Andrej Alexandrovič Ždanov byl Stalinův ideolog. Inklinoval pouze k romantismu, kterým měřil každou hudbu. Moderní hudbu zakazoval.

<sup>3</sup> Pod pojmem se skrývala široká paleta prostředků, především melodických, s akcentem na pochodovost, optimistický výraz, jednoduchost harmonie.

východiskům folklórním, což mu přineslo úspěch, poučení přitom čerpal z Janáčka a Nováka. Uměleckou myšlenku děl posiloval programností. Reprezentativním dílem tohoto období je symfonie *Země a lidé*, doposud jediné Gregorovo dílo, kterému byla věnována důkladná analytická studie (Trhlík, O. *Hudební rozhledy*, 1954). Gregor je jedním ze skladatelů, kteří touto etapou aktivně prošli a určitá poučení si z ní odnesli i pro svou další tvůrčí cestu. Obecně se dá říci, že ve třetí fázi jeho uměleckého vývoje dominovalo jako jednotící a nejobecnější faktor hledání nových masových intonací – v osobitosti významového naplnění tohoto pojmu spočívalo jádro Gregorovy specifické tvůrčí poetiky ve třetí fázi vývoje. Z klavírního díla tohoto období jmenujme první klavírní koncert (rapsodii pro klavír a orchestr) *Nikdo není sám*.

#### **Třetí etapa: od 2. poloviny 50. let dodnes**

Třetí období lze charakterizovat jako přechod od romantismu k moderně. Arzenál vyjadřovacích prostředků se rozšiřuje a komplikuje, zvláště v oblasti harmonicko-souzvukové a rytmické, zatímco folklórní prvky ztrácejí svůj dominantní vliv. Gregor se zabývá otázkou kořenů soudobé hudební řeči a obrací se k Asafjevově intonační teorii<sup>4</sup>. Začíná hledat intonační zázemí své doby. Dospívá k tomu, že životní sloh našeho století určuje městské prostředí - banální fakt, ze kterého ale vyvozuje pozoruhodné důsledky pro svou tvorbu. Jeho hudební řeč tak roste z toho

---

<sup>4</sup> Intonování znamená podle Borise V. Asafjeva nejen realizaci tónové výšky, nýbrž dále i významové naplňování hudby. Interpret odstiňuje význam hrané skladby podle toho, jak rozumí jejímu podtextu: pomalou melodií hraje např. tragicky nebo jen melancholicky, zdrženlivě nebo dramaticky apod. Každou frází, každý úsek skladby může nějakým způsobem významově intonovat. Intonací může zdůraznit i strukturální příbuznosti nebo kontrasty uvnitř skladby. Ale podklad k tomu přináší už skladba sama. Její forma (tempo, metrum, pohyb, předpis frázování a artikulace, témata a práce s nimi, povaha harmonizace, faktury a instrumentace) není samoučelná, její ryze zvukový účín je spjat s životními kontexty pohybu a klidu, gradací a zklidňování, napětí a kontrastů, logické konsekventnosti a komplementarity, světlých a temných barev, pulzace pravidelné nebo zčeřené, naléhavosti dravé nebo citově intimní, zvlněné akcentace nebo klidné rozprostřenosti... Tyto obecné souvislosti hudebních forem s povahou životních procesů však pokračují dále: dospívají k historicky fixovaným, společensky vžitým symbiotickým vazbám mezi charakterem hudby a životními situacemi, v nichž se hudba příznačně projevuje. Hudba vyňatá z úzce účelové role pak i sama o sobě připomíná životní kontexty, intonuje je. (GREGOR, Č. *Divácká opera*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1996, s. 37)

nejprogresivnějšího, co přinesla první polovina dvacátého století. Domýšlí do důsledků výchozí poznatek o dominantní roli města pro kulturní vývoj a životní sloh naší éry.

Jaromír Havlík zdůrazňuje, že tento sloh byl v hudbě viděn doposud pouze zvenčí, jako impresie kuriozit (lokomotiva, továrna, vřava na letišti, celá městská exotika), že nazírací stanoviště této hudby bylo někde mimo tohle všechno, a proto bylo v důsledcích takového nazírání i mnoho abstrakce. Gregor se snaží přenést své nazírací stanoviště přímo do města, centra dnešního životního rytmu. Má k tomu vrozené i zkušenostní dispozice - narodil se ve velkoměstě a dobu dospívání prožil v Ostravě, městské aglomeraci nad jiné specifické. Inspiraci nalézá v jazzu, jež pro něj není materiálovým východiskem (zdrojem pro citace, úpravy), avšak spíše myšlenkovým impulsem, citovou pohnutkou. Přirozeně dochází k zálibě v blues, které se stává klíčovým zdrojem inspirace jeho hudebního jazyka. Jím reflektuje objektivní i subjektivní životní procesy a pocitové stavy moderního člověka. Komunikativním médiem je mu především melodika, kterou pojímá zároveň jako složku kompoziční výstavby. Jeho způsob pojednání melodiky stimuluje také nové přístupy k nástrojové virtuozitě.

## 4. ANALÝZA VYBRANÝCH DĚL

### 4. 1. KLAVÍRNÍ SONÁTY

#### 4. 1. 1. SONATA BREVIS

*Navršíl jsem muziku, kterou já bych chtěl poslouchat.*

Č. GREGOR

*Věnováno Emilu Křepelkovi.*

1946, revidováno 1965. První provedení Jiří Berkovec, 15. března 1949, Praha. Oficiálnímu veřejnému vystoupení v Praze předcházelo předvedení ukázky (23 taktů) autorem v rozhlasové relaci o brněnské konzervatoři 22. května 1946 a kompletní provedení Vlastou Balkovou na večírku konzervatoře 11. června 1947.

Skladba jednovětá, *Animato ben ritmico* ♩ = 92, 4/4 takt, durata 5 minut, 121 taktů. Je to klavírní fantazie na několik hudebních prvotvarů. Označení „sonáta“ si vysloužila díky sonátovému charakteru rozvíjení materiálu, narodil od improvizací povahy fantazie.

Příloha s. 94 – 103.

Skladba začíná vypsáním půltonovým trilkem na  $c^2$ , z něhož v druhé polovině taktu vyskočí první prvotvar A (♩♩♩♩), který v různých variantách (A') skladbou prochází (t. 12 a 115). První dobu druhého taktu tvoří druhý prvotvar B (♩♩♩) s variantami B' (t. 7 – *diminuace*, t. 26, 53 – *augmentace*, t. 62) a následující tři doby další prvotvar C (♩♩♩♩♩♩). Důležitým prvotvarem je třetí takt D (♩♩♩♩♩♩). Bluesové paradigma z něho tvoří východisko k významným změnám melodickým i rytmickým (t. 37 – 52). Prochází celou skladbou v nenápadných formulacích zejména *diminuovaných*. (t. 13, 14, 63, 64, 66, 73, 79, 81, 82, 86, 90 a 91).

Třicet šest taktů ovládá živý pohyb, dalších šestnáct (t. 37 – 52) ve větších hodnotách působí jako klidový kontrast, jako by šlo o sonátové vedlejší téma. Plocha je ve skutečnosti vyvozena z bluesového prvotvaru.

Následující část (od t. 53) rozvíjí další varianty všech prvotvarů pianisticky virtuózním způsobem, ale nikoli na bázi tradiční virtuozity. Není zde setrvalá doprovodná faktura, ruce se buď o hudební materiál dělí nebo se doplňují výrazně rytmicky profilovaným kontrapunktem. Napětí mezi metrem a rytmem je v této sonátě patrně nejdůležitějším kompozičním principem. Skladatel využívá celého rozsahu klaviatury, takže zvuk je bohatý a barevný. Skladba končí zklidněním do pianissima.

**Sonatu brevis** skladatel dokončil, když mu bylo dvacet let a studoval třetí ročník konzervatoře. Nebyla to však školní práce, protože jeho profesor Jaroslav Kvapil nebyl nakloněn takovému způsobu komponování. Mladý autor zde zúročil zkušenosti, ke kterým se přibližně od svých patnácti let vypsál prakticky. Do té doby napsal již čtyři symfonické partitury, melodram, několik skladeb pro housle a klavír, pro sólový klavír a cyklus básní *Slunečné přístavy* z roku 1945, který se stal jeho první veřejně provedenou skladbou (Věnceslava Gregorová a František Jílek, rozhlas Ostrava, červen 1946). *Sonatu brevis* zadal autor do anonymní soutěže pražského spolku pro soudobou hudbu *Přítomnost*, i když neodpovídala jedné z podmínek soutěže, jíž byl rozsah skladby dvanáct minut. Přesto mu byla udělena třetí cena. Předseda soutěžní komise Vladimír Polívka to v dopise vysvětlil tím, že se porota shodla, že něco takového tu ještě nebylo.

Také profesor Jaromír Havlík<sup>5</sup> podotkl, že tímto dílem se mladý adept skladatelské profese takřka rázem etabloval jako samostatně vystupující individualita, s níž je třeba počítat.

Sonáta přinesla nové tónové, zejména rytmické a stylizační vztahy, což autor<sup>6</sup> vysvětluje tím, že jeho celé kompoziční úsilí směřovala vnitřní potřeba slyšet také ještě jinou hudbu, než jaká byla do té doby napsána a jaká se mu jevila možná. Skladatel znal tehdy atonalitu a Hábovu myšlenku atematické kompozice, ovšem hledal v těchto teoriích aplikovatelnost na komunikativní hudbu. Usoudil, že ústup od tonality a periodizované tematicnosti automaticky posílí třetí konstruktivní složku hudby - rytmiku. V tomto směru Gregora inspiroval spolužák z konzervatoře

---

<sup>5</sup> HAVLÍK, J. Hudba mého města. Marginálie k poezii a tvorbě Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 5, s. 224.

<sup>6</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.



Emil Křepelka, pozdější operní dirigent, který cítil hudbu především rytmicky. Křepelka často proměňoval metrum, kdežto Gregor vycházel z napětí, které vzniká mezi pevným metrem a konkrétním rytmem. To se stalo stimulem *Sonaty brevis* a rytmická proměnlivost stmelila formu. Profesor Jaromír Havlík<sup>7</sup> uvádí, že v *Sonátě brevis* se nenajdou ani dva takty po sobě, které by měly stejné rytmické schéma přes neporušenou pravidelnost čtyř čtvrtových hodnot metra. Výsledkem je silné narušení pocitu metrické pravidelnosti.

Basové tóny často nejsou na první době, těžká doba bývá zamlčována, její melodický význam bývá odsunut do synkopy. V basu nezní jen oktávy, ale i septimy (t. 72 a 80) nebo bezoktávový souzvuk (t. 34 dis<sup>velké</sup> – d<sup>1</sup> na třetí době a t. 85 na poslední půldobě hes<sup>velké</sup> – h<sup>malé</sup>). Dělení dob je převahou sudé. Najdeme mnoho kvartových akordů s malou i velkou septimou (t. 17, 18, 39 a 40) a akordů zahuštěných (t. 33). Paralelní sledy kvartových souzvuků (t. 13) poukazují k jazzovým inspiracím stejně jako hojné synkopy (t. 21, 79, 86, 87, 89). Výsledkem je hudba sice zvukově drsná, ale vedoucí posluchače od události k události, což by mělo vést k posluchačskému uspokojení.

Skladba se vyznačuje gradacemi, kontrasty a překvapováním v malém rozměru. Toto je riskantní způsob kompozice vzhledem k psychologii vnímání, která předpokládá ustálení vjemu na delší souvislé ploše. Plochu nahrazuje skladatel v této sonátě hromaděním nových a nových derivátů a evolucí melodickorytmických jader, o nichž předpokládá, že se v posluchačském podvědomí kumulují v srozumitelný proud.

Vít Gregor<sup>8</sup>, který *Sonatu brevis* několikrát provedl, dodává, že nastudování takovéto skladby je neobyčejně obtížné. Nenajdeme zde jediný takt, kterého bychom se mohli „chytit“, ke kterému by se hudba vracela, ani dva takty si nejsou navzájem podobné. Je proto velmi obtížné naučit se skladbu hrát bezpečně z paměti.

---

<sup>7</sup> HAVLÍK, J. Hudba mého města. Marginálie k poezie a tvorbě Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 5, s. 224.

<sup>8</sup> Z rozhovoru s V. Gregorem, Praha, 10. 11. 2006.

Hodnotu *Sonaty brevis* lze posoudit pouze ve srovnání s tvorbou jiných autorů stejného období. Z významných osobností Gregorovy generace psal klavírní sonáty například Pierre Boulez. Boulez ale vycházel pasivně ze Schönbergovy doktríny, že nová hudba se nesmí v ničem podobat hudbě už známé. Boulez tedy popřel tonalitu (Gregor též), popřel melodiku (Gregor ne), popřel vžitou klavírní virtuozitu (Gregor ji nahradil jinou), ale zůstal při známé rytmice (Gregor ne). Právě rytmika tvoří nejnápadnější novum *Sonaty brevis*.

V šedesátých letech, kdy klavírista Rudolf Bernatík vyvezl *Sonatu brevis* do Evropy, převládala estetika darmstadtské školy<sup>9</sup>, jejímž byl Boulez spoluzakladatelem. Tato tzv. Nová hudba se opírala o racionální způsoby vytváření hudby; až na výjimky nutila publikum poslouchat ozvučované teorie. *Sonata brevis*, jakož i veškeré pozdější Gregorovo dílo, se nezakládá na zhudebnění teorií. Skladatel nepodřizuje hudební smysl spekulativním kompozičním metodám a jejich teoreticky postulovaným prostředkům. Přesto je zajímavé, že v jeho způsobu kompozice nacházíme princip, který zpracoval Jan Kapr jako teorii konstant<sup>10</sup>, ale až dvacet let po *Sonatě brevis*.

---

<sup>9</sup> Od konce 40. let 20. století se pořádaly letní kurzy v Darmstadtu, které daly vzniknout pojmu „darmstadtská škola“. Boulez působil na těchto kurzech, kde se provozovala převážně Nová hudba, jako docent od roku 1955. Dále se zde angažovali Luigi Nono a Karlheinz Stockhausen.

<sup>10</sup> KAPR, J. *Konstanty (Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků hudby)*. Praha: Panton, 1967. Kaprova metoda je založena na individuálně proměnných zásadách výběru výrazových prostředků i pracovních postupů. (KOHOUTEK, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Státní hudební nakladatelství, Praha, 1965, s. 233.)

Konstanta je krátký hudební motiv, který se v jedné větě skladby opakuje a obměňuje, věta je k ní koncentrována. V *Sonatě brevis* ji představuje ono bluesové paradigma ve čtvrtém taktu (s. 94).

#### 4. 1. 2. TRE MOVIMENTI

1966. 8 minut. Poprvé Tereza Trösterová, 13. prosince 1967, Ostrava.  
Tiskem vydal Panton, 1961.

Každá z těchto tří skladeb byla původně zamýšlena jako jedna z vět *Sonaty in tre tempi*. Nakonec se jí z různých důvodů nestala žádná. Skladatel usoudil, že každá z nich má vlastní povahu sama o sobě a nikoli pro sonátové propojení, které tvoří výstavbu sonátového cyklu. Tempový a výrazový kontrast však nabídl seřazení těchto tří „movimentů“ do svébytného cyklu, a proto je také jako cyklickou skladbu zařazují pod kapitolu „Sonáty“.

##### 1. **Preludio.** Brio ♩ = 92, 3/8. (příloha s. 104 – 107)

Nosným principem první věty je šestnáctinový ostinátní pohyb, který byl převzat do finální věty *Sonaty in tre tempi*. Rytmus tématu nad ním aplikuje čtvrté, osminové a šestnáctinové hodnoty různě synkopované. Téma se pak přestěhuje do basu (t. 26 – 48, 67 – 82), rytmická proměnlivost v různých dynamických stupních udržuje jeho poutavost. Princip stejnorodého doprovodu a rozvíjení stále téhož a jediného tématu naplňuje klasickou představu preludia.

##### 2. **Variazioni.** Larghetto, ♩ = 66. Bez taktového označení. (příloha s. 108 – 112)

Meditativní téma v kvartových akordech je zneklidňováno zvláštní traktací basu. Nejprve jde jen o zpoždování basu o šestnáctinu za melodií, ale tento rytmus je zvýrazněn úhozem šestnáctinové kvinty nad předržovaným tónem v hlubokém basu. Při transponovaném opakování tématu (př. A, s. 108) se nadbasová kvinta melodizuje šestnáctinovou triolou. V obklopení pauzami působí tento prvek velmi znepokojivě. *První variace* (př. B, s. 109) je sice ve stejném tempu, ale výrazem scherzozní a to zejména staccatovou artikulací tématu a dvojími přírazy k osmině v doprovodu. *Druhá variace* (př. C, s. 110) je založena na pasážích, které jen v basových replikách připomínají terciové kroky původního tématu. Místo další variace se vrací původní téma (př. D, s. 111), které tvoří závěr věty.

3. **Scherzo**. Vivace ♩ = 160. Bez taktového označení. (příloha s. 113 – 117)

Scherzové téma (př. A, s. 113) je traktováno ve skočných paralelních sekundách. Tečkovaný rytmus ♩ ♩̣ (př. B, s. 113) a navazující trioly na sestupujících tritonech (př. C, s. 113) předznamenávají osobitý humor této věty. Plochy tečkovaného rytmu a triol se střídají ve výstavbě hlavního dílu. Ve středním díle (př. D, s. 114) se oba prvky slučují jako trioly v sekundách, rozvíjejí se do plochy a ústí v persifláž pochodové fanfárky (př. E, s. 116). Před reprízou je mezihra (př. F, s. 116 - 117): trylek na d<sup>2</sup> a nad ním pizzicatové a glissandové evoluce hrané ve struníku, prstem po strunách. Repríza (př. G, s. 117) bezprostředně přechází v kódovou gradaci.

Důležité je upozornit na to, že sekundové skoky hlavního tématu na začátku věty jsou proveditelné v předepsaném tempu jen za podmínky, že se dolní sekunda hraje palcem (viz předepsaný prstoklad, s. 113, první řádek). Pokus o ortodoxní prstoklad dvěma prsty by vedl ke zpomalení tempa a k naprosté ztrátě scherzového smyslu skladby.

**Tre movimenti** se nestaly součástí sonáty, ale jako studie k sonátě podnítily k převzetí nebo domyšlení některých jednotlivostí: nejen zmíněné ostinato z *Preludia*, ale i rytmizace tématu nad ním (zejména na s. 107 nahoře) a rytmizace akordů v basu. Terciové kroky a terciové přírazy *Variací* se odzrcadlily ve druhé větě *Sonaty in tre tempi*. Prstoklady sekund palcem ve *Scherzu* domyslel autor v sonátě do hry dlaní a loktem.

Jako samostatná skladba se *Tre movimenti* osvědčily jako efektní skladba koncertní, ale i studijní, jak se prokázalo na pražské konzervatoři. Poprvé ji uvedla již zmiňovaná pianistka Tereza Trösterová a dle slov autora<sup>11</sup> to byla nahrávka se vším, jak má být.

Autor vzpomíná<sup>12</sup>, co bylo podnětem ke vzniku díla: „Seděl jsem u oběda v Ostravě v hotelu Fenix s dobrými přáteli Rudolfem Bernatíkem, vynikajícím klavíristou, a Jiřím Matysem. Bednařík po mně chtěl, abych mu napsal sonátu, neustále dotíral, kdy mu ji konečně napíšu, a já jsem tehdy řekl: „Napíšu ti ji třeba hned.“ Vytáhl

<sup>11</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

<sup>12</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

*jsem z tašky papír, ale neměl jsem dost místa. Pokoušel jsem se o nějaké věty, které by pasovaly do sonáty, ale vyšly z toho nakonec věty samostatné.“*

### 4. 1. 3. SONATA IN TRE TEMPI

1966, první provedení Emma Kovárnová, 5. března 1967, Praha, Rudolfinum.

Sonáta se skládá ze tří vět bez taktového označení.

1. **Andante moderato**  $\text{♩} = 66$ , **Più agitato**  $\text{♩} = 88$ . (příloha s. 118 – 121)

V první větě (s. 118) je zřejmá čtvrtěová pulzace. Věta se vynořuje z hloubky do „výkřiku“ (ff) a „rány“ (sf). Následuje krátké meditativní intermezzo (č. 2 – 3, s. 118), kterým pak, jako hlavním tématem, začíná druhá věta (s. 121). Je napsáno ve střední poloze, zneklidněné clustery v basu a septimovými přírazy nad tématem. Pro průběh věty samotné je důležitá volná varianta začátku (č. 1, s. 118). Kromě tohoto materiálu hrají v pokračování roli také tercie meditativního scherza a kvintoly rozdělené do obou rukou (č. 4, s. 118), které předznamenávají část *Più agitato* (s. 119). Vzruch tohoto oddílu je dán nepravidelností kvintol – prokládají je hodnoty tříšestnáctinové (č. 5), osminové (č. 6), až se nakonec zpomalí na trioly (č. 7) před kadencí *Andante moderato*. Zde se přestylizovávají prvky ze začátku věty pod klouzáním pravé ruky v pianissimu ve vysoké poloze. Poslední skluz je ovšem basový a otvírá další partii agresivních kvintol (č. 8, s. 119). Následuje ještě jedno pozastavení na *Andante moderato* a vypuká poslední dravá gradace kvintol (č. 9, část *Più agitato*) až do závěru.

2. **Sostenuto** cca  $\text{♩} = 54$ . (příloha s. 121 – 123)

Druhá věta začíná meditativní partii ze začátku věty první (č. 1 – 2, s. 121 - 122). Vedlejší téma má sestupný, uzavírající charakter (č. 3 – 4, s. 122 - 123). Z dolní polohy se pak věta zvedá do velkého zvuku o třech pásmech (je psána ve třech osnovách, č. 5 – 6, s. 123), v nichž se pracuje zejména s terciovým modelem hlavního tématu. Věta končí sestupem druhého tématu do ztracena (č. 7, s. 123). Forma se tedy dá schematicky vyjádřit jako ABAB.

### 3. **Allegro vivace** $\downarrow$ = 88. (příloha s. 124 – 132)

Třetí věta vychází nejprve z pulzace tříosminové. Šestnáctinám hned odpoví basový rytmus ve čtvrt'ových synkopách (t. 2), které předjímají pozdější vedlejší téma, zatímco šestnáctiny se srovnají do hladkého doprovodného ostinata (t. 13) pod hlavní téma (t. 15 – 24). Téma působí žertovně nejen díky velkým intervalům, ale především rytmem. Ve vývoji doprovodného ostinata se dále ve skladbě cluster na první době hraje dlaní (t. 31 – 42) a navazuje figura, kde se basový cluster hraje loktem (t. 43 – 60). To umocňuje tříhlasý dojem. Při pozorné analýze zjistíme, že při této hře loktem nelze hrát prsty jiné tóny, než jsou předepsány. Nakonec se téma rozburácí v basové poloze (t. 61 – 71). Šestnáctiny nad ním sestoupí do střední polohy, v níž začíná téma druhé (t. 75). To je silně kontrastní, tvořeno akordy ve čtvrt'ových synkopách, s plným zvukem. Počínaje vedlejším tématem, přestává autor vypisovat takty. Vedlejší téma přechází v provedení (př. A, s. 127), ve kterém se obě témata střídají, obměňují a nakonec i kontrapunktují. Repríza (t. 77) je uvedena šestnáctinovým ostinátním pohybem. Repríza je zhuštěná, hlavní téma (t. 98 – 107, 109 – 114, 116 – 123) s vedlejším (t. 108, 115 a 124) se střihem střídají.

Kódu (t. 125 – 147) vytváří šestnáctinový pohyb s připomínkou synkopického rytmu vedlejšího tématu. Skladba končí glissandem v pianissimu.

Autor vysvětluje<sup>13</sup>, že *Sonata in tre tempi* (nikoli o třech tempech, ale ve třech větách) navazuje na tvůrčí období, ve kterém vznikala *Sonata brevis*. Dravost je tu vyrovnána zejména střední větou, která působí jako statický monument mnoha barev. Plochy a gradace jsou v celé sonátě rozklenutější. V *Sonátě brevis* také nenajdeme ostinato, pod nímž vytváří autor ve finále třívěté sonáty zvláštní nástrojové efekty. Z příbuzných prvků najdeme kvintoly rozdělené mezi obě ruce; zde je z nich však postupně budována plocha. Evoluce z finálového provedení (s. 128) jsou blízké některým taktům *Sonaty brevis*. Výchozí pratyry *Sonaty brevis* se však dost liší od širších témat sonáty třívěté. Melodika je zde souvislejší a vyskytují se v ní i imitační kontrapunky. Rozsah klaviatury je využit cíleněji. Význam rytmiky je souměřitelný. V žádné z obou sonát nenajdeme mezivěty, myšlenky navazují bez přechodu.

<sup>13</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

Jaromír Havlík<sup>14</sup> tvrdí, že *Sonata in tre tempi* se hlásí k východiskům *Sonaty brevis*, ale že ji v řadě ohledů domýšlí do hlubších důsledků. Například tendenci k ametrii v *Sonatě in tre tempi* učinil skladatel evidentní již způsobem zápisu, na většině plochy bez taktových čar. Přibývají prvky z nejnovějšího vyjadřovacího arzenálu: clustery a nové stylizační prvky klavírní hry (hra dlaní, loktem).

Havlík dále zdůrazňuje, že oběma skladbám je společný základní výraz – výraz současného životního rytmu s jeho chvatem, rychlou proměnlivostí a nepřeborným množstvím často protikladných impulzů k reagování i odreagování se.

Své argumenty shrnuje tvrzením, že v *Sonatě brevis* se představil začínající komponista, který se dychtivě rozhlíží po tom nejnovějším, aby se tím mohl uvést a možná i provokovat. Elán, sycený nadějí, má zelenou a konvence musí ustoupit, neboť tady především vzniká „moje hudba“. O dvacet let později v *Sonatě in tre tempi* už Gregor provokovat nechce a ani nemusí, chce se především vyjádřit, místo elánu dominuje myšlenka a k jejímu ztvárnění už skladatel disponuje solidní základnou prostředků.

Sám autor<sup>15</sup> poznamenává, že rozdíl mezi skladbami je spíš ve dvaceti letech praktické kompoziční zkušenosti, než v „novosti“ jejich hudebního materiálu.

Premiéru skladby svěřil autor Zdeňku Duchoslavovi, v té době dobrému, ale v Praze neznámému klavíristovi, aby se jí „blýskl“. Bas se zde ovšem hraje loktem a Duchoslav nemohl hrát kvůli knoflíčku na manžetě, a tak nabídku odmítl! Nakonec skladbu premiérovala Emma Kovárnová, která před koncertem onemocněla. Kvůli zdravotnímu stavu finále zahrála v polovičním tempu, a tak výsledný dojem ze skladby byl poněkud matný. Skladateli to bylo líto, dost si na sonátě zakládal. Rehabilitována byla až v interpretaci Jana Marcola, předního interpreta Gregorova klavírního díla, který má podle slov skladatele velký smysl pro barvu.

Vydavatelská komise, která sestavovala výběr z české novodobé klavírní tvorby, zařadila *Sonatu in tre tempi* podle zásady „finis coronat opus“ na závěr CD.

Skladba vyšla tiskem v Pantonu ve dvou vydáních (1968, 1971) a v gramofonových nahrávkách Pantonu rovněž dvakrát, potřetí na CD Radioservisu.

---

<sup>14</sup> HAVLÍK, J. Hudba mého města. Marginálie k poezii a tvorbě Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 5, s. 224.

<sup>15</sup> STEINMETZ, K. Hudba je zvukový obraz světa. *Hudební rozhledy*, 1980, roč. 33, č. 3, str. 134.



#### 4. 1. 4. SONATA IN QUATTRO TEMPI

2002, poprvé uvedl Jan Marcol, 11. listopadu 2005, Praha, konzervatoř Jana Deyla.

##### 1. **Allegro molto** ♩ = cca 124, 3/4. (příloha s. 133 – 144)

Hlavní téma první věty tvoří agresivní jednotaktový motiv s předtaktím jako nějaký signál, výzva, heslo. Razantní kvintolový dovětek (t. 2) posiluje dozvuk. V pianu se ozve jednohlasé přitakání jakoby nepřesnou ozvěnou. Po pěti prázdných dobách se úvodní motiv opakuje o kvartu výš s vyústěním vzhůru (t. 7 a 8), tentokrát s přitakáním dvojnásobným. Následuje zdánlivě samostatná melodie, ve skutečnosti odvozená z odeznělých prvotvarů (t. 12 – 30). Hlavní motiv poté zazní v hluboké poloze ve fortissimu (t. 30). Závěrečný oddíl expozice hlavního tématu proběhne ve scherzózně laděném skočném rytmu (t. 34 – 47) s gradací do kvintolového závěru (t. 48), proti jehož hlubokému fortissimu se kontrastně ozve pianissimová statická oktáva  $f^2f^3$  (t. 49).

Hlavní téma tedy vytvořil pouhý motiv, ale i ten je vnitřně složitý. Skladatel z něho využívá tři jader. Prvním je předtaktí a nejdůležitější tón motivu  $f^2$  na těžké době taktové ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Druhý prvek je opět rytmický, od čtvrt'ového rytmicky opřeného  $f^2$  ke dvěma metricko-melodicko oslabeným osminám ( $\text{♩} \text{♩}$ ). Třetí motiv je osminový s charakteristickým průtahem  $d^2 - c^2$  ( $\text{♩}$ ). Téma je jakoby sevřeno řetězovým propojením tří prvků: třetí doby předtaktí s následující prvou, první doby s druhou a druhé doby se třetí. Tyto prvky se v rozpracování proměňují intervalově, rytmicky a dynamicky.

Vedlejší téma je ohlášeno zastavením ve vzdušné oktávě  $f^2f^3$  (t. 49). Ta se v dalším taktu rozhybe a mezi opakovanými osminami vytane melodický sestup  $e^3 \text{des}^3 c^3 h^2$ , který se stane modelem pro doprovod vedlejšího tématu, které je hráno v levé ruce (t. 52 – 54). Toto místo je vhodné pro demonstraci toho, jak autor pracuje s doprovodnou fakturou – doprovod osciluje mezi harmonií a kontrapunktem.

Ve vedlejší tématu převažují hladké sekundové kroky, nenásilně rozvráňované rytmicky. Vedlejší téma se rozkládá na třech taktech, po nichž následuje třikrát rytmická figura dovětku (t. 55 – 57). Po jednom taktu prázdného doprovodu se tato část opakuje o tón výš s vyzněním vzhůru a dovětek se ozve v horním hlase (t. 59 – 64). Tři takty rytmického dovětku zazní v augmentované podobě ve střední poloze

(t. 65 – 67). Následujících devět taktů (t. 68 – 76) si pohrává melodicko-rytmicky s vedlejším tématem a v dalších dvou dvojtaktích se ozve tečkovaný rytmus hlavního tématu (t. 77 – 80). Expozice je uzavřena dvěma takty basové kvinty v opuštěných osminách (t. 81 a 82).

Provedení (t. 83 – 213) začíná variantou doprovodu vedlejšího tématu, která zde nabývá řídicí melodické role. Takt 85 aplikuje intervalovou variantu druhé a třetí doby hlavního motivu věty a takt 87 je variantou první a druhé doby téhož. Pětitaktí se opakuje o malou tercii výš a melodicky rozvinutěji (t. 88 – 92). Dalších šest taktů probíhá melodicky v levé ruce okolo buněk hlavního motivu věty a okolo vedlejšího tématu v doprovodu ruky pravé (t. 93 – 98). Po nich se vrací opět varianta začátku provedení, jinak rozvinutá do sedmi taktů (t. 99 – 105).

Následující část (od t. 106) opět vychází z hlavního motivu, ale tentokrát v lyrické poloze. Osminový pohyb se postupně rozjemní v triolový (t. 112 – 122), který graduje do závěrečné figury – diminuce první a druhé doby původního motivu v sestupných sekundách (t. 122). Zdá se, že celou část uzavře návrat začátku provedení, ale závěr této fráze se naopak stává rozběhem pro další tematické evoluce a vede k další gradaci (t. 123 – 145). Po jejím vyvrcholení nastupuje zvláštní část připomínající kánon (t. 146 – 155). Bas nastolí ve tvrdošijných čtvrt'ových hodnotách, pravá ruka ho napodobuje v diminuci do velkých triol a je přitom v rytmu uvolněna předpisem „dextra in ritmo approssimativo“.

Kánonická vazba končí taktem 154, ale rozběhnutá melodika pokračuje ještě šestnáct taktů, které končí přeznívajícím vedlejším hlasem (t. 171). Tím je melodika utlumena do lyrického piana jako začátku další gradace.

Stupnicemi rozdělenými mezi obě ruce (t. 199 – 209) se skladba blíží k hlavnímu vrcholu (t. 210). Vzestupné vlny vynášejí do vysokého diskantu formule odvozené z hlavního motivu (t. 201, 203 a 205). Poslední vlna končí na  $es^3$ , tedy o oktávu výš nad začátkem věty. Na něm připravuje tečkovaný rytmus (t. 210 – 212) nástup reprízy (od poslední doby t. 213). Ta je jen málo obměněná, hlavně je krácená. Vedlejší téma končí čtyřmi šestnáctinami, na které navazuje kóda (od t. 246). Ta roste v první polovině z gradace šestnáctin, ve druhé (od t. 257) z rozšířených variant hlavního motivu až do formálního konce.

## 2. **Adagietto** ♩ = cca 60, 3/4. (příloha s. 145 – 149)

Pomalá druhá věta je vůči první vyhraněně kontrastní. Začíná velmi klidně melodií ve středním hlase, zatímco doprovod představují jen držené akordy. Zajímavá je zde harmonie – statický akord tvoří nónový A dur akord s velkou septimou, zatímco melodie se pohybuje v As dur (s. 145).

V pátém až sedmém taktu se harmonie mění v prosté d moll. Věta se odvíjí na tomto střídání až po tón  $as^2$  (t. 40), který se překlápí v začátek nové emotivní melodie otvírající střední díl věty. Levá ruka vypadá z počátku jako jednoduchý harmonický podklad, ale už v druhém taktu se rozpohybuje rozkladem, z něhož se vyvine protihlas. Doprovod tak osciluje mezi akordikou a kontrapunktem, jako tomu bylo ve větě první u vedlejšího tématu (s. 135).

Tato část má sedmnáct taktů, než se znovu objeví hlavní téma, ale jen přechodně (t. 57 – 61). Melodie středního dílu pokračuje. Zpěvná melodie se nakonec rozkymácí velkými intervaly (t. 62 – 89) k ústřednímu vrcholu (t. 91), který má akordickou fakturu a nakonec se rozdrolí osminovým, triolovým a v basu šestnáctinovým pohybem sestupu.

Návrat hlavního tématu (*Tempo I.*, t. 100) s posláním kódy je obměněn na 3 + 2 + 2 + 3 takty. Závěr (t. 110 – 123) je v pianu akordický, uklidňující, do ztracena.

## 3. **Fresco** ♩ = 120, 2/4. (příloha s. 150 – 155)

Třetí věta představuje scherzo a je specifická tím, že je celá traktována v horní polovině klaviatury. Předznamenává ji charakteristický uličnický motiv odsazeného prvního taktu. Hlavní téma se vyznačuje intervalovými skoky. Naproti tomu vedlejší téma (t. 16 – 29) se pohybuje převážně v plynulých sekundách, je stabilnější a patří mu většinou role kontrapunktujícího hlasu.

Střední díl (t. 67 – 74) začne poznatelně klidněji sestupem čtvrtových hodnot, které se však kříží s šestnáctinovými šlehy doprovodu zčásti přes pravou ruku. Metrum se roztáhne na pět, později tři čtvrtové noty. Tato část se postupně rozplyne v návratu do původního 2/4 metra a do původní rozmarnosti (t. 75). V té se vrší melodické, rytmické a kontrapunktické nápady. Po závěrečném vzedmutí šestnáctinového pohybu (t. 153 – 161) končí věta variantou vstupního motivu (t. 162), uzavřeného poprvé i oktávou v basovém klíči (t. 163).

4. **Molto con moto** ♩. = cca 60, 6/8. (příloha s. 156 – 167)

Čtvrtá věta má v principu formu rondovou. Začátek připomene šesti šestnáctinami v 6/8 taktu finále *Sonaty in tre tempi*. Zde jsou ale hladké, nerozeklané, a pokračují sestupnou kresbou dvou osmin a dvou šestnáctin, která evokuje představu signálu. Signál je zdůrazněn, i když jen v pianu, opakováním o oktávu níž (t. 2). Později signál zazní v base ve fortissimu a obrací svou kadenci vzhůru (t. 5).

Ze vstupní figury a její imitace vzniká ostinátní komplementární dvojhlasé pásmo doprovodu tak, aby oba hlasy obsáhla pravá ruka. Levá rozvíjí intervaly signálu, a to v hluboké poloze směrem dolů a v diskantu nad pravou rukou směrem nahoru (t. 6 – 26). Část graduje až do výslovného zaznění signálu v jeho rytmické pregnanci, jen intervaly jsou nepatrně změněny (t. 26 a 27).

Bezprostředně navazuje téma druhé (t. 28 – 37) - „vigoroso“ - spřízněné s tématem hlavním. Také obsahuje závěrečnou figuru, a to hned třikrát (t. 29 – 31). Postup se v zásadě opakuje a je přerušen čtyřtaktovou melodicky uklidňující epizodou (t. 45 – 48). Po ní se agresivnost druhého tématu stupňuje do dílčího vrcholu (t. 54), po němž zazní, jako vzdušný valčík, kontrastně hravé téma třetí (t. 56 – 65), zahrnující v původní podobě deset taktů s několikanásobným rozšířením (t. 66 – 79). Basové kroky pak postupují v duolách (t. 79 – 87). Dva a půl taktu (t. 87 – 89) s charakteristickým obratem signálu převedou valčíkovou část zpět k druhému tématu (t. 90 – 103). To je zde široce rozklenuto pod a nad pravidelným šestnáctinovým doprovodem. Bezprostředně navazující piano (t. 104 – 109) rozpracovává šestnáctiny podobným způsobem jako část před nástupem valčíkového tématu. To nastoupí i zde a na tři a půl taktu (t. 110 – 113) přeruší vývoj šestnáctin, které pak pokračují. Pět taktů dvojhlasých a trojhlasých duol (t. 119 – 123), přestože jsou vázány po pěti, zpřehlední běh šestnáctin. Čtyři takty se vrací k melodickorytmickému rozvíjení šestnáctin (t. 124 – 127). Poté se vrátí duoly, tentokrát v trojhlasé nad a pod tématickým děním levé ruky (t. 128 – 136). Skladba se blíží k hlavnímu vrcholu věty (t. 150), po němž následuje kles v pianissimu do reprízy (t. 160), která začíná odlehčujícím valčíkem. Ten má zde jen svých deset základních taktů (t. 160 – 169). Poté zazní vigorózní druhé téma (t. 170 – 187), vygradované do nástupu kódy. Kóda (od t. 188) začíná protipohybem chromaticky stoupajících mollových kvintakordů v osminových hodnotách a chromaticky klesajících basů v hodnotách čtvrtěových, s přerývkami melodických

útvary, které vedou k návratu druhého tématu (t. 197 - 212), opět jinak rozvíjeného. Šestnáctinový pohyb (t. 212 - 215) převede tento úsek do valčíkového rytmu, tentokrát v akordické faktuře (t. 216 - 227), gradovaného do závěrečných virtuózních pasáží, zakončených skočmo stoupajícími akordy a úsečnou závěrovou formulí signálu (t. 248).

#### 4. 1. 5. KLAVÍRNÍ SONÁTY – SHRNUÍ

Gregorovy klavírní sonáty vznikaly v rozpětí šestapadesáti let. Stojí proto za povšimnutí, co mají i přes tyto časové vzdálenosti společného a do jakých odlišností se v nich prvek času promítl.

Všechny tři sonáty jsou cítěny klavírně, jsou specificky klavírní, využívají celého rozsahu nástroje, omezují se na možnosti dvou pianistových rukou a zvukově uspokojivě vyplňují prostor, do kterého jsou určeny.

Klavírní skladba musí být napsána tak, aby dávala interpretovi možnost upozornit na brilantní ovládní techniky. Jak upozornil Jaromír Havlík<sup>16</sup>, na pódiu jde vždy o nějaké divadlo a umělec na pódiu tvoří nejen hudbu, ale i ustálený teatrální rituál, jehož součástí je i přiměřená míra sebepředvádění. Vybírá si proto přednostně repertoár, který mu k tomu dává příležitost.

Mám za to, že v Gregorových sonátách taková příležitost je. Jeho sonáty rostou z poslechové a emotivní zkušenosti současníka, z dynamičnosti doby, z mnohvrstevnosti dějů a střídání událostí, ze snahy o sebepřekonání, z nesentimentální naléhavé citovosti, z překvapování a vtípu.

Poslechová zkušenost nese v sobě také značnou míru zkušenosti obecné, protože kdykoli posloucháme hudbu, posloucháme zároveň i to, z čeho ta hudba vyrostla, k čemu poukazuje. Toto vnímání nemusí být vědomé, protože poměr vědomí a nevědomí je při percepci hudby tak jako tak vychýlen směrem k emotivnímu nevědomí.

**Sonata brevis** (1946) je první a nejstarší. Její výpověď vyrůstá z poslechové zkušenosti milovníka hudby v polovině minulého století. Gregor tehdy věděl o Schönbergovi, Varèsovi a o Cageovi, ale svým naturelem tíhl jinam. Bližší mu byli Stravinskij, Bořkovec a částečně Hába, ale nepokoušel se je napodobovat. Vyšel zejména z melodiky a harmonie Bořkovcovy, ale domýšlel je dál zejména ve světle Janáčka a s rytmem jazzu. Z jazzu odpozoval napětí mezi rytmem a pravidelným metrem a tento postřeh se stal celoživotním rysem jeho osobnostního stylu.

Aniž o tom skladatel teoreticky uvažoval, z primárního pudu posluchačského se řídil psychologickým předpokladem, že téma, o kterém má být řeč, musí samo o

---

<sup>16</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 10. 11. 2006.

sobě posluchače zaujmout. A musí být natolik pregnantní, aby bylo vždy znovupoznatelné. (Hermann von Helmholtz<sup>17</sup> přirovnává melodii k lidské tváři, kterou jsme schopni poznávat znovu.)

V *Sonátě brevis* není jedno téma, je tu shluk útvarů, z nichž většina jsou méně než motivy. Teprve bluesová myšlenka si může nárokovat označení téma. V rozpracování skladby se žádný výchozí motiv ani bluesový motiv nevracejí v původní podobě, ale v nekonečné řadě obměn: intervalových, rytmických a stylizačních. Skladatel spoléhá, že z těchto obměn utkví posluchači v paměti jejich společná podstata předznamenaná na začátku.

Nástrojová stylizace je neobvyklá především tím, že na výsledném rytmu se podílejí obě ruce, a to jak homofonně, tak také v protihlasech. Zvuk je proměnlivý, co do poloh je využívána celá klaviatura. Místy můžeme zaznamenat náběhy na perkusivní funkci klavíru, jak o ní píše Václav Holzknecht v brožuře *Klavír v moderní hudbě* (Melantrich, 1938).

**Sonata in tre tempi** (1966) je o dvacet let mladší. V základním postoji je *Sonátě brevis* blízká jak atonalitou, tak rytmickou vynalézavostí. Liší se však formováním ploch. Není tak těkavá, dává posluchači víc času na vstřebání smyslu jednotlivých úseků. V nástrojové vynalézavosti jde za hranice obvyklého, jak ukázaly příklady z finální věty s clustery pod dlaní a pod loktem. (Několik kritiků, kteří slyšeli *Sonátu in tre tempi* z gramofonové nahrávky, bylo upřímně přesvědčeno, že basové clustery byly uměle přidány elektronickou operací. Snad i proto se vyjádřil Jaromír Havlík<sup>18</sup>, že tuto sonátu je záhodno nejen slyšet, ale i vidět hrát.)

Odišné je v této sonátě pojednávání plochy a melodiky. Zatímco v *Sonátě brevis* se nepravidelně proměňovaly drobnotvary, zde se proměny vyjevují v souvislých plochách. Melodie často tíhnou k ideálu melodie nekonečné. (Nekonečná melodie je jednou z paradigmatických představ autora. Před touto sonátou ji realizoval mnohokrát, snad nejvýrazněji v šedesáti taktech fugy v orchestrální *Polyfoniettě*

---

<sup>17</sup> Německý fyzik a fyziolog. Hudbou se zabývá ve spise *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie des Musik* (Nauka o tónových vjemech jako fyziologický základ teorie hudby, 1863). Analyzoval experimentálně zvuky a tóny a dokázal jejich složenost z prvků. Považován za zakladatele moderní akustiky. (VYSLOUŽIL, J. *Skladatelé a hudební spisovatelé*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1999, s. 186 – 187.)

<sup>18</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 10. 11. 2006.

nebo violoncellové sonátě. I tento ideál je spřízněn s klavírní představivostí, protože není vázán na omezenost lidského dechu.)

**Sonáta in quattro tempi** (2002) je poslední z uvedené trojice. Skladatel o ní uvažoval dlouho, jako o většině skladeb (některé vznikaly až pětadvacet let, jako například *Dvě rozmarné balady pro soprán a klavír*, sborové *Děti moře*...) Kdykoli komponoval něco v žánru, v němž už něco napsal, potřeboval časový odstup, aby se na obdobný problém i nástroj sám mohl podívat jinak – nedovedl se opakovat. Přesto, při úzkostné snaze neopakovat se, si jeho celoživotní dílo vznikající po šedesát let uchovává stylově stejný rukopis s nepopiratelnou originalitou.

Odstup mezi posledními dvěma sonátami činí šestatřicet let. Je to přesně tolik, kolik činí věkový rozdíl mezi Janáčkem a Martinů, a Martinů a Gregorem. Když uvážíme slohový rozdíl v tvorbě Janáčka a Martinů, dalo by se předpokládat (podle stejného měřítko), že *Sonáta in quattro tempi* (dále jen *S4T*) bude podstatně jiná než její mladší předchůdkyně *Sonáta in tre tempi* (*S3T*). Přesto nacházíme výrazné společné znaky:

Už při rozboru *S4T* jsme narazili na příbuznost začátku finální věty (s. 156) s obdobným místem v *S3T* (začátek finální věty, s. 124). Scherzo *S4T* (s. 150) je nepopiratelně hudbou obdobné anekdotiky jako škádlivé téma finále *S3T* (s. 124). Rytmické tvary v první větě *S3T* (s. 118) se odbývají bez metra. Rytmické provokace ve scherzu *S4T* (s. 152) zamlžují metrum. Stavba vertikál (harmonii) je v obou sonátách v podstatě táž. Kontrapunktické poměry jsou obdobné. Některé rytmické evoluce jsou ve finále *S4T* příbuzné se způsobem rytmických hrátek i v *Sonatě brevis*.

To, co mají všechny sonáty společné, je vyjadřovací způsob, přístup a postoj. Gregor přeměňuje klasickou práci s motivem na rozpracování motivických proměn. Původní tvar motivu obměňuje v závislosti na kontextu věty. Podle autora respektuje vývoj uvnitř věty psychologické zákonitosti tak, jak je respektuje projev verbální. I přednáška nebo drama obsahuje expozici, rozvinutí, shrnutí a závěr. Stejně tak hudební skladba a Gregorovy klavírní sonáty. Umístění motivu ve větě rozhoduje o jeho funkci v dané fázi a tím i o jeho konkrétní proměně.

Dále ještě zmíníme materiálové prostředky, které jsou velmi podobné. Synkopická rytmika je také příbuzná. Melodika, vytvářející v atonálním prostoru plastickou



kresbu, spočívá na stejných principech ve všech třech sonátách. Jsou také preferována závratná tempa v rychlých větách.

A nyní k odlišnostem:

V *Sonatě brevis* se většinou obě ruce dělí o jediný výsledný (homofonní) rytmus. V *S3T* je rytmus podpírán perkusivními clustery. V *S4T* nejsou clustery, zato tu často souzní dvojí rytmus, v každé ruce samostatný. Příčinou je větší míra kontrastu. Nejvýraznější je to ve scherzu (s. 150).

Pomalá věta *S4T* (s. 145) je v těchto sonátách novou svou emotivní polohou. I když v její melodice najdeme mikrotvary charakteristické pro Gregorovu melodiku všeobecně (natěsnané malé sekundy, zástupné tóny, napínání intervalů), jako celek nemá tato věta předobraz v předchozích klavírních sonátách. Dle autora má *S4T* v sobě něco z gesta beethovenského.

Můžeme tedy shrnout:

Tři klavírní sonáty Čestmíra Gregora vnášejí do hudby 20. století novou, vlastní a originální poetiku jak do hudební podstaty, tak do nástrojové stylizace. Na rozdíl od tradičního východiska ze školských nebo darmstadtských teorií se skladatel opírá o nejstarší přirozený temporální archetyp – rytmus. K němu se druzí další přirozený archetyp – melodika. Gregorovy sonáty vycházejí z melodicky výrazných prvotvarů (témat, motivů, patternů), které se v průběhu věty rozvíjejí, vracejí a proměňují. Posluchač má vycítovat, o čem je ve skladbě řeč, a tento způsob kompozice mu to umožňuje.

Autor sám uzavírá<sup>19</sup>, že pokud hledáme v rozmezí šestapadesáti let, kdy sonáty vznikaly, rozdíl, dalo by se aforisticky říct, že *Sonáta brevis* objevy posluchači vnucuje, *Sonáta in tre tempi* mu je předstírá a *Sonáta in quattro tempi* je integruje jako samozřejmost.

Zmíněných šestapadesát let patří do období, kdy vznikala darmstadtská škola Nové hudby. Racionalistické estetice Nové hudby oponovali skladatelé konzervativního založení, kteří se ve své hudbě omezovali na aplikace jevů Stravinského, Prokofjeva, Bartóka, Martinů, Honeggera a Šostakoviče.

---

<sup>19</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

O Čestmíru Gregorovi napsal Miloš Pokora<sup>20</sup>, že zaujímá zvláštní místo v české hudbě. Nehlásí se k darmstadtské Nové hudbě, protože si vytvořil vlastní poetiku už před jejím vznikem, a to z vnitřního odporu ke konzervativcům (viz výrok, že chtěl slyšet i jinou hudbu, než jaká byla doposud napsána<sup>21</sup>). Na rozdíl od konzervativců zpochybňuje akademické teorie, přestože je v nich vyškolen. Gregor skladatel nechce nutit Gregora posluchače, aby poslouchal ozvučené teorie. Zajímá ho, co je za teoriemi, tedy hudba jako taková. Proto píše skladby spontánně vitální (na což upozornil už profesor Jan Racek<sup>22</sup> v roce 1951), nápadité, poutavé a dramatické (i v samotném napětí melodiky se zástupnými tóny, napínanými intervaly a překvapivými kontrapunkty), opíraje se o biopsychologickou podstatu člověka. Naopak teoretická zobecnění přicházejí až o desítky let později (viz *Konstanty* Jana Kapra nebo postřehy Jaromíra Havlíka).

---

<sup>20</sup> POKORA, M. *Český spolek pro komorní hudbu* (koncertní program k 16. 3. 2005). 110. sezóna/2004 – 2005, s. 3.

<sup>21</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

<sup>22</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

## 4. 2. KLAVÍRNÍ KONCERTY

*Komponovat znamená vytvořit časoprostor, ve kterém by měla myšlenka možnost prokázat, jaká nosnost v ní je, o čem je tu hudebně řeč.*

Č. GREGOR

### 4. 2. 1. NIKDO NENÍ SÁM. Třívětá rapsodie pro klavír a orchestr.

1955, první provedení Jan Erml a Symfonický orchestr kraje gottwaldovského<sup>23</sup>, dirigent Richard Týnský, 25. února 1956, Gottwaldov, Dům umění.

1. Slavnostní preludium *Jsem hrdý na své přátele*. Andante maestoso  $\downarrow = 56, 2/2$ .
2. Tragické intermezzo *Jsem s tebou, moje maličké*. Adagio, 6/8.
3. Finále *Jsm s vámi, národy v boji*. Allegrissimo frenetico  $\downarrow = 116, 2/2$ .

Rapsodie **Nikdo není sám** je poslední skladbou, kterou začal psát autor za studia na JAMU. Dokončil ji asi o půl roku později a dostal za ni čtvrtou cenu ve Velké jubilejní soutěži k 10. výročí osvobození, kterou vypsali Svaz československých skladatelů. Premiérována byla v Gottwaldově v roce 1956 a Břetislav Bakala ji zařadil do abonentních koncertů brněnské Státní filharmonie. Nepřál si však sólistu zlínské premiéry, a tak se hledal jiný pianista. Oslovený František Maxián starší ji svěřil svému žákovi Stanislavu Knorovi. Ten ale kvůli kolizi s brněnským termínem (obdržel pozvání do NDR, které mělo v padesátých letech cenu zlata) předal skladbu Zdeňku Jílkovi. To všechno trvalo tak dlouho, že brněnské provedení muselo být odloženo, bohužel navždy. Bakala mezitím zemřel a *Nikdo není sám* v Brně nikdy nezaznělo. Jílek ji hrál devětkrát s jinými orchestry a natočil ji v rozhlase.

Skladba je protipólem *Sonaty brevis*. Skladatel se v ní soustředil na problematiku, kterou se v *Sonatě brevis* nezabýval. V první řadě hudebním časem: v *Rapsodii* vytváří časový prostor pro poslechovou percepci, rozšiřuje melodiku do kompaktních ploch a do velkých gradací. Pro poslechovou srozumitelnost použil

---

<sup>23</sup> dnešní Zlínský kraj

mimohudební program, obecně pochopitelný a hudebně dobře ztvárnitelný. Nicméně za to vše zaplatil patetickým gestem, konvenčně romantickými emocemi a tradiční klavírní stylizací. Proto nepočítá *Rapsodii* mezi své repertoárové tituly, přestože byla svého času přijímána se značným posluchačským ohlasem. Splnila především úlohu kompoziční studie. Téma finální věty (s. 169), které již není romantické, předznamenává slohový přechod k „návratu do Evropy“, uskutečněný hned v následující partituře předehry *Prosím o slovo*.

Zděnek Jílek<sup>24</sup>, který *Rapsodii* několikrát sám provedl, uvádí, že se setkala s mimořádným ohlasem jak u posluchačů, tak i u odborné kritiky. (Stejně jako *Concerto semplice*, o kterém bude pojednáno později.) Rozhodl se proto osvětlit skladebné a technické principy Gregorovy instrumentální tvorby.

Předem Jílek zdůrazňuje, že Gregorova díla na sebe upozorňují úsilím o nový klavírní styl, o novou klavírní techniku a tím i o nový klavírní zvuk. Snažil se dopátrat podstaty procesu Gregorovy tvorby zejména z pohledu klavíristy – praktika.

*Rapsódii* provedl Jílek na jaře roku 1958 s Moravskou filharmonií celkem čtyřikrát. První myšlenka *Rapsódie* vznikla na podzim 1951 a z hudební myšlenky se vyvinula koncepce skladby v romantickém smyslu. Programovost je dána již podtitulem každé věty. Aby přiblížil co nejvíce program interpretovi, podkládá autor na jednom místě jeden z recitativů druhé věty dokonce textem („*Maminko, mne tak bolí hlavička...*“). Z tématu preludia (t. 3, s. 168) odvodil skladatel motiv třetí věty *Concerto semplice* (t. 2, s. 181). Romantismus v *Rapsódii* se projevuje v použití výrazových prostředků (velký orchestr), v nadnesenosti a rétoričnosti, v náladě pomalé věty. Do této romantické sféry však pronikají prvky novější. Především téma finále svou motoričností a úsporností prostředků (s. 169).

Při analýze kompozičního slohu dochází Zdeněk Jílek k závěru, že základem je novákovské kompoziční myšlení, v melodice a rytmice cítíme vliv Janáčkův. Jde tu ovšem jen o podstatu myšlení. Nejde o napodobení Nováka nebo Janáčka, což dokazuje nejzřetelněji sám rozměr Gregorovy „janáčkovské“ melodie. Rozkládá se na dvaceti pěti taktech, na jiném místě má téma dokonce jedenapadesát taktů. Tak by asi Janáček nekomponoval. Rozevlátá melodika je značně romantičtější než u

<sup>24</sup> JÍLEK, Z. Klavírní koncerty Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 140 – 141.

Janáčka. Stejně tak má autor s Novákem společnou jen kompoziční důslednost, logickou konkretizaci hlasů a kontrapunktiku. Sólový part je značně samostatný, má svou logiku a technicky není řešen známými osvědčenými prostředky. Autor se nerozpakuje použít i značně neobvyklého prstokladu, jestliže to považuje za vhodné a pomůže-li to klavírnímu zvuku.

Shrnuto slovy Zdeňka Jílka<sup>25</sup>: Rapsódie *Nikdo není sám* má koncepci v podstatě romanticky programní. Rozsahem asi dvacet čtyři minut a zaměřením je skladba klavírním koncertem s průvodem orchestru. Skladatel vyšel z Nováka a Janáčka, používá některých jejich principů, ale nikoli jejich prostředků. Skladba se vyznačuje kompoziční důkladností a neklade si za cíl projev moderně zhuštěný, zkratkový, uměleckou výpověď složitějšího emocionálního počínu. Tento úkol zůstal *Concertinu*.

---

<sup>25</sup> JÍLEK, Z. Klavírní koncerty Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 140.

#### 4. 2. 2. CONCERTO SEMPLICE pro klavír a orchestr.

1958, poprvé provedl Zdeněk Jílek a Ostravský symfonický orchestr, dirigent Jiří Waldhans, 29. září 1958, Ostrava, Státní divadlo. Tiskem vydal Panton, 1961.

##### 1. **Con moto** ♩ = cca 150, 4/4. (příloha s. 170 – 178)

První věta má obvyklou sonátovou formu o dvou kontrastních tématech. Po krátkém orchestrálním úvodu, který navozuje moravskou lidovou nápěvnost zejména lydickou kvartou (t. 2), nastoupí v synkopickém rytmu hlavní téma v klavíru (t. 7 – 16). Od pravidelných čtyř dob v orchestru se odráží klavír vytrvalými synkopami. Téma je uzavřeno návratem orchestru k začátku (t. 17 – 20). Bezprostředně navazuje téma vedlejší (t. 21 – 39), zpěvné, kontrastující svým naprostým, až strnulým klidem, ozvláštěně především vstupním krokem velké nóny (t. 21) a dalším krokem kvarty do výšky (t. 22). Zde autor<sup>26</sup> mluví o „janáčkovštině“. Téma zaznívá v rozpětí čtyř oktáv bez doprovodu, jen hlavní téma dává o sobě náznakově znát základní metrickou výměrou čtvrtěových hodnot v pizzicatu basů

(t. 21, polovina t. 26 a 27). Expozici ukončuje orchestr připomínkou úvodu a zpěvného tématu (t. 32 – 39). Provedení (č. 4) začíná hlavním synkopickým tématem v mírně odlišném rozvinutí. V taktu 51 se objevuje v orchestru nový rytmus (♩ ♪) intonovaný z vedlejšího tématu, původní nona je tu sekundou. Tohoto rytmu se chopí klavír a rozvine jej členitou stylizací přes zpěvné téma v orchestru až do gradace na hlavním tématu po vrchol věty (č. 10). Vrchol zůstává na orchestru a po poklesu vrcholového napětí se vrací k stylizaci hlavního tématu, v níž se střídá s klavírem, a provedení se ztišuje. Repríza začíná doslovným opakováním začátku, ale vedlejší téma je traktováno akordicky s imitacemi ve spodním hlase (č. 15). Po descendenci tématu a připomínce ve vysokých sólových houslích nastupuje sólová kadence, založená na rytmu prodloužené čtvrtěové noty s osminovou (♩ ♪), a v závěru na rytmu hlavního tématu, kterým přechází do kódy.

##### 2. **Moderato** ♩ = 60, 6/8. (příloha s. 179 – 180)

Druhá věta se rozbíhá do písňové formy s rozšířeným provedením. Začíná pastorální intonací tématu v dechových nástrojích orchestru, po nich rozklenou

<sup>26</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

téma smyčce a poté klavír. Téma je lyrické a široké, má opět lidovou atmosféru, vliv folklóru se zde uplatnil nejvíce. Za povšimnutí stojí vedlejší téma (č. 6), které je svou nápadností ještě zajímavější než vedlejší téma věty první. V zápise vypadá scherzózně zejména svými přírazy, ale skladatel předepisuje „non scherzando“, „calmo“, pro staccatový obrys melodie pak slova „ben melodico“. Pod duolově rytmizovanou prodlevou kvintakordu B dur zní melodie v rozloženém E dur, od šestnáctého taktu se role obrací a nad kvintakordem d moll je melodie traktována v Des dur.

### 3. **Con brio** ♩ = 140, 2/4. (příloha s. 181 - 185)

Třetí věta je rondo s provedením a kadencí. Finále začíná brilantně a efektně. Hlavní motiv tématu je výrazně rytmický (t. 2), téma je z variací první věty rapsodie *Nikdo není sám*. Ve stém taktu se objevuje druhé téma (č. 6) ve stejném tempu, ale rytmicky hladší, v němž je opět cítit vliv folklóru. Proporčně je rozvinuto do dvaasedmdesáti taktů, po nichž se vrací hlavní téma vstupem do provedení. Provedení (ukázka č. 12) upoutá zejména kontrapunktickou prací: nad ostinatem se útvary z hlavního tématu imitují v nepravidelných rozestupech, což oživuje rytmiku. Polyfonické dění vyústí v homofonní dominanci hlavního motivu v klavíru proti úderům orchestru na třetí osmině (č. 15). Reprízuje se opět jen vedlejší téma, a to ve formě zpěvné a dramaticky obměněné jako sólová kadence. Kódu tvoří dlouhá gradace klavíru s orchestrem až do závěru.

Zdeněk Jílek<sup>27</sup> upozorňuje na pozoruhodnosti, které vidí na *Concertu*. Předně je to vysoká ekonomičnost projevu (o té píše i Oldřich Pukl<sup>28</sup>, když uvádí, že charakteristické prvky Gregorova hudebního myšlení jsou snaha po ekonomickém až úsečném vyjádření nápadu a smysl pro logiku stavebného řádu). Dále Jílek uvádí, že si autor nelíbí v dlouhých přechodech, nasadí témata třeba i jedno do druhého. Toto překrývání témat má do sebe zase něco janáčkovského. Oldřich Pukl dodává, že Gregor radikálně zasahuje do vývoje témat, jejichž spád je často zdůrazněn ženskými závěry, ostře je konfrontuje, pointuje, dramatizuje a osvětluje z několika zorných úhlů. Jílek upozorňuje, že rytmicky zajímavé jsou synkopické nebo rytmické partie sólového nástroje. V *Concertu* téměř úplně chybí části

<sup>27</sup> JÍLEK, Z. Klavírní koncerty Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 142.

<sup>28</sup> PUKL, O. *Concerto semplice*. Praha, Panton, 1961, s. 5.

pasážového významu nebo doprovodného charakteru a úplně tu chybí jakékoli vyplňující tóny. Čistota faktury vyžaduje opatrné používání pedálu.

Zdeněk Jílek upozorňuje ještě na jednu Gregorovu kompoziční zvláštnost: moment, kdy se zdánlivý výraz tématu mění v opačný. Tento případ najdeme například ve vedlejším tématu pomalé věty (viz č. 6, s. 179). To se zdá být svými přírazy humorné, ale autor předepisuje „non scherzando“, „calmo“, „ben melodico“, čímž teprve vynikne pozoruhodné melodické jádro myšlenky. Nebo vedlejší téma finále (viz č. 6, s. 179, 180). Doprovod se uklidnil, držený akord předznamenává uklidnění – to však nenastane, protože si klavír zavtipkuje tématem „scherzoso“, „leggiero“.

V porovnání s *Rapsódií* je instrumentace u *Concertina* zajímavější a uplatnění sóla je zde v naprosté rovnováze s orchestrem.

Zdeněk Jílek shrnuje: v *Concertu* Gregor v zásadě polemizuje s tradičním klavírním stylem, avšak nikoli samoučelně, ale proto, aby uplatnil svůj skladebný sloh, vyplývající z hudebních myšlenek, které chce vyjádřit.

Na závěr uvádí, co je typické pro autorův styl. Jsou to: větší, pestřejší a mnohostrannější využití kontrapunktiky; zacházení s rytmem (synkopy, opakované akordy); nekonvenční názor na techniku a prstoklad; opomíjení vyplňujících tónů v sólovém nástroji, a tedy větší čirost faktury, v níž tak každý tón nabývá větší důležitosti; opomíjení běžných tradičních klavírních hmatů, kroků a obrátů.

Oldřich Pukl dodává, že interpretace vyžaduje nekonvenční techniku úhozu, vyostření kontrastu staccato - legato, ekonomickou pedalizaci, přednesovou vtípnost a vedle toho zpěvnost až citovou naléhavost (druhá věta, kadence třetí věty). To vše v celkovém pojetí neromantické prostoty, zakotvené současně v průzračné faktuře malého orchestrálního obsazení.

**Concerto semplice** napsal skladatel v Novém Jičíně, kde byla jeho žena zaměstnána jako zubní laborantka v ordinaci zubního lékaře. Ordinací procházeli pacienti z celého okresu, takže místo bylo shromaždiště informací z malého světa, a manželka tak nosila domů kouzelné historky z maloměsta: jak mladá paní doktorová uvěřila, že bažant se nedává na pekáč, dokud z něho peří neopadalo, jak pozoruhodná jména měli někteří pacienti z Bernartic, co si drhnul pan primář kartáčkem na ruce, co dával olizovat dětem cukrář, čeho si cenil soused na své dceři, proč se poprali dva zubaři v přítomnosti dámy atd. Postřehy, události a osudy, z velké části k literárnímu zaznamenání nevhodné, patřily k atmosféře místa a tedy



k jeho poezii. Gregor měl smysl pro atmosféru místa; například nostalgické lyrické téma v *Radostné předeře* se zrodilo při pohledu na opuštěnou podzimní krajinu a *Symfonie mého města* nebo *Pražská noční symfonie* mají místo inspirace přímo v titulu. Tak vzniklo *Concerto semplice* jako kompliment světu mladých lidí, jejichž život se pohybuje mezi drsností a láskou, humorem a spory, poetičností nářečí a životních situací. Přívlastek „semplice“ se tedy vztahuje nejen k povaze hotového díla, ale hlouběji k samotnému rysu životní prostoty, která leží v inspiračních kořenech skladby. To potom souvisí i s charakterem hudebního materiálu.

Myšlenka *Concerta* byla také ovlivněna poslechem Bartókova III. klavírního koncertu. Dílo upoutalo Gregora výrazně národní notou vyslovenou zcela novými prostředky.

V první verzi, kterou hrálo s různými orchestry pět sólistů, neobsahovala první věta sólovou kadenci. Verzi s kadencí hrál poprvé Jan Marcol s Janáčkovou filharmonií v ostravském rozhlase (vysíláno 5. července 1977) a koncertně s Východočeským komorním orchestrem za řízení Mario Klemense 6. října 1982 v Praze.

Úprava pro druhý klavír prokázala nemenší životnost. V té podobě ji poprvé hráli Alena Čiháková a Jan Marcol 29. října 1959 v Havířově.

Celkově hrálo skladbu už šest sólistů. Jedním z nich byla Ljuba Enčeva, bulharská národní umělkyně, která, když ji v únoru 1966 studovala, prohlásila: „*Nicht ein Takt ohne Musik.*“<sup>29</sup> Sám skladatel<sup>30</sup> dodává, že na konzervatoři v Ostravě tímto dílem absolvovala studentka a její kantorka prohlásila, že jenom dva čeští autoři umí psát pro klavír – Ilja Hurník a Čestmír Gregor.

Zdeněk Jílek<sup>31</sup> uvádí, že v Gregorově *Concertu semplice* byla česká literatura klavírního koncertu obohacena dílem, které má všechny předpoklady stát se trvalým přínosem repertoáru. Označil *Concerto semplice* za dílo objevné, což je podle něj nejčestnější charakteristika, kterou je možno uměleckému dílu přisoudit.

Rapsodii *Nikdo není sám* a *Concertu semplice* věnoval úvahu jejich první interpret Zdeněk Jílek v *Hudebních rozhledech* (1959).

<sup>29</sup> „*Ani jeden takt bez hudby.*“

<sup>30</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

<sup>31</sup> JÍLEK, Z. Klavírní koncerty Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 142.

#### 4. 2. 3. KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR

1979, poprvé Vít Gregor s Českou filharmonií, dirigent Zdeněk Košler, 18. března 1982, Praha. Tiskem vydal Panton, 1987.

*Věnováno synu Vítovi.*

##### 1. **Allegro ben ritmico** ♩ = 112, 4/4. (příloha s. 186 – 193)

První věta tvoří sonátovou formu o dvou tématech. Bez úvodu začíná hlavním tématem v orchestru (t. 1 – 5). Osminový pohyb je zpestřen opakovanými ragtimovými šestnáctinami, synkopou a šestnáctinovou triolou. Charakteristickým rysem tématu je jeho skoková struktura od návratného opěrného e. Už v šestém taktu vystřídá orchestr klavír krátkou sólovou kadencí, v níž si pohrává s variantami prvků tématu, zvukově vzdušnými a rytmicky vynalézavými. Po kadenci uvede orchestr znovu hlavní téma (č. 1), které klavír rozvádí do dynamického oblouku. Vedlejší téma (č. 3) je prostší, hladší, zpěvné, s pohybem zdánlivě založeným na čtvrt'ových hodnotách, které jsou ve skutečnosti synkopami. Celá expozice se nakonec zanoří do hlubokých poloh smyčcových nástrojů, nad nimiž zahajuje klavír provedení (č. 5) hlavním tématem. Téma je rytmicky a stylizačně obměňováno do nových variant. Následuje partie z vedlejšího tématu, rytmicky a zvukově oživená ve vysoké zvonivé poloze klavíru (č. 7). Další partie (s. 191) graduje k vrcholu (poslední takt na s. 192), využívá obě témata, s převahou hlavního. Vrchol tvoří nástup reprízy v tutti. Repríza je krácená, vedlejší téma je nově stylizováno (č. 15): proti melodii v basu efektní ornamentika shora. Větu uzavírá sedmnáctitaktová kóda z variant hlavního tématu i s připomínkou tématu vedlejšího.

##### 2. **Andante ben ritmico** ♩ = 92, 4/4. (příloha s. 194 – 202)

Druhá věta přináší variace. Kvintakordy s přidanou sextou a nónou ve smyčcích se vlnovitě posouvají, v druhém taktu nastoupí nepřeslechnutelně bluesovým předtaktím jednohlasý klavír. Téma je po mnoho stránkách neobvyklé. Nejsou v něm žádné dlouhé tóny (s výjimkou jedné půlové hodnoty), je naopak plné dlouhých pauz, nemá formální strukturu dvanáctitaktového blues, nýbrž dvojperiody (t. 3 – 18) s vnějším rozšířením (t. 19 a 20). *První variace* (č. 2)

traktuje téma v pozoruhodných nástrojových stylizacích. Rozšiřuje ji řetěz vět vypracovaných z prvků tématu a zakončuje ji čtyřtaktový závěr původního tématu. *Druhá variace* (č. 5) se nejprve odehrává v orchestru, klavír ji koloruje různotvárně synkopovanými rytmy a bitonálními stupnicemi, nakrátko přejímá i melodii. Orchester si vyměňuje role s klavírem po celou tuto rozměrnou variaci. Anglický roh ve funkci saxofonu otvírá *variaci třetí* (č. 7), vystřídán je trubkou a opět klavírem. V polovině posledního taktu této variace se tempo zvýší na *Poco più* ( $\downarrow = 108$ ) pro *variaci čtvrtou* (č. 9) s rozměrnou gradací k vrcholu. *Pátá variace* (č. 12) spočívá v klavírním dvojhlase, převážně komplementovaném. Poslední *variace šestá* (s. 43) se vrací k původnímu tvaru tématu a obohacuje jej doprovodem v levé ruce. Triolový závěr ústí do kódy (č. 15), kde tečkovaný rytmus pozvolna mizí a klesajícími akordy věta končí se zablýsknutím sólové flétny.

### 3. **Allegro gaio** $\downarrow = 76$ , 3/8. (příloha s. 203 – 213)

Třetí věta je z formálního hlediska rondo. Po patnáctitaktovém orchestrovém úvodu ve 3/8 taktu uvede klavír hravé, scherzósní téma (t. 16 – 24). Předvětí a závětí jsou kontrastní (melodické proti rytmickému, 4 + 5 takty). Než se téma v autentické podobě ozve v orchestru (t. 58 – 78), předchází mu evoluce na bázi rozšířeného středního dílu malé písňové formy (t. 25 – 30) a rozšířeného dílu závěrečného (t. 31 – 57). Vedlejší téma (od t. 79) naznačuje rytmus furiantový (v levé ruce) a je periodizováno po trojtaktích. Rytmus se postupně komplikuje. Rozsáhlé provedení vybudované na hlavním tématu graduje do prvního vrcholu věty, po němž následuje zklidnění do třetího tématu (č. 22) *Più moderato* ( $\downarrow = 63$  ve 4/4 taktu). Toto téma je lyrické, zpěvné, vyklenuté do vášnivé kantilény v sólovém klavíru. Pokračuje v orchestru (č. 23), kolorovaném klavírem. Tříosminovým taktem se věta vrací k repríze (č. 25), zahájené vedlejším tématem, které posléze vplyne do rytmu závětí hlavního tématu. Celá repríza hlavního tématu má však charakter druhého provedení. Na vrcholu nastoupí v orchestru monumentalizované téma třetí jako vlastní vrchol věty (č. 34). Dominující melodie je imitována klavírními akordy (v pravé ruce jsou to pětizvuky) a postupně descenduje ke kóde (č. 38). Ta tvoří poslední gradaci do závěru.

Formu je tedy možné schématicky vyjádřit jako A – B – provedení A – C – repríza v pořadí B' – A' – C'.

#### 4. 2. 4. KLAVÍRNÍ KONCERTY – SHRNUÍ

Mezi koncerty pro sólový nástroj s orchestrem si vydobily výsadní postavení koncerty pro housle a koncerty pro klavír. Tohoto postavení dosáhly přirozenou cestou. Housle a klavír mají se svým tónovým rozsahem nejbohatší dispozice k virtuózní hře a ve zvuku orchestru nezanikají. Klavír má navíc tu výhodu, že se jeho barva liší od všech nástrojů v orchestru a také dynamicky je schopen se proti orchestru prosadit.

Sonáta a koncert s orchestrem se obecně řadí k cyklickým sonátovým formám. Jsou ovšem i slavné sonáty a koncerty jednověté a před vynalezením kladívkového klavíru byly sonáty vůbec jen jednověté. V sonátě musí plnit všechny funkce hudební výpovědi klavír sám, zatímco v koncertu se tyto funkce dělí mezi sólo a orchestr s převažujícím významem sóla.

Vztah mezi klavírem a orchestrem se vyvíjel zhruba tři sta let. U Bacha hrají oba subjekty často totéž, zatímco u Mozarta a ještě i Chopina orchestr převážně jen doprovází. Funkce orchestru se vyhraňuje počínajíc Lisztovým koncertem Es dur. Od té doby traktují skladatelé orchestr jako partnera sólisty. Nicméně klavír sehrává v koncertu dominantní roli, je hlavním nositelem hudebního dění a reprezentantem vždy atraktivní virtuozity.

Gregor napsal jeden koncert houslový, jeden violoncellový a tři klavírní.

První z klavírních koncertů sice nazval *rapsodií*, ale skladba je koncipována jako klavírní koncert. Vzhledem k době svého vzniku (dokončena 1955) je však poněkud anachronická svým hudebním obsahem: romanticko-patetickou rétorikou, tradiční harmonií a převážně konvenčním pojetím klavírní virtuozity. Teprve v poslední (nejrozměrnější) větě se osvobozuje od konvencí a naznačuje směr skladatelova dalšího vývoje.

S tímto vědomím přistupoval autor ke kompozici **Concerta semplice**. Pojal je jako popření romantického staromilství *Rapsodie* a dal to i názorně najevo: téma třetí věty *Concerta semplice* je variantou tématu první věty *Rapsodie*, variantou ironizující původní patos a obracející jej v žert.

V *Concertu semplice* doznívají taky ještě folklórní inspirace, na nichž vyrostly *Radostná předehra* (1951), symfonie *Země a lidé* (1953) a zčásti i suita pro komorní orchestr *Jednou z jara navečer* (1954). Ve všech případech šlo o folklór východomoravský, jehož hranice mezi Valašskem, Moravským Slováckem a

Slovenskem jsou prostupné. Ale před *Concertem semplice* už vznikla také koncertní předehra *Prosím o slovo* a *Tragická suita* pro malý orchestr. Tato zkušenost posunula míru a povahu folklórních rysů v *Concertu semplice* k vyšší míře moderní stylizace.

Konečně nelze přehlédnout ani vazbu na *Sonatu brevis*, jakkoli zprostředkovanou.

O dvacet jedna let později dokončil skladatel **Koncert pro klavír a orchestr** (třináct let po *Sonatě in tre tempi*).

Historie tohoto koncertu je atypická. Začíná okolo roku 1960, kdy autor začal psát celovečerní balet. Nejdřív mu nabídl Zbyšek Malý baletní libreto *Muž a stín*, jakousi moderní verzi chamissovské látky<sup>32</sup>. Libreto mělo jednu vadu na kráse: nebyla v něm ani jediná ženská role. V praxi neexistuje baletní soubor, který by z celovečerního baletu zcela vyloučil dámskou část souboru. Skladatel se tedy pokusil o vlastní libreto s vědomím, že každý opravdový tvůrce se chce utkat s něčím neobvyklým. Rozhodl se postavit choreografa před problém ztvárnit baletně krasobruslení. Svůj příběh hned také začal komponovat. Jednou u něho zahlédl dirigent Bohumil Gregor rozpracovanou partituru, zaujalo ho to a doporučil skladateli, aby se nad baletní koncepcí spojil s mladým nadějným choreografem Pavlem Šmokem. Šmok dané libreto ale doslova „roznosl na kopytech“ se zásadní námitkou, že trenér nemůže být zlým duchem své svěřenkyně. Ale protože Šmok sám měl ke krasobruslení osobní vztah (byl svého času juniorským mistrem republiky), nabídl se napsat libreto na takový námět sám. Nedokončil je (argumentoval slovy: „*Tady bych potřeboval rekvizity a pantomimu, a to my mladí programově odmítáme...*“), ale požádal autora, aby zkomponoval jakoukoli hudbu bez libreta, že ji baletně zinscenuje, podobně jako to udělal v televizi s orchestrální suitou *Picassiáda* Karla Kupky. Osmiminutovou scénu, která už byla zkomponována na původní libreto, hned také v televizi realizoval Šmok pod názvem *Výměna názorů*.

Tak se staly skicy a náčrty z původní *Krasobruslařky* materiálem pro *Choreografickou symfonii*, *Houslový koncert*, zčásti pro *Violoncellový koncert* a *Symfoniettu*, a zbývala jedna velká část ve formě malé klavírní kadence. Ta čekala

<sup>32</sup> Adalbert von Chamisso (1781 – 1838). Německý romantický básník a prozaik francouzského původu. Autor novely s faustovskými problémy *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Gregor byl inspirován motivem osobního stínu. (ŠTĚPÁNEK, M. *Ilustrovaný encyklopedický slovník a – i*. Praha: Academia, 1980, s. 878.)

skoro dvě desítky let, než ji skladatel uplatnil. Vytvořil v jejím duchu téma, které použil jako začátek klavírního koncertu.

A ještě jeden podnět působil ke vzniku tohoto koncertu: od bluesové stylizace v *Sonatě brevis* (a jiné stylizace v původní verzi klavírního *Experimentu* z téhož roku 1946) uplatnil Gregor bluesové paradigma v řadě skladeb (před klavírním koncertem v *Polyfoniectě*, *Suitě pro smyčce*, *Symfonii mého města* a *Pražské noční symfonii*), ale vždy v kontextu nějak závislém, nikdy jako celou bluesovou větu. To si nyní chtěl vynahradit, a pojednal tak ve druhé větě tohoto koncertu blues specificky klavírně.

V *Koncertu pro klavír a orchestr* nezbylo z atmosféry moravského folklóru skoro nic, pokud se nenadýcháme vůně vedlejšího tématu první věty (opravdu jde jen o závan, především prostřednictvím Janáčka, na jehož požehnání ukazuje rytmika tohoto tématu; s. 188) a nepovažujeme náznak furiantu ve třetí větě za folklórní podnět (který by ovšem nebyl moravský, ale český; s. 206).

Slohově navazuje koncert na modernu první poloviny dvacátého století, kterou obohacuje povahou melorytmiky dosud nevyužívané, nezvyklou prezentací bluesového paradigmatu a osobitou traktací nástrojovou celého koncertu, kterou Rudolf Firkušný označil za výbornou<sup>33</sup>.

Všechny tři koncerty, vzájemně tak odlišné, mají mnoho společného. Nad všechna konkréta a detaily nadřazuje skladatel obecné zákonitosti hudebně psychologické. Aby byla skladba komunikativní, musí respektovat danosti v psychologii vnímání a poznávání. Aby si dílo mohlo nárokovat zařazení do moderní hudby, musí být především vůbec hudbou. Jestliže přistoupíme na Freudovo členění duše na *Id*, *Ego* a *Superego*, pak komunikuje hudba v největší míře s nevědomým *Id*, méně s vědomým *Ego* a nejzanedbatelněji se *Superego* (jak nás vidí jiní; což v případě hudební apercce může posluchače odvádět od podstaty věci). Naše *Id* nejen podněty přijímá, ale také na ně reaguje: na rytmy, vzruchy, přenos emocí. Reaguje soustředěnou nebo rozptýlenou pozorností, libostí a nelibostí, podílí se na poznávání, rozlišování a znovupoznávání, je zvědavý na důsledky – to všechno spontánně a dřív, než to stačí vědomé *Ego* reflektovat.

<sup>33</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 22. 10. 2006. Autor dodává, že slavný pianista mu v dopise z roku 1990 napsal, že koncert je disonantní a nemelodický a že jediné, co se mu na něm líbí, je klavírní stylizace. Gregor jej ujišťoval, že disonantně vypadá skladba pouze na papíře.

Aby byla pozornost vzbuzena, je důležitý začátek. Téma, o kterém má být řeč, buď zaujme nebo nezaujme, a nezaujme-li, má za následek pozornost mdlou. Proto vybrušuje Gregor svá témata do vyhraněného profilu – o příběh tohoto tématu ve skladbě půjde, a má-li posluchač věnovat příběhu pozornost, musí zaujmout pozornost nejdřív subjekt příběhu jako jeho osobnost. O tu se ve skladbě jedná, jako o příběh literárního hrdiny v románě. (Předejdeme námitce, že ne každá skladba musí být příběhem: to je pravda, ale zde mluvíme o skladbách Čestmíra Gregora a ty jsou příběhy. Proto ostatně také komponuje tématicky. Skladatel Zdeněk Šesták to formuloval takto: *Umi hudbou vyprávět, a proto neztrácí pozornost posluchačů.*<sup>34</sup>)

Z tohoto hlediska můžeme hned také konstatovat, že témata jeho koncertů jsou výrazná, nezaměnitelná jako osobnosti. Kdybychom zaměnili některé téma za jiné, vznikl by jiný příběh; původní příběh by nemohlo použít jiné téma, jiná hudební osobnost. Rozdíl je, že témata prvních dvou vět *Rapsodie* vycházejí ze slohu už neaktuálního. Maloměstské inspirace *Concerta semplice* jsou autentické, ale jejich estetickou informací bychom mohli přirovnat k *Malostranských povídkám*. Má poezii dobového pohledu na prostředí, které s postupem doby zaniká, ale uchovává v dobové kulise lidské vztahy a emoce, které (v jiných podobách) nestárnou.

*Klavírní koncert* vzniká v době, kdy se evropská civilizace neodvratně poměšťuje. Tomuto fenoménu věnoval Gregor nejen své partitury typu *Symfonie mého města* nebo *Pražská noční symfonie*, ale i řadu úvah, zejména v monografii *Divácká opera* (Praha, 1996). Počínajíc koncertní předehrou *Prosím o slovo*, předpokládá autor posluchačskou zkušenost, byť třeba i jen prostřednictvím filmové hudby, hudební řeči moderny, jazzu a jeho derivátů včetně rock'n'rollu, a obecnou zkušenost z tempa a dramatičnosti doby, jejich kontrastů, mnohvrstevných dějů a událostí, civilizačních zvuků a obecné agresivity; jakož i zkušenost s novými podobami tisíciletých emocí, zájmů a humoru. S pudovou potřebou seberealizace, z níž plyne úsilí o sebepřekonávání. Toto vše je, v různém dávkování, obsahem Gregorových skladeb a také jeho klavírního koncertu.

Vztah vyjmenovaných fenoménů doby k vlastnímu hudebnímu projevu se dá specifikovat. Už jsme se zmínili o skladatelově sklonu k závratným tempům. Nelze pochybovat, že jeho původ se dá hledat v dobovém překotném životním tempu.

---

<sup>34</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 22. 10. 2006.

Zvuky civilizačního provozu rozšířily hranice libosti mimo původní sféru hudební harmonie. Hudba uplatňuje nelibost jako dramatický protiklad k navyklé libosti ve větším rozpětí kontrastů, než když za vrchol dramatičnosti platil zmenšený septakord. Mnohvrstevnost dějů se v Gregorově tvorbě promítá do kontrapunktů, které jsou v kontrastu s polyfonní tradicí nasazovány neočekávaně a překvapivě, jak neočekávaně a překvapivě do sebe narážejí reálné události v životě. Událost v hudbě se konkretizuje jako nepředpokládaný detail, nástup nového nebo návrat známého, nečekané odbočení z nasazeného směru, překvapivý interval, dynamická změna, vymknutí z pravidelného rytmu.

Naproti tomu trvají hodnoty jako lidstvo samo. Je však rozdíl, jak se vyjevovaly dřív a jaké podoby mají dnes citové vztahy a humor. Mimo jiné o tom hodně vypovídá jazz. Gregor integruje jazzové podněty do autentické hudby z pozice „vážného“ skladatele na rozdíl třeba od Gershwina, který sofistikuje původní jazzovou bázi do tvarů koncertních. Jazz je zajisté fenomén svébytný a nedá se vážnou hudbou nahradit. O nějaké nahrazení však Gregorovi nejde. Pojímá prostě jazz jako jeden z charakteristických znaků své doby a poukazuje k němu některými stránkami svého hudebního projevu. Aplikuje z jazzu rysy, které jsou zachytitelné notovým písmem: synkopy všeho druhu (nejen synkopy základních dob), synkopické frázování, reduplikované tóny (ragtimové), substituující legato (vyplnění tónového prostoru mezi dvěma tóny), dvojí tercií (dur i moll), příraz skluzem. Jazz prošel řadou dobových proměn, ale co zůstalo jako stálice, je blues. Asi jako valčík, který prošel celým devatenáctým stoletím a žije dodnes. Proto také je blues ve středu Gregorova zájmu. Ale jako nepíše jazz (s výjimkou spolupráce s Gustavem Bromem okolo roku 1960), nepíše ani naturální blues. Joyce Cary píše: *Amatér maluje něco, profesionál maluje o něčem*<sup>35</sup> Gregor komponuje o blues. Využívá toho, že blues je schopno vyjádřit nejrůznější emoce jako jsou melancholie, tragika či humor. Jaromír Havlík<sup>36</sup> pojmenoval toto pojetí jako „blues ve velkém stylu“. Dodnes prochází blues dvanácti Gregorovými skladbami, jedna to má přímo v titulu: *Symfonické metamorfózy na bluesové téma* (1986). Téma druhé

<sup>35</sup> CARY, J. *Kopytem do hlavy (The Horse's Mouth)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984.

<sup>36</sup> HAVLÍK, J. Hudba mého města. Marginálie k poezie a tvorbě Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 5, s. 226.



věty *klavírního koncertu* (s. 194) je jedno z nejšťastnějších, rozhodně je nejzvláštnější. Jeho osobnost se nedá popřít.

Zmínili jsme se už, že koncert se liší od sonáty rozdělením funkcí. Všimněme si teď, co z toho vyplývá pro nástrojovou stylizaci klavíru.

1. Klavír je nositelem hudebního děje a vyžaduje k tomu nasazení obou rukou, takže orchestr doplňuje žádoucí bas nebo harmonii, nebo doplňuje kolorit barevně či pohybově (viz druhé téma první věty *Koncertu*, s. 188). Dále může orchestr doplňovat chybějící protihlas. Nebo ozvučuje opěrné metrum (viz druhé téma první věty *Concerta semplice*, s. 171).
2. Klavír a orchestr se podílejí na hudebním ději rovnoměrně (provedení druhé věty *Concerta semplice*). Nebo se podílejí na téže melodii a harmonii, každý svým způsobem, například klavír koloruje orchestr (variací *Rapsodie*, provedení první věty *Concerta semplice*, s. 172).
3. Klavír ornamentuje dění v orchestru (část provedení první věty *Koncertu*, kde se pojednává vedlejší téma; s. 190, č. 7). Nebo ornamentuje kontrapunkticky (závěr třetího tématu finální věty *Koncertu*, jako stylizovaný ptačí zpěv; s. 209, č. 23).
4. Klavír doprovází děj v orchestru, většinou nějakým kontrapunktem (před vrcholem první věty *Koncertu*, s. 191) nebo imitacemi (kóda finální věty *Koncertu*).

Tyto způsoby kompoziční práce vtahují do hry oba subjekty, sólo i orchestr, z nichž žádný sám o sobě by žádoucí paralelní role nezvládl. Hudební záměr nemohl být realizován sonátou, ale koncertem s orchestrem.

Traktace sólového klavíru je v každém ze tří pojednávaných koncertů závislá na tom, jak odlišný je jejich hudební obsah. V *Rapsodii* je klavír stylizován víceméně osvědčenou herní technikou, tak jako je její hudební obsah založen na tradičním hudebním myšlení. Do patetického, tragicko-útěšného a dramatického obsahu patrně ani nešlo vnést rytmický živel, jaký odlehčuje *Concerto semplice* a *Klavírní koncert*, a činí detaily zajímavými.

*Concerto semplice* bylo původně zamýšleno pro malou ruku Viktorie Švihlíkové, která je však nehrála. (Kladla si podmínku, že jí autor zaručí osm provedení, což

bylo samozřejmě iluzorní, protože to nemůže zaručit žádný autor. Nicméně z dosavadních šesti sólistů, kteří *Concerto* s orchestrem hráli, byla polovina žen.)

Čím je hudební obsah *Concerta* zajímavější, tím vynalézavější je i jeho herní technika. K úsporné formě skladby se druží i úsporně aplikovaná virtuosita, účelná a průzračná. Především využívá střídání poloh. Je zde také pestřejší rytmus a sofistikovanější polyfonie. Vztah sóla a orchestru je důvěrnější než v *Rapsodii*.

(V expozici první věty udává orchestr základní čtyři doby, ke kterým klavír synkopuje, s. 170; v provedení druhé věty se oba subjekty vzájemně překřikují, skáčou si do řeči.)

Původní premiéra *Klavírního koncertu* byla uvedena pod titulem *Concerto giocoso*. Tento přídomek skladatel zrušil, když se ukázalo, že *Koncert* není jen současníkem *Concerta semplice*, ale že je to závažný velký koncert s mimořádnými nároky na sólistu. (Při pozdějším rozhlasovém nahrávání odmítl orchestr Moravské filharmonie hrát finální větu v tom tempu, jaké požadoval sólista Vít Gregor, ačkoli dva orchestry předtím toto tempo zvládly.)

Partnerství s velkým orchestrem je záležitost natolik reprezentativní, že vyžaduje i od sólisty adekvátní responzi. V sólovém partu tohoto koncertu taková příležitost je. Rozměr skladby odpovídá rozměru Gregorových symfonií a klavír je vypracován pro pianistu mimořádně vybaveného. Technické nároky požadují oktavové skoky, prstovou pohotovost k paralelám stupnic v bitonálním intervalu v závratném tempu, sledy akordických pětizvuků v jedné ruce a bezpečnou rytmickou orientaci v komplikovaných kombinacích. Je s podivem, že skladatel vůbec kdy zauvažoval o přídomeku „giocoso“, kde by náleželo spíše „ambizioso“. Snad ho k tomu vedla zmíněná rytmika, která inkludive podtextový vtip tohoto pojetí hudby, což však je jen důsledek autorova vidění současného světa, který lze nazírat buď tristně nebo s nadhledem víceméně ironickým.

### 4. 3. INSTRUKTIVNÍ SKLADBY

*Když píšete pro klavír, ruce piší spolu.*

Č. GREGOR

#### 4. 3. 1. HUDBÁNKY

*Věnováno skladatelovým vnučkám Klaudivii a Isabele.*

Klavírní skladbičky pro děti, 1991. Vydalo nakladatelství Uher v Uherském Hradišti, nedatováno (asi 1992). Příloha s. 214 – 217.

1. **Belinčina výzkumná cesta.** Giocoso, 4/4.
2. **Kalhoty na špendlíku.** Allegro, 4/4.
3. **Klepátko.** Allegro, 4/4.
4. **Našli jsme dudy.** Andante sostenuto, 2/4.
5. **Pochodem okolo Brkoslavic.** Marziale. 4/4.
6. **Ježíškův zvoneček.** Moderato, 3/4.
7. **Kdo to zaplatí?** Allegro moderato, 4/4.
8. **Zapletené ruce.** Allegro, 4/4.
9. **Ticho, zde se přemýšlí.** Lento, 4/4.
10. **Ťukatýna.** Vivo, 4/4.

**Hudbánky** se skládají z deseti miniaturních skladbiček pro začátečníky, obě ruce jsou proto psány převážně v houslovém klíči a doprovody se omezují na prodlevy, rytmizované prodlevy nebo nejjednodušší ostinata na dvou tónech. Jen v *Klepátku* (č. 3) se objevuje v každém čtvrtém (prázdném) taktu imitace závěrového rytmu v doprovodné ruce. V *Kdo to zaplatí?* (č. 7) se melodie dokonce přestěhuje z levé ruky do pravé (t. 3 a 4), v *Zapletených rukou* (č. 8) z pravé jedním tónem do levé (t. 9). V *Našli jsme dudy* (č. 4) je dudácký bas výjimečně zapsán v basovém klíči.

**Metodické poznámky:**

Délka skladbiček nepřesahuje tři řádky a většina využívá pětitónového prostoru. Čtyři skladbičky mají jednoduchou osmitaktovou formu, ostatní mají jiný počet taktů (č. 1, 3, 5, 6, 8, 10). Charakter těchto prostinkých melodií naznačují už názvy jednotlivých čísel. Skladbičky jsou podloženy autorovými veršičky. Jsou nejen vtipné, ale také velmi výstižně dokreslují atmosféru každé z nich. Pomáhají tak dětem zahrát skladbičku s příslušným charakterem, především jim usnadňují správný přednes rytmu, který se jim může, obzvláště ve skladbičce číslo 3 (tečkovaný rytmus), 4 a 6 (šestnáctinové hodnoty) a v čísle 7 (nástup pravé ruky na lehkou dobu), zdát poněkud obtížný. Skladatel vychází z přesvědčení, že říkanky jsou dětem blízké a díky přirozené a správné rytmické deklamaci jejich textu převedou děti snadno rytmus i do klavírní interpretace. Při nácviu skladbiček lze nejprve rytmus vytleskat, poté hrát na jednom tónu jen rytmus portamento a později příslušným úhozem. U malých dětí bych doporučila z počátku hrát třetím prstem. Další osvědčenou pomůckou při nácviu rytmu je zahrát rytmus na tělo – pravá a levá ruka vypleskávají příslušný rytmus na pravém a levém stehně, ruce se o notový materiál dělí tak, jak je zapsáno v notovém textu. Teprve po bezpečném zvládnutí tohoto způsobu nácviu je vhodné přejít ke hře na nástroji. Obtížnější rytmické figury je vhodné ilustrovat slovem, které odpovídá počtem a délkou slabik rytmickým hodnotám.

*Hudbáňky* jsou svým zaměřením určeny pro velmi malé děti, zvládnou je zahrát už žáci přípravné hudební výchovy. Při práci na jakékoli skladbě by měl učitel vycházet z toho, *co* bude žák hrát. To je vodítkem k tomu, *jak* bude hrát. Ideální je, když dítě zvládne současně s pohybem („*co*“ bude hrát), který skladba procvičuje, i hudební složku („*jak*“). *Hudbáňky* jsou pro toto vhodné už tím, že pracují s jednoduchými melodiemi podloženými texty. Vedle pohybů jako jsou hra celou paží, rozložení váhy v dlani a rozdělení váhy mezi obě ruce řeší také základní úhozy hry na klavír. Střídání úhozu legato a staccato (č. 1) nebo jejich současný průběh (č. 5 a 8), hru legata celou paží, zprvu v pomalém tempu (č. 2, 5, 8, 9). U malých dětí je nejprve nutno zvládnout hru celou paží, práce prstů (jemná motorika), která je pro dítě mnohem obtížnější, by měla následovat až po zvládnutí tohoto problému. Ve dvou skladbičkách (č. 4 a 8) je použita dudácká kvinta, která se dětem dobře hraje díky rozložení váhy ruky do celé dlaně a kterou mohou využít při doprovodu

jiných jim známých písniček. Nejednokrát je melodie přesunuta do levé ruky (skladbičky č. 5, 6, 9, 10), na což jsou děti přirozeně méně zvyklé, je proto velmi důležité naučit je hned v začátcích „uslyšet“ i levou ruku. V jiných skladbičkách je zase melodie rozdělena mezi obě ruce (č. 1, 7, 8). Děti se tak naučí plynulému navazování rukou a sledování melodie mezi notovými osnovami. Dětem pomůže, když učitel vyznačí danou melodii v notovém zápise barevně. V *Zapletených rukou* může dětem dělat problémy místo, kde hrají obě ruce těsně u sebe (t. 2, 3, 4, 5, 7 a 8). Pravá ruka hraje na  $h^1$  a levá ruka pod ní na  $c^2$ , takže se palce překřížují.

*Ťukatýna* (č. 10) je typickým příkladem cvičení, se kterými se setkáváme například v ruské klavírní škole. Při nácviku doporučuji nejprve zahrát levou ruku legato a „uslyšet“ melodii. Velmi pomůže, když se o skladbičku s žákem podělí učitel a zahraje jeden hlas, zatímco žák hraje druhý. Učitel je schopen udělat větší dynamický kontrast, a žák tak dobře uslyší, jak má skladba výsledně vypadat. Při hře tohoto kousku dítě prakticky nemusí umět noty, a bude schopné skladbičku zahrát podle směru notového zápisu. Pravá ruka po celý průběh skladby zůstává na tónu  $c^2$  a levá ruka využívá opakování tónu, směry nahoru, dolů, „přes jedno“ a „vedle“. Pomocí těchto výrazů (jsou možná i jiná přirovnání jako „do kopečka“, „z kopečka“, „skok“, „krok“ aj.) učím děti číst notový zápis. Dociluji tak toho, že aniž by znaly konkrétní názvy tónů, jsou schopné notový zápis přečíst.

V posledním taktu *Belinčiny výzkumné cesty* (č. 1) je použit téměř koncertantní prvek klavírní hry – glissando. Tento virtuózní prvek může dětem dělat problémy při nácviku. Je dobré tomu předejít a nacvičit s nimi glissando tak, aby ho hrály rády jako ozvláštňující prvek klavírní hry a aby se jím opravdu mohly předvést. Snadnější je hra glissanda dolů. Ovšem při obou směrech je nutná dostatečná energie v ruce, měl by v ní být takový švih a ráznost, aby po klávesách doslova přeletěla, ovšem lehce. Glissando shora pravou rukou hrajeme nehtem palce. Palec postavíme na klávesu, ruku vytočíme mírně k palci. Klávesu zmáčkne maximálně do poloviny její hloubky, spíše méně, a dostatečnou energií v ruce (důležité je zapojení celé paže) přejedeme požadovaný úsek klaviatury. Dítě by mělo mít takový úhel ruky, aby se zabránilo podřetí kůže. Jediný nepříjemný pocit může být malé brnění nehtu. Glissando dolů levou rukou hrajeme třetím prstem, tak

že ukazovák a prostředník jsou u sebe. Ruka je tentokrát natočena k malíku a opět hrajeme pouze nehtem třetího prstu.

Líbí se mi tonální rozmanitost těchto skladbiček. Autor kromě tradičního dur a moll použil také církevní mód, konkrétně lydický (*Našli jsme dudy*), který, ač pro dětské uši nezvyklý, se dětem velmi líbí. Většina skladbiček je zapsána bez předznamenání v tónině C dur nebo a moll aiolské, v *Kdo to zaplatí?* se objevuje nota fis a *Zapletené ruce* jsou v tónině fis moll, takže doprovodná dudácká kvinta se hraje na černých klávesách. Považuji rané zařazování posuvek do dětských skladbiček za velmi vhodné, protože děti si tak na předznamenání snadno zvyknou, v budoucnosti jim pak nebudou dělat problémy, či nahánět strach (s čímž se v praxi běžně setkávám) skladby s větším počtem předznamenání.

*Hudbáňky* považuji za velmi zdařilé skladbičky pro děti. Oblibu na základních uměleckých školách si získaly jistě díky vtipným textům a využívání i méně tradičních tónin. Notový text je jasně napsaný, frázování přehledné i pro velmi malého interpreta. Jediné, co při pohledu do not trochu postrádám, jsou ilustrace, které by jistě přispěly ještě k větší atraktivitě tohoto instruktivního materiálu.

### 4.3.2. VYHRÁVANKY

Klavírní cyklus pro děti, 1968. Tiskem vydal Supraphon, 1974.

*Vyhrávanky* tvoří šest skladbiček v rozsahu jedné nebo dvou stránek. Skladbičky jsou opatřeny programními názvy, které mnohdy svou neobvyklostí ponechávají prostor pro fantazii mladého interpreta. Nejobtížnějším a nejnápadnějším výrazovým prostředkem těchto kousků je rytmus. Na rozdíl od koncertantních skladeb jsou zde všechny melodie tonální, zatímco doprovody využívají rozšířené tonality. Pedál je napsán jen ve dvou skladbách a v nich pouze jej doporučuji hrát.

#### 4.3.2.1. Rozpočítanky. Allegro vivo ♩ = 150, 4/4. (příloha s. 218)

Skladbička je tvořena větou s vnějším rozšířením na celkových šest taktů, a ta se opakuje. Má melodický obrys v duchu dětské rozpočítanky s charakteristickým refrémem podle modelu *ten či ten, musí z kola ven*. Přes svou stručnost je skladbička velmi zajímavá harmonicky. Říkanky mívají velmi statickou latentní harmonii, v níž se kromě tóniky objeví nanejvýš dominanta. Avšak průběh této melodie by i při své stručnosti předpokládal kromě tóniky a dominanty i subdominantu a končil by buď závěrem druhého stupně s tónikou nebo velmi topornou kadencí dominantu – tónika. Skladatel místo o tóniku opřel harmonii o mimotonální basové ges a vnitřním hlasem obkreslil charakteristické tóny pro B dur a Es dur (t. 1 a 2). V druhém dvojtaktí basuje es a vztah vnitřního hlasu k melodii je charakterizován jako  $d^{2m}$  (d – f – as) a G dur (g – h – d). Opakované šestitaktí (t. 7 – 12) je obměněné, především melodie zní o oktávu níž a protihlas vytváří ukolébavkový kontrapunkt nahoře. Předposlední takt (t. 11) vybočí z tóniny i melodicky, ale závěr se vrací do předznamenávaného Es dur.

#### **Metodické poznámky:**

Při nácviu bych postupovala takto: nejprve prohrát melodii pravou a posléze levou rukou. Pomoci může opět rytmická deklamace, protože rytmický zápis napodobuje říkadlo; text si mohou žáci vymyslet vlastní. Jelikož melodie nepoužívá velkých skoků, neměl by být pro žáky problém text přečíst. Je dobré projít s dětmi celou skladbičku a vysvětlit, že v druhých dvou řádcích se melodie přesouvá do levé ruky.

Dále doporučuji nacvičit bezpečně dvojhlas v pravé ruce ve třetím řádku. Nejobtížnější bude nácvič doprovodu v levé ruce. Zde si pomůžeme jednoduchým přirovnáním – „otevírání“ (při velkém rozpětí intervalu, zde konkrétně septimy) a „zavírání“ (menší rozpětí intervalu) ruky. Je dobré nazývat věci hned odbornými názvy. Děti je nebudou umět používat hned samy, ale budou si na odborné termíny zvykat a při dalším zopakování už si je spojí s minulou zkušeností. Zde můžeme žákovi hned vysvětlit, že se jedná o septimu a kvintu, a upozornit ho na to, jak je příště pozná v notovém zápise ihned bez počítání mezer a linek.

#### 4. 3. 2. 2. **Neoránky.** Allegro commodo $\text{♩} = 100, 2/4$ . (příloha s. 219 - 220)

Téma *Neoránek* připomíná písničku *Skákal pes přes oves*, ale je vedeno jinak. Vytváří osmitaktovou periodu, jejíž závěti se opakuje (t. 9 – 12). Kadence do tóniky by byla podle klasické teorie popsána jako sestupný sled sextakordů (t. 11) zahuštěných septimou. Je však možný výklad, že primárně nejde o sextakordy, ale o kvartové trojzvuky s přidaným basem. Gregorova estetika totiž nepovažuje bas za bezpodmínečnou součást harmonie. Jeho basy jsou v zásadě svobodné (stačí srovnat s basy *Rozpočítanek*). Základní perioda se opakuje (t. 13 – 20).

Jednoduchý střední díl se skládá ze čtyř dvojtaktů s analogickým průběhem (t. 21 – 28). Nad melodií ve středním hlase kontrapunktuje pravá ruka v paralelních kvartách (což je možné vztáhnout i k významové svébytnosti kvartových akordů v hlavním díle).

Hlavní díl skladby se opakuje s polohovou obměnou předvětí (t. 29 – 35) a vše končí vnějším rozšířením, jakoby kódovým dovětkem (t. 36 – 38).

#### **Metodické poznámky:**

Problémy při nastudování této skladbičky bude zřejmě dělat rytmus, obzvlášť takt 4, 16 a 32. Rytmus není obtížný, ale může působit v zápise, kde je ještě doplněn o přírazy, trochu nepřehledně. Tyto takty doporučuji přepsat do rytmických hodnot bez přírazů ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), rozdělit do osnov mezi obě ruce a poté zahrát nejprve celý rytmický průběh skladby na tělo. I při hře na nástroji hrajeme nejprve bez přírazů. Poté doporučuji zahrát příraz s následující notou dohromady, aby se žák nejprve naučil „trefovat“ příslušné klávesy a nenarušil si předčasnou hrou s přírazy rytmický průběh. V taktu 21 začíná trojhlas, melodie se objevuje ve středním hlase,



na což je třeba žáka upozornit, případně melodii barevně vyznačit. Jedině v tomto místě hrají ruce dohromady, jinak se doplňují (komplementují), takže výsledná souhra by neměla činit větší obtíže. Tempový předpis *Allegro commodo* (zvolna, pohodlně) odpovídá zhruba charakteru písně *Skákal pes*.

#### 4. 3. 2. 3. **Zadřímánky.** Calmo ♩ = 63, 4/4. (příloha s. 221 - 222)

Skladbička se skládá z třikrát opakované periody (t. 1 – 8, 9 – 16, 17 - 24) ukolébavkové melodie, vždy jinak stylizované, se čtyřmi takty usínajícího dovětku (t. 25 – 28).

#### **Metodické poznámky:**

Skladbička má charakter ukolébavky. V této čtyřhlasé skladbě navrhuji neuspěchat hru oběma rukama dohromady a prohrát nejdříve jednotlivé hlasy, aby si žák uvědomil, kde je melodie a kde je naopak nutné na síle ubrat. Žákovi opět pomůže spolupráce s učitelem, který se s ním o hlasy podělí, vystřídat můžeme různé kombinace hlasů i dynamických odstínů. Důležité je uslyšet třetí hlas, který hraje levá ruka a který dohromady s prvním hlasem tvoří líbivé souzvuky. Dále je třeba naučit žáka správné frázování po dvou osminových notách (dodává skladbičce houpavý nádech) s tím, že palec nebo ukazovák leží (nota čtvrt'ová) zatímco nota osminová je hrána lehce odtahem. V několika taktech se objevuje tichá výměna (t. 10, 11, 12 a 23). Žák bude potřebovat čas na to, aby celou skladbičku strávil. Musí si naposlouchat jednotlivé souzvuky (toto může činit problémy, protože harmonie je zde poněkud neobvyklá), aby poznal, kdy případně hraje špatné noty. Jinak může hrozit pouze mechanická hra.

#### 4. 3. 2. 4. **Nečesánky.** Allegro molto ♩ = 160, 4/4. (příloha s. 223 - 224)

*Nečesánky* se skládají z nápadného kontrastu pochodového předvětí (t. 1 – 4) s rytmicky zčeřeným závětím (t. 5 – 8), které se opakuje o oktávu níž (t. 9 – 12) a působí jako refrén. Těchto dvanáct taktů se opakuje a končí intervalovým převratem pochodového motivu, ale v roztančeném rytmu refrénu. Závěr uličnický hvízdne k tříčárkovanému h.

**Metodické poznámky:**

Důležité je, aby zde žáci vystihli kontrast mezi úderným, energickým předvětím a naopak lyrickým, něžným závětím. Na tomto kontrastu je postavena celá skladbička. Zajímavý je začátek skladby. Setkáváme se zde s velmi artikulovaným zápisem, kdy je každá nota prvního řádku akcentována a kdy přichází v levé ruce synkopa po osminové pomlce. Učitel by měl na toto žáka upozornit, protože takovýto způsob zápisu není častý. Skladbička uplatňuje poměrně širokou paletu rytmických hodnot, včetně synkop a tečkovaného rytmu, při hře je dobré cítit každý takt na dvě.

**4. 3. 2. 5. Zpěvánky.** Allegretto cantabile, 9/8. (příloha s. 225 - 226)

*Zpěvánky* přináší melodii typu lidové písně milostné, která je vedena převážně v paralelních terciích. Rytmus je mnohotvárný, mění se i metrum, objevují se fermaty (t. 1, 2, 9, 10 a 23), duoly (t. 5, 6, 7, 8, 25 a 27) a kvartoly (t. 6, 14 a 25). Závětí první periody (t. 3 – 8) je vynalézavě rozšiřováno, jako by mělo kompenzovat, že předvětí má jen dva takty s fermatami. Téma se vrací v levé ruce opět 2 x 1 takt (t. 9 a 10), závětí moduluje do křížkových tónin (t. 11 – 14), takže střední díl (t. 15 – 22) začíná v h moll. Směr melodie se obrací od e<sup>3</sup> (t. 15) a klesá do střední polohy začátku, jehož návrat je zkrácený a končí do ztracena.

**Metodické poznámky:**

Již podle názvu je tato skladbička nejzpěvnější částí cyklu. To může do jisté míry pomoci při nastudování skladby. Horní tón v terciích je nutné hrát silněji. Nejsnazší způsob, kterým toho docílíme, bude, když dětem řekneme, že nejdříve musí melodii uslyšet. V obtížném místě totiž mnohdy pomůže více představa, než krkolomné technické nacvičování problému. Obtížný je zde opět rytmus (duoly, kvartoly, fermaty, změny taktu). Při hře je dobré vycházet z pulzace tří dob na takt. Samotná interpretace rytmu je ztížena ještě tím, že je zapsán ve dvojhmatech. Uvedený prstoklad je ale velmi dobrý. K procvičení rytmu lze použít cvičení, kdy učitel udá vytleskáváním pulsaci ve čtvrt'ových hodnotách, žáci se k němu přidají a zatímco on udržuje čtvrt'ovou pulsaci, žáci na jeho pokyn přechází ve vytleskávání na hodnoty osminové, šestnáctinové, trioly apod.

*Zpěvánky* vydal Supraphon v albu *České klavírní album pro mládež* v roce 1985.

**4. 3. 2. 6. Svolávanky.** Presto con brio, 6/8. (příloha s. 227 - 228)

*Svolávanky* charakterizuje fanfárové téma nad ostinatem. Jeho dvěma a půl taktu odpoví jakoby ozvěnou totéž téma o sextu níž na jednom a půl taktu (t. 4 a 5). Původní fanfárka se vrací (t. 5) a rozvíjí se k vrcholu expozice (t. 10), z něhož postupně klesá do stupnicových šestnáctin v kvintových paralelách (t. 14 a 15), v nichž vyběhne z malé oktávy do jakéhosi provedení fanfárového motivu, což tvoří střední díl skladby (t. 16 – 27). Na vrchol provedení (t. 27) navazuje vrchol reprízy s obdobným pokračováním v šestnáctinách jako prve, ale tentokrát v paralelních kvartách (t. 35 a 36). Stupnice se dostane až do velké oktávy a lomenými pasážemi vyběhne do čtyřčárkovaného e. Připomínkou ústřední fanfárky (t. 37 a 38) skladba končí.

***Metodické poznámky:***

Tuto skladbičku můžeme pojmut jako etudu nebo toccatu. Důležité je, aby téma znělo rytmicky pregnantně nad vylehčeným ostinátním doprovodem. Stupnicové běhy doporučuji nejprve nacvičit v pomalém tempu. Celá skladba, pokud bude zahrána s vítězným, slavnostním charakterem a technickou přesvědčivostí, vyzní velmi efektně až virtuózně.

Dle individuálních dispozic a schopností dítěte lze zadat jednotlivé skladbičky různým ročníkům prvního stupně základních uměleckých škol, nejčastěji však dětem ročníku čtvrtého a pátého, spíše však těm více nadaným. Celý cyklus by také mohl nastudovat student konzervatoře. Obávám se, že u dětských interpretů by bylo náročné, obzvláště u rychlejších skladeb, dodržet předepsaná tempa, i když si myslím, že správně provedená skladbička zahráná s patřičným výrazem by dobře vyzněla i v tempu pomalejším.

### 4.3.3. WALTZ

2000, poprvé Isabela Gregorová, 25. října 2001, Praha.

Tempo di English Waltz, 3/4. (příloha s. 229)

*Waltz* je drobnou samostatnou skladbičkou pro klavír. Podle autorova záměru by měl být součástí cyklu *Protančené století*. Ten ještě nebyl vytvořen, ale *Waltz* už veřejně provedla autorova vnučka na koncertě ke skladatelovým pětasedmdesátinám (sál Konzervatoře a ladičské školy Jana Deyla, Praha, 25. října 2001).

Jde o třicet dva taktů pravidelně periodizovaných po čtyřech. Zpěvná melodie je zpestřována jednoduchými i dvojitými přírazy, charakter anglického valčíku je občas zvýrazněn tečkovaným rytmem v doprovodu. Forma vychází z nejjednoduššího písňového modelu *a a b a*. Opakování tohoto modelu je podstatně obměněné.

#### **Metodické poznámky:**

Waltz (anglický valčík) má přibližně třicet taktů za minutu, je to tedy pomalejší valčík. Skladbička stylizačně respektuje možnosti dětského interpreta, náročná je však přednesově, aby stylizovaný tanec měl půvab a eleganci. Něžný úhoz zde bude základem interpretace, aby se docílilo žádoucího poetického nádechu. Při nácviu doporučuji zahrát nejprve pravou ruku s přesným frázováním, včetně drobných not. Ty potom chápeme jako předtaktí k následujícímu taktu, můžeme je přirovnat ke sklouznutí. Celou skladbu lze pojmout jako volnou improvizaci v jazzovém stylu.

#### 4. 3. 4. POLEHČUJÍCÍ OKOLNOSTI

Klavírní cyklus pro mládež, 2003.

Cyklus se skládá z pěti skladeb, každá v průměru na tři stránky. Určeno vyšším ročníkům druhého stupně základních uměleckých škol a studentům konzervatoří. Skladba vznikala od konce šedesátých let, dokončena byla v roce 2003. Není obecně dostupná, protože nevyšla tiskem.

##### 4. 3. 4. 1. **Pochod.** Marcia più allegro ♩ = cca 120, 4/4. (příloha s. 230 – 232)

*Pochod* tvoří variace. Téma v G dur uvádí osmitaktovou melodii v basu. Má charakter rozmarný, zdůrazněný půlovým g v druhé polovině druhého a čtvrtého taktu, s nónovým skokem dolů. V pátém a šestém taktu imituje pravá ruka melodickou figuru. Celé závětí (t. 5 – 8) se repetuje.

*První variace* (t. 9 - 16) přenáší melodii do horního hlasu, obě první dvojtaktí směřují vzhůru, ale místo uzavírajícího půlového g je uzavírající tón rozložen v oktávy osmin. Ve třináctém taktu této variace zazní v levé ruce nad pravou kontrapunkt s nástinem imitace, v taktu čtrnáctém analogicky v basu. V závěrečném dvojtaktí se směr melodie obrací dolů.

*Druhá variace* (t. 17 - 24) je v D dur. Začíná sestupným převratem první variace a je harmonizována kvartovými akordy, bas sestupuje v sextách vůči melodii. Druhé dvojtaktí obrací v polovině taktu směr melodie vzhůru, závětí končí opět sestupně, ale v obkročných intervalech.

*Třetí variace* (t. 25 - 32) uchovává rytmus původního tématu, ale melodie není stoupavá, nýbrž skočná (d<sup>2</sup> d<sup>2</sup> a<sup>2</sup> a<sup>2</sup>). Závětí je vytvořeno intervalovým zjednodušením původní melodie.

*Ve čtvrté variaci* (t. 33 - 46) opět v G dur je téma ve čtvrtých notách ve středním hlase vzestupné, zatímco diskant kontrapunktuje v sestupných osminách. Ve druhém dvojtaktí se úlohy obrátí. Závětí je rozšířeno vzestupnými modulacemi (t. 39 – 46).

*Pátá variace* (t. 47 - 54) ve forte se opírá o paralelní kvintakordy v levé ruce, od nichž se pravá ruka postupně vzdalí v gradaci, vyústující v pětiktaktovou jednoduchou kódu (t. 55 – 59).

**Metodické poznámky:**

V těchto variacích je důležité si uvědomit, ve kterém hlase se nachází téma, a zahrát ho v náladě odpovídající dané variaci. V *první variaci* dochází ke křížení rukou (t. 13). Obtížnější *čtvrtá variace* začíná trojhlasem, každá ruka navíc hraje jiným úhozem. Od taktu 39 nastupuje gradace, palec pravé ruky hraje opakované tóny a je nutné si dát pozor, aby nebyly příliš silné a nerušily průběh melodie, která dramaticky postupuje směrem vzhůru. Poslední variace, ke které celá skladba graduje, by měla znít vítězně.

**4.3.4.2. Mazurka.** Moderato grazioso ♩ = 100, 3/4. (příloha s. 233 – 235)

*Mazurka* je založena na jednotaktovém motivu, napsaném v paralelních sextách v mazurkovém rytmu (t. 1). Tento takt se třikrát opakuje. Na čtvrtý takt navazuje vnější rozšíření věty, takže výsledek se dá chápat také jako perioda 3 + 3 takty. Toto šestitaktí se opakuje (t. 7 – 12). Následuje perioda vytvářející střední díl malé písňové formy na subdominantě (t. 13 – 20). Také ta se opakuje (t. 21 – 25) s rozšířeným samostatným protihlasem ve středním hlase (t. 26 – 29). Po tomto rozšíření se vrací hlavní díl tématu (t. 30 – 35).

Střední část (t. 36 – 60) je proti hlavní tónině C dur v A dur. Kontrastuje osminovým pohybem a je zajímavě periodizována 3 – 3- 2- 2- 2- 3- 3- 2- 2- 3.

Návrat do hlavního tématu moduluje kadencí přes bitonalitu As dur / Ges dur do C dur mazurkového tématu, zde už jen ve dvou periodách (t. 61 – 75), z nichž druhá je kódová (t. 67 – 75).

**Metodické poznámky:**

Motiv zapsaný v sextách se nejlépe zahraje tak, že se ruka bude doslova „plazit“ po klávesách a bude dělat velmi ekonomické pohyby pouze prsty. Od taktu 26 začíná střední hlas, každá nota je v něm akcentovaná, a proto by měla být zahrána s důrazem, což bude jen za předpokladu, že žák tento střední hlas „uslyší“ a bude o něm v notách vědět.

**4.3.4.3. Scherzo. Vivace.** ♩ = 168, 4/8. (příloha s. 236 – 237)

Osmitaktový úvod scherza v c moll připraví ostinátní basovou figuru (t. 9), stoupající tečkované šestnáctiny. V desátém taktu nastupuje předtaktím v témže

rytmu hlavní téma v osminách. Téma se skládá ze tří rytmicky analogických dvojtaktí (t. 11 – 16). Ve čtvrtém se melodie rozběhne do šestnáctek a provází bas, který je napsán v Des dur, střídavě v C dur a v c moll. V opakování periody si ruce prohodí role (t. 18 – 24). Po závěrovém rozšíření následuje téma potřetí v oktávách pravé ruky (t. 30 – 36). Závěr tvoří krátké vnější rozšíření (t. 36 – 40).

**Metodické poznámky:**

Se 4/8 taktem se nesetkáváme často, proto je dobré si ujasnit, že nota osminová se v něm počítá na jednu dobu. Na začátku skladby je cítit osminovou pulsaci, od nástupu hlavního tématu (t. 11) doporučuji přejít k pulsaci po dvou osminových notách. Tečkovaný rytmus je dominantním prvkem celé skladby. Tak jako ve *Svolávkách*, i zde je téma probíhající nad nebo pod ostinatem, které by mělo být zahráno lehce a mělo by pouze dobarvovat charakter tématu.

**4. 3. 4. 4. Árie.** Andante cantabile ♩ = 88, 3/4. (příloha s. 238 – 239)

*Árie* v As dur má formu *a b a b' a*. Hlavní téma je periodizováno do tří dvojtaktí, ale vztah prvního dvojtaktí a pokračování čtyř taktů je vztah otázky a odpovědi, takže jde vlastně o periodu s dvoutaktovým předvětím a čtyřtaktovým závětím. Opakování tématu je melodicky i emotivně vypjatější (t. 7 – 12).

Druhý díl (část *b*, t. 13 – 22) obrací vzestup tématu na sestup, přičemž si s ním uchovává rytmickou příbuznost. Jeho periodizace je však odlišná: 2 – 2 – 3 – 3. Hlavní téma (část *a*, t. 23 – 27) se vrací zkráceno na pět taktů.

K novému rozvinutí nastoupí druhé téma v levé ruce (část *b'*, t. 28 – 35) s bohatší pohybovou stylizací doprovodu v pravé, která po osmi taktech převezme melodii v oktávách (t. 35 – 44) a rozvine ji k vrcholu (t. 42), po němž se vrací hlavní téma v původní podobě (část *a*, t. 45 – 50). V následujících čtyřech taktech (t. 51 – 54) doznívá jakoby dolní ozvěnou.

**Metodické poznámky:**

*Árie* je bezpochyby nejromantičtější kus tohoto cyklu, proto si myslím, že k jejímu hraní budou inklinovat spíše dívky. Hlavní téma mi evokuje něco lehkého, co se jakoby vznáší v oparu (dáno již vzestupným směrem melodie), možná nějakou otázkou, zatímco vedlejší téma začíná sice nejistou, ale postupně stále více

přesvědčivou odpovědí. Melodie v oktávách nastupující na konci taktu 35 by měla být zahrána naléhavě, vroucně, plnými, znělými akordy, kterých žák dosáhne hrou se zapojením zádových svalů a celých paží, s celkovou oporou v nohách.

**4. 3. 4. 5. Toccata.** Allegro vivo ♩ = cca 160, 4/4. (příloha s. 240 – 242)

Po dvou taktech úvodu zazní třítaktové téma v malé oktávě (t. 3 – 5), opakuje se v jednočárkované (t. 6 – 8). Následný třípůlový takt (t. 9) tvoří odpověď. Může tvořit i funkci závěti. Téma se ve střední poloze vrací, zazní jen jednou (t. 10 – 12) a je vystřídáno osminovým kontrastem (t. 12 a 13) na bázi prvního závěti. To je rozvinuto ve dva tvary: první s charakteristickou synkopou (t. 14 – 17), druhý jako skandovaný rytmus (t. 18 – 22). Návrat hlavního tématu zabírá dvanáct taktů (t. 23 – 34), synkopický tvar „závěti“ je gradován v sedmitaktový závěr (t. 35 – 41).

***Metodické poznámky:***

Podobně jako v *Pochodu* a *Scherzu* se i zde objevuje téma, které má tentokrát motorický charakter a opět prochází jednotlivými hlasy. Noty v taktech 7 a 8 (přechod z 4/4 do 3/2 taktu) mají stejně dlouhé rytmické hodnoty.

Předpokládám, že skladbu budou hrát starší žáci a studenti konzervatoří, a proto je vhodné provést s nimi analýzu díla, k čemuž mohou sloužit výše uvedené poznámky. Vhodné by bylo doplnit tuto analýzu nahrávkou nebo učitelovým přednesením skladby. Po formální, harmonické, případně melodické analýze díla (ideálně provedené samotným žákem za učitelovy pomoci), následuje zpracování textu samotným žákem. Učitel by měl trvat na stoprocentním přečtení notového zápisu. Toto může znít jako samozřejmost, ale mnoho žáků stále není zvyklých na takový způsob práce. Ihned od začátku by měl učitel požadovat přečtení dané dynamiky, přednesových označení a prstokladu, čímž do budoucna ušetří spoustu práce nejenom sobě, ale především žákům. Jakmile přečtou žáci s jistotou text, zahrají dané téma a celou skladbu s jasnou představou, a měli by vědět, jaký charakter chtějí danému tématu či skladbě přisoudit. Představa konečné podoby skladby jim pomůže při jejím hraní. Správné pochopení díla je předpokladem správné interpretace.



#### 4. 3. 5. POPELEC

Čtyři persifláže pro klavír, 1962. Poprvé Věra Čanová, 6. března 1963, Brno.

##### 4. 3. 5. 1. Variace na veselou písničku. Allegretto $\text{♩} = 96, 2/4$ .

(příloha s. 243 – 245)

Variace si berou za téma *Nepudu domů*. Jsou psány v F dur, ale to respektuje jen samotné téma. Persiflážní prvek nacházíme už v expozici jako mimotonální tóny v basu. Harmonie střední věty se vyhýbá autentickému F dur, i když samotná melodie vychází z rozloženého kvintakordu F dur vystřídáného dominantou. Vtipná mimotonální harmonizace podtrhuje rozmarný ráz melodie.

*První variace* (t. 13 – 21) je v C dur, ale sextolový doprovod v pravé ruce se pohybuje mimo tuto tóninu.

*Druhá variace* (t. 22 – 33) začíná ve slyšitelném a moll nejprve v aiolské modifikaci, pak v harmonické. Doprovod putuje opět po cizích tóninách.

*Třetí variaci* (t. 33 – 45) uvádí čtyřšestnáctinové předtaktí v basu. Zjednodušená melodie zní v prvním čtyřtaktí v robustní poloze pod  $c^1$ , ve druhém se přenesse do horní poloviny klaviatury. Melodie je rozdělena mezi obě ruce. Třetí čtyřtaktí se vrací do dolních poloh a překvapivě končí pianem v poloze čtyřtaktí druhého.

*Čtvrtá variace* (t. 46 – 80) se odvíjí pod perpetuem šestnáctin. Charakteristická část tématu se zakotává pod i nad doprovodem, který posléze ustoupí až do velké oktávy a vynoří se jako kóda (t. 66 – 80) stylizací motivu střední a pak i hlavní části výchozí písničky. Závěrečné akordy jsou pozoruhodné: naznačená dominanta s charakteristickým  $hes^1 - c^2$  nevyústí do očekávaného F dur, ale do zástupného a přesto závěrově uspokojivého a moll.

##### **Metodické poznámky:**

V hlavním tématu a *druhé variaci* je nutné, aby vrchní tóny souzvuku, které představují melodii, zněly silněji. V *první variaci* přechází téma do levé ruky a ve *čtvrté variaci*, už značně modifikované, začíná nejprve v levé ruce a končí v ruce pravé. Toto je nutné žákovi vysvětlit a obzvláště ve *třetí variaci*, kde se melodie v druhé části rozděluje mezi obě ruce, je dobré ji barevně vyznačit. V *první variaci*

radím při hře zvýraznit levou ruku, která dodává variaci veselý charakter. Naopak začátek *třetí variace* lze zahrát tajemně. Aby celá skladba držela „při sobě“, bude nutné dodržovat přesně rytmus písničky a vždy zřetelně přednést téma v příslušné náladě, doslova je posluchačům „ukázat“. Skladba vyžaduje ekonomickou pedalizaci, osobně bych pedál hrála pouze ve *třetí variaci* na první době a to jen v její první polovině.

**4. 3. 5. 2. Tuláková písnička.** Andante sostenuto  $\text{♩} = 76, 3/4$ .  
(příloha s. 246 – 232)

*Tuláková písnička* stylizuje baladu *Bola jedna stará máti*, kterou skladatel zapsal při sběru lidových písní na kysucké straně Beskyd. Skladba vychází z představy těžké chůze a později i pohvizdování. Autor má za to, že by se mohla jmenovat také *Tulákovy těžké boty*. Z pianistického hlediska stojí za pozornost kromě harmonické složky s kontrapunktickou logikou basu právě část s pohvizdováním (t. 31 – 41). Melodie je traktovaná současně v tříčárkované a velké oktávě, je přerušovaně harmonizována středovým trojzvukem, o který se dělí pravá ruka s levou. Kuriózní rozpětí tohoto trojhlasu (sekundy/tercie okolo tříčárkovaného c a jeden tón v oktávě malé) vytváří pozadí bizarního obrázku.

**Metodické poznámky:**

Kontrastně k *Variacím* je třeba hrát tento kus klidně, můžeme použít přirovnání hrát s pocitem, jako bychom šli v těžkých botách. Rytmus by (vyjma triol a sextol, které spojují témata) neměl činit obtíže. Poněkud obtížnějším místem bude již zmiňovaný trojhlas (t. 31 – 41). Zahrát jemně ozdoby, tak aby nenarušily pravidelnou pulzaci osminových not, může technicky méně vyspělým žákům dělat problémy. V této skladbě se objeví subkontra A, což je na většině nástrojů poslední klávesa klaviatury. Může být pro děti atraktivní, protože se s tímto jevem často nesetkají.

**4. 3. 5. 3. Říkadla.** Allegro vivo  $\text{♩} = 200, 4/4$ . (příloha s. 248 – 249)

Říkadla pracují v rychlém tempu s dětskými rozpočítadly. Skladatel vybral tři nejznámější.

Ve čtyřech taktech rychlých osmin nad  $d^2$  a se skluzou šestnáctin v paralelních kvintách zazní melodie říkanky *En ten týky dva špalíky*. V následujících dvou periodách (t. 5 – 20) se tato melodie rozpracovává. Pak nastupuje v levé ruce rozpočítadlo druhé (t. 13 – 34), *Kolo kolo mlýnské*, provázené kvartovými akordy ve vyšší poloze. Kadenční figura (t. 25) „*musí z kola ven*“ je imitována do basu v zajímavém harmonickém vztahu: z D dur přeskakuje tóny Gis Fis E do cis moll. Dalších osm taktů (t. 27 – 34) použil skladatel jako připomínku prvního tématu, než uvedl závěrečné *Zlatá brána otevřená* (t. 35 – 46). To je říkanka se zklidňující rolí čtvrtových hodnot, takže slyšitelně kontrastuje se současným *Kolo kolo mlýnské* v diskantu (t. 35 – 40). Nakonec zůstává *Zlatá brána sama* (t. 41 – 46) a celá skladba v ní doznívá; až v posledních dvou taktech se připomene hlavní téma závěrovou formulí „*natloukl si nos*“.

**Metodické poznámky:**

V této skladbě může interpretaci napomoci charakter jednotlivých říkadel. Učitel může žákovi pro snazší orientaci napsat text říkadel pod notový zápis. Do not v příloze jsem vyznačila akcenty na místa, kde by pro správné vyznění skladby měly zaznít.

**4. 3. 5. 4. Písnička z pouti.** Allegro  $\text{♩} = 140$ , 4/4. (příloha s. 250 – 251)

Písnička z pouti není autentická ale stylizovaná kramářská píseň (novina, která se zpívala na univerzitě). Melodie je zde podružná, ne příliš charakteristická. Skladba má dryáčnický, pouťový charakter. Humor stylizace podtrhují paralelní septimy (t. 1, 3, a 7) a provokativně falešné As v basu. Po složeném předvětí 2 x 2 takty (t. 1 – 4) následuje dvoutaktové závětí (t. 5 a 6). Při opakování v jiném nástrojovém usazení se závětí rozšiřuje na čtyři takty (t. 11 – 14). Kadencující takt uvádí v melodii durovou a pak mollovou tercii (t. 14). Následuje rozpracování tématu v efektním herním vybavení, s využitím imitací, přírazů, glissanda a trojitých přírazů (t. 15 – 32). Repríza (t. 33 – 45) v oktávovém provedení zvuku rozšiřuje závětí (t. 37 – 45) až ke konci, který představuje kadenční formule melodie s obojí tercií (t. 45).

Písnička je tedy jakousi sonátovou miniformou. Má expozici a reprízu, a mezi nimi zřetelné provedení, ale nemá vedlejší téma.

***Metodické poznámky:***

Ve dvojhmatech je nutné hrát výrazněji horní tón. Pravá ruka v taktech 11 – 13 hraje na lehkou dobu trojzvuky, stejný technický problém se objevuje v taktech 37 – 41. Akordy je třeba hrát uvolněnou rukou a „házet“ je shora. Skupinky šestnáctinových not, které následují, doporučuji hrát na jeden pohyb ruky. V taktech 26 a 27 se objevují kvintoly a v následujících čtyřech taktech trojitě přírazy, které bude nutné dobře nacvičit.

V pozadí této skladby můžeme vycítit spřízněnost s *Concertem semplice*: je tu citelná inspirace folklórem, humor (zde víceméně persiflážní) a zvukových možností klavíru, stejně jako herních způsobů je bohatě využito.

Nakladatelství Supraphon vydalo skladbu v roce 1968 pod názvem *Muzikantský popelec* bez skladatelovy autorizace; cyklus funguje od té doby pod oběma názvy.

Když skladbičky poprvé vyslechl skladatelův nejlepší přítel Miroslav Klega, řekl autorovi upřímně: „*Já bych s tím na veřejnost nechodil.*“ Později, když skladby přehodnotil, se mu omluvil.<sup>37</sup>

**Popelec** byl původně komponován i vydán jako cyklus pro mládež konzervatorního věku. To, že skladba osciluje mezi koncertním kusem a instruktivní literaturou, dokázala i skladatelova vnučka Isabela, která ji dědečkovi zahrála k pětasedmdesátým narozeninám, a to v pouhých jedenácti letech.

Praxe ukázala, že je jak hráčsky, tak posluchačsky vděčný i jako osvěžení profesionálního koncertního repertoáru.

---

<sup>37</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 11. 3. 2006.

#### 4. 3. 6. EXPROMPT

1945, přepracováno 2005.

Tempo di giusto ♩ = 120, 4/4. (příloha s. 252 – 255)

Ve čtyřech úvodních taktech připravuje zdůrazňovaná klesající sekunda stupnicový sestup hlavního tématu v pátém taktu. Sestup od  $e^2$  po  $g^1$  je podbarven tím, že ve stejných tónech sestupuje i bas, jen v jiném rytmu. Vzniká zvláštní situace, kdy druhý hlas je předběhnut prvním. Tato hříčka je mnohokrát různě obměňována na čtrnácti taktech (t. 5 – 18). Po nich nastupuje téma vedlejší (t. 19 – 21), které má fanfárový charakter v bitonálních kombinacích. Hned po třech taktech se vrací hlavní téma (t. 22 – 29) s novými modifikacemi imitací až po další verzi fanfárové části (t. 30 – 38), která se nakonec zklidňuje do připomínky hlavního tématu (t. 39 – 42) a vplývá do nového tempa *Andante sostenuto* ♩ = cca 56. To je blues, připravované původně do hrabalovské opery, na kterou ovšem skladatel s postupujícími zrakovými problémy rezignoval. Blues má šestnáct taktů (t. 43 – 58) s pasážovým přechodem (t. 58) k repríze.

V repríze (t. 59 – 104) je jen málo taktů doslovně převzatých z expozice, vrší se tu nové a nové obměny, přičemž je stále uplatňován imitační princip s rytmickými vrypy.

Skladba končí variantou fanfáry (t. 98 – 102) a kuriózním závěrečným akordem, zdola:  $E^1 H^1 E d a d^1 fis^1 ais^1 cis^2 fis^2$ .

Na začátku byl divadelní text pohádky Alfreda Radoka *Dobrodružství pana Pimpipána*. Skladateli jej přinesl spolužák Emil Křepelka s prosbou, aby k němu napsal scénickou hudbu. Psal se rok 1945 a Gregor neměl s divadelní praxí žádné zkušenosti. Nezeptal se tedy, pro které divadlo to má být, ani který režisér mu dá podrobnější instrukce, a tak se pustil do kompozice první písničky na slova *Já jsem pan Pimpi – pimpi – pán*. Postupně mu ovšem došlo, že by neměl sám rozhodovat, kam do konkrétní situace nějaká hudba patří, a když se žádný režisér nepřihlásil, skladatel text odložil. Zůstal jen náběh na písničku, ale ten se mu zdál dobře použitelný i pro klavírní skladbu. Tak v roce 1946 vznikl **Experiment** jako čtyřvětá

suita: *Fuga* (jako boogie-woogie), *Smutné scherzo*, *Serenáda* (blues) a *Druhé scherzo* (což byla obměněná repríza prvního). Poprvé hrála tuto verzi 4. června 1948 na konzervatorním večírku nad rámec programu Eliška Hanousková, pozdější manželka skladatele Jana Nováka. Druhou verzi, bez *Fugy*, hrál Cyril Klimeš a vysílal ji rozhlas na stanici *Praha II* 22. srpna 1958. Nakonec spojil autor zbylé tři věty do jediné. Takto hrála *Experiment* Tereza Trösterová 11. února 1959 v Praze. Nakonec však neuspokojilo skladatele ani toto řešení: blues mu připadalo příliš dlouhé a svou povahou cizorodé, takže je v roce 2005 vyměnil za jiné, kratší, a scherza mírně obnovil zvukově. Titul *Experiment* – vzhledem k posunu tohoto významu v hudbě – změnil na *Exprompt*.

Tato poměrně náročná skladba je určena studentům konzervatoří. Na přiložené audiokazetě je nahrávka varianty, kterou hrála Tereza Trösterová. Je to verze s dlouhým blues. V notovém materiálu v příloze je finální podoba této skladby, tedy zkrácené blues a lehce obměněná scherza. Skladba má taneční bezstarostnou náladu, hlavním prvkem je zde opět rytmus, který odkazuje k ragtimu (rovné osminové hodnoty, synkopy zapadající do osminového rastru).

## 5. PROTI MÓDĚ, PROTI PROUDU

Na počátku hudební historie dvacátého století stojí dva tvůrci, kteří se neopírali o osvědčené teorie, a přesto měli pro podobu novodobé hudby základní význam: Debussy a Stravinskij. Další dva, Janáček a Schönberg, sice vypracovali vlastní teorie, ale bez opory v dobově vyznávaném Riemannovi<sup>38</sup>.

Čestmír Gregor asi zapochyboval o ortodoxních teoriích poprvé, když ho chtěl otec sotva desetiletého zasvětit do teorie skladby. Pro chlapce to byl jakýsi svět sám pro sebe, bez souvislosti s tím, co slyšel okolo sebe jako hudbu. Když ho asi po pěti letech začalo komponování spontánně zajímat, dobýval se do jeho tajů přes praxi. Objevil v otcově knihovně sešit s titulem *Klavír 1947*. Hudební matice Umělecké besedy v něm prezentovala výběr z klavírních skladeb současných československých skladatelů. Gregor byl okouzlen Bořkovcem, Išou Krejčím, Ježkem, v notách našel zajímavé *Tango* Alexandra Moyzese, půvabnou *Kytičku* Karla Háby a něco z Martinů. Fascinoval ho především nový zvuk, což bylo jedno z hesel meziválečné evropské avantgardy. Pídlil se po dalších projevech toho rodu a našel Aloise Hábu, Stravinskeho, Hindemitha a Bartókovo *Allegro barbaro* – zprvu tedy samou klavírní literaturu. Tady také patrně můžeme hledat jeho důvěrný vztah ke klavíru, ačkoli sám následkem loketní zlomeniny v jedenácti letech nikdy nadprůměrným pianistou nebyl. Začal si všímat, jak jsou tyto skladby sestaveny, a napodoboval je. Nejpodnětnějším mu byl vzor Bořkovcův a rytmika Ježkova. Sháněl se po knihách o hudbě (nikoli však teoretických), dovídal se o Schönbergovi, Varěsovi a Cageovi, a vytvářel si obraz hudebního světa doslova pozpátku – od moderny k historii, od praxi k teorii. U Bořkovce také objevil nové, netonální, a přesto smysluplné pojednávání melodiky, které se pokoušel rozšířit na jednoduchý metrický puls. Tak se prokomponoval až na konzervatoř, kde našel u spolužáka Křepelky poslední impuls k rozletu *Sonaty brevis*.

V oboru hudební skladby je normální, že se adept nejprve vyškolí v teorii, kterou pak aplikuje v praxi. Dobrý učitel provází žáka do praxe s aforistickým připomenutím, aby zapomněl všechno, co se ve škole naučil. Myslí tím, že umělecká tvorba je něco jiného než pouhá aplikace naučeného. Učení však vytváří myšlenkové stereotypy, které si žák natolik zautomatizuje, že si v praxi

---

<sup>38</sup> Konzervativní skladatel, klasik vycházející z Beethovena, když z romantiky, tak z Brahmsa.

neuvědomuje odvozenost, převzatost svých principů. Řemeslnou profesionalitu už považuje za tvorbu. Ve vídeňském klasicismu najdeme víc než desítku dobře vyškolených českých skladatelů, nikdo z nich se ale nestal Mozartem ani Beethovenem, přestože i dnes posloucháme jejich skladby jako uspokojivé. Že byli Mozart a Beethoven géniové, o tom není sporu, ale pak bychom měli zkoumat, v čem jejich genialita spočívala. Každopádně zjistíme, že s teoretickými poučkami zacházeli k obrazu svému. Rozpracování témat u Mozarta nebo jeho pojetí oper nemá cizí předobraz, a Beethoven sahá svými klasickými prostředky až do filozofie hudebního romantismu.

Gregorova cesta ke komponování byla paradoxně opačná: od praxe k vlastním závěrům. Zůstal tedy blíže hudbě než teoriím. Jeho hudba vychází z psychiky současníka a k ní se také spontánně vrací. Obrací se k němu i zájemem své hudební informace, což se dále pokusím vysvětlit. Nejprve však ještě něco o rozdílech mezi tradovanými teoriemi a jeho vlastními závěry z praxe.

Teorie míní, že přirozené tónové vztahy vznikají uvnitř tóniny. Náš autor se přesvědčil, že přirozené tónové vztahy existují i mimo tóninu. Tak došel k závěru, že tonalita a modalita (církevní tóniny) jsou ve vztahu k atonalitě jako její specifické případy. Dále shledal, že hudební teorie byla natolik fascinována problematikou souzvuků a jejich spojování, že odstavila do pozadí problémy melodiky a rytmu. Zajímal se proto přednostně o melodiku a rytmiku, a své objevy vnesl do hlavního proudu hudby dvacátého století. (Už v padesátých letech napsal profesor Jiří Vysloužil, že Gregor je rozený melodik.<sup>39</sup>) Zpochybnil, že možnosti nástrojové virtuosity byly vyčerpány Paganinim, Listzem, Chopinem, Debussym či spíše Ravelem a Prokofjevem, a z hudby nověji pojaté vytvořil i novou funkční nástrojovou virtuositu v klavíru, houslích a violoncellu. (*Všechna virtuosita zplaní do ztracena, není-li vyživována hudbou.* – Yehudi Menuhin) Dále se Gregor nespokojil s amorfním intonováním zhudebněných textů a postřehl, že čeština nabízí bohatý soubor podnětů pro hudebníka zejména svou rytmikou, která je ojedinělá nezávislostí přízvuku na slabičné délce. Přijetí tohoto závěru vede nejen k bohatší metroritmice, ale činí i zpívaný text srozumitelnější. Z těchto poznatků, z paradoxů zejména v teorii ladění a harmonie, a z nevyužívaných možností

---

<sup>39</sup> Z rozhovoru s Č. Gregorem, Praha, 10. 11. 2006.



metrorytmiky usoudil, že všechny čisté, abstraktní teorie jsou v praxi antropocentrizovány – vztaženy k člověku jako původci hudby a jejímu udržovateli. V každém okamžiku života existujeme v průsečíku pomyslného kříže, jehož jedna příčka směřuje od minulosti do budoucnosti, zatímco příčný směr vyznačuje vazbu na současnost. Z minulosti v sobě neseme nejen vlastní genealogii a zkušenost, ale i genealogii a zkušenost obecně lidskou. Do budoucna promítáme svůj odhad zbarvený naším subjektivním přáním. Současnost na nás doléhá působením prostředí (materiálního i lidského), které je přes všechnu naši snahu nepřehledné, ale pro naše postoje a rozhodování bezprostředně relevantní. Tato diachronně-synchronní podmíněnost platí i pro umění. Nacházíme-li v ní závislost biologickou (Lewis Thomas, americký biolog: *Hudba, stejně jako řeč, je dominantním aspektem lidské biologie.*<sup>40</sup>), psychologickou a společensky komunikativní, vyjmenovali jsme přesně to, co v hudbě hledá skladatel Gregor. Jeho hudba vychází z biologických daností, jakou jsou vrozené dispozice druhové včetně fyziologie slyšení, dále s psychologických zákonitostí (emoce, poznávání, vnímání, zapamatování, názornost, sugesce k nápodobě a k asociacím představ) a směřuje ke společenské komunikaci. Vyjadřuje se k situaci člověka, jaký je dnes na pozadí objektivních (materiálních) podmínek. Za objektivní podmínky můžeme považovat životní tempo, zvuky zprůměrněného světa, mnohvrstevnost dějů a událostí, nepravidelný rytmus života nad statickými stereotypy. Psychologie má charakteristické dobové rysy v nesentimentální romantice, křiklavé barevnosti, v povaze humoru, v dravé vitalitě, v usilování o seberealizaci v drsných podmínkách konkurence, v sebepřekonávání.

Gregorova hudba roste ze zázemí nikoli teoretického, nýbrž zkušenostního. Když se patnáctiletý student reálného gymnázia začal zajímat o komponování, měl pouze zkušenosti školáka. Když ve dvaceti dokončil *Sonatu brevis*, pořád byl ještě studentem. *Sonata brevis* je proto překvapivý plod pouhého tušení o některých stránkách reality, ale svou sonotemporální poetikou předznamenává celou autorovu zralou tvorbu.

Jeho poetika vychází z atonality zahrnující speciální případy tonality a modalit; z výrazné kresby melodické a melorytmické; z pnutí mezi metrikou a rytmikou, obohacenou jazzovými prvky; z konsekventního rozvíjení exponovaného materiálu;

---

<sup>40</sup> THOMAS, L., *Buňka, medúza a já*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1981, s. 28.

z uvolněného kontrapunktu, do něhož patří i svobodně vedený bas, a z virtuózního využití nástroje. Komunikuje s posluchačem na bázi biopsychologických daností, emocí a humoru.

Gregor nevytváří apriorně teorie, filozofii, sloh. To všechno je až výsledkem úsilí o vlastní hudbu. Autorský subjekt má vlastní předpoklad jako jsou povaha talentu, fantazie, sklony, zájmy, racionalita, citovost, schopnost usouvztažňovat. To všechno jsou vlastnosti vrozené a individuální, ve kterých svobodná vůle nehraje roli. Významnou úlohu však hraje doba, historická situace společnosti. Ta je sice daná, ale rozhodující je, jak se k ní tvůrce staví, jak ji chápe, co z ní vyvozuje, kolik konformity a kritičnosti projevuje.

Jádrem všeho je ona zmiňovaná potřeba tvořit „svou“ hudbu, (relativně) nezávislou na dobové módě a na konvencích. Vše se točí kolem pojmu „hudba“. Jde o posluchačský zážitek, ze zmíněných příčin odlišný od toho, co známe od jiných autorů. Gregorovy postoje nejsou přejímané postoje jiných, ať už jde o Novou hudbu, neo-styly nebo osobnosti. Jde mu o spontánní hudební působivost v invenci a o poslechovou sledovatelnost ve zpracování. Nad hudební teorie postavil psychologii vnímání, která je nadřazena koneckonců všem existujícím teoriím. Vnímáme v zásadě to, jak se rozvíjí myšlenka, aby ukázala, kolik hudby v ní je.

K psychologii vnímání je žádoucí plastičnost vyjadřování. Shrňme si tedy, kde nachází Gregor plastičnost své hudební řeči.

Jsou to v první řadě výrazně konturovaná témata. V atonálním prostoru je to individualizovaná intervalika, pro niž je tonalita nebo modalita součástí atonality. Metrický stereotyp je zčeřován rytmikou často nepravidelnou a neperiodizovanou. Dominantní složkou je melodika, neboť melodika je to nejnápadnější, co naše psychika v hudbě vnímá. Vstřebala do sebe novoklasickou věčnost, romantickou citovost a expresi, a přidala osobitý typ humoru. Jazzová oblast ji inspirovala celým svým vývojem. Největší význam si uchovává blues, jehož stoletá životnost prokázala, že je neodmyslitelným fenoménem dvacátého století.

K plastičnosti této hudby patří dále gestika. I slovní vyjadřování používá kromě doprovodné gestiky a mimiky fyzické gestiku zvukovou: akcenty, větné klenby, závěrové kadence. Gestika sama je verbálně popsatelná jen obrysově: pod slovem „akcent“ si můžeme představit škálu různých akcentů o různých významech. Příklady z Gregorových skladeb stojí za připomenutí i v této významově omezené rovině.

Opakované tóny na začátku klavírního koncertu nebo vedlejšího tématu třetí věty *Sonaty in tre tempi* působí jako gesto tvrdošijnosti. Jakési bouchnutí do stolu najdeme na začátku téže sonáty. Úšklebek nebo posměšek (*Sonata in tre tempi*, třetí věta), odskok (téma finální věty klavírního koncertu), závrat' (metrorytmická komplikace vedlejšího tématu téže věty), vzmach (*Sonata Brevis*, třetí takt), úlek (*Sonata in quattro tempi*, třetí takt), pohazení (*Sonata in quattro tempi*, střed), gesto stvrzující (*Sonata in quattro tempi*, čtvrtá věta, vedlejší téma ♩. ♩. ♩), náraz (*Concerto semplice*, začátek třetí věty), gesta taneční, často valčíková aj.

Sluší se podotknout, že mnohé podněty k plastickému vyjadřování našel Gregor v myšlení Janáčkově. Nepokouší se ho napodobovat, nebo dokonce přejímat, nýbrž domýšlet momenty pro Janáčka konstitutivní, ale jeho analytiku dodnes přehlížené. Vztah mezi Janáčkem a Gregorem můžeme exemplárně demonstrovat na vedlejším tématu pomalé věty *Concerto semplice*. Toto neobvyklé téma působí interpretačně-výkladovou potíž pianistům, kteří hudebně Janáčka neprožili. A to přesto, že podobné téma ani v takovém tvaru, ani v této koncepci u Janáčka nenajdeme. I tak je tu nepopíratelné společné pozadí, které patrně pramení ze vztahu obou Moravanů k východomoravskému folklóru: v pohledu strohém, lapidárně zestručněném, trochu pichlavém. U Janáčka nachází Gregor podnět, ale ten domýšlí po svém, stejně jako u všech podnětů (nejen) z Janáčka. Tak stojí Janáček i za rozpínanými intervaly Gregorovy melodiky (např. *Sonata in quattro tempi*, druhá věta v obou tématech), za klenbou leckteré melodie (*Concerto semplice*, první věta, vedlejší téma), za zástupnými tóny souzvukovými (zejména průtahy bez rozvodu), za žensky zeslabovanými závěry, za otázkou předvětím, na kterou přichází nepředpokládaná odpověď závětím, za sazbou kontrapunktů, zejména když neposilují vedoucí hlas imitačně, ale protiřečí mu, a to už i samotným nepravidelným nástupem, takže spíše než kontrapunkt vytvářejí kontrapozice, autentickou vícevrstevnost. (viz rozhovor s Milošem Navrátilem v *Hudebních rozhledech*, 1959; kapitola č. 6).

Završení tendence k plastickému vyjadřování potažmo k psychologii vnímání je proces formační. Protože dominantním formotvorným prvkem je pro Gregora melodika, najdeme v jeho skladbách různé typy melodické výstavby: od evolucí z jediného taktu, případně dvojtaktí (*Sonata in quattro tempi*), až po nekonečné melodie přesahující šedesát taktů (*Polyfonieta*, violoncellová sonáta). Povaha

nápadu si vyžaduje vlastní formování, i když způsob rozvíjení a potřeba gradací k vrcholení myšlenky inklinuje většinou k sonátovému principu, a to i v různých modifikacích (např. sonátová forma o jediném tématu, prvky sonátové kontaminovány prvky rondovými, písňovými, fugovými nebo variačními). Výstavba skladby, ať už jednověté nebo cyklické, tíhne k monumentalitě, za níž můžeme hledat poučení zejména z Beethovena, Smetany a Čajkovského.

Připomínám znovu, že tyto tvůrčí konstanty vznikaly bez předchozí teoretické reflexe, spontánně. Teprve později začal Gregor postupně zkoumat obecnější principy své kompozice. Po příležitostných člancích, rozhovorech a zkušenostech s vrcholným skladatelským úkolem, operou *Profesionální žena*, vznikla jeho knižní studie *Divácká opera* (Praha, 1996), která zahrnuje i část tvůrčí problematiky.

Žánrové rozpětí Gregorovy hudby sahá od taneční písničky a instruktivních skladbiček pro děti až po balet a operu. Ve své diplomové práci jsem se omezila na klavírní tvorbu, která demonstruje ze široka skladatelův profil. Pokusila jsem se jej charakterizovat z vlastního pohledu a zkušenosti. Shledávám, že mu jde o osobitý přístup v leckterém ohledu objevný, o značný interpretační nárok a o spontánní komunikaci s posluchačem. Zdá se, že řada nejvýznamnějších osobností našeho hudebního života dospěla k obdobným závěrům. Pro dokreslení uvádím některé ohlasy na autorovo dílo v kapitole osm.

## 6. POHLED DO TVŮRČÍ DÍLNY

### S Čestmírem Gregorem o polyfonii

*Praxe mě naučila, že v umění je důležitější sám proces než cíl. Myšlenka se nestává frází, dokud se rodí.*

Č. GREGOR

V souvislosti s *Concertem semplice* ale i dalšími Gregorovými skladbami (*Svita pro smyčce, Trio pro flétnu, violu a basklarinet* a hlavně *Polyfonieta*), bych zde ráda přiblížila autorův vztah k polyfonii a kontrapunktu tak, jak o něm hovořil s Milošem Navrátil<sup>41</sup>.

Na samém začátku autor přiznává, že k polyfonii chová zvláštní náklonnost a že už jako student si představoval symfoniettu, ve které by byl každý nástroj reálným hlasem orchestrálního pletiva. Tehdy vznikl název *Polyfonieta*, i když skladba toho jména čekala na své zrození skoro dalších dvacet let.

Gregor zdůrazňuje, že ideál barokní polyfonie – zmnožení hlavní myšlenky a její gradace – není východiskem pro jeho tvorbu. Jeho hudba řeší životní rozpory a sám autor zastává názor, že polyfonie dnes plní i funkci dramatického sváru – ovšem nesouhlasí s tím, aby to dělala prostředky přísně barokními (tématickou, nepřerušovanou, formálně přísnou polyfonii).

Autor je přesvědčen, že princip kontrapunktu nespočívá v tom, že se píše nota proti notě. Především sama dialektika života nepíše „notu proti notě“. Tím chce upozornit na to, že pojem kontrapunktu by se neměl ztotožňovat se školskou naukou o kontrapunktu. Věří, že akademické pojetí kontrapunktů se abstrahovalo od kontrapunktu životního, který porušuje normy formální estetiky, je nekonečně mnohotvárnější a inspirující. Dochází dokonce k závěru, že není spravedlivé hovořit ani o kontrapunktu ani o polyfonii a že není lehké najít termín pro takové pojetí uměleckého díla, ve kterém každý děj, každý charakter (v hudební představě třeba jako melodie) žije na pozadí jiných dějů (melodií), všechny se vyvíjejí, mění se a tím se mění i vztahy mezi nimi.

Pro lepší představivost uvádí přirovnání: fotografie – hlava na neutrálním pozadí. To je v hudební oblasti melodie podložena harmonií. Harmonie znamená buď

<sup>41</sup> NAVRÁTIL, M. S Č. Gregorem o polyfonii. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 50 - 51.

harmonii pouze realizovat nebo harmonii, která s melodií polemizuje, a tím ji staví do určitého konkrétního osvětlení - a to už v Gregorově představě spadá do oblasti kontrapunktu. Další je přirovnání hromadného snímku nebo portrétu v konkrétním prostředí. Člověk na fotografii do toho prostředí buď patří nebo nepatří, to znamená, že už tu vzniká nějaký konkrétní vztah mezi ním a prostředím, mezi ním a ostatními lidmi, mezi ním a vztahem někoho jiného k tomuto prostředí. Takový systém má mnoho předností, a to právě v hudbě, kde jsou tyto vztahy ještě zmnožovány prvkem času. Takto pojatá hudba operuje s prostředky románu, filmu (např. technika filmového střihu) i anekdotické zkratky. Gregor nazývá tento postup „kontrapozičním principem“.

Autor shrnuje, že jeho skladebný princip spočívá především v práci s rytmem, ve kterém vidí úžasnou kontrapoziční hodnotu. Tvrdí, že tím, že dvě myšlenky spolu bezprostředně „polemizují“, vzniká esteticky nová kvalita. Přirovnává situaci k románu – různé osudy, různá pásma se v románě střetávají jen v určitých bodech, často překvapivě a nečekaně, tím překvapivěji, že autor v některém dějovém pásmu používá zámlk, přeskakuje v něm celé časové úseky. Tento princip zkratky, náznaku považuje skladatel za to nejdůležitější, co technicky vzato, může pomoci klasické polyfonii - vylehčit ji, přidat jí na vtipu i na závažnosti (protože zůstává jen to podstatné, odstraňuje se kontrapunktická vata). Toto je aplikováno třeba v *Concertu semplice*, kde se střetávají nahá témata, téměř motivy. Autor je nechává v jejich přirozené podobě, nepřipojuje formální kontrapunkt bez ohledu na konvenci dvojhlasu či trojhlasu až do konce. Jedno pásmo skončilo, zůstává tedy jen druhé. Princip „zámlky nepodstatného“ má mnohem víc podob – ovlivňuje nakonec celou fakturu partitury.

Čestmír Gregor dodává, že z dosavadní zkušenosti může soudit, že se toto pojetí skládání může uplatnit ve všech žánrech velkých i malých forem.

## 7. HUDBA JE ZVUKOVÝ OBRAZ SVĚTA<sup>42</sup>

(s Čestmírem Gregorem hovořil Karel Steinmetz)

Docent Karel Steinmetz se spolu s Čestmírem Gregorem zamýšlí nad skladatelovou tvorbou a kompozičními postupy. Předkládám zkrácenou verzi rozhovoru.

Čestmír Gregor pro mne byl od prvního setkání autor plný záhad. Jeho skladbám jsem dlouho nemohl jaksi přijít na chuť. Trochu mi vadilo, že jsem je dobře neuměl stylově zařadit: měly něco z Janáčka, z šostakovičovského symfonismu i ze symfonického jazzu; občas jsem si nevěděl rady s dlouhými plochami evoluční hudby, zamýšlel jsem se nad ozvláštňováním symfonických ploch prvky moderní taneční hudby. Teprve při opakovaném poslechu jsem začal své soudy měnit. Neušla mi také skutečnost, že premiéra každé Gregorovy závažnější skladby byla vždy provázena značným rozptylem názorů – od jednoznačného přijetí na jedné straně až po úplné zatracení na straně druhé. Teprve až se skladby dostaly do normálního koncertního repertoáru, ukázala se jejich životnost vedle děl běžně uváděných.

Oč vlastně hudebně jde v Gregorově tvorbě?

*Na začátku hledám téma, které by bylo schopno unést „hudební příběh“. Tématem myslím hudební myšlenku a hudebním příběhem skladbu, resp. větu skladby. Ty příběhy pak asociují svým průběhem životní situace, konflikty a peripetie. Snažím se, aby se z hudby nevytratila její základní složka, esenciální vyjádření jejího časového kontinua a její estetické sdělnosti, totiž svébytná melodie. Ovšem melodie adekvátní moderním hudebním prostředkům, úzce související s rytmem, jehož pointace není v dřívější hudbě běžná. Není svázaná s tonalitou. Její emocionální poloha je potud moderní, nakolik je vyposlouchaná z nových jevů světa okolo nás. Vyplývá to z mého přesvědčení, že hudba je vlastně zvukový obraz světa. Za rozhodující u díla považuji, o čem mluví a jak svůj „objekt“ pojímá. V tom „jak“ je autorovo hodnocení skutečnosti. To jsou pro mě základní hodnoty hudebního díla, poměřené pochopitelně originalitou autorského pohledu, ryze hudební invencí,*

---

<sup>42</sup> STEINMETZ, K. Hudba je zvukový obraz světa. *Hudební rozhledy*, 1980, roč. 33, č. 3, str. 133 - 134.

*psychologii slyšení a vnímání a zvukovou realizací po stránce řemeslné. Neboť adekvátnost formy je kromě invence věci řemesla.*

*Autor – tot' styl. Ale styl se realizuje syžetem, nebo snad lépe, životně tématickým okruhem počínaje. Autor je tedy také téma. Smetana by nemohl komponovat „Její Pastorkyňu“ a Janáček „Rusalku“. Skladatel musí odhadnout, zda lákavé téma je zároveň „jeho“ tématem. Každý z nás má k některým blíž, k některým dál. Sebevětší, sebevýznamnější téma, interpretované bez samostatného názoru na ně, nedá uspokojivý umělecký výsledek. Aplikovat zkušenosti dřívějších generací v nových, vlastních souvislostech, s vlastním viděním světa, který se mezitím změnil – to se mi zdá neodmyslitelné od tvůrčího procesu současníka. Neboť v tom je možnost a nutnost nekonečného vývoje, že objektivní svět je přímka, k níž se naše poznání blíží hyperbolickou křivkou; ale ta křivka probíhá v čase, a tak se v ní odehrává ustavičná změna, takže ta hyperbola se přibližuje ustavičně k jinému „obsahu“ té přímky. Princip poznání není tak jednoduchý, aby stačilo nepřetržitě zdokonalovat jen poznání předchůdců: my poznáváme zároveň už také jiný objekt.*

Jestli tomu dobře rozumím, tak je jedním z klíčových bodů vašich úvah problém sdělnosti. Proto asi tolik nepodléháte módním směrům. Vykazujete se slohovou kontinuitou, z níž se vymyká do jisté míry jen období romantizující průpravy. Rozhodující znaky vašeho stylu vznikly v raných dílech z roku 1946: *Experiment* a *Sonata brevis*. Operujete v nich atonalitou, novým zvukem, zpočátku drsným, členitou rytmikou, která mnohdy svou moderní tanečností ovlivňuje melodiku, netradičním pojednáním témat, volně pojatým kontrapunktem. To vše se objevuje u vašich vrstevníků až tak o patnáct let později. Zajímá mě tedy váš názor na Novou hudbu.

*Za její klady považuji především zvukové barvy. Dále oceňuji praktickou aplikaci hábovského atematického slohu a jeho mikrointervaliky; pak podstatné uvolnění fantazie ve všech složkách. Dále důkaz, že interpretace je také tvorba. Taky dobový humor. Scénomúzické formy. A nakonec i ten paradoxní důkaz, že nové barvy se dají vytvářet zcela nesmyslnou cestou, cestou náhodných matematických sérií.*

*Naproti tomu Nová hudba neřešila otázku sémantickou a otázku přenosu hudební informace. Neřešila problém kontaktu hudby jako takové s posluchačem. Její přesah do života je omezený, a umění, které nevstoupí do života, nebere život na vědomí.*



Jste svým založením spíše symfonik. Je těžké psát pro klavír?

*Každá nová skladba má jen dvě možnosti. Buď aspirovat na úspěch v úzkém kruhu a omezené době v prostředí, které apriori dává konkrétnímu autorovi dočasnou příležitost; pak lze psát víceméně cokoli a jakkoli. Nebo jít do konkurence s tím obrovským existujícím „nadčasovým“ repertoárem a vystihnout, která stránka, který výraz, která nástrojová možnost, který životní pocit nebyl v dosavadním hudebním odkazu dosud postižen a vyjádřen. Což platí zásadně pro všechny obory, nejen pro klavír. Asi to říkám zjednodušeně, protože to všechno nové je zase dál podmíněno, ale to by bylo téma samo pro sebe.*

Takže byste chtěl jít do konkurence?

*Ted' to všechno obrátím k jinému východisku. Pro mě totiž základní žízeň po komponování byla a je žízeň posluchačská. Mne samotného jako posluchače hudby. Když jsem jako kluk poznal jistou část repertoáru, začal jsem pociťovat, že bych chtěl poslouchat ještě taky jiná hudbu. Měl jsem o ní vlastní představu, ale nenacházel jsem ji realizovanou v existující literatuře. Tak jsem si ji musel začít psát sám. Samozřejmě, že ta má představa nebyla hned na začátku úplně vyhraněná. Vyvíjela se (taky s tím, jak jsem si postupně osedlával vyjadřovací prostředky), ale neměnila se ve své podstatě. Spíš docházelo v různých obdobích k akcentaci různých stránek té představy.*

Ale odbočili jsme od problému komponování pro klavír.

*Má-li člověk představu vlastní hudby, není to ještě totéž, jako mít představu skladby. Skladba je uzavřený celek, ucelená výpověď, proces v čase. Organismus v čase, ve zvuku a v nástrojové technice. To se musí řešit v každé skladbě znova a samostatně. Psát pro klavír je těžké proto, že před námi řešili tyto vztahy velcí autoři na nejvyšší úrovni. Ale tak bychom mohli mluvit i o houslích, orchestru, opeře, o všem. V klavíru je to snad o to „těžší“, že je většině autorů nástrojem nejběžnějším a jako takový svádí, aby se pro něj psalo se snadnou samozřejmostí, aniž si skladatel uvědomí, že i pro klavír je třeba instrumentovat, že materiál pro klavírní skladbu chce svá specifika, že jeho osvědčená hrací technika je už oposlouchaná a vnáší do díla kliše – a že přesto má pianista pořád jen dvě ruce. Vzniká příliš mnoho pouhých skic a klavírních výtahů – dvou extrémů, vyplývajících*

*z každodenního styku s nástrojem a nerespektujících jeho osobnost. Neboť klavír je osobnost mezi nástroji.*

*Ale zdá se mi, že toto je problém podřízený onomu základnímu, totiž nutnosti psát moderní hudbu. Tento pojem si každý vysvětluje po svém, ale já si myslím, že jeho obsah je velmi vyhraněný. Je to hudba, která je odrazem moderního světa, moderního člověka. Ne každá stránka světa je moderní, ne každý člověk je moderní. Je příliš mnoho přežilého v objektivním světě a příliš mnoho zastaralého v myšlení lidí, než abychom mohli ztotožňovat pouhý letopočet s moderností. Objevovat nový svět, nové rysy v člověku – to už pak taky brání autorovi používat klišé. Opakovat klišé není tvořit, a v umění jde o tvorbu. A nezapomeňme podtrhnout: v hudbě jde o hudbu.*

V těchto názorech jsem našel vysvětlení a odpověď na původní otázku: proč jsem dlouho nemohl přijít hudbě Čestmíra Gregora na chuť. Pro poslouchajícího je totiž mnohem snazší orientovat se ve skladbě, která se opírá o poslechovou znalost Prokofjeva, Bartóka nebo i Schönberga, než rozpoznat to, co je v novém díle původní a vlastní autorovi. Nebo jinak: je snazší poznat negaci starého, než postihnout nové v jeho pozitivu. Kritika vytváří svůj aparát na artefaktech. Nový jev v umění nelze postihnout kritickou metodou vytvořenou pro jiný jev. Obecně řečeno, nový jev nelze postihnout starším myšlením. Nepřipouštíme si myšlenku, že hudba se nikdy nevyvíjí jediným proudem – nebo přinejmenším ne dlouho. Říkat jednoduše „ne“ je pro kritika vždycky pohodlnější. K ničemu nezavazuje. Debussy? Ne, chybí mu polyfonie. Wagner? Ne, chybí mu rytmus. Nebo intimita. Nebo střídmost. Vždycky se něco najde, když se chce obhájit to apriorní „ne“. Ono apriorní „ne“ již u Gregora říci nemohu.

## 8. OHLASY NA DÍLO

*Gregor je nejzajímavější skladatel své generace.*

BŘETISLAV BAKALA  
dirigent orchestru brněnského rozhlasu

*Dirigoval jsem snad stovky českých soudobých skladeb, ale všechny byly jako od někoho jiného: od Smetany, Martinů, Bartóka, Šostakoviče, Schönberga až po Stockhausena. Kdežto Gregor je originál.*

VÁCLAV SMETÁČEK  
dirigent FOK

*Violoncellový koncert je koncert první světové garnitury.*

MILAN MUNCLINGER  
flétnista, popularizátor hudby

*Vaše klavírní stylizace je výborná!*

RUDOLF FIRKUŠNÝ  
klavírista

*„Symfonie mého města“ je tak skvělá symfonie, že když už neditiguji, budu o ní alespoň mluvit.*

RAFAEL KUBELÍK  
dirigent

**Ze zahraničních ohlasů:**

*„Symfonie mého města“ je jednou ze skladeb století.*

TOSHIKARA ICHIKAWA  
ředitel Nippon-Columbia

*To je přesně ta hudba, jakou čeká svět od českého autora.*

LUKAS DAVID  
první uvedl houslový koncert

*„Profesionální žena“ by asi mohla ukázat cestu z krize soudobé opery.*

Dr. KURT HONOLKA  
univerzitní profesor, Stuttgart

**Názory autorit nejsou v rozporu s míněním řadových posluchačů:**

*Kdyby byla všechna soudobá hudba taková, tak by se taky jinak poslouchala.*

posluchačka v Rudolfinu k „Symfonickým  
metamorfózám na bluesové téma“

*Ten balet „Horko“ si nenechte ujít!*

šatnářka plzeňského divadla

*Tato hudba donutí člověka poslouchat.*

návštěvník koncertu ve Stráži pod Ralskem  
k „Příjemnostem“

## ZÁVĚR

Zpracováním této práce jsem podala přehled veškerého klavírního díla současného skladatele umělé moderní hudby Čestmíra Gregora, a pomocí podrobné analýzy jednotlivých děl jsem přiblížila kompoziční postupy a inspirační zdroje tohoto skladatele. Došla jsem k závěru, že hlavní rysy, kterými se vyznačuje autorův značně osobitý skladatelský styl, jsou polyfonní myšlení, tonální neukotvenost skladeb kompenzovaná melodickou určitostí, rozvoj motivů z malých jader, výrazná témata, plastické melodie a především vynalézavá práce s rytmem. Inspiraci autor čerpá z lidového folklóru, zejména moravského (Leoš Janáček), dále z tvorby české meziválečné avantgardy (Pavel Bořkovec) a z jazzu (Jaroslav Ježek). Jeho hudba odráží pocitové vztahy člověka jednadvacátého století, jehož životní styl určuje především městské prostředí. Autor se v rámci *Nové hudby* neobrací k žádné z teorií, ale našel si vlastní tvůrčí poetiku. Základem pro veškeré komponování je mu komunikativní hudba, která respektuje zákonitosti lidské psychologie vnímání.

Gregorovy koncertantní skladby vynikají novou nástrojovou stylizací a netradičními přístupy k nástrojové virtuositě (hra dlaní, loktem, nekonvenční prstoklad). Jeho klavírní sonáty a koncerty dávají interpretovi možnost upozornit na brilantní ovládnutí techniky.

Skladatelova instruktivní literatura je svým záběrem určena pro děti předškolního věku až po studenty konzervatoří. Jejich nejnápadnějším výrazovým prostředkem je rytmus. Doufám, že uveřejněním analýzy kompletního instruktivního díla obohaceného o notový materiál a metodické poznámky, se dostane této části autorovy tvorby zasloužené pozornosti, a že jeho skladby ožijí na koncertních pódiiích v rukou mladých interpretů.

Rozsahem svého zaměření je práce adresována širokému publiku, a to jak z řad laické, tak odborné veřejnosti. Věřím, že práce dobře poslouží muzikologům, zájemcům o problematiku moderní umělé hudby, učitelům hudby a klavíru, profesionálním klavíristům a v neposlední řadě studentům filozofických a pedagogických fakult.

Velkým přínosem mé práce je uveřejnění skladeb, které dosud nevyšly tiskem, a pojednání o skladbách, o kterých doposud nebyla v odborném tisku zmínka.

Za nejcennější momenty při zpracování této monografie považuji osobní konzultace u autora, které přispěly k věrohodnosti, pravdivosti a autentičnosti daného materiálu.

Jsem přesvědčena, že práce komplexním způsobem přiblíží čtenáři život, dílo a zázemí doby významného skladatele dvacátého a dvacátého prvního století.

## RÉSUMÉ

In my thesis, I introduce a complete list of piano works by Čestmír Gregor, a contemporary Czech composer of modern classical music. I have tried to define his compositional techniques and sources of inspiration by analysing the individual pieces of music. I have found that the major features of the author's highly unique style are polyphonic thinking, the development of motives from small nuclei, expressive themes, plastic tunes, inventive work with rhythm, and the absence of a tonal centre which he compensates for by distinctive melodies. The author finds his inspiration in folklore, especially Moravian (Leoš Janáček), the works of Czech interwar avantgarde (Pavel Borkovec) and in jazz (Jaroslav Ježek). His music reflects the emotional states of a man living in the twenty-first century whose life style is predominantly determined by an urban environment. Gregor does not use any of the *Musica Nova* theories, instead he founded his own music language. The basis for his compositions is communicative music, which follows the patterns of human perceptive psychology.

Gregor's concertant compositions are typical for a new instrument stylization and nontraditional attitudes towards instrument virtuosity (playing with a palm, elbow; an unconventional fingering). His piano sonatas and concerts enable the interpreting pianist to showcase their mastery of the technique.

Composer's instructive literature is in its scale focused on children from a pre-school age to students in conservatories. Their most outstanding expressive means is rhythm. I hope that the analysis of the instructive literature including the enclosed note material helps this part of Gregor's work to gain the attention it deserves and that once again these compositions are performed in concert halls by a new generation of young pianists.

This thesis is aimed at a wide public audience, both amateur and professional. I believe that it will be appreciated by musicologists, people interested in modern classical music, piano and music teachers, professional pianists, and last but not least students of philosophical and pedagogical faculties.

A great contribution to my thesis is the inclusion of compositions which have not yet been published and the description of the compositions which have yet to appear in scientific print.

The most precious moments when writing this paper were the personal consultations with the author. These increased the credibility, verity, and authenticity of this work.

I am convinced that this thesis clarifies the life, work and background of an important contemporary composer in an exhaustive way.



## POUŽITÁ LITERATURA

- [1] CARY, J. *Kopytem do hlavy (The Horse's Mouth)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984.
- [2] FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1997, 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.
- [3] GREGOR, Č. *Divácká opera*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1996, 147 s. ISBN 80-86022-08-0.
- [4] GREGOR, V. *Klavírní literatura. Koncerty (1. díl)*. Vysokoškolské skriptum.
- [5] HAVLÍK, J. Hudba mého města. Marginálie k poetice a tvorbě Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1987, roč. 40, č. 5, s. 224 – 227.
- [6] HOLZKNECHT, V. *Klavír v moderní době*. Praha: Melantrich, 1938.
- [7] JÍLEK, Z. Klavírní koncerty Čestmíra Gregora. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 140 – 142.
- [8] KAPR, J. *Konstanty (Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků hudby)*. 1. vyd. Praha: Panton, 1967.
- [9] KOHOUTEK, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 2. roz. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- [10] MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, 611 s. ISBN 80-7106-238-3.
- [11] NAVRÁTIL, M. S Č. Gregorem o polyfonii. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 4, s. 50 - 51.
- [12] PUKL, O. Předmluva. In: *Concerto semplice*. 1. vyd. Praha: Panton, 1961.
- [13] PUKL, O. Osobnosti hudebního Ostravska po roce 1945 – Čestmír Gregor. In: *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945*. Ostrava, Profil, 1984, s. 158 – 160.
- [14] SCHNIERER, M. *Hudba 20. století*. 3. vyd. Brno: JAMU, 2005, 264 s. ISBN 80-86928-06-3.
- [15] SCHNIERER, M. *Expresionismus a Nová hudba. Svět orchestru 20. století (3. díl)*. 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1999, 377 s. ISBN 80-7040-371-3.

- [16] STEINMETZ, K. Hudba je zvukový obraz světa. *Hudební rozhledy*, 1980, roč. 33, č. 3, s. 133 - 134.
- [17] STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*. 6. vyd. Praha: Vyšehrad, Zvon, 1999, 559 s. ISBN 80-7021-318-3.
- [18] ŠTĚPÁNEK, M. *Ilustrovaný encyklopedický slovník a – i*. 1. Vyd. Praha: Academia, 1980, 970 s.
- [19] THOMAS, L. *Buňka, medúza a já*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1981, 288 s.
- [20] VYSLOUŽIL, J. *Hudební slovník pro každého - Skladatelé a hudební spisovatelé (2. díl)*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1999. ISBN 80-86093-23-9.
- [21] ZENKL, L. *ABC Hudebních forem*. Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

## NOTOVÁ LITERATURA

### SKLADBY VYDANÉ TISKEM

- [1] GREGOR, Č. *Concerto per pianoforte e orchestra* (Riduzione per due pianoforti). 1. vyd. Praha: Panton, 1987, 76 s.
- [2] GREGOR, Č. *Concerto semplice* (Due pianoforti). 1. vyd. Praha: Panton, 1961, 63 s.
- [3] GREGOR, Č. *Hudbánky*. Uherské Hradiště: Uher, nedatováno.
- [4] GREGOR, Č. *Muzikantský popelec*. 1. vyd. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, 11 s.
- [5] GREGOR, Č. *Sonata in tre tempi*. Praha: Panton, 1968.
- [6] GREGOR, Č. *Tre movimenti*. Praha: Panton, 1969, 16s.
- [7] GREGOR, Č. *Vyhrávanky*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974, 15 s.

### ARCHÍV SKLADATELE

- [8] GREGOR, Č. *Exprompt*.
- [9] GREGOR, Č. *Nikdo není sám*.
- [10] GREGOR, Č. *Polehčující okolnosti*.
- [11] GREGOR, Č. *Sonata brevis*.
- [12] GREGOR, Č. *Sonata in quattro tempi*.
- [13] GREGOR, Č. *Waltz*.

## PŘÍLOHY

### NOTOVÝ MATERIÁL

#### Sonáty

Sonata brevis	94
Tre movimenti	104
1. <i>Preludio</i>	104
2. <i>Variazioni</i>	108
3. <i>Scherzo</i>	113
Sonata in tre tempi	118
1. <i>Andante moderato</i>	118
2. <i>Sostenuto</i>	121
3. <i>Allegro vivace</i>	124
Sonata in quattro tempi	133
1. <i>Allegro molto</i>	133
2. <i>Adagietto</i>	145
3. <i>Fresco</i>	150
4. <i>Molto con moto</i>	156

#### Koncerty

Nikdo není sám	168
1. <i>Slavnostní preludium</i>	168
2. <i>Finale</i>	169
Concerto semplice	170
1. <i>Con moto</i>	170
2. <i>Moderato</i>	179
3. <i>Con brio</i>	181

Koncert pro klavír a orchestr	186
1. <i>Allegro ben ritmico</i>	186
2. <i>Andante ben ritmico</i>	194
3. <i>Allegro gaio</i>	203
<b>Instruktivní skladby</b>	
Hudbánky	214
Vyhrávanky	218
<i>Rozpočítanky</i>	218
<i>Neoránky</i>	219
<i>Zadržímánky</i>	221
<i>Nečesánky</i>	223
<i>Zpěvánky</i>	225
<i>Svolávanky</i>	227
Waltz	229
Polehčující okolnosti	230
<i>Pochod</i>	230
<i>Mazurka</i>	233
<i>Scherzo</i>	236
<i>Árie</i>	238
<i>Toccata</i>	240
Popelec	243
<i>Variace na veselou písničku</i>	243
<i>Tuláková písnička</i>	246
<i>Říkadla</i>	248
<i>Písnička z pouti</i>	250
Exprompt	252
<b>Vysvětlivky k notovému zápisu</b>	256

## **AUDIOKAZETY**

### **Kazeta 1, strana A**

*Concerto semplice.* 3 věty, 23 minut.

Jan Marcol, Janáčkova filharmonie, Ostrava, řídí Josef Daniel.

### **Kazeta 1, strana B**

*Koncert pro klavír a orchestr.* 3 věty, 29 minut.

Vít Gregor, Moravská filharmonie, řídí Lubomír Mátl.

### **Kazeta 2, strana A**

*Popelec.* 4 persifláže pro klavír, 9 minut. Jan Marcol.

*Tre movimenti.* 8 minut. Tereza Trösterová.

*Sonata in tre tempi.* 10 minut. Jan Marcol.

### **Kazeta 2, strana B**

*Sonata in quattro tempi.* 22 minut. Jan Marcol.

*Experiment.* 5 minut. Tereza Trösterová.

# SONATA BREVIS

1 Animato ben ritmico  $\text{♩} = 92$

4/4 *mf*

3 *p* *f* *mf*

5 *mf*

7 *B' diminuce* *dim.* *p*

10

Musical score for measures 10-13. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 11 has a *p* dynamic. Measure 12 has a *p* dynamic. Measure 13 has a *p* dynamic and a *cresc.* marking. A first ending bracket labeled *A'* spans measures 12 and 13.

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. Measure 13 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 14 has a *f* dynamic. Measure 15 has a *f* dynamic. Measure 16 has a *f* dynamic and a *dim.* marking. A first ending bracket labeled *A'* spans measures 13 and 14. A handwritten note *paralelni kvarty* is written below the first two measures.

16

Musical score for measures 16-19. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. Measure 16 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 17 has a *f* dynamic. Measure 18 has a *dimin.* marking. Measure 19 has a *p* dynamic.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. Measure 19 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 20 has a *f* dynamic. Measure 21 has a *f* dynamic.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. Measure 21 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 22 has a *f* dynamic. Measure 23 has a *f* dynamic. Measure 24 has a *f* dynamic.



24

*poco a poco dimin.*

*B'*

This system contains measures 24, 25, and 26. It features a treble and bass staff with complex chordal textures. The instruction "poco a poco dimin." is written below the first staff. A dynamic marking "B'" is placed above the second staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

27

This system contains measures 27 and 28. The notation continues with intricate chordal patterns in both staves, maintaining the complex harmonic language of the previous measures.

29

This system contains measures 29 and 30. The musical texture remains dense with overlapping chords and moving lines in both staves.

31

*sva-----*

This system contains measures 31 and 32. A dynamic marking "sva-----" is written above the treble staff, indicating a sustained or very soft dynamic. The notation shows further development of the complex harmonic structure.

33

*sva-----*

*cresc.*

*zahuštěný akord*

*VI*

This system contains measures 33 and 34. It begins with a dynamic marking "sva-----" above the treble staff. The instruction "cresc." is written below the second staff. A handwritten note "zahuštěný akord" is written below the first staff. The system ends with a dynamic marking "VI" below the second staff.

35

dim.

Musical notation for measures 35 and 36. Measure 35 begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed above the treble staff in measure 36.

37

*p*

Musical notation for measures 37 and 38. Measure 37 starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The treble staff contains a series of chords, some with slurs. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *p* (piano) is located in the first measure.

40

Musical notation for measures 40 and 41. Measure 40 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The treble staff features chords with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

43

Musical notation for measures 43 and 44. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

46

*f*

Musical notation for measures 46 and 47. Measure 46 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the treble staff in measure 47.

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 49 features a melodic line in the upper staff with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a half note. Measure 50 shows a continuation of the melodic line with a quarter note and an eighth note. Measure 51 concludes the system with a quarter note and an eighth note.

52

*mf* *3' augmentace*

Musical notation for measures 52-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 52 begins with a melodic line in the upper staff, marked with a dynamic of *mf*. Measure 53 features a melodic line in the upper staff with a dynamic of *mf* and a marking of *3' augmentace*. Measure 54 concludes the system with a melodic line in the upper staff.

55

Musical notation for measures 55-56. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 55 features a melodic line in the upper staff with a quarter note and an eighth note. Measure 56 concludes the system with a melodic line in the upper staff.

57

Musical notation for measures 57-58. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 57 features a melodic line in the upper staff with a quarter note and an eighth note. Measure 58 concludes the system with a melodic line in the upper staff.

59

Musical notation for measures 59-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 59 features a melodic line in the upper staff with a quarter note and an eighth note. Measure 60 concludes the system with a melodic line in the upper staff.

61

Musical score for measures 61-62. Measure 61 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 62 includes a triplet of eighth notes in the treble clef, marked with a '3' and an accent. The key signature has two sharps (F# and C#).

63

Musical score for measures 63-64. Measure 63 includes the instruction "poco a poco cresc." in the bass clef. Measure 64 features a dynamic marking of *diminuere* in the bass clef and *diminuere* in the treble clef. The key signature has two sharps.

65

Musical score for measures 65-66. Measure 65 includes a dynamic marking of *f* in the bass clef. Measure 66 features a dynamic marking of *diminuere* in the treble clef. The key signature has two sharps.

67

Musical score for measures 67-68. Measure 67 includes a dynamic marking of *8va* in the treble clef. Measure 68 features a dynamic marking of *8va* in the bass clef. The key signature has two sharps.

69

Musical score for measures 69-70. Measure 69 includes a dynamic marking of *ff* in the bass clef and a *3* (triple) marking in the treble clef. Measure 70 features a dynamic marking of *ff* in the bass clef. The key signature has two sharps.

71

Musical score for measures 71-72. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic patterns. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the second measure.

73

*diminuendo*

Musical score for measures 73-74. The system consists of two staves. A dashed line above the first measure indicates a *diminuendo* (diminution) in dynamics. The notation includes complex rhythmic figures and slurs.

75

Musical score for measures 75-76. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

77

*molto dim.*

Musical score for measures 77-78. The system consists of two staves. A *molto dim.* (molto diminuendo) marking is present above the second measure. The notation includes complex rhythmic figures and slurs.

79

*f*

Musical score for measures 79-80. The system consists of two staves. A *f* (forte) marking is present above the first measure. The notation includes complex rhythmic figures and slurs.

81

Musical score for measures 81-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 81 features a complex chordal texture with a fermata over the final chord. A dynamic marking of *sf* is present. A slur with an accent (*d'*) covers measures 81 and 82. A fingering of 5 is indicated in the bass staff.

83

Musical score for measures 83-84. The system consists of two staves. Measure 83 includes the instruction *poco dimin.*. A dynamic marking of *sf* is present. A slur with an accent (*d'*) covers measures 83 and 84.

86

Musical score for measures 85-86. The system consists of two staves. Measure 85 features a complex chordal texture with a fermata over the final chord. A dynamic marking of *sf* is present. A slur with an accent (*d'*) covers measures 85 and 86.

88

Musical score for measures 87-88. The system consists of two staves. Measure 87 includes the instruction *Bbasso*. A dynamic marking of *ff* is present. A slur with an accent (*d'*) covers measures 87 and 88.

90

Musical score for measures 89-90. The system consists of two staves. Measure 89 includes the instruction *Bbasso*. A dynamic marking of *sf* is present. A slur with an accent (*d'*) covers measures 89 and 90. The instruction *augmentace* is written above the slur.

92

8va -

*sf*

*sf*

*vcl*

This system contains measures 92 and 93. It features a piano and violin part. The piano part has a dynamic marking of *sf* (sforzando) at the beginning of measure 92 and again at the start of measure 93. The violin part has a dynamic marking of *sf* at the start of measure 93. A dashed line labeled "8va -" indicates an octave shift for the violin part in measure 93. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

94

*ff*

*vcl*

This system contains measures 94 and 95. The piano part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the beginning of measure 94. The violin part has a dynamic marking of *vcl* at the start of measure 95. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

97

*poco dim.*

This system contains measures 97, 98, and 99. The piano part has a dynamic marking of *poco dim.* (poco diminuendo) at the start of measure 97. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

100

*dim.*

*p*

*8va-bassa -*

This system contains measures 100, 101, 102, and 103. The piano part has a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) at the start of measure 100 and *p* (piano) at the start of measure 103. The violin part has a dynamic marking of *8va-bassa -* at the start of measure 103. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

104

*sf*

*p*

This system contains measures 104 and 105. The piano part has a dynamic marking of *sf* at the start of measure 104 and *p* at the start of measure 105. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

108

Musical score for measures 108-110. The system consists of two staves. Measure 108 features a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the upper staff and *p* (piano) in the lower staff. The music includes various rhythmic values and accidentals.

111

Musical score for measures 111-112. The system consists of two staves. Measure 111 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music features a sixteenth-note triplet in the upper staff.

113

Musical score for measures 113-114. The system consists of two staves. Measure 113 has a dynamic marking of *f* (forte). Measure 114 includes the instruction *poco a poco dim* (poco a poco diminuendo).

115

Musical score for measures 115-117. The system consists of two staves. Measure 115 has a dynamic marking of *f*. Measure 116 is marked with *A'* (Allegretto). The music includes complex rhythmic patterns and accidentals.

118

Musical score for measures 118-120. The system consists of two staves. Measure 118 has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music features a sixteenth-note triplet in the upper staff.



# TRE MOVIMENTI

pro klavír

(1966)

## 1. PRELUDIO

Čestmír GREGOR  
(• 1926)

1 *Brio*  $\text{♩} = 92$

Musical notation for measures 1-6. The piece begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Brio' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The dynamic is marked 'mp' (mezzo-piano). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 7-12. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 12 ends with a triplet in the right hand.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 starts with a dynamic change to 'pp' (pianissimo). The right hand has a more active melodic line with some slurs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 18 ends with a dynamic change to 'mf' (mezzo-forte).

Musical notation for measures 19-24. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 24 ends with a final chord.

© PANTON, Praha 1969

P 893

All rights reserved. Printed in Czechoslovakia

4

25

37

37

43

*o. velmi málo méně*  
*ppochettino meno T*

*pp*

55

*poco a poco cresc.* *marc.*

Musical score for measures 55-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The instruction *poco a poco cresc.* is written below the first staff, and *marc.* is written above the second staff.

61

*poco dim.*

Musical score for measures 61-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The instruction *poco dim.* is written below the first staff.

Tempo I.  
67

*mf*

Musical score for measures 67-72. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The instruction *Tempo I.* is written above the first staff, and *mf* is written below the first staff. A 'T' symbol is present below the first staff.

73

*poco dim.*

Musical score for measures 73-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The instruction *poco dim.* is written below the first staff.

79

*f*

Musical score for measures 79-84. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The instruction *f* is written below the first staff. A 'T' symbol is present above the first staff.

6

Musical notation for measures 85-89. The system consists of a treble and bass staff. Measure 85 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with eighth-note patterns. Trills are indicated in measures 86 and 87. Measure 89 ends with a repeat sign.

Musical notation for measures 90-94. The system consists of a treble and bass staff. Measure 90 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with eighth-note patterns. Trills are indicated in measures 91 and 92. Measure 94 ends with a repeat sign.

Musical notation for measures 95-99. The system consists of a treble and bass staff. Measure 95 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking *mf* is present in measure 95, and *cresc.* is present in measure 97. Measure 99 ends with a repeat sign.

Musical notation for measures 100-105. The system consists of a treble and bass staff. Measure 100 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking *f* is present in measure 101. Measure 105 ends with a repeat sign.

Musical notation for measures 106-110. The system consists of a treble and bass staff. Measure 106 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking *poco a poco dim.* is present in measure 106, and *poco rit.* is present in measure 107. Measure 110 ends with a repeat sign.

P 893

107

## 2. VARIAZIONI

Larghetto ♩ = 66

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *p* and features a bass line with a *kvinta* (quint) interval. The second system is also marked *p*. The third system is marked *mp* and includes a circled letter *A* above the treble staff and a triplet in the bass line. The fourth system is marked *p* and also features a triplet in the bass line. Each system is labeled *8va bassa* below the bass staff.

8va bassa

*p espress.*  
8va bassa

*pp una corda*  
*mf due corde*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several flats (B-flat, E-flat, A-flat) and some rests. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. It features two staves. A marking 'Bva bassa' is present below the lower staff, with a dashed line indicating a specific range or technique. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The third system is marked with 'crescendo' and 'f' (forte). It features two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. A circled '2' is visible above the upper staff, possibly indicating a second ending or a specific measure.

The fourth system is marked with 'sf' (sforzando). It features two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, multi-measure chordal accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a complex, multi-measure chordal accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *sf* is present in the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, multi-measure chordal accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *dimin. poco a poco* is present in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, multi-measure chordal accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the lower staff. A circled number 2 is above the upper staff. A dashed line below the lower staff is labeled *8va bassa*.



8va bassa

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and features a series of chords, some with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and a fermata at the end.

8va bassa

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with chords and a fermata. The lower staff is in bass clef with a melodic line and a fermata.

*pp*

8va bassa

This system contains two staves. The upper staff is in bass clef with chords. The lower staff is in bass clef with a melodic line featuring triplets and slurs.

8va bassa

*estinto*

This system contains two staves. The upper staff is in bass clef with chords. The lower staff is in bass clef with a melodic line featuring triplets and slurs.

### 3. SCHERZO

Vivace ♩ = 160

8va bassa

*mp* *mf* *f* *pp* *cresc.* *dim.* *mf*

ava

*p* *cresc.* *(mf)* *pp sub.* *cresc. sempre*

*f*

bvbassa -----

bvbassa...!

**D) STŘEJNÍ JIL**

*pp*

*mf* *pp* *mp* *ff* *mp*

Musical score for piano, page 14. The score consists of six systems of music. The first system includes dynamic markings *ff*, *dim.*, and *mf*. The second system has a *mf* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *p* marking. The fifth system has *p*, *f*, and *p* markings. The sixth system is mostly empty staves.

*mf* *mp*  
*mf* *mf*

*poco a poco dim.*  
*coll' ironia delicata*

**(E)** *pp* *(non triola)*

**(F)** *OSSIA:* *pizz. in corde*



SONATA IN TRE TEMPI

① Andante moderato  $\text{♩} = 66$

1 *tercio* 2

*p* *mf* *ff* *p*

3

4

*f* *p* *f* *p* *f*

© Čestmír Gregor Panton Praha 1977 118 3

Più agitato  $\text{♩} = 88$  (5)

*p* *f*

(6)

(7)

*poco a poco dim.*

Andante moderato

*ppp*

*senza rigore sempre simile*

Più agitato (8)

*f*



8  
*pp cresc.*

Andante moderato

*ff p f p*  
9

Più agitato

*f*  
9

8

8  
8bassa

A complex musical score consisting of five systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The music is dense with many notes and rests. Dynamics include 'f' and 'sf'.

2

Sostenuto  $\text{♩}$  cca 54

*p*

*p*

**A**

①

121

2

*p* *mf* *pp* *cresc.*

*sf* *dim.* *p*

8bassa

*pp* 3 VT

*cresc.* *f*

*marc.*

222



1 Allegro vivace ♩ = 88

*mf* *p* *mp* *f*

*Sbassa* *sf* *p* *poco a poco cresc.* *ff*

*Sbassa* *molto dim.* *pp* *HT8*

*mf* *p p p*

31

*mp*  
*colla palma*

37

43

*mf*  
5

49

55

67 *f*

8bassa

67 *dim.*

73 *cresc.* *f* VT

*p* ————— *f*

*mf* ————— *f*

dim.

(A) PROVEDENI

pp

Obassa

f

Sbassa

pp

f

pp

poco a poco dim.

pp



This musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features the instruction *8bassa* in both staves. The second system includes a *p* marking in the bass staff. The third system has *mf* and *p* markings in both staves. The fourth system includes *mp* and *p* markings. The fifth system concludes with a *p* marking and the page number 128 at the bottom center.

mp p mp f

mp f mp cresc. f

mf

cresc. f mf f

76 REPRIZA

ff

129

82

Musical notation for measures 82-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some rests in the upper staff.

88

Musical notation for measures 88-93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *poco a poco dim.* and *al p*.

94

Musical notation for measures 94-97. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* and *dim.*. There are eighth notes marked with an '8' above them.

98

Musical notation for measures 98-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic marking includes *pp*. There are eighth notes marked with an '8' above them.

103

Musical notation for measures 103-107. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are eighth notes marked with an '8' above them.

708 VT

*f* *mf* HT

713 VT HT

*f* *mp* HT

718

724 VT

*coda* *p*

127

*cresc.*

132 <sup>8</sup>

*f*

137 <sup>8</sup>

*ff*

142

*pp*

Vítovi

SONATA  
in quattro tempi  
per piano

2002

*Allegro molto* ♩ = cca 124 *ma flessibile* 1.  
Čestmír Gregor

*ff martell.* *motiv* *più calmo* *pp*

*a tempo* *ff martell.* *pp* *più calmo*

*a tempo* *f* *mf e cresc.*

*f* *espress.* *poco dim.*

*poco pesante* *a tempo* *mp*

24 *cresc.* *poco f* 2

28 *cresc.* *f marc.*

32 *pp giocoso* *8va* *8va bassa*

36 *8va* *poco a poco cresc.*

40 *loco*

44 *poco a poco pesante* *ff rapido* *8va bassa*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 24-27) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 28-31) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 32-35) introduces a new texture with a treble staff playing a rapid sixteenth-note pattern and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 36-39) shows the treble staff playing a more complex melodic line. The fifth system (measures 40-43) features a treble staff with a 'loco' (fingerless) passage. The sixth system (measures 44-47) concludes with a treble staff playing a rapid, accented melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Various musical markings such as dynamics, articulation, and performance instructions are present throughout.

49 *pp* *in tempo capitale* *non legato* *mf* *3* *8va* *(p)*

54 *8va* *p*

59 *p* *mf* *p*

64 *f* *p*

69 *mp* *mf*

74 *poco dim.* *leggero* *mf* *espr.*

Detailed description: This is a page of a musical score for strings, spanning measures 49 to 74. The score is written in two staves (treble and bass clefs) for each system. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. Measure 49 starts with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *in tempo capitale*. The melody in the upper staff is marked *non legato*. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' above the staff. An octave sign (*8va*) is placed above the staff. The lower staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 54 has an *8va* sign and a piano (*p*) dynamic. Measure 59 has piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. Measure 64 has forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. Measure 69 has mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. Measure 74 has a *poco dim.* instruction, a *leggero* marking, mezzo-forte (*mf*) dynamics, and an *espr.* (espressivo) marking.



Handwritten musical score for piano, measures 78-102. The score is written on six systems of two staves each. Measure numbers are written at the beginning of each system: 78, 83, 88, 93, 97, and 102. The music features various dynamics and articulations. Measure 78 includes a fermata over a whole note and a dynamic marking of *dim.* followed by *p*. Measure 83 is marked *pp* and includes the instruction *PROVEDENI*. Measure 88 is marked *pp* and *f*. Measure 93 is marked *p*, *espress.*, and *mf*. Measure 97 is marked *mf* and *poco a poco dim.*. Measure 102 is marked *pp*, *p dolce*, *marc.*, and *pespress.*. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and slurs.

107 5

*poco a poco dim.*

111

*pp*

114

*poco a poco cresc.*

117

*f* *sempre cresc.* *espress.*

120

*ff* *p*

124

*f*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 107-110) features a melodic line in the treble and a supporting bass line, with a dynamic marking of *poco a poco dim.* and a fingering of 5. The second system (measures 111-113) includes triplets and a *pp* marking. The third system (measures 114-116) has a *poco a poco cresc.* marking. The fourth system (measures 117-119) shows a *f* marking, a *sempre cresc.* instruction, and an *espress.* marking. The fifth system (measures 120-123) features a *ff* marking followed by a *p* marking. The sixth system (measures 124-126) begins with a *f* marking.

728 *p dolce*

732

736 *p dolce*

740 *poco a poco cresc.*

744 *f* *mf* *sonore* *espress.* *sempre ben ritmica* *"knon" dextra in ritmo approssimativo*

748 *poco a poco cresc.*

152 *molto espress.*  
*f*

156 *f*

160 *p* *mp sempre cresc.*

164 *f*

168 *dim.*

172 *pp cant.* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 152-155) features a complex melodic line in the treble with a 7-measure slur and a 4-measure slur, and a bass line with a 5-measure slur. The second system (measures 156-159) continues the melodic development with a 4-measure slur. The third system (measures 160-163) shows a dynamic shift from piano to mezzo-piano with a 'sempre cresc.' instruction. The fourth system (measures 164-167) returns to a forte dynamic. The fifth system (measures 168-171) includes a 'dim.' instruction. The final system (measures 172-175) begins with a 'pp cant.' instruction and a piano dynamic.

176 *p* *mp* 8

180 *mf* *sempre cresc.*

184 *quasi animando* *f*

188 *mf* *cresc.* *poco f*

190 *f*

192 *f*

194

194

*più f*

3/4

Detailed description: This system contains measures 194 and 195. Measure 194 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *più f* is placed above the treble staff. The time signature is 3/4. Measure 195 continues the melodic and rhythmic patterns.

196

196

3/4

Detailed description: This system contains measures 196, 197, and 198. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff provides a steady eighth-note accompaniment. The time signature is 3/4.

199

199

*mf e cresc.*

*espress.*

*f*

Detailed description: This system contains measures 199, 200, and 201. Measure 199 starts with a dynamic marking of *mf e cresc.*. Measure 200 has an *espress.* marking. Measure 201 begins with a forte *f* dynamic. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

202

202

*poco f*

*f*

*espress.*

Detailed description: This system contains measures 202, 203, and 204. Measure 202 has a *poco f* dynamic. Measure 203 has a forte *f* dynamic and an *espress.* marking. Measure 204 continues with the forte dynamic. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

205

205

*espress.*

*più f*

*sf*

*f*

Detailed description: This system contains measures 205, 206, and 207. Measure 205 has an *espress.* marking. Measure 206 has a *più f* dynamic. Measure 207 has a *sf* (sforzando) dynamic. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

10.

208

TRICHOL  
mf e cresc.

loco

211

REPRIZA

ff martell.

214

ff martell.

218

mf

222

mf e cresc.

f

espress.

226 11

*poco dim.* *poco pesante*

*a tempo*  
*p VT*

*mp* *mf*

*Bvebasse*

*cresc.* *f*

*poco a poco dim.*

246 *coda*

*p* *mp* *mf*



249

*p e sempre cresc.*

252

255

*f*

*ff*

*varianty HT*

259

263

267

*f*

Adagietto  $\text{♩} = \text{cca } 60$

3 *mp*  
4 *sonore*  
6 *mp*  
12 *p*  
17 *mf*  
22 *p*  
*mf*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Adagietto' with a tempo marking of approximately 60 beats per minute. The score is written for two staves, likely piano and cello. It consists of 22 measures. The key signature has one sharp (F#). The score features several dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The word *sonore* is used to indicate a rich, resonant sound. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs. The first system (measures 1-4) starts with a *mp* dynamic and includes the instruction *sonore*. The second system (measures 5-8) continues with *mp*. The third system (measures 9-12) begins with a *p* dynamic. The fourth system (measures 13-16) features *mf*. The fifth system (measures 17-20) also features *mf*. The final system (measures 21-22) starts with *p* and ends with *mf*.

26

30

35

40 *STŘEDNÍ DÍL*

45

49

*p*

*mp*

*pp*

*mf poco arrivato*

*mf poco a*

*poco cresc.*

*f*

*poco a poco dim.*

53 15 HT

*p in tempo capitale*

58

61 *mf* *espr.* *poco a poco avvirato*

65

69 *poco a poco dim.*

73 *p* *pp*

77

*cresc.* *p* *poco a poco cresc. ed affrettando*

This system contains measures 77 through 80. The music is written for two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo and dynamics are indicated by the text below the staves.

81

*mp affrettando di nuovo*

This system contains measures 81 through 83. The melodic line continues with slurs and dynamic markings. The tempo is marked as *mp affrettando di nuovo*.

84

This system contains measures 84 through 86. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

87

*f loco* *ff*

This system contains measures 87 through 90. The music is more rhythmic and includes dynamic markings *f loco* and *ff*. There are some handwritten annotations and fingerings.

91

*sosten.* *sempre legato* *poco a poco precipitare*

This system contains measures 91 through 94. The music features a *sosten.* marking and a *VREHOL* marking. The tempo is marked as *poco a poco precipitare*.

95

*poco a poco a tempo capitale*

This system contains measures 95 through 98. The music concludes with a *poco a poco a tempo capitale* marking.

17

Tempo I.

78 *pesante* *f* HT (coda)

101 *mf*

104 *p* *mp*

108 *dim.* *p* ZÁVĚR

113 *espress.*

118 *p* *pp* *rit.*

III.

Fresco J-120

1 HT.

2 mp motiv

4 p mp poco dim.

7 p

12 mf dim. p VT

17 mp

2 poco a poco cresc.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Fresco J-120'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains measures 1 through 17. Measure 1 is marked 'HT.' and 'mp motiv'. Measures 2-4 are marked 'p'. Measures 5-6 are marked 'mp'. Measures 7-11 are marked 'poco dim.'. Measure 12 is marked 'mf'. Measures 13-14 are marked 'dim.'. Measure 15 is marked 'p'. Measure 16 is marked 'VT'. Measure 17 is marked 'mp'. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains measures 1 through 17. Measure 1 is marked '2' and '4'. Measure 2 is marked 'poco a poco cresc.'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, beams, slurs, and dynamic markings.

27 *poco f* *mf* *mf* *HT'*

32 *poco f* *dim.*

37 *p* *VT'* *mf* *cresc.*

42 *mf* *poco f* *mf* *mf* *p* *8va*

47 *8va* *mp* *e sempre cresc.* *mp e sempre cresc.* *VT'*

52



57 20

*f*

62 *poco a poco dim.* 5  
4

STREDALE 3/4

67 5  
4 *p* *poco marc.* *simile*

69 *sim.* 3  
4 *sim.* 5  
4

71 5  
4 *p* 3  
4

73 3  
4 5  
4 *p* *poco marc.* 2  
4

75 21'

75  $\frac{2}{4}$  *p* *p* *p*

80 *p* *mf* *p* *VT'*

85 *cresc.* *poco f*

90 *mf* *p sempre cresc.* *p sempre cresc.* *VT'*

95 *poco f* *p* *poco f* *p*

102 *cresc.* *poco f*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) and poco forte (*poco f*). Performance instructions include *cresc.* (crescendo), *poco f*, and *p sempre cresc.*. There are two first endings marked *VT'* at measures 80 and 90. The score is numbered 75, 80, 85, 90, 95, and 102 at the beginning of each system. A rehearsal mark '21'' is placed above the first system.

105 22

110

115

120

125

130

*dim.* *mf*

*dim.* *mf*

*sempre cresc.* *8va*

*8va* *f*

*mf* *poco dim.* *poco marc.*

*p* *poco f* *sim.*

135 *f* *mf* *dim.* *mf*

140 *poco f*

145 *cresc.* *f* *mf*

150 *poco a poco cresc.* *f* ZAVĚR

155 *mf* *f* *sempre cresc.*

159 *stretto* *mf* *ff* *mf* *varianta vstupního motivu*

IV.

*Molto con moto* ♩ = cca 60

7 *mf* *signal* *p* *mf*

8 *signal*

9 *signal*

10 *sempre legato*

11 *ff* *signal* *p ostinato*

12 *sempre marc.*

13 *intervally signalu*

14 *sempre marc.*

15 *intervally signalu*

16 *sempre marc.*

17 *intervally signalu*

18 *sempre marc.*

19 *intervally signalu*

20 *sempre marc.*

21 *intervally signalu*

16 25

19

22

25

28 2.T

31

*cresc.*

*accomp.*

*f*

*sf*

*figura*

*figura*

*figura*

*poco f*

*p*

*leggiero*

34 20

*poco espress.*

This system contains measures 34 to 37. The music is written in two staves (treble and bass clef). Measure numbers 34 and 20 are written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various accidentals (flats and naturals). A dynamic marking of *poco espress.* is placed below the first staff.

37

*poco dim.* *mf* *poco a poco cresc.*

This system contains measures 37 to 40. The notation continues with similar rhythmic patterns. Dynamic markings include *poco dim.*, *mf*, and *poco a poco cresc.* across the staves.

40

*mp* *poco cresc.*

This system contains measures 40 to 43. The notation features more complex rhythmic figures. Dynamic markings include *mp* and *poco cresc.*.

43

*f* *poco f*

This system contains measures 43 to 46. The notation includes some triplet-like rhythms. Dynamic markings include *f* and *poco f*.

46

*poco a poco dim.* *poco f*

This system contains measures 46 to 49. The notation shows a gradual decrease in volume. Dynamic markings include *poco a poco dim.* and *poco f*.

49

This system contains measures 49 to 52. The notation concludes with similar rhythmic patterns as the previous systems.

52 <sup>27</sup>

VRCHOL

55 3. T- VALČÍK

dim. p mp p

59 mp cresc. mf f

63 poco a poco dim. mf

67 f mf p poco a poco cresc.

71 f dim. mf



28

75 *poco a poco cresc.*

77 *sempre legato*  
*f*  
*marc. duoly*

82 *marc.*

85 *8va*  
*signal*

88 *obrat signála*  
*poco dim.*  
*2. T*  
*poco f*

91

94 29

97

100

103

106

109

*f marc.* *cresc.* *marc.* *cresc.* *p cresc.* *cresc.* *mp* *mf* *cresc.* *p VALČEK* *espr.*

112 **30**  
material HT

*mf* *poco a poco cresc.*

115

118 *f* *poco a poco cresc.*

121 *f* *dim.*

124 *mf* *poco a poco cresc.*

127 *mf*

230 31

*poco a poco cresc.*

233

236

239 *mf* *avv. cresc.* *mf* *poco a poco cresc.*

243 *f*

246 *mf* *poco a poco cresc.* *f*

149 32

*sf Vrchol*  
*p*  
*p in tempo*

155 RETRIZA - VALČEK

*poco cresc.*  
*dim.*  
*pp*  
*p*  
*mp*

161

*p*  
*mp*  
*cresc.*

165

*poco f*  
*poco a poco dim.*

170 2. T

*mf vigoroso*  
*poco f*

174

777 33

*poco dim.* *mf* *poco a poco cresc.*

780 *f* *mf* *poco a poco cresc.*

783 *f*

786 *sf* *mf* *poco a poco cresc.* *coda*

789 *espress.* *mf* *espr.*

793 *espr.* *poco f* *espr.*

197 2.T

*mf* *f marc.* *cresc.* *poco f* *cresc.*

201 *p legato*

204 *f* *mf*

208 *poco a poco cresc.*

212 *f* *legato* *mf* *legato* *poco a poco cresc.*

215 *f* *VALETK*

219

Musical score for measures 223-246. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered on the left side of the score.

Measure 223: Treble clef, notes with accents.

Measure 226: Treble clef, notes with accents; Bass clef, notes with accents. Dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*. Instruction: *poco a poco cresc.*

Measure 229: Treble clef, notes with accents; Bass clef, notes with accents. Instruction: *sempre legato*

Measure 232: Treble clef, notes with accents; Bass clef, notes with accents. Instruction: *Bva*

Measure 235: Treble clef, notes with accents; Bass clef, notes with accents. Instruction: *Bva*

Measure 238: Treble clef, notes with accents; Bass clef, notes with accents. Instruction: *legato*

Measure 246: Treble clef, notes with accents; Bass clef, notes with accents. Dynamic markings: *ff*, *sfz*. Instruction: *signa)*



Slavnostní preludium *tema použito*

*Andante maestoso*

„Jsem hrdý na své přátele“ ve 3. části „Concerta semplice“

*♩ = 56*  
2/4  
2/4  
*f*  
6  
*p*  
*rigoroso*

4  
3  
3  
*marc.*  
*rit.*

7  
*poco*

10  
*tr. malitane*  
*mf*  
168

III.  
Finale

„Jsme s vámi, národy v boji“

*Allegroissimo frenetico*  $\text{♩} = 116$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking 'f' is present at the beginning, and the word 'furiato' is written below the staff. The word 'markel.' is written above the staff.

The second system continues the piano accompaniment from the first system, with the upper staff showing chords and the lower staff showing a steady eighth-note pattern.

The third system continues the piano accompaniment, showing further development of the melodic and rhythmic themes.

The fourth system continues the piano accompaniment, with the upper staff showing more complex chordal structures.

The fifth system continues the piano accompaniment, leading towards the end of the piece.

# CONCERTO SEMPLICE

## 1

Čestmír GREGOR  
(\* 1926)

1 Con moto ♩ cca 150

1. Pianoforte (solo)

2. Pianoforte (orchestra)

5 HT

9

mp

f

dimin

cresc.

mf

1

1

cresc

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains complex chordal textures with many accidentals. The second staff is a bass clef with a similar complex texture. The third and fourth staves are also treble clefs, containing rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

16

Musical score for measures 16-19. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with some grace notes. The second staff is a bass clef with a similar melodic line. The third and fourth staves are also treble clefs, containing rhythmic patterns. Performance markings include *dim.* at the beginning and end of the system, and *mf espres.* in the middle.

20

Musical score for measures 20-24. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with a circled '2' above it, indicating a second ending. Performance markings include *p legato* and *8va* (octave) with a dashed line. The second staff is a bass clef with a similar melodic line. The third and fourth staves are also treble clefs, containing rhythmic patterns. A circled '2' is also present above the third staff.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with a circled '2' above it. The second staff is a bass clef with a similar melodic line. The third and fourth staves are also treble clefs, containing rhythmic patterns.

30

13

Musical score for measures 30-37. The first system contains a circled '3' above the first measure. The second system contains a circled '3' below the first measure. The third system includes dynamic markings *mp* and *espres.* followed by a *p* marking.

37

4 PROVEDENÍ

Musical score for measures 37-42. The first system has a circled '4' above the first measure. The second system has a circled '4' above the first measure. Dynamic markings *mf* and *sf* are present.

42

Musical score for measures 42-45. The first system has a circled '4' above the first measure. Dynamic markings *quasi dim.* and *f* are present.

45

Musical score for measures 45-52. The first system has a circled '4' above the first measure. Dynamic markings *quasi dim.* and *f* are present.

14 48

Bva

51

5

Bva

marc.

54

estrd.

solo

pocof

mf

57

Bva

Bva

mf

18

Bva

9

9

*loco*

*Bva*

*poco f*

*poco a poco cresc.*

*Bva*

*f*

8va

10

VRCHOL

10

agitato HT v orchestru

11

11

velli velli velli velli

175

The musical score on page 19 consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with notes and rests, and an orchestral line with chords and dynamics. A circled '10' is placed above the vocal line. The second system continues the vocal and orchestral parts, with a circled '10' above the orchestral line and the instruction 'agitato HT v orchestru'. The third system shows a vocal line with notes and rests, and an orchestral line with chords and dynamics. The fourth system is a vocal line with notes and rests. The fifth system is an orchestral line with chords and dynamics. The sixth system is a vocal line with notes and rests. The seventh system is an orchestral line with chords and dynamics. The eighth system is a vocal line with notes and rests, and an orchestral line with chords and dynamics. A circled '11' is placed above the vocal line. The ninth system is an orchestral line with chords and dynamics. The tenth system is a vocal line with notes and rests, and an orchestral line with chords and dynamics. A circled '11' is placed above the vocal line. The eleventh system is an orchestral line with chords and dynamics. The twelfth system is a vocal line with notes and rests, and an orchestral line with chords and dynamics. The word 'velli' is written below the vocal line in the twelfth system. The page number '175' is written at the bottom center.



The musical score on page 22 consists of several systems of staves. The first system includes measures 14 and 15, with circled measure numbers. The second system features a treble clef staff with a *divo* marking and a dashed line above it, and a bass clef staff with *vall.* markings. The third system has a treble clef staff with *dim.* and *mf espress.* markings, and a bass clef staff with *dim.* markings. The fourth system is marked *VT* and includes measure 15, with *espress.* and *mp* markings in the treble clef staff, and *poco marc.* markings in the bass clef staff. The score concludes with a double bar line and a page number **23** at the bottom.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *f* and *8va.* (octave up).

Third system of musical notation, showing a continuation of the intricate melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation, featuring the word *coda* above the staff. It includes dynamic markings like *8va.* and *8va1*.

Fifth system of musical notation, with dynamic markings including *8va.*, *8va*, and *8va1*. The notation is dense with many notes.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings such as *8va.*, *8va*, and *8va1*.

28

*poco dim*

*p dolce*

*pp non scherzando, calmo*

*ben melodico*

⑤

⑤

⑥ *VT*

⑥

179  
P. 167

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff contains a series of chords, likely a piano accompaniment. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The bottom staff is empty.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the chordal accompaniment. The middle staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and some rests. The bottom staff is empty.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a circled number '7' above the first measure. The middle staff has a circled number '7' below the first measure. The bottom staff is empty.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with more complex rhythmic figures. The middle staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff is empty.

3

Con brio  $\text{♩} = 140$  *motiv HT*

P I *mp*

P II *f sf*

*ossia* *(pro malou ruku)*

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The music continues with similar rhythmic complexity. Performance markings include *non rit.* and *molto dim.*

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes a circled number 6 and the instruction *p scherzoso leggero*. A *p* marking is also present in the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The music appears to be a continuation of the previous system, with some rests in the upper staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with sustained chords and moving lines.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line with sustained chords and moving lines.

The third system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. A dashed line labeled "Bva" is positioned between the two upper staves. The music features complex chordal textures and moving lines.

The fourth system of music consists of four staves. A circled number "7" is placed above the first measure of the top staff. A dashed line labeled "Bva" is positioned between the two upper staves. The music features complex chordal textures and moving lines.



12

*p*

*ostinato*

*mf*

*poco dim.*

184

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and various chordal structures. The key signature has two sharps (F# and C#).

The second system of musical notation consists of four staves. It begins with a circled number '15' above the first staff. The notation includes various rhythmic values and chordal structures, with some notes marked with 'N' above them. The key signature remains two sharps.

The third system of musical notation consists of four staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and chordal structures. The key signature remains two sharps.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and chordal structures. The key signature remains two sharps.

Mému synu Vitovi

# KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR

## I

1 Allegro ben ritmico (♩ = 112) ČESTMÍR GREGOR  
(\*1926)

4

P.s.

P.o.

7

P.s.

4

10

P.s.

dim. mp

Detailed description: This system contains measures 10, 11, and 12 of the P.S. part. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line features a series of chords and moving lines. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *mp* (mezzo-piano).

13

P.s.

*mf*

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15 of the P.S. part. Measure 13 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both hands. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

16

P.s.

*poco a poco dim.*

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18 of the P.S. part. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of chords and moving lines. A dynamic marking of *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo) is indicated.

19

P.s.

*p*

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21 of the P.S. part. Measure 19 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music is mostly chordal. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

1

H7

P.o.

*mp*

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21 of the P.o. part. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of chords and moving lines. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present. A first ending bracket labeled '1' and 'H7' is shown above the staff.

musical score for P. 2496, page 7. The score is arranged in four systems, each with a piano (p.o.) and a soprano (p.s.) part. The first system shows the beginning of the piece with various notes and rests. The second system includes the instruction "VT cantabile" and "p" (piano). The third system includes "poco dim." (poco diminuendo), "pp" (pianissimo), and a triplet of eighth notes marked with a "3" in a box. The fourth system continues the musical notation.

PROVEDENÍ

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a conductor's part (HT) and a Ps. part. The second system includes a Po. part. The third system includes a Ps. part with the instruction *poco a poco cresc.* and a Po. part. The fourth system includes a Ps. part with various articulation marks and a Po. part with the instruction *poco a poco cresc.* and dynamic markings *mp*.

First system of musical notation. The upper staff is labeled *P.s.* and the lower staff is labeled *P.o.*. The music consists of several measures with various rhythmic values and accidentals.

Second system of musical notation. The upper staff is labeled *P.s.* and the lower staff is labeled *P.o.*. The upper staff includes the instruction *poco dim.* and *p*. The lower staff includes *Tamb. piec.* and *pp*. A bracket labeled *8va* spans across the upper staff. A circled number *7* is present in the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff is labeled *P.s.* and the lower staff is labeled *P.o.*. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

The musical score consists of six systems, each with a pair of staves. The first system is marked *Ps.* and *cresc.*, with a *8va* marking above the upper staff. The second system is marked *Po.* and includes a *12* in a box above the upper staff and a *vidio* marking below the lower staff. The third system is marked *Ps.* and features *8va* markings above both staves. The fourth system is marked *Po.* and includes *vidio* markings below both staves. The fifth system is marked *Ps.* and includes a *poco a poco cresc.* marking above the lower staff. The sixth system is marked *Po.* and includes a *poco a poco cresc.* marking above the lower staff. The score is written in a complex, dense style with many notes and rests.



2s.

2o.

Po.

13

REPRIZA

VRCHOL

marc.

marc.

marc.

marc.

marc.

marc.

marc.

marc.

P.s.

P.o.

dim.

P.s.

*leggiero ornamentika*

*p*

*V poco espress.*

15

*ppp*

P.o.

*p*

P.s.

*mp*

*sempre espress.*

P.o.

*mp*

II

1 Andante ben ritmico (♩ = 92) *téma*

P.s.

P.o.

5

P.s.

P.o.

9

P.s.

P.o.

1

13

P.s.

P.o.

17

P.s.

P.o.

20

P.s.

P.o.

P.s.  
P.o.

marc.

P.s.  
P.o.

p

P.s.  
P.o.

poco f

2. 5

*bitonální stupnice*

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (s) and a piano accompaniment (p). The vocal line includes a melodic phrase with a 'sva' marking and a dashed line above it. The piano accompaniment features chords and moving lines. The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures. The third system features a more intricate piano accompaniment with multiple staves, including some with dense chordal structures. The music is written in a key with one sharp (F#) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

P.s.

*poco a poco dim.*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The instruction *poco a poco dim.* is written above the second measure of the upper staff.

P.o.

*poco f* *poco dim.*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes. The instruction *poco f* is written above the first measure of the upper staff, and *poco dim.* is written above the second measure of the upper staff.

P.s.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A circled number 7 is written below the second measure of the lower staff.

P.o.

*p* *mf* *mf*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes. The instruction *p* is written below the first measure of the upper staff, and *mf* is written below the second and third measures of the upper staff. A circled number 3 is written above the third measure of the upper staff.

P.o.

*mf*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes. The instruction *mf* is written below the first measure of the upper staff.

P.o.

*p* *mf* *mf*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes. The instruction *p* is written below the first measure of the upper staff, and *mf* is written below the second and third measures of the upper staff.

P.S.

4.

*mf marc.*

9

ava basia

P.O.

P.S.

P.O.

P.S.

*poco cresc.*

P.O.

*poco cresc.*

*mf*

*mp*



The musical score consists of six systems, each with a P.S. (Piano Solo) and P.O. (Piano Organ) part. The P.S. parts are written in treble clef, and the P.O. parts are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *mf* and *mp*. The second system includes a circled '5' above the P.S. staff. The third system features a boxed '12' above the P.O. staff. The fourth system continues the melodic development in the P.S. part. The fifth system shows a continuation of the P.O. accompaniment. The sixth system concludes the page with a final cadence in both parts.

6

P.s.

P.o.

*leggiere*

*leggiere*

*poco f*

14

Detailed description of the musical score: The score is written for two parts: P.s. (Piano) and P.o. (Organ). It consists of six systems of music. The first system (measures 6-7) shows the P.s. part with a circled measure number '6' and the P.o. part with chords. The second system (measures 8-9) features the P.s. part with the instruction 'leggiere' above and below the staff. The third system (measures 10-11) continues with 'leggiere' markings. The fourth system (measures 12-13) includes the instruction 'poco f' above the P.s. staff. The fifth system (measures 14-15) has a boxed measure number '14' and shows the P.s. part with triplets and the P.o. part with chords. The sixth system (measures 16-17) shows the P.o. part with chords.

*coda*  
15

Musical notation for the first system of the coda, marked *P.s.* (Pianissimo). It consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line with chords and moving lines.

Musical notation for the second system of the coda, marked *P.s.*. It continues the two-staff arrangement. The upper staff has a melodic line with some rests, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. A *p* (piano) dynamic marking is present.

Musical notation for the third system of the coda, marked *P.s.*. It continues the two-staff arrangement. The upper staff has a melodic line with some rests, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. A *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo) instruction is present.

Musical notation for the fourth system of the coda, marked *P.s.*. It continues the two-staff arrangement. The upper staff has a melodic line with some rests, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. A *ppp* (pianississimo) dynamic marking is present.

Musical notation for the fifth system of the coda, marked *P.o.* (Pianissimo). It consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line with chords and moving lines.

III

Allegro gaio (♩ = 76)

1

Po. *pp* *p* *p poco cresc.*

9

Po. *mp* *cresc.*

(A) 16 HT

P.s. *mf* *mp*

Po. *mp* *p*

22

P.s. *mp* *poco f*

Po. *mp* *p*

1

2

28 *8va* *cresc.* *8va* 47

*P.s.*

*P.o.* *cresc.*

34 *8va* *mf* *marc.* *poco f*

*P.s.*

*P.o.* **3**

40 *cresc.*

*P.s.*

*P.o.* *cresc.*

48

46

P.s.

P.o.

52

P.s.

P.o.

*poco f*

*cresc.*

*f*

*Sra-*

58

HT

P.o.

*f*

64

P.o.

*f*

6

70

Po.

*poco a poco dim.*

77

Po.

③  
7 VT (pp)

*poco marc.*

Po.

*poco cresc.*

(p)

P.s.

Po.

8

P.s. *poco a poco dim.* *p*

P.o.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is for Piano Solo (P.s.) and the lower for Piano Organ (P.o.). The P.s. part begins with a dynamic marking of *poco a poco dim.* and ends with a *p* marking. The P.o. part is mostly silent, with a few notes appearing at the end of the system.

10 PROVEDENÍ (A)

P.o. *poco f*

Detailed description: This system shows the first measure of the '10 PROVEDENÍ (A)' section for the Piano Organ (P.o.). It starts with a *poco f* dynamic marking and features complex chordal textures.

P.o.

Detailed description: This system shows the second measure of the '10 PROVEDENÍ (A)' section for the Piano Organ (P.o.). It continues with complex chordal textures.

P.o. *poco f*

Detailed description: This system shows the third measure of the '10 PROVEDENÍ (A)' section for the Piano Organ (P.o.). It starts with a *poco f* dynamic marking and continues with complex chordal textures.

P.o. *poco a poco dim.*

Detailed description: This system shows the fourth measure of the '10 PROVEDENÍ (A)' section for the Piano Organ (P.o.). It ends with a *poco a poco dim.* dynamic marking and complex chordal textures.



*ritard.*

*poco a poco dim.*

*3. tema*

*espress.*

*p dolce*

*poco cresc.*

[22] *Piu moderato* ( $\text{♩} = 63$ )

*pp*

*poco dim.*

*dolce*

*espress.*

*p*

*mp*

P.s.



P.s.

*poco a poco dim.*



P.s.



P.s.

*p*



P.s.

*pp* *p*



P.o.

**23** 3. Кма в оркестру

*pespress.*



P.s.

P.o.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is labeled 'P.s.' and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is labeled 'P.o.' and contains a bass line with chords and a melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

P.s.

25 *REPRÍZA*  
Tempo I<sup>mo</sup> (♩. = 76)

31 VT

P.o.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is labeled 'P.s.' and is mostly empty. The lower staff is labeled 'P.o.' and contains a bass line with chords and a melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The section is marked 'REPRÍZA' and 'Tempo I<sup>mo</sup> (♩. = 76)'. A circled number '31' and the letters 'VT' are written above the staff.

P.s.

P.o.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is labeled 'P.s.' and is mostly empty. The lower staff is labeled 'P.o.' and contains a bass line with chords and a melodic line. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Ps. *p*

Po. *cresc.*

Ps. *f* *cresc.*

*8va basso* -----

31

Po. *mf*

Ps. *f* *cresc.*

Po. *poco f* *mf*

8va 7

8va 7

P.s.

P.o.

P.s.

P.o.

34

cresc.

ff

c'

P.s.

P.o.

8va bassa

P.s.

37

P.o.

P.s.

espres.

P.o.

P.s.

coda

poco ritard.

38 a tempo

P.o.

Klaudii a Isabele

ČESTMÍR GREGOR

HUDBÁNKY

1. *Giocoso* BELINČINA VÝZKUMNÁ CESTA

1. *mp* ta-pi ta-pi ta-pi ta-pi a-by ně-kde ne-daj-bo-že  
nož-ky kla-dla, ne-u-pa-dla.

5. *mp* o-pa-tr-ně ro-va-kolem su-ve-rén-ně do za-tač-ky Je-  
u-my-na-dla, u-xr-ca-dla. *f* *ritando* spad-la!

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Belinčina výzkumná cesta'. It is marked '1.' and 'Giocoso'. The score is written for two staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff begins with a melodic line and the lyrics 'ta-pi ta-pi ta-pi ta-pi a-by ně-kde ne-daj-bo-že nož-ky kla-dla, ne-u-pa-dla.' The second staff continues the melody with lyrics 'o-pa-tr-ně ro-va-kolem u-my-na-dla, su-ve-rén-ně do za-tač-ky u-xr-ca-dla. Je-ritando spad-la!'. There are dynamic markings 'mp' and 'f', and a 'ritando' instruction. The piece ends with a fermata over the final note.

2. *Allegro* KALHOTY NA ŠPENDLÍKU

1. *mp* Kao je no-si na špen-dí-ku, to-mu spad-nou kal-ho-ty.  
kao je to, ry-trž-ní-ku? Ja to ne-jsem, jsi to ty.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Kalhoty na špendlíku'. It is marked '2.' and 'Allegro'. The score is written for two staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff begins with a melodic line and the lyrics 'Kao je no-si na špen-dí-ku, to-mu spad-nou kal-ho-ty.' The second staff continues the melody with lyrics 'kao je to, ry-trž-ní-ku? Ja to ne-jsem, jsi to ty.' The piece ends with a fermata over the final note.

3.  
KLEPÁTKO

1 Allegretto

Vedle mají brá- nu, na té bráně vrá- nu, proč a- si ? Vrána v zimě chlad- ne,  
 nema a- ni zád- ne kra- ta- sy. Proč a- si tu vrá- nu sedat na tu brá- nu  
 napadlo ? že to není vra- na, to má jen ta brá- na klepad lo.

4.  
NAŠLI JSME DUDY

1 Andante sostenuto

Důdlať důdlať důdlaťdů, 'laudinka je tulaj- da. Když jde v dešti na vandr, o- ble- cá si skafan- dr.

5.  
POCHODEM OKOLO BRKOSLAVIC

1 Marziale

do- ko- la, vi- dí- m že to ne- ni na nic, a- le mé to ne- xdo- lá.



6.

Moderato *grava-* JEŽÍŠKŮV ZVONEČEK

1 *p* Těš-tere na xi-tek, až přijae Je-ží-sek, při-nese dárečky, nu-dle a vá-lečky.

*poco espressivo*

7.

Allegretto moderato KDO TO ZAPLATÍ?

1 *mf* kdy-by aspoň s pl-nou taš-tou by-lo do-mů bliž! Kdo za-platí za ta-xír ka, jestli-pak to viš?

5 *p* ty ty ty, ty ty ty, ty to zapla-tíš, *mf* ty ty ty, ty ty ty, ty to zapla-tíš.

8.

Allegro ZAPLETENÉ RUCE

1 *mf* Jea-na ru-ka jde přes druhou, přes-to však se

5 prát nebudou. *f* Sta-čí pře-ce do-rozu-mět se, *p* jak si z to-ho pis-ničku u. bou. klu-

9.

TICHO, ZDE SE PŘEMÝŠLÍ

1 Lento

*p* Pí-šu pí-šu pí-šu, *crescendo* lá-mu si tím ší-šu, *mf* když si s tím ne-po-radím, *diminuendo* pozvu na to Mí-šu.

*mf* Psala psala, psala, *f*jentak hala-ba-la, *líp* *diminuendo* že to ne-do-ve-de, že je ještě ma-lá.

10.

TUKATÝNA

1 Vivo

*mf* tu-ky tu-ky tu-ky tu-ky, ja-ne je to sly-šet zvu-ky, tu-ky tu-ky

tu-ky tu-ky kouk-ně-me se na klu-ky. *p* Se-be-ni se do pro-lu-ky,

*crescendo* *mf* na-va-jí tam ší-py s lu-ky, tu-ky tu-ky tu-ky tu-ky, kouk-ně-me se na klu-ky!

# VYHRÁVANKY

5

1

## ROZPOČÍTANKY

ABZÄHLWEISE

ČESTMÍR GREGOR  
nar. 1926

Allegro vivo (♩ = 150)

*mp*

Ten ži ten, mu-si z ko-la ven.

*f* *p*

*mf* *poco dim.*

*f* *sf*

© Editio Supraphon Praha 1974

H 5304

All rights reserved  
Printed in Czechoslovakia

# NEORÁNKY

KRAUT-UND RÜBENWEISE

Allegro commodo (♩ = 100)

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes fingerings 2, 3, 3, 4, 1, 2. The second system includes a piano (*poco dim.*) dynamic and fingerings 2, 4, 3, 2, 3, 2, 2, 4, 3. The third system includes a forte (*f*) dynamic and fingerings 2, 4, 3, 2, 2, 4, 5, 4, 1, 5, 2, 4, 1. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic and fingerings 1, 1, 1, 1, 3, 4, 1, 2. The score is written in 3/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

H 5304

Musical notation for measures 17-20. The system includes a treble clef and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Measure 17 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 18 has a treble clef and a bass clef. Measure 19 has a treble clef and a bass clef. Measure 20 has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *m.d.* and *m.s.*

Musical notation for measures 21-25. The system includes a treble clef and a bass clef. Measure 21 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 22 has a treble clef and a bass clef. Measure 23 has a treble clef and a bass clef. Measure 24 has a treble clef and a bass clef. Measure 25 has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *pp* and *p dolce*.

Musical notation for measures 26-29. The system includes a treble clef and a bass clef. Measure 26 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 27 has a treble clef and a bass clef. Measure 28 has a treble clef and a bass clef. Measure 29 has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *dim.* and *p*.

Musical notation for measures 30-33. The system includes a treble clef and a bass clef. Measure 30 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 31 has a treble clef and a bass clef. Measure 32 has a treble clef and a bass clef. Measure 33 has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *poco a poco cresc.* and *f*.

Musical notation for measures 34-37. The system includes a treble clef and a bass clef. Measure 34 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 35 has a treble clef and a bass clef. Measure 36 has a treble clef and a bass clef. Measure 37 has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *poco a poco dim.*, *p*, and *pp*. A fermata is present over measure 36. A final measure contains a bass clef and a note with a fermata and the text *8.....*.

# ZADŘÍMÁNKY

WIEGÉLAWEIAWEISE

3

Calmo (♩ = 63)

5 Ped. simile

4

3 4 2 4

4 5 4 5

4 2 3

5 4 3 2 5

7

1 2 4 5 2 1 2

5 4 3 2 5 4 3 2 5

10

5 4 2 5 1 2

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The right hand has a piano (*p*) dynamic and an *espress.* marking. Fingerings 5, 4, 4, 5 are indicated above the first four notes. The left hand has a piano accompaniment with a melodic line.

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a piano (*pp*) dynamic. Fingerings 1, 2, 3 are shown in the left hand. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5.

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 starts with a *cresc.* marking. Measure 21 has a *mp* dynamic and a *simile* marking. Fingerings 1, 2, 3 are shown in the left hand. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5.

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 starts with a *dim.* marking. Measure 24 has a *pp* dynamic. Fingerings 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2, 4 are shown in the left hand. The right hand has a melodic line with fingerings 5, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 8, 25.

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 starts with a *ppp* dynamic. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand has a piano accompaniment.





Musical notation for measures 17-18. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 5/2. Measure 17 starts with a *mf* dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. Measure 18 includes the instruction *poco a poco dim.*

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 begins with a *f* dynamic. Measure 20 features a *poco a* instruction. Measure 21 includes a triplet of eighth notes in the bass line.

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 starts with a *poco dim.* instruction. The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line.

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 begins with a *f* dynamic. Measure 26 includes a *p 1* dynamic marking and a first ending bracket over the final measure.

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 starts with a *f* dynamic. Measure 28 includes a *pp* dynamic marking and a second ending bracket over the final measure.

H 5304

# ZPĚVÁNKY

STERNSINGEWEISE

Allegretto cantabile

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) is marked *p* and includes dynamics *brevis* and *sim.*. The second system (measures 4-6) is marked *mf* and includes a *cresc.* marking. The third system (measures 7-9) is marked *mp* and includes *dim.* and *pp* markings. The fourth system (measures 10-12) is marked *mp* and includes a *cresc.* marking. Fingerings and articulation are indicated throughout the score.

H 5304

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes (marked '3') and a slur over a quarter note. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes (marked '3') and a slur over a quarter note. Measure 14 continues the melodic and bass lines. Measure 15 features a dynamic marking of *f* *passionato* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Fingering numbers (1-5) are present in both staves.

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. The bass staff contains a bass line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. Measure 17 continues the melodic and bass lines. Measure 18 features a dynamic marking of *f* *passionato* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Fingering numbers (1-5) are present in both staves.

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. The bass staff contains a bass line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. Measure 20 features a dynamic marking of *poco a poco dim.* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Measure 21 continues the melodic and bass lines. Measure 22 features a dynamic marking of *poco a poco dim.* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Fingering numbers (1-5) are present in both staves.

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. The bass staff contains a bass line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. Measure 24 features a dynamic marking of *pp* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Measure 25 features a dynamic marking of *pp* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Fingering numbers (1-5) are present in both staves.

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. The bass staff contains a bass line with a slur over a quarter note and a slur over a half note. Measure 27 features a dynamic marking of *ppp* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Measure 28 features a dynamic marking of *ppp* and includes a slur over a quarter note in the treble staff. Fingering numbers (1-5) are present in both staves.

H 5304

# SVOLÁVANKY

KOMMT-UND-SPIELT-MIT-WEISE

6

Presto con brio  
*marcato*

mf

*marcato*

*p*

*mf*

*cresc.*

*f*

*dim.*

H 5304

Musical score for guitar, measures 16-36. The score is written in treble and bass clefs. It includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *dim.*, *f*, *marc.*, *dim.*, *poco a poco cresc.*), articulation (*gliss.*), and fingering numbers (1-5). The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 16, 21, 26, 30, 33, and 36 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

WALTZ

*Tempo di English Waltz* Cestmir Gregor

*a* *p* *cresc.* *dim.* *poco a poco cresc.* *poco ritard.* *a tempo* *f* *pp* *b* *p* *poco a poco cresc.* *a* *f* *poco riten.* *a tempo* *dim.* *mf* *pp*

# POLEHČUJÍCÍ OKOLNOSTI

## POCHOD

1 Marcia più allegro ♩ cca 120

4 *mf*  
*marcato*

4 *p* *poco a poco cresc.*

7 *mf* ① *mf*

10 *mf poco cresc.* *p* *mp*

14 *mf* *p*

17 **2.**

*p* *poco cresc.* *mf* *p*

21

25 **3.**

*f*

28

31 **4.**

*p* *poco cresc.* *p marc.*

34

*mf*



38 *dim.* *p* *poco a poco cresc.*

42 *mf*

45 *poco a poco cresc.* *f* (5)

48

52 *cresc.* *f* *coda*

56 *mf* *dim.* *p* *f* *sf*

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is in 2/4 time and D major. The first system (measures 38-41) features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords. Dynamics include *dim.*, *p*, and *poco a poco cresc.*. A 'D' is written above the first measure. The second system (measures 42-44) continues the melodic and harmonic development, with a *mf* dynamic. The third system (measures 45-47) shows a *poco a poco cresc.* leading to a *f* dynamic, with a circled '5' above the final measure. The fourth system (measures 48-51) continues the *f* dynamic. The fifth system (measures 52-55) is marked *cresc.* and *f*, ending with a *coda* symbol. The sixth system (measures 56-59) features a melodic line with dynamics *mf*, *dim.*, *p*, *f*, and *sf*.

M A Z U R K A

1 *Moderato grazioso* ♩ = 100

3/4  
4 *pp*

6 *p* *pp*

11 *mf*

16 *dim.* *pp*

21 *mf*

26

pp

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the final measure.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at the end of the system.

36

*mp* *mp*

Musical notation for measures 36-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) are present in the first and third measures.

41

*mf* poco a poco dim.

Musical notation for measures 41-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure, followed by the instruction *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo).

46

*p*

Musical notation for measures 46-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure.

51

mp mf

Musical score for measures 51-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measure 51 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. Measure 55 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

56

As dur  
poco a poco dim.  
bitonalita  
Bes dur

Musical score for measures 56-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 56. The time signature is 4/4. Measure 56 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. Measure 60 ends with a mezzo-piano (*pp*) dynamic. The system includes the annotation "As dur" above the staff, "poco a poco dim." below the staff, "bitonalita" below the staff, and "Bes dur" below the staff.

61

pp

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 61 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. Measure 65 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

66

p poco a poco dim.

Musical score for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 66 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. Measure 70 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system includes the annotation "p" below the staff and "poco a poco dim." below the staff.

71

Musical score for measures 71-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 71 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. Measure 75 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

SCHERZO

1 Vivace ♩ = 168

4  
8 *mp* *cresc.*

5

9 *HT*  
*sempre marcato*  
*mf*

13

17 *sempre marc.*  
*HT*

21

11

25

cresc.

29

HT  
sempre marc.

f

33

37

cresc.

sf

p

Á R I E

(a) 1 HT Andante cantabile ♩ = 88

3/4 *espress.* *p*

5

(b) VT

*pp dolce*

15

mf

20

*cresc.* *dim.* *rit.* *a tempo* (a) HT *p*

25 13 (6<sup>1</sup>)

*mf*  
*espress.*

30

35 *poco f* *f*

40 Bva *rit.*  
*VRCHOL*  
*poco a poco dim.*

(a) 45 *a tempo*  
*p*

50 *pp*



TOCCATA

*Allegro vivo* ♩ cca 160

1 *4p* *mf* *T*

4 *T*

7 *3* *2* *f* *4* *4*

10 *T* *4* *mf*

This image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is organized into several systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 13, 15, 16, 18, 21, and 24 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The dynamics range from forte (f) to piano (p), with a crescendo (cresc.) marking and a mezzo-forte (mf) marking. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

27

Musical notation for measures 27-29. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble.

30

Musical notation for measures 30-32. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with the eighth-note accompaniment and melody.

33

Musical notation for measures 33-35. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with the eighth-note accompaniment and melody. A dynamic marking *f* is present in measure 35. The word "závěr" is written above the treble staff in measure 35.

36

Musical notation for measures 36-38. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music continues with the eighth-note accompaniment and melody. A dynamic marking *poco a poco cresc.* is present in measure 36.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with the eighth-note accompaniment and melody. Dynamic markings *p* and *fsf* are present in measures 40 and 41 respectively.

# POPELEC

3

## VARIACE NA VESELOU PÍSNIČKU

### VARIATIONEN ÜBER EIN HEITERES LIED

1 Allegretto (♩ = 96)

mf p

6

mf

11

1. p

14

2. p

18

3. p

4  
22 (2) *pp*

27

32 (3) *f*

37 *f*

42 (4) *p* *leggiere*

47 *sva*



52 5

Musical notation for measures 52-55. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

56 *sva y*

Musical notation for measures 56-59. Treble clef has a melodic line with a slur and accent. Bass clef has a rhythmic accompaniment.

60 *sva y* *cresc.* *f*

Musical notation for measures 60-64. Treble clef has a melodic line with a slur and accent. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include crescendo and forte.

65 *coda*

Musical notation for measures 65-69. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano.

70

Musical notation for measures 70-74. Treble clef has a melodic line with chords. Bass clef has a rhythmic accompaniment.

75 *pp*

Musical notation for measures 75-78. Treble clef has a melodic line with chords. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include pianissimo.

# TULÁKOVA PÍSNÍČKA

## VAGABUNDENLIED

1 Andante sostenuto (♩ = 76)

*p*

*mp*

6

11 *mp*

16 *dim.* *p*

21 *mp* *cresc.* *mf*

26 7

*poco dim.* *pp*

Musical score for measures 26-30. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *poco dim.* and *pp*.

31 *sua*

*p*

Musical score for measures 31-34. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. The word *sua* is written above the first measure.

35 *sua*

*poco dim.*

Musical score for measures 35-39. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *poco dim.*. The word *sua* is written above the first measure.

40

*p*

Musical score for measures 40-44. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

45

*mp* *cresc.* *poco a poco dim.*

Musical score for measures 45-48. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp*, *cresc.*, and *poco a poco dim.*.

49

*(dim.)*

Musical score for measures 49-52. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *(dim.)*.





# ŘÍKADLA

## SPRÜCHE

1 *En tenyky dva špatky*  
Allegro vivo (♩ = 200)

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) starts with a piano (*p*) dynamic and a steady eighth-note pattern. The second staff (bass clef) has rests for the first two measures, then enters with a rhythmic accompaniment. A *poco cresc.* marking is present between measures 2 and 3.

Musical notation for measures 5-8. The first staff continues with eighth-note patterns, marked *mp*. The second staff features a rhythmic accompaniment with accents (>) on the notes.

Musical notation for measures 9-12. The first staff continues with eighth-note patterns, marked *mf*. The second staff features a rhythmic accompaniment with accents (>) on the notes.

Musical notation for measures 13-16. The first staff continues with eighth-note patterns, marked *p*. The second staff features a rhythmic accompaniment with accents (>) on the notes.

Musical notation for measures 17-20. The first staff continues with eighth-note patterns, marked *p*. The second staff features a rhythmic accompaniment with accents (>) on the notes.

21 9

*ko-lo ko-lo mly-nke*

*cresc.*

25

*m.d.* *p* *m.s.*

30

*mp*

34

*ko-lo kolo mlynski*

*zlati bratna okruzena*

*un poco cresc.*

38

*pp dolce*

42

*na hockl si nas*

*(pp)*

# PÍŠNIČKA Z POUTI

## JAHRMARKTSLIEDCHEN

1 *EXPOZICE*  
Allegro (♩ = 140)

*mf*

5

*mp* *espressivo*

10

*poco a poco cresc.*

14 *PROVEDENÍ*

*p* *cresc.*

18

22 *espressivo*  
*mp*

25 *8va*  
*mf*

30 *REPRIZA*  
*dim.* *f*

34 *8va*  
*m.d.* *m.s.*

38 *8va*

42 *8va*  
*sf* *mp*

1946 - 2005

# EX PROMPT

Piano solo

7 *Tempo giusto* ♩ = 120 Āestmir Graġor

5 HT *poco f* *poco dim.* *poco f*

9 *dim.* *f* *dim.*

13 *dim.* *f* *mf* *poco a poco cresc.* VT

17 *f* *mf* *poco a poco cresc.* VT

21 HT *f p* *poco cresc.*

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *f* and *mf*.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *p* and *poco a poco cresc.*

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *f*.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *poco a poco dim.*

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *p*. The tempo is marked *Andante sostenuto* and the time signature is  $\downarrow$  - cca 56.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *espress.* and *dim.*

49

Musical notation for measures 49-52. The system consists of two staves. Measure 49 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a complex texture with triplets and various dynamics including *p*, *cresc.*, and *espress.*

53

*poco a poco dim.*

This system contains measures 53 through 56. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *poco a poco dim.* is present in the lower staff.

57

*p* *cresc. molto*

This system contains measures 57 and 58. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *p* (piano) is in the lower staff, followed by a *cresc. molto* (crescendo molto) marking in the upper staff.

59 *Tempo I. giusto*

*f* *REPRIZA*

This system contains measures 59 through 62. The tempo is marked *Tempo I. giusto*. The music features a prominent bass line with eighth-note patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with the word *REPRIZA* written across the staves.

63

*poco f* *dim*

This system contains measures 63 through 66. The music continues with a dynamic marking of *poco f* (poco forte) in the lower staff, followed by a *dim* (diminuendo) marking in the upper staff.

67

*mf* *marc.*

This system contains measures 67 through 70. The music features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the lower staff and a *marc.* (marcato) marking in the upper staff.

71

*cresc.* *f*

This system contains measures 71 through 74. The music continues with a *cresc.* (crescendo) marking in the lower staff and a *f* (forte) marking in the upper staff.

75

*p*

This system contains measures 75 through 78. The music concludes with a dynamic marking of *p* (piano) in the lower staff.

77

mf dim. poco a poco cresc.

Detailed description: This system contains measures 77 through 82. The music is written in two staves. Measure 77 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Dynamic markings include 'mf dim.' and 'poco a poco cresc.'. Measure 82 ends with a double bar line and a common time signature.

83

Detailed description: This system contains measures 83 through 85. The music continues in two staves. Measure 83 has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 85 ends with a double bar line and a common time signature.

86 HT

f dim.

Detailed description: This system contains measures 86 through 89. The music is written in two staves. Measure 86 has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamic markings include 'f' and 'dim.'. Measure 89 ends with a double bar line and a common time signature.

90

mf dim.

Detailed description: This system contains measures 90 through 93. The music is written in two staves. Measure 90 has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamic markings include 'mf' and 'dim.'. Measure 93 ends with a double bar line and a common time signature.

94

mf dim. p poco a poco cresc.

Detailed description: This system contains measures 94 through 97. The music is written in two staves. Measure 94 has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamic markings include 'mf dim.', 'p', and 'poco a poco cresc.'. Measure 97 ends with a double bar line and a common time signature.

98

f

Detailed description: This system contains measures 98 through 100. The music is written in two staves. Measure 98 has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamic marking is 'f'. Measure 100 ends with a double bar line and a common time signature.

101

cresc.

cca 3'

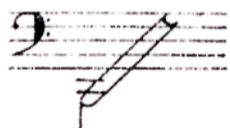
Detailed description: This system contains measures 101 through 103. The music is written in two staves. Measure 101 has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamic marking is 'cresc.'. Measure 103 ends with a double bar line and a common time signature. Below the staves, there are some handwritten notes and a 'cca 3'' marking.



## VYSVĚTLIVKY



glissando v rozsahu čtvrtové hodnoty  
ein Glissando im rhythmischen Umfang  
einer Viertelnote



glissando v rozsahu půlové hodnoty  
ein Glissando im rhythmischen Umfang  
einer Halbnote



glissando clustru  
Glissando eines Clusters



chromatický cluster od  $h^1$  po  $f\sharp^2$   
ein chromatischer Cluster von  $h^1$  bis  $f\sharp^2$



chromatický cluster od  $h^1$  po  $f^2$   
ein chromatischer Cluster von  $h^1$  bis  $f^2$



zpomalovat  
verlangsamen



přibližná poloha diat. clustru hraného loktem  
approximative Lage eines diat. Clusters (mit  
dem Ellbogen gespielt)