

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Alena Kleinerová

Alexej Fried: Trojkoncertino pro hoboj, klarinet,
fagot, smyčce a 2 bicí nástroje

Alexej Fried: Triple Concertino for oboe, clarinet,
bassoon, strings and 2 percussions

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mi pomáhali s přípravou mé bakalářské práce. Poděkování patří především vedoucí práce Mgr. Tereze Havelkové za její podporu, cenné rady a podněty k zamyšlení, a panu Mgr. Alexeji Friedovi ml. za inspirativní konzultace a ochotné zapůjčení mnoha nejen notových materiálů. Za konzultaci a zapůjčení nahrávky baletního obrazu „Panoptikum“ rovněž děkuji prof. Ivance Kubicové.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....
Alena Kleinerová

Abstrakt

Bakalářská práce přispívá ke stylové charakteristice tvorby Alexeje Frieda. V první části mapuje Friedovu kompoziční činnost ve slovníkové literatuře, odborných pracích, člancích a hudebních programech. Ve druhé části hledá pomocí podrobné analýzy Friedova Trojkonzertina pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje kompoziční postupy inspirované „Novou hudbou“ a jazzem a hodnotí formální průběh. Na základě výsledků analýzy se práce pokouší zařadit tuto skladbu do kontextu celkové Friedovy tvorby. V rámci obecnějšího kontextu druhé poloviny 20. století vychází z dizertační práce Roberta Škardy „Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. století“.

Klíčová slova

Alexej Fried, Trojkonzertino, Nová hudba, jazz.

Abstract

This bachelor thesis contributes to style characteristics of works of composer Alexej Fried. In the first part, the thesis is conducting a survey of Fried's composing activities in dictionaries, expert publications, articles and music programs. In the second part, the thesis is via detailed analysis of Fried's Triple Concertino for oboe, clarinet, bassoon, strings and 2 percussions looking for processes of composing which were inspired by the "New Music" and by jazz, and evaluates its course. Based on the results of the analysis, the work attempts to categorize this particular composition according to the context of Alexej Fried's work as a whole. Within the broader context of the late 20th century, it is based on the thesis by Robert Škarda „Polystylism and Collage in Czech Music in the Second Half of the 20th Century“.

Key Words

Alexej Fried, Triple Concertino, New Music, Jazz.

Obsah

1.	Úvod	9
2.	Stav bádání o Alexeji Friedovi s důrazem na jeho kompoziční činnost.....	11
2.1	Slovníková literatura a odborné práce	11
2.2	Recepce Friedovy tvorby	15
2.3	Stav bádání o Trojkoncertinu	17
3.	Analýza Trojkoncertina pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje	21
3.2	Forma a kompoziční postupy Trojkoncertina	21
3.1	Vlastní analýza Trojkoncertina.....	24
3.2.2	První část	25
3.2.2	Druhá část	29
3.2.3	Třetí část	36
3.2.4	Shrnutí analýzy	41
4.	Závěrečné hodnocení kompozičních postupů a formy Trojkoncertina	43
5.	Seznam pramenů a použité literatury	47

Seznam použitých zkratk

ČHS	Český hudební slovník osob a institucí (online)
ČHF	Český hudební fond
HIS	Hudební informační středisko
SČSKU	Svaz československých skladatelů a koncertních umělců
SKO	Slovenský komorní orchestr
ÚHV FF UK x MU	Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy x Masarykovy univerzity
VUS	Vysokoškolský umělecký soubor Karlovy univerzity v Praze
č.	číslo
ed.	editor
kap.	kapitola
ml.	mladší
op. cit.	opakovaná citace
pozn.	poznámka
r.	ročník
red.	redaktor
s.	stránka

Alexej Fried (13. 10. 1922 – 19. 6. 2011)

1. Úvod

Cílem bakalářské práce je přispět ke stylové charakteristice tvorby skladatele Alexeje Frieda, která je v českém prostředí zatím málo reflektována. Konkrétně se zabývá skladbou Trojkonzertino pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje, kterou Fried zkomponoval roku 1981. Prostřednictvím detailní analýzy v ní hledá kompoziční postupy inspirované soudobou hudbou a jazzem, hodnotí formální průběh a pokouší se skladbu zařadit jak do kontextu celkové Friedovy tvorby, tak do kontextu hudební tvorby druhé poloviny 20. století.

Na základě zjištění malého počtu běžně dostupných tištěných partitur ke skladbám Alexeje Frieda, ve kterých experimentuje s technikami „Nové hudby“, bylo k detailní analýze vybráno právě Trojkonzertino,¹ jehož partitura je uložena v několika pražských knihovních institucích.²

V úvodní části práce předkládám stav bádání, který mapuje Friedovu kompoziční činnost ve slovníkové literatuře, odborných pracích, článcích a hudebních programech. Z tohoto průzkumu vyplývá, že je Friedova tvorba často schematicky dělena do tří sfér: nonartificiální (jazzová), artificiální (vážná) a syntéza obou předchozích, tzv. třetí proud, přičemž Trojkonzertino je zařazováno do sféry druhé. Vzhledem k terminologické problematice pojmů artificiální a nonartificiální a k samotné intenci Frieda, který měl vždy zájem vytvářet soudobý moderní hudební výraz a s členěním své tvorby nesouhlasil, se řazení Trojkonzertina do jedné z těchto oblastí vyhýbám.

Během pátrání po genezi a recepci této skladby bylo objeveno, že hudbu Trojkonzertina použila pro baletní obraz nazvaný „Panoptikum“ choreografka prof. Ivanka Kubicová. Je možné, že díky častému provádění této choreografie se Trojkonzertino dostalo do širšího hudebního povědomí.

Kapitola zaměřená na analýzu Trojkonzertina je zahájena diskuzí nad jeho formálním průběhem a kompozičními postupy. Poté následuje podrobný rozbor skladby, který je doplněn názornými ukázkami z partitury.

Závěrečná kapitola rozvíjí debatu nad kompozičními metodami Trojkonzertina inspirovanými „Novou hudbou“ – serijní, aleatorní a témbrovou, a formou montáže, která byla analýzou zjištěna. Pro obecnější kontext jsem použila dizertační práci Roberta Škardy

¹ Kromě této partitury je dostupná ještě Sonatina drammatica, Concertino pro klarinet a big band a několik angažovaných písní.

² Městská knihovna v Praze, Národní knihovna, Knihovna ÚHV na FF UK, ale i Vědecká knihovna v Olomouci.

„*Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. století*“³, která se zabývá problémem polystylovosti a koláže ve světovém a především českém měřítku.

³ Škarda, Robert, *Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. století*, Praha 2011. Dizertační práce na Filosofické fakultě Karlovy univerzity v Praze na katedře Ústavu hudební vědy. Vedoucí práce: Doc. Mgr. Eduard Douša, Ph. D.

2. Stav bádání o Alexeji Friedovi s důrazem na jeho kompoziční činnost

2.1 Slovníková literatura a odborné práce

První zmínky o skladatelské činnosti Alexeje Frieda přináší „*Československý hudební slovník osob a institucí*“.⁴ V roce 1963, kdy byl slovník vydán, ještě ve sféře artificiální ani jazzové Fried příliš nekomponoval. Je proto v hesle, jehož autor není uveden, představen především jako aranžér a skladatel scénické, filmové a spartakiádní hudby. Životopis je sepsán s důrazem na jeho soustavnou osvětovou a politickoorganizační činnost.

Schopnost pohybovat se ve sféře artificiální i jazzové zaznamenává až „*Malá encyklopedie hudby*“.⁵ S akcentem na syntézu vážné hudby a jazzu, o kterou Alexej Fried usiloval, je zpracováno heslo ve slovníku z roku 1985 „*Čeští skladatelé současnosti*“.⁶ Autor hesla, Pavel Skála, podtrhuje Friedův jazzový projev, jenž si vypěstoval působením jako aranžér a instrumentalista v různých tehdejších československých jazzových orchestrech. Jeho jazzové inspirace popisuje takto: „*Vnitřní dynamičnost a dramaticčnost jazzového výraziva mu nejvíce vyhovuje při hudebním ztvárnění myšlenek a obrazů. A. Fried jazzové prvky stylizuje, a to v takové míře, která odpovídá schopnostem interpretů. V některých skladbách dospěl k osobité syntéze obou hudebních břehů, takže je vlastně lhostejné, zda jeho partitury interpretují klasičtí nebo jazzoví hráči.*“⁷

V 90. letech je heslo Alexeje Frieda již podrobně zpracováno v „*Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*“⁸, která přistupuje k popisu stylu jeho tvorby oproti předchozím slovníkům důsledněji. Autor hesla, Ivan Poledňák, řadí do sféry artificiální pouze jeho angažovanou tvorbu 50. let.⁹ Všechny Friedovy skladby, které vznikaly od konce 60. let, pak označuje za tvorbu v oblasti třetího proudu.¹⁰ Friedovu motivaci ke komponování v tomto

⁴ Černušák, Gracian - Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (red.), Alexej Fried, *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Státní hudební nakladatelství, Praha 1963, s. 347-348.

⁵ autor hesla?, Alexej Fried, in: Jaroslav Smolka (red.), *Malá encyklopedie hudby*, Editio Supraphon, Praha 1983, 201-202.

⁶ Skála, Pavel, Alexej Fried, in: Alena Martínková (ed.), *Čeští skladatelé současnosti*, Panton, Praha 1985, s. 79-80.

⁷ Tamtéž, s. 79.

⁸ Poledňák, Ivan, Alexej Fried, in: Antonín Matzner (ed.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, 3. část jmenná-československá scéna*, Supraphon, Praha 1990, s. 147-150.

⁹ Viz podrobný výčet v Československém hudebním slovníku osob a institucí.

¹⁰ Poledňák rozdělil jeho tvorbu do tří skupin: 1) Skladby pro jazzový orchestr, počínající skladbou Akt pro trubku, flétnu a big band (1968), ve které poprvé zkombinoval prvky hudby artificiální a jazzové. 2) Skladby pro komorní soubory. 3) Scénická tvorba.

stylu dokazuje citací skladatelových slov, která zachytil Lubomír Dorůžka: „*Chtěl bych psát takové skladby, které by měly podle mé představy naplněnou formu, ale z nichž by současně nezmizela spontánnost a přirozený projev jazzových muzikantů...*“.¹¹ V závěru hesla se dozvídáme prostřednictvím zřejmě tlumočené ústní výpovědi Alexeje Frieda, že hlavními inspirátory z oblasti artificiální sféry pro něj byli Igor Stravinskij, Arthur Honegger a Witold Lutosławski.

V prvním desetiletí 21. století je knižní podoba hesla Alexeje Frieda v „*Československém hudebním slovníku osob a institucí*“ přepracována a převedena do online verze na webových stránkách „*Českého hudebního slovníku*“ (dále jen ČHS).¹² Podobně najdeme Friedův profil na webových stránkách Hudebního informačního střediska (dále HIS).¹³ Obě tato hesla vytvořil Petar Zapletal na základě starší slovníkové literatury výše popsané a literatury článkové, kterou uvádí v závěru hesla v ČHS.¹⁴ V popisu stylu Friedovy tvorby došlo ke změně. V obou heslech je totiž jeho skladatelská činnost rozdělena do tří sfér: artificiální, nonartificiální a skladby tzv. třetího proudu. Do sféry artificiální Petar Zapletal neřadí pouze Friedovu angažovanou tvorbu z 50. let, tu vlastně zmiňuje jen okrajově, ale vyjmenovává některé komorní skladby, které v „*Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*“ byly označeny za třetí proud.

Obsáhlejší výčet jeho díla nabízí heslo ve slovníku HIS. Zde je tvorba Alexeje Frieda rozdělena dle obsazení na skladby: symfonické, pro komorní a smyčcový orchestr, pro komorní soubory, pro jazzový orchestr a pro sólové nástroje a jazzový orchestr.

¹¹ Dorůžka, Lubomír, Jazzový skladatel - utopie nebo realita?, *Melodie* 10, č. 8, 1972 s. 245

¹² Zapletal, Petar, Alexej Fried, *Český hudební slovník osob a institucí* (online), Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (dále ÚHV FF MU), 9. 2. 2009, dostupné na World Wide Web: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3596.

¹³ Zapletal, Petar, Alexej Fried, *Hudební informační středisko*, rubrika „*Skladatelé*“ (online), dostupné na World Wide Web: <http://www.musica.cz/skladatele/fried-alexej.html>.

¹⁴ Dorůžka, Lubomír, Jazzový skladatel - utopie nebo realita?, *Melodie* 10, 1972, č. 8, s. 245; Zapletal, Petar, Friedův Trojkonzert, *Melodie* 10, 1972, s. 380; Fiala, Jan, Moravská svatba, *Gramorevue* 11, 1975, č. 5, s. 8-9; Čort, Antonín, Lákala mne dramatičnost jazzu, *Mladá fronta* 18. 12. 1976, s. 4; Dorůžka, Lubomír, Náš jazz anglickýma očima, *Melodie* 17, č. 1, 1979, s. 10; Dorůžka, Lubomír, Alexej Fried, *Hudební rozhledy* 17, č. 9, s. 419-420.

Obě hesla jmenují skladby, které spadají do jeho tzv. vážné tvorby:¹⁵

- oblast „vážné“ koncertantní tvorby:
 - Gotický (Freiburský) koncert pro komorní orchestr s klavírem (1977, revidovaná verze 1982)
 - Guernica, kvintet pro soprán saxofon a smyčcové kvarteto (1978)¹⁶
 - Trojconcertino pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a bicí nástroje (1981)
- oblast „vážné“ komorní tvorby:
 - Tympanon, trio pro housle, soprán saxofon a klavír (1982)
 - Panem et circenses, hudební obraz pro flétnu, soprán saxofon, lesní roh a orchestr (1982)

V žádném ze slovníků se nedozvíme, které kompoziční metody inspirované „Novou hudbou“ Fried ve svých skladbách použil. Profil skladatele Alexeje Frieda je sestaven s důrazem na jeho aranžérské schopnosti, jazzovou tvorbu a zásluhy na syntéze jazzu a soudobé umělecké hudby, na které se podílel spolu s Pavlem Blatným. Nejvýstižněji je jeho skladebný styl popsán v hesle na webové stránce ČHS: *„Ve vlastní kompoziční tvorbě usiloval Fried od počátku o dosažení vyvážené syntézy mezi prvky populární hudby a jazzovými idiomy (především improvizací, harmonií, rytmem a instrumentační barevností) na straně jedné a formovými zákonitostmi a technickými postupy hudby vážné na straně druhé.“*¹⁷

Na poli vysokoškolských závěrečných prací zabývajících se tvorbou Alexeje Frieda vznikla pouze jedna, a to diplomová práce Jitky Čechové *"Alexej Fried a Pavel Blatný jako výrazní představitelé syntézy jazzu a umělé hudby"*¹⁸. V rámci kapitoly, která se celá věnuje osobě Alexeje Frieda, nás autorka seznamuje s jeho židovsko-ruskými kořeny, vzděláním, skladatelskou činností, komplexním výčtem jeho díla a krátkou analýzou jedné z jeho skladeb. Významným přínosem této práce je průvodní slovo samotného Alexeje Frieda, s nímž autorka svoji práci konzultovala. Střídá jeho doslovné výpovědi ve formě citací s pasážemi, v nichž jeho vzpomínky zřejmě tlumočí. V práci není uvedeno, kdy rozhovor proběhl, jak byl zaznamenáván a která fakta jsou interpretací jeho vzpomínek nebo

¹⁵ V závorce je uveden rok vzniku kompozice podle hesla na webových stránkách ČHS.

¹⁶ V Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby je zařazena do linie navazující na jeho angažovanou tvorbu 50. let.

¹⁷ Viz pozn. č. 11.

¹⁸ Čechová, Jitka, *Alexej Fried a Pavel Blatný jako výrazní představitelé syntézy jazzu a umělé hudby*, Brno 2002. Diplomová práce na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně na katedře hudební výchovy. Vedoucí diplomové práce: prof. Michal Košut, Ph. D.

informacemi přenesenými ze slovníkových hesel. Je nutné brát v potaz, že práce vznikla na půdě pedagogické fakulty, a nemusí si proto klást hudebně-vědecké cíle.

V rámci kapitoly "3.3. *Skladatelská činnost*"¹⁹ zjišťujeme, které mimohudební zážitky vedly Alexeje Frieda ke komponování. V „*Concertu di Freiberg*“²⁰ se inspiroval atmosférou raně gotického kostela v německém Freibergu. V roce 1968 mu podnětem k „*Aktu*“ byl Piccasův obraz *Sedící žena* (Čechová podle skladatelovy ústní výpovědi píše: „*Má být hudebním pohledem z různých stran, a proto vyčerpává horizontálně i vertikálně všechny dané možnosti. Jejím základním formovým prvkem je kvartový dvojjzvuk a kvartový interval.*“²¹) a zároveň tehdy aktuální invaze okupačních sovětských vojsk, kterou vyjádřil nástupem dvanácti nástrojů (vpád tanků), jejichž strukturu postupně zahušťuje do aleatorické pasáže („...znázorňovala to, že tanky všechno zbouraly a zničily. Zbouraly hlavně veškerou důvěru lidí v Sovětský svaz. Akt je teda skladba protisovětská.“²²). Dalším Piccasovým obrazem, který Frieda inspiroval, byla *Guernica*.²³ Motivací k napsání skladby *Tympanon* mu byl prvek z řecké chrámové architektury – „*Jedná se o plochu vymezenou trojúhelníkovým štítem v průčelí chrámu, na které se nacházel reliéfní obraz (skulpturní výzdoba), vztahující se obvykle k zasvěcení chrámu. Odtud tedy v přeneseném smyslu tři vrcholy trojúhelníku – tři kontrastující hudební věty – tři obrazy vyjadřující různé děje apod. Skladba má tři věty, každá byla inspirována obrazem různých tří malířů.*“²⁴ Čechová uzavírá kapitolu Friedovou úvahou nad jeho tvorbou. „*Soudobou vážnou hudbu nechce psát, protože ta podle Frieda nemá dost citu ani prostoru k zamyšlení, nepůsobí emotivně, je příliš racionální. Sám o sobě říká: "Chtěl bych psát takové skladby, které by měly podle mé představy naplněnou formu, ale z nichž by současně nezmizela spontánnost a přirozený projev jazzových muzikantů.*“²⁵

¹⁹ Čechová, op. cit., s. 20-25.

²⁰ Skladbu zkomponoval roku 1971, nebyl však s partiturou spokojen a v roce 1977 ji přepracoval a nazval ji nově jako *Gotický koncert*. V tomto koncertě kombinuje prvky jazzu a barokního koncertu.

²¹ Čechová, op. cit. s. 26.

²² Čechová, op. cit. s. 20.

²³ Na objednávku Felixe Slováčka a Kociánova kvarteta vznikla skladba *Guernica*, kvintet pro soprán saxofon a smyčcový kvartet. Tito muzikanti ji zařadili do repertoáru při jarním turné po Španělsku roku 1983. O jejím úspěchu rozhovořil Alexej Fried spolu s jeho synem Alexejem Friedem ml., Felixem Slováčkem a Václavem Bernáškem (vedoucí Kociánova kvarteta) v rámci rozhovoru pro *Mladou frontu*. Se stejnou skladbou měli úspěch i v německém Norimberku, Berlíně a Drážďanech.

- Buce, Karel-Flanderka, Milan, Španělský úspěch Kociánova kvarteta, *Guernica* pro soprán saxofon a smyčce, *Mladá fronta*, Praha 14. 5. 1983. (výstřížek uchován v archivu HIS)
- Schleicher, Fritz, Saxophon als Star, *Das Prager Kocian-Quartett in Nürnberger Kaiserburgkonzert im Schloss in Stein*. Výstřížek je uchován v archivu HIS. Není zde ale uvedeno, ve kterých novinách a kdy recenze vyšla.

²⁴ 1. věta – Joan Míroa: *Snobský večírek u paní kněžny*, 2. věta – Alexej Fried, ml.: *Půlnoční sen*, 3. věta – František Muzika: *Zápas*. Čechová, op. cit., s. 30-31.

²⁵ Čechová, op. cit., s. 24-25.

2.2 Recepce Friedovy tvorby

Friedova hudební řeč je detailněji než ve slovnících reflektována na poli článkové literatury a v hudebních programech. Jeho styl je poprvé charakterizován Lubomírem Dorůžkou v roce 1972 v textu: „*Jazzový skladatel – utopie nebo realita?*“²⁶ Čtenáře seznamuje s prvními Friedovými kusy, které mají spojit jazzovou spontánnost s kompoziční technikou evropské tradice. Oproti Pavlu Blatnému, píše Dorůžka, však nejde Alexej Fried ve výběru výrazových prostředků „Nové hudby“ tak daleko. Větší důraz klade na jazzovou improvizaci. „*Bez přispění jazzové improvizace jsou takové skladby nemyslitelné*“, říká Fried, „*Ale jde mi o to, aby to byly skutečné skladby – ne jen témata, na něž sólista volně improvizuje. Naprostou volnost má jen v pasážích aleatorických nebo freejazzových. Jinde jde o to, aby do sebe nasál veškerý motivický materiál, aby dokázal zvládnout formu svého sóla tak, aby bylo logickou částí celkové formy skladby.*“²⁷ V článku je dále popsána spolupráce skladatele s interprety při nacvičování skladby.²⁸ Pro Frieda je důležité, aby se hráč držel daných motivů, intervalů a gradace, a také aby se uměl pohybovat i v komplikovanější harmonii, která může hraničit s dodekafonií nebo atonalitou.

Ve stejném roce se podobně ke stylu Frieda vyjadřuje Petar Zapletal v rámci recenze nazvané „*Friedův trojkoncert*“ po provedení Friedovy skladby Trojkoncert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr ve Smetanově síni.²⁹ V úvodu upozorňuje na skladatelův pokus o syntézu vážné hudby a jazzu v hlubším smyslu, v níž by nehrozilo formové schéma jako u skladeb třetího proudu. Fried se totiž snaží zachovat rytmickou a harmonickou základnu, nad kterou dává prostor tvůrčí fantazii. Akcentuje zde Friedovu schopnost dodržet jednotné pojetí v melodické invenci, harmonii i rytmice. Všimá si jeho důsledné znalosti moderních harmonických postupů, využití pregnantní rytmiky a barevné instrumentace.

O své hudební řeči promluvil Alexej Fried v rozhovoru, který vyšel pod názvem „*Lákala mne dramatičnost jazzu*“.³⁰ Za základní tvůrčí problém v tomto syntetickém hudebním myšlení označuje Fried zachování prostoru pro individuální improvizaci nad komponovanými plochami. Skladbám může hrozit akademičnost, strohost nebo naopak, přestože budou mít atmosféru a napětí, nebudou formálně ucelené. Dále soudí, že „*Hudba*

²⁶ Dorůžka, Lubomír, *Jazzový skladatel - utopie nebo realita?*, *Melodie* 10, č. 8, 1972 s. 245.

²⁷ Tamtéž, s. 245.

²⁸ Viz spolupráce s orchestrem Gustava Broma, Felixem Slovákem, symfonickým orchestrem hlavního města Prahy FOK, Pražským bigbandem a jinými.

²⁹ Zapletal, Petar, *Friedův Trojkoncert*, *Melodie* 10, 1972, s. 380

³⁰ Čort, Antonín, *Lákala mne dramatičnost jazzu*, *Mladá fronta*, 18. 12. 1976, s. 4.

*tohoto typu je velmi náročná na poslech a patří svým způsobem do oblasti vážné hudby. Její životnost se projeví v koncertním provedení a v konfrontaci s posluchačem. Samozřejmě, že prvním předpokladem je umělecká kvalita skladby a určitá nadčasovost nebo míra stylizace hudebního materiálu, s nímž autor pracuje. Často se stane, že skladatel použije příliš módních hudebních prvků, a než dojde k provedení nebo k vydání na gramofonové desce, skladba zestárne.*³¹ Motivací Frieda k syntéze byla dramatická a rytmická jazzu spojená s možnostmi symfonického rozvíjení do velkých hudebních obrazů. Využil také svého jazzového cítění a znalosti skladatelského řemesla.³² Obdobně tuto problematiku popsal Fried pro článek Lubomíra Dorůžky: „*Jde mi o to vytvořit prokomponované formy tak, že orchestr je nositelem formy nebo základní stavby skladby, a sólista či sólisté jsou jakousi nadstavbou a obohacují skladbu o prvky svých osobností. Je nepochybné, že sólista se i takovým způsobem může na celkovém vyznění skladby podílet velmi podstatně – podstatněji než je tomu u skladeb psaných výlučně v tradici evropské vážné hudby.*“³³

Friedova tvorba byla rovněž recipována v zahraničních časopisech Downbeat a Gramophone.³⁴ Lubomír Dorůžka tlumočí část recenze desky, na které jsou nahrány skladby Slunovrat a Moravská svatba, z anglického časopisu Gramophone v článku v Hudebních rozhledech podobně jako Jitka Čechová ve své diplomové práci.³⁵ Autor recenze oceňuje tvůrčí fantazii, instrumentaci, interprety, samotné nahrání skladeb a samozřejmě Friedovu schopnost pohybovat se v klasice a jazzu. Recenzent si kromě toho dobře všímá programovosti a národního charakteru skladby Slunovrat a zřejmé podobnosti její předehry se Svěcením jara Igora Stravinského.

Kromě výše zmíněných článků přináší shrnující pohled na tvorbu Alexeje Frieda také brožura, kterou v roce 1980 vydalo Hudební informační středisko ČHF.³⁶

Problematiku členění jeho tvorby na umělejší a jazzovou výstižně popisuje Karel Mlejnek v rámci programu k Orchesterálnímu koncertu pořádaného Svazem československých

³¹ Tamtéž s. 4.

³² Alexej Fried nejprve studoval kompozici v Brně u Theodora Schäfera (1945-47). V letech 1947-1948 byl posluchačem v oboru skladby u Emila Hlobila na pražské konzervatoři. Studia v tomto oboru pak zakončil v roce 1953 na Hudební fakultě Akademie múzických umění u Pavla Bořkovce.

³³ Dorůžka, Lubomír, Alexej Fried, *Hudební rozhledy* 17, č. 9, s. 419-420.

³⁴ M. M. (iniciály autora), FRIED. Jazz Double Concerto, "Solstice". Moravian Wedding—Sinfonietta for jazz orchestra. Gustav Brom Orchestra. Supraphon 115 1736 (299), *Gramophone*, červenec 1978, s. 45. Dostupné na World Wide Web, *Gramophone, Archive* (online):

<http://www.gramophone.net/Issue/Page/July%201978/45/791281/FRIED.+Jazz+Double+Concerto%2C+Solstice.+Moravian+Wedding%E2%80%94+Sinfonietta+for+jazz+orchestra.+Gustav+Brom+Orchestra.+Supraphon+115+1736+%28299%29> .

³⁵ Dorůžka, Lubomír, Alexej Fried, *Hudební rozhledy* 17, č. 9, s. 419-420

³⁶ Součástí složky „Alexej Fried“ v archivu HIS.

skladatelů a koncertních umělců v roce 1986.³⁷ Alexeje Frieda zde představuje jako vzácného skladatele, jež umí kvalifikovaně zasahovat do oblasti jazzové i tzv. vážné hudby. „*Toto dělení je ovšem pro autora jen vnějším prostředkem, protože ve skutečnosti zastává jeden tvůrčí názor, jímž je soudobý moderní hudební výraz. V jeho stylu se mísí prvky jazzového rytmu, instrumentálních zvláštností jazzu, stejně jako psané aleatoriky, clustrů, seriální techniky. Výsledkem je syntetický tvar, který se řadí buď do jazzové sféry (pak v něm zjišťujeme stopy různých skladatelských technik vážné hudby) nebo do sféry vážné hudby (s výraznými znaky hudby jazzové).*“³⁸

O napojení Alexeje Frieda na polskou školu hovoří Petr Kaňka v programu ke skladbě Kasace pro komorní orchestr (1985).³⁹ Inspirace hudbou témbrů a hudbou aleatorní Witolda Lutosławského a Krzysztofa Pendereckého je zřejmá. Skladatel v kompozici střídá pasáže s vypsaným závazným notovým kódem s pasážemi improvizovanými na základě nakomponovaných modelů – předloh, jejichž délku určuje dirigent při provedení. Kaňka Kasaci řadí mezi Friedovu abstraktní nebo tzv. absolutní tvorbu.

2.3 Stav bádání o Trojkonzertinu

Následující dva odstavce obsahují informace, které pocházejí především ze strojově psaného textu obsahující životopis Alexeje Frieda a seznam jeho skladeb s údaji o premiérách a dalších provedeních. Jméno autora tohoto textu není nikde uvedeno.⁴⁰ V zásadě jde o pokus zrekonstruovat průběh recepce skladby od jejího vzniku až po současnost.

Trojkoncertino pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje zkomponoval Alexej Fried podle ČHS v roce 1981 pro Slovenský komorní orchestr (dále SKO).⁴¹ Světová premiéra se odehrála 25. 1. 1983 v Bratislavě v sále Reduta pod vedením Bohdana Warchala s Českým dechovým triem (Miloslav Vajsochr-hoboj, Jiří Hlaváč-klarinet, Svatopluk Čech-fagot) za doprovodu SKO v rámci Bratislavských hudebních slavností. Ve slovníkovém hesle Českého dechového tria v ČHS je uvedení Trojkonzertina zařazeno mezi významné počiny

³⁷ Koncert proběhl 15. prosince 1986 ve Smetanově síni Obecního domu. Byla zde uvedena Friedova skladba Panem et circenses (Chléb a hry), hudební obraz pro sólovou flétnu, soprán saxofon, lesní roh a symfonický orchestr. Exemplář tohoto programu je uložen v archivu HIS ve složce „Alexej Fried“.

³⁸ Tamtéž, viz pozn. č. 35.

³⁹ Program k Orchestrálnímu koncertu SČSKU konaný 6. listopadu 1987 v Majakovského sále. Skladbu provedl Komorní soubor dechové harmonie pod taktovkou Jiřího Portycha.

⁴⁰ Strojopis je uchován ve složce „Alexej Fried“ v archivu HIS.

⁴¹ Pro tento rok svědčí i údaj na skice Trojkonzertina. Viz pozn. č. 51.

tohoto souboru.⁴² O dva dny později, tedy 27. 1. 1983, byla skladba ve stejném sále a obsazení nahrána; hudební režii dělal sám Alexej Fried.⁴³ Snímek byl zařazen na gramofonovou desku s názvem „*Contemporation and jazz*“, která vyšla v hudebním vydavatelství Panton.⁴⁴ V textu na obalu tohoto LP je Trojkonzertino krátce představeno jako jednovětá skladba s vnitřní strukturou členěnou do třech částí, z nichž krajní pracují s identickým materiálem, v melodice využívajícím především intervalů sekund a kvart, a střední vnáší celkové zklidnění. „*Interpretace je postavena na hráčském „souboji“ se sólovými vstupy všech aktérů.*“⁴⁵

Ke konci roku 1983 proběhla ve stejné interpretaci pražská premiéra.⁴⁶ Trojkonzertino dále zaznělo ve stejném provedení v televizi Praha v rámci pořadu *Respirium* v říjnu roku 1983.⁴⁷ V roce 1986, 25. května, skladbu zahrál Státní orchestr Žilina spolu s interprety Jiřím Kaniakem, Jiřím Hlaváčem, Svatoplukem Čechem a dirigentem Petrem Sibilevem na IX. Žilinském festivale komorních orchestrů. Dle strojopisu bylo Trojkonzertino na Slovensku provedeno celkem osmkrát. Počet českých repríz není uveden. Zřejmě poslední provedení se odehrálo 25. 2. 1990 v přímém přenosu tehdejšího Československého rozhlasu (dále ČsRo) z koncertu ve Smetanově síni v interpretaci členů Symfonického orchestru ČsRo pod taktovkou Vladimíra Válka.

Trojkoncertino zaznělo v Českém rozhlasu víckrát. Důkazem je novinový článek s názvem „*Skladatel týdne: Alexej Fried*“,⁴⁸ v jehož závěru stojí, že v průběhu tohoto týdne zazní mimo jiné Friedovy skladby i Trojkonzertino. V textu jsou shrnuty jeho životní osudy a kompoziční činnost. Zaznívá zde i názor na chybné škatulkování jeho tvorby: „*Nezaslouží si, abychom třídili a úzkostlivě zkoumali, co patří do komorní oblasti a co je tzv. třetí proud. Je*

⁴² Zapletal, Petar, České dechové trio, *Český hudební slovník osob a institucí* (online), Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (dále ÚHV FF MU), 9. 2. 2009, dostupné na World Wide Web: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1004058.

⁴³ Nahrávací den je uveden na obalu gramofonové desky. Viz pozn. č. 45.

⁴⁴ V hesle „*České dechové trio*“ online podoby slovníku ČHS najdeme poznámku, že šlo o dlouhohrající desku. Kromě Friedova Trojkonzertina jsou na desce skladby Václava Kučery a Kazimierze Serockiho, které nahrál soubor Barok Jazz Kvintet. Tato nahrávka je použita k analýze Trojkonzertina. Vedoucí dokumentace Supraphonu Helena Bartíková ochotně nechala přetočit toto LP do formátu CD.

⁴⁵ Skála, Pavel (autor bookletu), *Baroque Jazz Quintet, Contemporation and jazz* (název desky), Panton, Praha 1983. (grafická úprava bookletu: Alexej Fried ml.)

⁴⁶ 11. 12. 1983.

⁴⁷ Soudím, že půjde o pořad Československé televize „*Hudba z respira*“.

⁴⁸ Jedná se o výstřižek z rozhlasových novin, který je uchován v Městské knihovně pod názvem „Alexej Fried (soubor výstřižků). Po jeho obrubu je tužkou připsáno: „Rozhlas, 1992, č. 26“.

to hudba z jedné a téže tvůrčí dílny, produkt jednoho hudebního myšlení, je výrazem osobitosti a uměleckého vyznání jejího autora.⁴⁹

Autograf Trojkonzertina je zatím nezvěstný.⁵⁰ V pozůstalosti skladatele však byla objevena skica,⁵¹ z jejíž titulní strany je patrné, že Fried skladbu komponoval pro tehdejší Adamusovo trio.⁵² Partitura Trojkonzertina vyšla tiskem ve společnosti Editio Supraphon.⁵³ Mimoto jsou z jeho pozdější tvorby běžně dostupné už jen tisky partitur skladeb „*Sonatina drammatica*“ a „*Concertino pro klarinet a big band*“.

Hudbu Trojkonzertina použila k baletnímu obrazu choreografka prof. Ivanka Kubicová,⁵⁴ která takto zpracovala více skladeb Alexeje Frieda.⁵⁵ Podle jejích slov mělo představení premiéru v interpretaci Vysokoškolského uměleckého souboru Karlovy univerzity v Praze (dále VUS) v létě roku 1983 v Londýně na půdě tamějšího tanečního divadla „*The Place*“.⁵⁶ Tato informace tak vyvrací časový a místní údaj premiéry uvedený ve strojopise.⁵⁷ Choreografie byla realizována v zahraničí (Anglie, Švýcarsko, Maďarsko) a dle výpovědi měla vesměs kladné ohlasy. Celkově dosáhla choreografie asi 15 repríz. Při přípravě nedošlo k žádným zásahům do partitury. Ivanka Kubicová dále potvrdila, že skladbu použila až po jejím vzniku. Alexej Fried tak Trojkonzertino zkomponoval bez záměru tanečního zpracování, jak tomu ostatně bylo i u dalších jeho skladeb, které si Kubicová vypůjčila.⁵⁸

Baletní obraz na hudbu Trojkonzertina nazvaný „*Panoptikum*“⁵⁹ byl prováděn i u nás. Mimo jiné postoupil na Národní přehlídce scénického tance v Sedlčanech v roce 1984, kde se

⁴⁹ Tamtéž, viz výstřižek.

⁵⁰ V průběhu bádání nebyl autograf nalezen v pozůstalosti skladatele ani v archivech Supraphonu a Baerenreiteru. Je možné, že bude součástí Českého hudebního fondu. Bádání je stále otevřené.

⁵¹ Na titulní straně je uveden datum dokončení skici (1. 4. 1981) a datum, kdy byla dokončena partitura (6. 3. 1981).

⁵² Adamusovo trio působilo od roku 1977. V roce 1981 se z něj ustavil soubor České dechové trio, které Trojkonzertino premiérovalo.

⁵³ Fried, Alexej, *Trojkonzertino pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje*, partitura, Editio Supraphon, Praha 1990. Úvod ke skladbě napsal Luboš Stehlík.

⁵⁴ V současné době je taneční pedagožkou a choreografkou na katedře tance HAMU.

⁵⁵ Choreografie vytvořila ke skladbám: Slunovrat, Trojkonzertino, Akt, Dialog a Sonatina drammatica. (Potvrdila při rozhovoru.)

⁵⁶ Rozhovor proběhl 4. 5. 2012 v kanceláři katedry tance HAMU, Malostranské náměstí 12. Rozhovor nebyl natočen. „*The Place*“ je anglické centrum pro současný tanec sídlící v Londýně. Součástí je i tzv. London Contemporary Dance School, kde v letech 1968-1972 prof. Kubicová studovala.

⁵⁷ Jedná se o datum 3. 5. 1982.

⁵⁸ Výjimkou je skladba Slunovrat. Při vytváření libreta baletu oslovila Alexeje Frieda, aby zasáhl do partitury dle jejich požadavků. Viz: Kubicová, Ivanka, „*Slunovrat*“, *hudba Alexej Fried*, Praha 1988, 12 s. Diplomová práce na katedře tance Hudební fakulty Akademie múzických umění, vedoucí práce z. u. Jiřina Mlíková.

⁵⁹ Moravcová, Milena, Pražské městské kolo národní soutěže ve scénickém tanci, *Taneční listy* 22, č. 7, 1984, s. 14-15.

stal jedním z neúspěšnějších.⁶⁰ Příznivý ohlas měl i na festivalu moderního tance v Bánské Bystrici,⁶¹ kterého se VUS zúčastnil jako host.

Písemná podoba tanečního libreta neexistuje. Prof. Kubicová potvrdila, že měla své prostorové scénáře, které jí sloužily jako orientační body a strukturální vodítko při hledání pohybového materiálu, neví však, jestli tyto pomůcky zlikvidovala nebo uchovala.⁶² S jejím pojetím skladby, které mělo vyjádřit souboj režimu a lidu, se ztotožnil sám skladatel. Svěřil se jí, že „*to celé mělo být o jeho rodině a režimu.*“⁶³ Choreografii provedli čtyři členové VUS. Tři postavy (dva tanečníci, jedna tanečnice) tanečně představovaly „loutky“⁶⁴ zavěšené na třech lanech sloužících jako funkční dekorace. Čtvrtá postava v saku znázorňovala tzv. manipulátora. Loutky se pohybovaly v závislosti na sólových vstupech jednotlivých nástrojů (hoboj, klarinet, fagot) a manipulátor tančil podle úderů bicí sekce.⁶⁵ Dle textu v Tanečních listech měla určitá část poroty i publika námitky k nedostatečnému optimismu choreografie.⁶⁶

Hudba Trojkonzertina se tak mnohem více než v koncertních síních šířila prostřednictvím četných provedení choreografie „Panoptikum“, která dokládají zčásti články v Tanečních listech a zčásti výše zmíněný strojopis.

⁶⁰ Ivanka Kubicová si skladbu Alexeje Frieda vybrala z důvodu již předchozí spolupráce a zároveň kvůli podmínce, kterou stanovila porota přehlídky. Každý soubor se totiž musel zúčastnit alespoň jednou skladbou českého skladatele. Důvodem k tomuto pravidlu byl probíhající Rok české hudby. V porotě zasedal i sám skladatel Alexej Fried.

Viz: Kyselá, Zdena, Několik poznámek o scénickém tanci na Národní přehlídce 1984 v Sedlčanech, *Taneční listy* 23, č. 2, 1985, s. 6-9; Ždímalová, Dana, Příloha: Národní přehlídka scénického tance 1984, *Taneční listy* 23, č. 2, 1985.

⁶¹ Michálková, Jiřina, Tvorbou k inspiraci, Čtvrtý festival moderního scénického tance SSR, *Taneční listy* 23, č. 5, 1985, s. 4-6.

⁶² Informace pochází z písemné korespondence s prof. Kubicovou, která následovala po osobním setkání 30. května 2012.

⁶³ Zde cituji slova prof. Kubicové. Kromě toho potvrdila, že i samotná porota v Sedlčanech poznala drama režim versus lid, jež se v choreografii odehrává.

⁶⁴ Pohybový slovník vycházel z tehdejšího módního stylu „loutky“.

⁶⁵ V rámci konzultace poskytla prof. Kubicová video-nahrávku této choreografie přetočenou do formátu CD, která je nyní v jejím vlastnictví.

⁶⁶ Viz pozn. č. 60.

3. Analýza Trojkonzertina pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje

Pokud bychom měli zařadit Trojkonzertino do určité fáze či sféry skladatelské činnosti Alexeje Frieda, náleželo by do etapy, v níž Fried experimentoval s technikami soudobé vážné hudby a využíval méně jazzových prvků. Zájem o nové kompoziční metody potvrdil v rámci rozhovoru s Jitkou Čechovou, která ve své diplomové práci píše: „V letech 1977-1978 se Fried v rámci samostudia dále vzdělával v hudební teorii a učil se novým skladebným technikám.“⁶⁷ Inspirace v metodách „Nové hudby“ proběhla jen do té míry, aby se z jeho tvorby nevytratil prvek dramatickosti, který je pro Frieda tolik stěžejní. Požadavek přítomnosti neustálého „dramatu“ či „souboje“ a odmítání jakékoliv matematické kalkulace v hudbě zřejmě zapříčinil, že tyto skladby nestojí na přísně zkonstruovaných základech, a Trojkonzertino je toho důkazem.⁶⁸ O této skladbě se Alexej Fried veřejně nevyjádřil. Analýza, která následuje, si klade za cíl zhodnotit formální průběh, identifikovat konkrétní kompoziční postupy a zařadit skladbu do kontextu vývoje hudební řeči ve 2. polovině 20. století.

3.2 Forma a kompoziční postupy Trojkonzertina

Jednovětá stavba Trojkonzertina je rozdělena do 35 úseků, které se nepřekrývají. Jsou buď odděleny pauzami o různých délkách, nebo na sebe bezprostředně navazují. Hudební materiál se vyvíjí jak v rámci těchto úseků, tak v průběhu celé skladby. Z hlediska poslechu i následného vyhodnocení partitury lze organizaci skladby označit za montáž.⁶⁹ Toto spojování probíhá především v horizontální rovině; Fried za sebou volně montuje zvukově kontrastní plochy. Z hlediska vertikálního dochází v úsecích, v nichž je na určité formotvorné složky hudby aplikován prvek náhody, k montování nástrojových pásem – v některých místech dochází ke spojování pásem až do rytmicky nepravidelných klastrů. Zde je možné vypozařovat určitou souvislost s technikou montáže v díle Miloslava Ištívána a ostatních skladatelů tzv. brněnské školy, ačkoliv tuto domněnku Alexej Fried ml. při rozhovoru popřel. Jako důkaz specifika této kompoziční školy poslouží úvaha Jaroslava Šťastného: „*Technika montáže a koláže je jedním z charakteristických znaků tzv. brněnské kompoziční školy.*

⁶⁷ Čechová, op. cit., s. 23.

⁶⁸ Zde volně parafrázuji slova Alexeje Frieda, ml. Rozhovor proběhl 15. května 2012 a byl nahráván.

⁶⁹ Problematiku významů termínů „montáž“ a „koláž“ důkladně vysledoval Robert Škarda ve své dizertační práci. Viz Škarda, op. cit.

*Teoreticky se jí v brněnském prostředí zabývali mj. Miloslav Ištvan a Miloš Štědroň. Ti z ní učinili jeden ze základních kamenů své tvůrčí poetiky. U Aloise Piňose hraje tato technika též významnou roli, ne však trvale dominantní či určující.*⁷⁰ Miloslav Ištvan svou hudební řeč, která kombinuje více kompozičních postupů, detailně popsal v teoretické práci *„Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě“*⁷¹. Forma vzniklá touto technikou je založena na bezprostředním spojování zřetelně od sebe oddělených prvků s vědomým vynecháváním logických pojítek mezi nimi. Rozpadá se na samostatné, vesměs krátké, horizontálně i vertikálně k sobě řazené úseky, pro které zvolil označení vrstvy, neboť se liší od tradičních témat a motivů.⁷² Tato vrstva je pak ve všech složkách (intervalově, rytmicky, členěním, druhem faktury, dynamicky, barevně a způsobem přednesu) odlišena od ostatních vrstev. Ištvanovy mechanismy ale stojí na důsledně vykonstruovaných postupech, které Alexej Friedle dle slov svého syna tolik odmítal.

Na formu Trojkonzertina lze spíše aplikovat pohled Ctirada Kohoutka, který problematiku definování formového průběhu skladeb ve 20. století zestručnil takto: *„Vedle tradiční motivické a tematické práce se uplatňuje často (už v posledních dílech Janáčkových) střihová stavba, tj. zdánlivě volné, takřka mozaikové přiřazování kontrastních ploch a plošek. Jejich uspořádání má zpravidla vždy logické, i když někdy dosti vzdálené souvislosti. Dále vznikají nejrůznější formové montáže, rozpojování a přeskupování tematických a motivických celků, opět nové vazby, kontaminace (podle Jarmila Burghausera) – přechody od jednoho tématu či motivu přes řadu jeho stejně hodnotných odvozenin, variant až k jinému, značně odlišnému tvaru.*⁷³

Typickým znakem pro Trojkonzertino je časté střídání sólových úseků, a to dechových nebo smyčcových většinou v extrémních polohách, s orchestrálními, které doprovází a zároveň tmelí zvláštní samostatné pásmo bicích nástrojů. Jinak řečeno je instrumentace bloková nebo smíšená. V zásadě lze říci, že jde o „souboj“ jak mezi jednotlivými sólovými nástroji, tak mezi nástrojovými skupinami. Toto střídání může připomínat antifonální sazbu nebo formu koncerta grossa.

V Trojkonzertinu lze rozpoznat inspirace tzv. *„serijní technikou II. stupně, postdodekafonickou,*⁷⁴ jejíž způsob práce tkví ve využívání menších skupinek tónů (tzv.

⁷⁰ Šťastný, Jaroslav, *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*, JAMU Brno 2000, s. 61, in: Škarda, Robert, *Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. století*, Praha 2011, s. 20.

⁷¹ Ištvan, Miloslav, *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*, Panton, Praha 1973.

⁷² Ištvan, volná parafráze, s. 12.

⁷³ Kohoutek, Ctirad, *Novodobé skladební směry v hudbě*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 73.

⁷⁴ Kohoutek, op. cit., s. 84.

mikrosérií), se kterými se operuje podobně jako v propracovaném dodekafonismu.⁷⁵ Friedova práce s výběrem intervalů je ale natolik svobodná, že se v určitých místech blíží k volné atonalitě. Výsledek charakteristické intervalové stavby dotváří časté použití aleatoriky rytmu řízené podle časového kódu a prvky modality. Fried ve výběru melodického materiálu preferuje sekundy, kvarty s jejich obraty septimou a kvintou (zvětšené i zmenšené). Melodické objekty, které jsou sestavené z těchto intervalů, jsou pro celé Trojkonzertino typické. Častým gradačním prostředkem je postupné zahušťování struktury do klastrů, až do totálních dvanáctitónových.

Charakteristickým znakem celého Trojkonzertina je výrazná rytmičnost. Ta je postavena na kontrastech polyrytmických a syrrytmických pásem. Skladba má v určitých úsecích polymetrický průběh, takže vedle sebe nechá plynout několik časových polí najednou vytvářejících proměnlivou rytmickou hustotu.⁷⁶ V ostatních úsecích platí určitý druh taktu, a to pravidelný nebo složený. V některých částech syrrytmických užívá i rytmy komplementární. Dalším opakovaným výrazovým prostředkem k docílení kontrastu jsou agogické změny. Uchem posluchače lze rozpoznat vliv jazzových a balkánských rytmů.

V Trojkonzertinu je možné identifikovat Friedovy inspirace u konkrétních skladatelských osobností. Zcela nepochybně je slyšet souvislost s některými částmi Svěcení jara Igora Stravinského.⁷⁷ Podnětem mu byla i „Nová hudba“ polské školy, a to především Witolda Lutosławského.⁷⁸

⁷⁵ Viz Schönbergův quaternion.

⁷⁶ V těchto úsecích chybí taktové čáry.

⁷⁷ Obdiv ke Stravinskému Alexej Fried neskrýval. Při ústním rozhovoru s Jitkou Čechovou pronesl: „*Poznal jsem díla mnoha hudebníků, největším mým vzorem byl Igor Stravinskij.*“ Viz Čechová, op. cit., s. 25.

⁷⁸ Alexej Fried ml. potvrdil otcův zájem o „Novou hudbu“. Důkazem může být unikátní exemplář knihy Bogusława Julienu Schaeffera, který si Alexej Fried přivezl z jedné z návštěv Varšavy. (Syn nevěděl, ve kterém roce to bylo) Obsahem knihy jsou nejruznější moderní notace 20. století.

Schaeffer, Bogusława Julien, *Wstep do kompozycji (Introduction to composition)*, PWM, Krakow 1976.

3.1 Vlastní analýza Trojkonzertina

Nástrojové obsazení skladby a pořadí hlasů v partituře vypadá následovně:

Sólové nástroje:	hoboj, klarinet in B, fagot
Bicí sekce:	I. perkusista: triangl, tamburína, celesta, 3 činely, 2 tom-tomy, 3 bonga, gong II. perkusista: zvonkohra, blocchi di legno (temple bloky), ⁷⁹ 2 tom-tomy, 2 tympány, frusta (bič)
Smyčce:	I a II housle, viola, violoncello, kontrabas

Durata celé skladby je v tisku vymezena na cca 14' 13''.⁸⁰ Hlasy v partituře jsou seřazeny v pořadí výše zmíněném. V úvodních poznámkách jsou uvedeny vysvětlivky. Posuvky platí vždy jen pro jednu notu. V případě, že za posuvkou s notou je místo hlavy pouze tečka, platí výška tónu s posuvkou. V úsecích, kde chybí taktové čáry, určuje nástup dirigentův pokyn.⁸¹ Každý z 35 úseků skladby je označen číslem. Z hlediska vývoje hudebního materiálu lze strukturu skladby rozdělit do tří částí. Tabulka znázorňuje, kterými úseky jsou tyto části vymezeny.

1. část	2. část	spojka	3. část
1 - 12	13 - 24	25 - 27	28 - 35

Jako introdukci můžeme chápat úseky č. 1-7, kde jsou postupně sólově nebo tutti představeny témbry dechových a smyčcových nástrojů za doprovodu bicí sekce. V úsecích, kde hrají pouze dechy, je aplikován prvek náhody na rytmus, metrum a tempo. Tento kompoziční postup lze nazvat tzv. „*aleatorikou vnitřní formy*“,⁸² se kterou Fried pracuje v určitých úsecích v průběhu celé skladby. V osmém úseku nastupuje pregnantní rytmus určený bicími nástroji (bonga, tom-tomy, tympány), jež na některých místech zesilují smyčce nebo dechy. Na tomto rytmickém podkladě postupně probíhají sólové výstupy dechových nástrojů v pořadí hoboj, klarinet a fagot až do konce úseku č. 12. Melodický materiál, který byl v úvodu jen naznačen, je v této části plně exponován. Dominantní

⁷⁹ V tisku partitury je použit název „temple block“s“.

⁸⁰ Na skice jsou časové údaje dva. Původní durata ca 13'45'' je přeškrtnutá tužkou a nahrazena číslem 14'13'', které je uvedeno i v tisku.

⁸¹ V partituře jsou tyto oddíly časově vymezené.

⁸² Termín převzat z: Kohoutek, Ctirad, *Novodobé skladební směry v hudbě*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 198.

postavení mezi sólovými nástroji má melodická linka hoboje, která se v různých obměnách v rámci celé skladby často navrácí.

Čísly 13 a 24 je ohraničena vnitřní část skladby. Střídají se v ní úseky zpracované aleatorně s úseky metricky přesně vymezenými. Tónový materiál se postupně rozšiřuje. Počínaje úsekem č. 19 se začíná faktura postupně zahušťovat spojováním dechových a smyčkových pásem. Ke stupňování napětí přispívá zvyšující se rychlost tempa a prudké stříhy mezi jednotlivými úseky.

Úseky č. 25 – 27 můžeme chápat jako spojovací část, která plní dvojí funkci. Zaprvé uklidní stoupající intenzitu skladby, zadruhé připraví nástup závěrečné části. Krajní úseky (č. 25 a 27) jsou inspirovány jazzovou technikou „kráčejiho basu“.⁸³ Prostřední úsek č. 26 připomene prostřednictvím orchestrálního klastru vypjatý ráz hudby předchozí části.

Závěrečná část je vymezena úseky č. 28-35. Její průběh má z větší části reprízový charakter. Objevují se i doslovné návraty některých momentů z obou předchozích částí. Až na dva úseky - konkrétně č. 30 a 33, kde Fried nechává prostor pro improvizaci – probíhá závěrečná část v pravidelném metru. Opět dochází k dílčím gradacím a prudkým stříhům. Celá skladba je v posledním úseku zakončena typickou melodií hoboje.

Následující text poskytne podrobnou analýzu těchto tří částí skladby po jednotlivých úsecích.

3.2.2 První část

V prvních třech úsecích dojde k postupnému předvedení nejprve sólových dřevěných nástrojů v pořadí hoboje, klarinet a fagot, které ve čtvrtém vystřídá skupina smyčců. Na první osminu první doby úvodního taktu Trojkonzertina zazní dvanáctitónový totál ve smyčcích. Kromě druhé violy, která má malou tercii, je v každém hlase interval kvinty v sazbě septakordu. Po tomto počátečním úderném klastru začíná sólo v hoboji v odlišném tempu než doprovodná bicí sekce (temple bloky). Fried tak užitím dvou druhů času dosahuje proměnlivé rytmické hustoty.⁸⁴ V sólových partech dřev pracuje Fried s intervalovým výběrem.⁸⁵ V bicí sekci libovolně dimnuje a augmentuje rytmické modely.⁸⁶

⁸³ „walking bass“

⁸⁴ Odlišné střídání „a tempa“ a „acceleranda“ v sólovém hlase a v doprovodných bicích.

⁸⁵ V hoboji zní tóny Des, Es, C, D, v klarinetu stejný výběr o malou sekundu níž, ve fagotu pak E, Fis, G, F.

⁸⁶ V díle č. 1 je rytmickým modelem šestnáctinová triola, ve druhém díle jsou to dvě dvaatřicetiny. Ve třetím díle kombinuje oba předchozí modely.

Ve čtvrtém úseku v pomalém tempu postupně nastupují smyčce s celestou do klastru v kvartové stavbě. Celesta hraje kvartové složeniny. V prvních houslích zní vykomponované *accelerando* na tónech F a B (viz ukázka č. 1); s tímto motivem, který jako jediný má ve smyčcích sólový charakter, Fried pracuje i v jiných úsecích.

ukázka č. 1

V úseku č. 5 poprvé zazní pásma sólových nástrojů současně bez doprovodu bicích nástrojů. Tónový materiál každého partu pracuje s určitým výběrem, který lze chápat buď tak, že jednotlivé tóny dávají dohromady *modus*,⁸⁷ nebo, a to je pravděpodobnější možnost, jako intervalový výběr typický pro každý hlas.⁸⁸ Dynamika je ve všech hlasech přesně vypsána. Každému sólovému partu je přiřazeno odlišné přibližné tempo.⁸⁹ Celý úsek je stejně jako první tři časově vymezen a bez taktových čar.⁹⁰ Výsledkem tohoto zápisu je chaotický zvuk, z něhož nahodile vyčnívají krátké melodické objekty. Nejvíce vyniká sólo hoboje,⁹¹ ve kterém často zní typický interval zvětšené kvarty Es-A. V důsledku použití aleatorní techniky na určité parametry hudby (tempo, metrum a rytmus) nelze hodnotit harmonický průběh, neboť je v každém okamžiku zcela nepředvídatelný (viz ukázka č. 2)

ukázka č. 2

⁸⁷ C, Des, D, Es, E, F, (chybí Ges), G, As, A, H, B

⁸⁸ V hoboji zní tóny Es, A, H, B; v klarinetu D, E; ve fagotu G, C, Des, F, As.

⁸⁹ Hoboj – na jednu čtvrtě notu cca 69, Klarinet – na jednu osminu cca 180, Fagot – na jednu čtvrtě notu cca 60.

⁹⁰ Pouze v klarinetu je na začátku úseku v závorce uvedený 3/8 takt. Tento údaj usnadní hráči lépe pochopit, jak má zápis interpretovat.

⁹¹ To je záměr skladatele, neboť na začátku partu hoboje je zkratka „mel“.

„Souzvuk pásem“ pátého úseku evokuje úvodní část Svěcení jara Igora Stravinského. Analogii můžeme pozorovat ve zvolené barvě zvuku, kterou v obou skladbách vytváří dřevěné dechové nástroje, a ve vedení melodie. Na začátku Introdukce Uctívání země je totiž melodie ve fagotu a klarinetu vytvořena z určitého intervalového výběru podobně jako v Trojkoncertinu.

V č. 6 nastoupí na stejném principu jako ve čtvrtém úseku sekce smyčců. Ve vykomponovaném accelerandu v prvních houslích zazní tentokrát zvětšená kvarta.⁹² V partu celesty použil Fried ve třetím taktu paralelismy v durovém kvintakordu.⁹³ Sedmý úsek je vypracován podobně jako pátý. Liší se v intervalovém výběru jednotlivých partů. Prostor, na němž jsou party exponovány, je menší a sazba je více sepjatá.

Po prvních sedmi úsecích introdukčního charakteru přichází v osmém nová kontrastní plocha, jejíž rytmičnost může připomenout balkánskou hudbu. Smyčce za doprovodu bicích (bonga, tom-tomy, tympány) nastupují v přísném střídavém metru a rychlém tempu,⁹⁴ k nim se v pátém taktu přidávají klarinet a fagot. Rytmus probíhající v akcentovaných osminách hrají smyčce rozdělené do dvou skupin; první, druhé housle a violy doplňuje rytmus violoncella a kontrabas. Tento doprovodný komplementární rytmus nechává Fried plynout až do konce úseku číslo 12. V sedmém taktu osmého úseku (viz ukázka č. 3) začíná sólo hoboje pouze s doprovodem bicí sekce a dřev.⁹⁵ Jeho nepravidelná melodie je vytvořena ze stejného intervalového modelu jako na začátku Trojkoncertina.⁹⁶ Stejně tak v klarinetu a fagotu lze vymezit tónový výběr. Dohromady pak tyto výběry dávají škálu devíti tónů.⁹⁷

ukázka č. 3

⁹² Jedná se o tóny F-H. Ve čtvrtém úseku to byla čistá kvarta: F-B.

⁹³ Fried dvakrát posouvá akord G⁵ o půltón.

⁹⁴ Střídá se 4/8 a 5/8 takt, na jednu čtvrtěovou cca 130

⁹⁵ Označení „solo“ vypsáno do partitury.

⁹⁶ V posledním taktu sólo hoboje zazní celotónová stupnice od As¹.

⁹⁷ C – D – Es- Des (hoboj) – Fis – F – A (klarinet) – F – As (hoboj)

Devátý a desátý úsek probíhá podobně jako osmý. První čtyři takty ve smyčcích a bicích, ve kterých dohrává hoboje své sólo na trylku, připravují nástup sólové pasáži klarinetu. Pregnantní doprovod smyčců pokračuje, tentokrát ale v pizzicatu a v omezené dynamice.⁹⁸ Melodie klarinetového sóla vytvořená kombinací dvou tónů se postupně rytmicky zahušťuje; připomíná vykomponované accelerando ve zvětšené kvartě prvních houslí šestého úseku. Toto sólo plynule přechází do dalšího úseku č. 10, v němž je opět zakončeno trylkem. V prvních čtyřech taktech tohoto úseku dojde prostřednictvím zapojení všech nástrojů orchestru ke klastru (viz ukázka č. 4). V partu hoboje a fagotu je vypsán ostinátní melodicko-rytmický model vyplňující pauzy ve smyčcích a přesahující taktové čáry.⁹⁹ Napříč smyčcovým klastrem Fried použil celotónovou řadu, a to vždy na první osmině těchto čtyř taktů.¹⁰⁰ Klarinetové sólo sestavené z kombinací malých sekund a zvětšených kvart je vedeno celým úsekem. V posledním třináctém taktu tohoto partu můžeme rozeznat náznak použití dodekafonní operace, a to račého postupu.¹⁰¹

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 9 and 10. The score is written for multiple instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Percussion (Perc.). Measure 10 is marked with a circled '10'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'pizz' (pizzicato). Performance instructions like 'arco' and 'arco non div.' are also present. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument.

ukázka č. 4

⁹⁸ Připis „meno f“ v každém partu.

⁹⁹ V hoboji zní malá tercie, ve fagotu velká tercie.

¹⁰⁰ C – D – E – Fis – As – H.

¹⁰¹ Dojde k vertikální inverzi sledu tónů předchozího dvanáctého taktu.

Klarinetové sólo je v úseku č. 11 zakončeno opět na trylkách v extrémní poloze. Doprovází ho orchestr podobně jako v prvních čtyřech taktech předchozího úseku, který zároveň připravuje nástup fagotového sóla. Mezi tímto a předchozím úsekem lze pozorovat dynamický kontrast vytvořený technikou a polohou smyčcových nástrojů. V úseku č. 11 nastupují smyčce v akcentovaných osminách o oktávu výš než v č. 10 a nikoliv pizzicatem ale arcem. Vedoucí melodie fagotu je komplikovanější než u klarinetu a hoboj. Jsou v ní použity malé tercie, malé septimy, zvětšené oktávy a jiné. Nelze v tom vypořádat žádný systém, jde spíše o hru s intervaly.¹⁰²

V úseku č. 12 graduje první část Trojkonzertina. Metrum tvoří složené takty 4/8 a 5/8. Fried zde nad sebou opět spojuje čtyři odlišně rytmizovaná pásma, tentokrát ale bez sóla (viz předchozí ukázka).¹⁰³ Smyčce postupují téměř v unisonu na dvou tónech.¹⁰⁴ V sólových dřevěch zní vertikálně zvětšená sexta a zvětšená oktáva. V šestém taktu se ve smyčcích vrátí komplementární rytmus z předchozích úseků.

Volně vedené melodie sólových nástrojů, střídavé metrum a pregnantní rytmický doprovod dávají úsekům č. 8-12 jazzový charakter.

3.2.2 Druhá část

Za počátek vnitřní části skladby můžeme označit úsek č. 13. Výrazná rytmičnost předchozích úseků je vystřídána polyrytmickou strukturou,¹⁰⁵ které Fried opět dosahuje použitím aleatorní techniky podobně jako v úsecích č. 5 a 7. Náhodný průběh dalších úseků, konkrétně č. 13-18, je opět vytvořen vypsáním přibližným tempem, chybějícím metrem, rozmanitou melodií v každém hlase a přesně vymezenou dobou trvání každého úseku. V lichých úsecích hrají vždy dechy a v sudých vždy jen smyčce.

V úseku č. 13 nastupují dechové nástroje za doprovodu trianglu. Tónový materiál každého hlasu se postupně rozšiřuje. Za vedoucí hlas je opět označen hoboj.¹⁰⁶ V každém partu jsou zanesena dynamická znaménka tak, aby nechávala v daném momentě vyniknout určitý motiv. Po 16 vteřinách je dechový tón nahrazen smyčcovým. Orchestr smyčců za doprovodu temple bloků, v nichž se objevují rytmické modely z úvodu skladby, imituje dechy

¹⁰² Pracuje především s malou tercií a zvětšenou oktávou. V závěru sóla tyto tercie sází v odlišných oktávo-
vých polohách.

¹⁰³ 1. sólová dřeva, 2. bicí, 3. první a druhé housle, viola, 4. violoncello a kontrabas.

¹⁰⁴ První skupina v unisonu a druhá skupina o půltón výš.

¹⁰⁵ Stejná jako v úsecích č. 5 a 7.

¹⁰⁶ Dominantní postavení v melodii má ve všech úsecích, v nichž hrají dechy.

v rychlejším tempu.¹⁰⁷ V úseku č. 15 se vrací dechové nástroje za doprovodu bong. Tónový materiál každého hlasu je stručnější. Fried si ve všech sólových hlasech pohrává s melodicko-rytmickými modely, které nedůsledně variuje (viz ukázka č. 5)

ukázka č. 5

S následujícím úsekem č. 16, v němž smyčcový orchestr imituje dechy za doprovodu tom-tomů, se zvyšuje napětí. Tohoto účinku je dosaženo prostřednictvím akcentovaných triol, které hrají housle ve spiccato.

Rozdílný tempový průběh partů dechových nástrojů, intervalová hra, trylky ve fagotu a zvuk tří činelů úseku č. 17 připravují nástup celého orchestru v úseku č. 18. Dřeva opět nastoupí v polymetrické sazbě. Tónové výšky sólových nástrojů se pohybují v rozsahu dvou oktáv. Tónový materiál smyčců je naopak omezen v jedné poloze dané oktávy, přičemž v každém hlase je melodie vedena jiným směrem (viz ukázka č. 6). Fried zde horizontálně spojuje pásma dechových a smyčcových nástrojů s odlišným metro-rytmickým a melodickým průběhem.

ukázka č. 6

¹⁰⁷ Kromě prvních houslí, jejichž přibližné tempo je na jednu osminu cca 112, hraje zbytek smyčců a temple bloků v tempu cca 160.

Dosud trvající volné metrum je v úseku č. 19 vyměněno za 4/4 takt. Ve smyčcích počínaje prvními houslemi je přednesen doprovodný přísný kánon až do čtvrtého taktu (viz ukázka č. 7), kde se hlasy rozcházejí a tónový materiál, který je vzhledem k předešlé sazbě v diminuci,¹⁰⁸ se v každém dalším taktu posouvá o půltón výš.

The image shows a musical score for three string instruments: Violin 1 (Vni 1), Violin 2 (Vni 2), and Viola (Vcl). The score covers measures 19, 20, and 21. The tempo is marked 'largamente' and the dynamics are 'mf'. The music features a canon in the strings, with each instrument playing a similar melodic line that shifts in pitch over time.

ukázka č. 7

Nad touto gradační plochou jsou vystaveny melodické objekty v sólových nástrojích, v nichž lze rozlišit původní materiál ve zkrácené podobě (viz ukázka č. 8).

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The score covers measures 19, 20, and 21. The tempo is marked 'cca 136' and the dynamics are 'mf'. The music features melodic objects in the woodwinds, with each instrument playing a similar melodic line that shifts in pitch over time.

ukázka č. 8

Přísné metrum je na chvíli přerušeno v úseku č. 20. Přestože nehraje violoncello a kontrabas, dosahuje struktura zatím největší hustoty. Tento efekt je způsoben rychlým tempem,¹⁰⁹ extrémními polohami v tónovém materiálu a drobnou nepravidelnou rytmizací ve všech hlasech. Melodie ve smyčcích jsou vedeny po chromaticce.

Tempo zvolní v úseku č. 21, kde se opět vrátí přísné metrum (viz ukázka č. 9). Charakter úseku je podobný jako v č. 19. Hudba znovu plyne v přísném kánonu ale ve zdvojené instrumentaci. V ukázce můžeme sledovat nástup kontrabasů, violoncella a fagotu.¹¹⁰ Ve druhém taktu se přidává viola s klarinetem. Ve třetím taktu v augmentované

¹⁰⁸ Tónový materiál kánonu stoupá od C¹ nepravidelně po půltónech v šestnáctinových hodnotách.

¹⁰⁹ Od cca 140 do cca 160 na jednu osminovou notu.

¹¹⁰ Na začátku úseku nastupuje kánon od malého Fis. V šestnáctém taktu pak v hoboji a prvních houslích nastupuje od F³.

sazbě nastoupí první a druhé housle s hobojem. Dochází zde ke střídavým paralelám a protipohybu, často se objevují zvětšené oktávy.

The image shows a page of a musical score for measures 21 to 24. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegro) and the dynamic is 'meno f'. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Flute (Fl.), Bassoon (Batt.), Violin 1 (Vni.1), Violin 2 (Vni.2), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass parts are mostly silent.

ukázka č. 9

Čtyři takty před koncem úseku vstoupí kánon do rytmické modulace, kdy všechny nástroje hrají akcentované osminy, posléze osminové trioly, v klastru.¹¹¹ Rychlost se zvyšuje (viz přípis accel.) až do začátku úseku č. 22, kde v jednotném tempu pro všechny hlasy (na jednu čtvrtovou notu cca 100) nastane nejprve dvoutaktový klastr ve smyčcích s doprovodem tamburíny, kterému odpoví malý klastr ve dřevěch s doprovodem temple bloků (viz ukázka č. 10).¹¹² Oba klastry mají vnitřní intervalovou stavbu značně proměnlivou; z vertikálního hlediska přichází s každou akcentovanou osminou jiný tónový výběr, z hlediska horizontálního se melodie posouvá v každém hlase o stejný interval.

¹¹¹ Stejný výběr tónů jako v úseku č. 5: C, Des, D, Es, E, F, (chybí Ges), G, As, A, H, B.

¹¹² Střídá se 4/4 a 3/4 takt.

22 $\text{♩} = 100$

Ob. *meno f*

Cl. *meno f*

Fg. *meno f*

Balt. *mf* *temple blocks* *mf*

Vni I *meno f* *sempre*

Vni II *meno f* *sempre*

Vle *meno f* *sempre*

Vcl *meno f* *sempre*

Cb. *meno f*

ukázka č. 10

V dalších třech taktech úseku se povaha smyčcového klastru mění. Smyčce v hlubší poloze (viola, violoncello, kontrabas) mají vypsány zmenšený septakord E^{7-} (E dim) a smyčce ve vyšší poloze (první a druhé housle) zmenšený septakord A^{7-} (A dim). V této struktuře se nepravidelně posouvají v akcentovaných osminách po půltónech až do konce úseku. Výsledný zvuk zesilují dřeva, která se přidávají vždy na druhé osmině třetí doby.

Probíhající stupňování napětí Trojkonzertina vrcholí v úseku č. 23, kdy v jednotném rychlém tempu bez přítomnosti metra zní celý orchestr. Celý úsek je opět řízen podle časového kódu – cca 15''. Různé intervalové výběry každého hlasu tvořící drobné melodické objekty, nepravidelná rytmizace, chybějící dynamika, rychlé tempo (v každém hlasu přibližně na jednu osminu cca 150) a postupné zrychlování formuje chaotickou strukturu celého úseku (viz ukázka č. 11).

42

cca 15"
 (23) $\text{♩} = \text{cca } 150$

Ob.
 Cl.
 Fg.
 1
 2
 Ba.t.
 Vni 1
 Vni 2
 Vle
 Vcl
 Cb.

ukázka č. 11

Krátký úsek č. 24 usměrní předchozí nepřehlednou plochu a připraví prostor pro zahájení závěrečné třetí části. Fried v tomto předělu nechává v pomalejším tempu (na jednu čtvrtovou 90) imitačně nastoupit sekci smyčců (viz ukázka č. 12).¹¹³ Vertikální intervalovou stavbu v tomto místě lze označit za inverzní.¹¹⁴ Zvuk opět zesilují dřeva.

¹¹³ Na druhé osmině první doby nastupuje kontrabas a s každou další osminou se postupně přidává zbytek orchestru.

¹¹⁴ V prvních hlasech partů smyčců zní shora tóny B, A, As, G. V druhých hlasech pak zní tóny C, Cis, D, E.

The image shows a musical score for five instruments: Vni 1, Vni 2, Vle, Vcl, and Cb. The score is written in a single system with five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The word 'non div.' is written above the staves for Vni 1, Vni 2, Vle, and Vcl. A dynamic marking 'f' is present below the Cb staff. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

ukázka č. 12

Spojovací charakter mají úseky č. 25-27. V pomalém tempu nastoupí v prvním taktu úseku č. 25 basový doprovod (kontrabas, violoncello, viola). Melodická linka připomíná sledem čtvrtřových not pohybujících se v nepravidelném modu jazzový „kráčeující bas“ (viz ukázka č. 13).

The image shows a musical score for three instruments: Vle, Vcl, and Cb. The score is written in a single system with three staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The word 'pizz.' is written above the staves for Vle, Vcl, and Cb. A dynamic marking 'mf' is present below the Cb staff. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

ukázka č. 13

K ozvláštňení linky použil Fried bič, který ve forte udeří na druhé šestnáctině druhého a čtvrtého taktu tohoto úseku. Nad touto plochou krátce zazní drobně rytmizované melodické objekty v sólových nástrojích.

Následuje prudký stříh v úseku č. 26, v němž se na okamžik vrátí hudba stejného charakteru jako v úseku č. 23. Po něm opět v pomalém tempu, v úseku č. 27, pokračuje „kráčeující bas“ ozvláštňený ve třetím taktu synkopickými příznávkami, nad nímž jsou v sólových hlasech předneseny krátké melodické objekty, které jsou po vertikále rytmicky souměrné.¹¹⁵

¹¹⁵ První tři jsou tvořené z malých a velkých sekund, čtvrtý objekt má terciovou výstavbu.

3.2.3 Třetí část

Závěrečnou část zahajuje úsek č. 28 v pomalém tempu a syrrytmické sazbě. Zvolené doprovodné instrumenty, celesta a smyčce, hrající v oktávách unisono na tónu E, vytváří zvukově příjemný podklad typické melodie sólového hoboje tvořené převážně ze zvětšených kvart (viz ukázka č. 14).



ukázka č. 14

V osmém taktu se prostřednictvím drobných skupinek not připojují klarinet s fagotem, v desátém taktu přibývají v celestě sekundy. Melodie v hoboji se komplikuje drobnými melodicko-rytmickými vyhrávkami, které mohou připomínat jazzovou improvizaci. Postupným přidáváním dalších sekund v doprovodu se klidná plocha rozpadá a struktura se opět zahušťuje.

Úsek č. 29 je pouze ve smyčcích. Jeho charakter odpovídá mezivětě nebo spojce. Můžeme pozorovat postupy v malých sekundách (k nim inverzních velkých septimách) a zvětšených kvartách (viz ukázka č. 15). Tyto intervaly pak v dalším průběhu různě kombinuje jak horizontálně tak vertikálně.



ukázka č. 15

Úsekem č. 30 zní tónový materiál dřevěných dechových nástrojů v neurčitěm metru a pomalém tempu. Úsek zahajuje dominantní hoboje drobnými melodicko-rytmickými objekty oddělenými pauzami, k němu se posléze přidává klarinet a fagot (viz ukázka č. 16). Intervalové výběry hoboje a klarinetu jsou tvořeny pouze ze zvětšených kvart. Dynamika je opět zanesena tak, aby v daném okamžiku zazněl určitý motiv. Tempo se postupně zrychluje a tónový rozsah jednotlivých partů se rozšiřuje. Povaha celého úseku je reprízová – připomíná tónový materiál úvodních úseků Trojkonzertina.

ukázka č. 16

Zahuštěná struktura je opět přerušena kontrastní plochou dalšího úseku č. 31. Fried v něm použil kontrapunktické techniky podobně jako v úseku č. 19. V rychlém tempu a pravidelném metru zahajují první a druhé housle stoupající legatovou melodií tvořenou velkými a malými sekundami. Ve třetím taktu se přísnou imitací přidává viola, v šestém violoncello s kontrabasem (viz ukázka č. 17).

ukázka č. 17

Intervalová stavba se rozšiřuje o zmenšenou kvintu a zvětšenou kvartu, v průběhu pak o další intervaly. V osmnáctém taktu přechází 4/4 takt do 2/4. Předchozí plynulý ráz je prudce nahrazen akcentovanou melodií, kterou po třech taktech imitují dechy za doprovodu bong, tom-tomů a smyčcového orchestru. Tento úsek, označený jako „31a“, je sestaven opět do

klastru.¹¹⁶ V jeho pátém taktu se začnou ve smyčcích a deších rychle střídát útržky typických melodicko-rytmických objektů.¹¹⁷ V dalším úseku č. 32 krátké výměny pokračují. Tónový materiál je zestručněn na drobně rytmizované kvartové částice. Přidává se smyčcový basový doprovod postupující v akcentovaných osminách, který opět připomene jazzový „kráčejší bas“ (viz ukázka č. 18). Rychlost úseku se zvyšuje. Ve dvanáctém taktu střídání ustává a struktura se opět zahušťuje do klastru tvořeného čtvrtovými triolami. Hlasy celého orchestru jsou vedeny v čistých nebo zmenšených kvintách (zvětšených kvartách) až do konce úseku.

ukázka č. 18

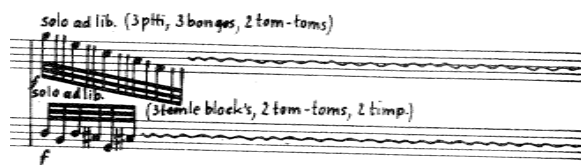
Gradační charakter vrcholí krátkým sólovým výstupem celé bicí sekce (viz ukázka č. 19).¹¹⁸ Notový zápis úseku č. 33 obsahuje jen počáteční tóny v dvaatřicetinových rytmických

¹¹⁶ Kromě typických intervalů se objevuje i zmenšená oktáva, velká septima nebo čistá kvinta.

¹¹⁷ Smyčce nastupují v prvním taktu v oktávovém unisonu; hoboj s fagotem ve druhém taktu rovněž v unisonu, klarinet o malou septimu níž než hoboj.

¹¹⁸ Tři činely, troje bonga, čtyři tom-tomy, tři temple bloky, dva tympány.

hodnotách. Přípis nad partem „solo ad lib.“ a přibližná doba trvání úseku cca 8''- 10'' poskytuje sólistům prostor pro improvizaci.



ukázka č. 19

Úsek č. 33 je dále složen ze čtyř odlišných úseků označených písmeny a-d. V rychlém tempu se v úseku „33a“ připomene rytmická modulace v syrrytmické sazbě jako v č. 21. Po dramatické pauze následuje úsek „33b“, v němž pouze smyčce zahrají glissando, a to dvakrát po sobě v různých polohách. V prvním taktu úseku „33c“ hraje pouze hoboj s prvními houslemi. Jejich melodii klesající v osminových triolách od F³ v unisonu přebírají klarinet s druhými houslemi a ve třetím taktu pak fagot s violou a violoncellem. Bezprostředně poté je napojen úsek č. „33d“ (viz ukázka č. 20), který opakuje nástup smyčců jako v prvním taktu úseku č. 24.¹¹⁹

ukázka č. 20

Úder gongu, víření tympanů a „magický“ tón E ve spodních oktávách smyčců zahajuje pomalý úsek č. 34. V pátém taktu se připojuje celesta, jejíž tónový materiál odpovídá složeninám z úvodní části skladby (úseky č. 4 a 6). Na druhou osminu třetí doby šestého taktu nastupují společně sólová dřeva, která napodobují původní melodii prvních houslí úseku č. 6 (vykomponované accelerando). Horizontálně zní interval zvětšené kvarty, vertikálně malé sekundy.¹²⁰ Vykomponované accelerando zní až do desátého taktu. V jedenáctém a

¹¹⁹ Viz ukázka č. 5.

¹²⁰ Fagot začíná od A, klarinet od As, hoboj od G.

dvanáctém taktu zazní pouze ve smyčcích charakteristické melodicko-rytmické objekty. V dalším taktu přichází v mezzopianu za doprovodu celesty sólo prvních houslí sestavené z typické zvětšené kvarty v tříčárkované oktávě, které v pianissimu zakončuje úsek.

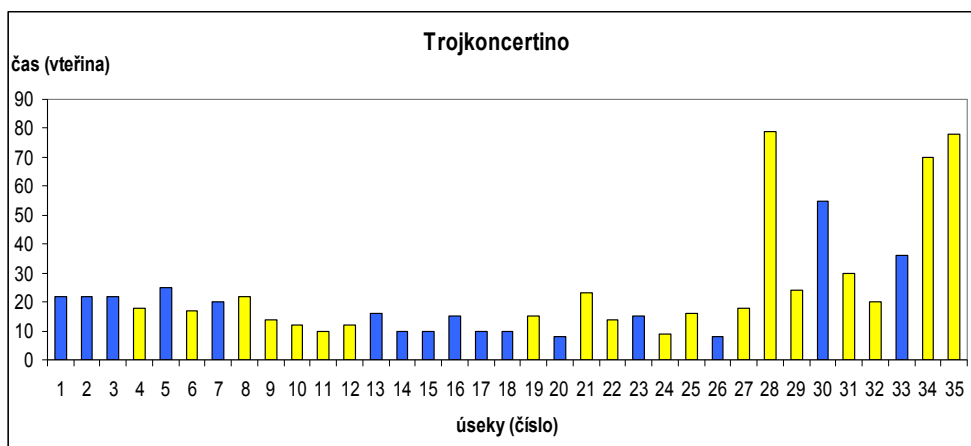
Na začátku finálního úseku č. 35 je doslovně zopakován materiál č. 28. Typická melodie hoboje za jednoduchého doprovodu celesty a smyčců s krátkými vstupy klarinetu a fagotu je postupně v pomalém tempu augmentována a redukována. V pátém taktu před koncem přestává hrát hoboj, v předposledním taktu končí první housle a skladba je zakončena diminuendem v celeste na tónu E³.

3.2.4 Shrnutí analýzy

Volná forma Trojkonzertina je založena na vědomém spojování kontrastních ploch především v horizontální rovině, kdy jsou za sebou řazeny jednotlivé úseky skladby, které se od sebe liší zejména v metro-rytmické a melodické složce. Z vertikálního hlediska lze určité vrstvení nástrojových pásem vyzorovat jen v některých úsecích, v nichž Fried uplatňuje kompoziční hru spočívající ve stanovení určitých pravidel ve všech formotvorných složkách hudby.

Pro celé Trojkonzertino je typická výrazná rytmičnost. Tu zajišťuje především sekce bicích nástrojů, kterou v daných úsecích zesilují smyčcové nebo dechové nástroje. Rytmus se vyznačuje střídáním polyrytmie a syrrytmie, čímž se dosahuje výše zmíněné kontrastnosti ploch. K docílení proměnlivé rytmické hustoty používá současné znění tempově odlišných pásem, která navíc obohacuje agogickými změnami temp. Na syrrytmický průběh má vliv Friedova inspirace balkánskými rytmy a především jeho jazzová hudební řeč.¹²¹

Průběh nepravidelného střídání rytmicky kontrastních úseků znázorňuje následující graf:



Mimo to vystihuje i přibližnou dobu trvání každého úseku. Odlišné barvy korespondují s jejich rytmickou složkou; modrá barva platí pro polymetrický průběh (úseky, kde byl aplikován prvek náhody) a žlutá barva pro syrrytmický průběh.

Tónový materiál melodických linek dřevěných dechových a smyčcových nástrojů je převážně omezen na určitý intervalový výběr. Fried nejčastěji preferuje výběr sekund a kvart i s jejich obraty septimou a kvintou ve zmenšené i zvětšené podobě. S tímto materiálem operuje velmi volně. Neváhá využít postupy z dodekafonní hudby nebo inverzní operace

¹²¹ Užívá jednoduché i složené takty. V úsecích, které nejvíce připomínají balkánskou hudbu, střídá 4/8 a 5/8 takt.

symetrie. V průběhu některých úseků dochází k nerovnoměrnému uplatnění všech 12 tónů, a to zejména v klastrech, jejichž prostřednictvím získává specifické zvukově barevné plochy vytvářející napětí ve struktuře. Kromě toho se objevují prvky modalit a celotónové řady.

Vzhledem k absenci tonálního centra a tonálních vztahů nelze hodnotit harmonický plán skladby. Z tohoto hlediska tak můžeme Friedův způsob hudebního myšlení v Trojkonzertinu označit za atonální.

Uvnitř úseků převažuje plynulá dynamika. Ke zvýšení kontrastnosti mezi jednotlivými úseky užívá dynamiku terasovitou. V polymetrických úsecích je značně proměnlivá; dynamické značky klade ve všech hlasech pod typické motivy tak, aby v daném okamžiku vynikly z chaotického průběhu.

Výslednou zvukovou barvu úseků dotváří nejrůznějšími kombinováním tónů sólových dechových a doprovodných smyčcových a bicích nástrojů. Instrumentace je buď bloková (střídají se dechové a smyčcové úseky po blocích) nebo smíšená (spojuje obě nástrojové skupiny v rámci jednoho úseku). Pásmo bicích nástrojů má zvláštní tmelící úlohu. Extrémní využití poloh nástrojů, prudké střihy mezi úseky, proměnlivá dynamika a netradiční stavění melodické linky celého Trojkonzertina vyžadují k interpretaci zkušené hráče a znalce svého nástroje.

4. Závěrečné hodnocení kompozičních postupů a formy Trojkonzertina

Jak bylo v úvodu předesláno, v hudební řeči Trojkonzertina můžeme identifikovat inspirace kompozičními postupy „Nové hudby“. Rozborem skladby byly ověřeny postupy serijní techniky a ohraničené aleatoriky. Oba tyto postupy spolu vzájemně souvisí. V zásadě Fried pracuje s mikrosériemi, malými skupinkami not, se kterými ale na rozdíl od důsledně organizované serijní techniky, tak, jak ji vytvořila druhá vídeňská škola, operuje natolik svobodně, že se spíše blíží k metodám volné atonální kompozice. Tento volný melodický průběh je zároveň formován použitím prvku náhody na určité složky hudby.

Je patrné, že zde Fried experimentuje s ohraničenou aleatorikou. Její vynálezce Witold Lutosławski zavádí tuto kompoziční techniku již na začátku 60. let 20. století, kdy aplikací elementu náhody do skladby chce pouze obohatit výrazové prostředky a nikoliv organizaci jevů. Proto prvku náhody vymezuje jen určité „pole činnosti“ tak, aby dílo bylo něčím, co sám vytvořil. Náhoda má podle Lutosławského zásadní vliv na rytmickou a expresivní fyziognomii kompozice.¹²²

Aleatoriku „*lze definovat nejen ve vztahu ke skladbě ale i k interpretaci. U skladatele jde o rezignaci na důsledné uplatnění kompozičních postupů v hudebním výtvoru či jeho úseku: autor pak notačně fixuje jen určité prvky a náznakově určuje způsob jejich rozeznání. Z hlediska interpretace se aleatorika blíží improvizaci, zde ovšem usměrňované požadavky skladatele. Skladatel též může notačně zaznamenat strukturu tak, aby se podobala výsledkům nahodilého interpretačního aktu (tzv. „vypsaná aleatorika“).*“¹²³ V Trojkonzertinu je prvek náhody v určitých úsecích aplikován na metrum a tempo.¹²⁴ Notačně přesně vypsané melodie jednotlivých hlasů neprobíhají v konkrétním metru; chybí taktové čáry a předepsaná tempa, obvykle pro každý hlas jiná, jsou pouze přibližná.¹²⁵ Zároveň jsou tyto úseky omezeny časovým kódem předepsaným vždy na jejich začátku. Při dodržení všech těchto podmínek nechává Fried hráčům jen malý prostor pro improvizaci, ti mohou s metro-rytmickou složkou

¹²² Volná parafráze, viz: Witold Lutosławski, O úloze náhody v kompoziční technice, in: *Opus musicum*, roč. 26, č. 8/9, 1994, s. 262-265.

¹²³ Štědroň, Miloš, Aleatorika, in: Fukač, Jiří – Vyslouzil, Jiří – Macek, Petr (red.), *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, s. 32.

¹²⁴ V analýze hovořím o těchto úsecích jako o polymetrických.

¹²⁵ Označení temp uvnitř těchto úseků je v partituře vždy s předpisem „cca“.

skladby volně zacházet jen do určité míry.¹²⁶ Výsledkem této relativně volné hry každého interpreta je pak nezvykle bohatá rytmická struktura.

V souvislosti s aleatorikou můžeme mluvit i o hudbě témbrů, neboť se tyto dvě tendence vzájemně doplňují a prolínají. Fried v určitých úsecích Trojkonzertina vytváří aleatorním použitím rytmu a melodickou bohatostí zvláštní témbrý dechových dřevěných nástrojů, smyčců a bicích, které nejrůzněji kombinuje.¹²⁷

Takto rytmicky ozvláštněné úseky dává do kontrastu s ostatními, v nichž rytmus postupuje pravidelně. Jejich syrrytmie je ovládána především skladatelovým zkušeným jazzovým cítěním rytmu. Tyto úseky se rytmicky často stylizují do jazzu nebo balkánské hudby. Kromě toho ale můžeme vypožorovat souvislosti s hudbou Igora Stravinského, jehož zdůrazňování rytmické pregnantnosti, kombinace a střídání různých taktů a metra, chápání významu rytmu jako rovnocenného a někdy dokonce nad melodií převládajícího hudebně výrazového činitele můžeme částečně najít i v Trojkonzertinu.¹²⁸

Na volnou formu a hlavní technický postup Friedova Trojkonzertina lze uplatnit termíny montáž nebo koláž. S oběma termíny je však nutné nakládat opatrně, jelikož bývají užívány často ekvivalentně, jsou vzájemně zaměňovány a významově se překrývají. Touto problematikou, jak již bylo zmíněno v úvodních kapitolách, se podrobně zabývá Robert Škarda ve své dizertační práci, kterou zahajuje přehledem stavu muzikologického bádání v oblasti problematiky polystylovosti, koláže a související postmoderny. V rámci této části nabízí komparaci různých definic pojmů montáže a koláže, z níž vyplývá, že „*montáž je považována za spíše kompozičně technický postup a koláž za spíše náhodně probíhající formu citování, která je odvozena z montáže.*“¹²⁹ Aplikací tohoto pohledu tak můžeme kompoziční metodu horizontálního spojování úseků a vertikálního spojování pásem v Trojkonzertinu považovat za montáž. Formu Trojkonzertina za koláž ale označit nemůžeme, jelikož Fried nepracuje s náhodnými citacemi.

V užším kontextu české hudební tvorby druhé poloviny 20. století byla v úvodu analýzy předložena možná spojitost s metodou montáže izolovaných prvků v hudbě Miloslava

¹²⁶ Výjimku tvoří jediné improvizace sólo, které Fried svěřuje skupině bicích nástrojů. Viz analýza.

¹²⁷ Termín „aleatorní použití rytmu“ převzat z: Kohoutek, Ctirad, *Novodobé skladební směry v hudbě*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 201.

¹²⁸ Fried také podobně jako Stravinskij ve Svěcení jara povyšuje úlohu samostatné skupiny bicích nástrojů, která v Trojkonzertinu plní nejen funkci doprovodu, ale zároveň tmelí skupinu sólových dechových nástrojů a smyčců. Krátká charakteristika hudební řeči Igora Stravinského je interpretací textu: Vysloužil, Jiří, Igor Stravinskij v hudbě 20. století, in: *Hudební rozhledy* 15, č. 12, 1962, s. 490.

¹²⁹ Škarda, op. cit., s. 52.

Ištvána. Analýzou Trojkonzertina ale byla vyvrácena, protože Fried na rozdíl od Ištvána spojuje úseky a pásma, které jsou si ve většině formotvorných složek hudby podobné a nikoliv izolované.

Vhodnější bude aplikovat teoretické uvažování Miloše Štědrone nacházející se i ve výše zmíněné Škardově komparaci. Miloš Štědroň „*považuje koláž za specifický druh montáže a za výraz pro záměrné spojení nejméně dvou (často žánrově nebo stylově) odlišných vrstev. Od montáže se podle něj koláž liší tím, že spojení vrstev, materiálů a faktur probíhá mnohem náhodněji.*“¹³⁰ Tuto definici můžeme využít alespoň částečně. Horizontální spojování kontrastních úseků v Trojkonzertinu lze chápat jako záměrné spojování odlišných vrstev. Relativně náhodné spojování faktur nebo materiálu lze pozorovat v úsecích, ve kterých je použita technika ohraničené aleatoriky. Vzhledem k absenci citátů se však spíše přikláním k označení montáže jako formy Trojkonzertina.

V kontextu Friedovy celé kompoziční tvorby spadá Trojkonzertino podle muzikologické literatury, která jeho skladby s oblibou rozděluje do tří okruhů – jazzový (nonartifciální), „vážný“ (artifciální) a syntéza dvou předchozích tzv. třetí proud, do druhého z nich. Pokud přistoupíme na definici třetího proudu Michala Bobáka v jeho diplomové práci „*Třetí proud na repertoáru orchestru Gustava Broma*“: „*Zjednodušeně můžeme říci, že z pole artifciální hudby si třetí proud bere formu, kompoziční principy a grafický záznam hudby. Z pole jazzu naopak spontánnost, která se projevuje prvky improvizace, dále specifické rytmické modely a v neposlední řadě instrumentár,*“¹³¹ tak lze Trojkonzertino chápat rovněž jako skladbu, která spadá do této sféry; Fried určité pasáže stylizuje v rytmické složce do jazzu a najdeme v něm i vyhrávky připomínající jazzovou improvizaci. Jedinou volnou a nikoliv řízenou improvizací je sólový výstup bicí sekce v závěrečné části Trojkonzertina. V porovnání s ostatními skladbami, které jsou soudobou kritikou řazeny ke třetímu proudu, nejen Alexeje Frieda ale i např. Pavla Blatného, Jaromíra Hniličky nebo Miloše Štědrone, je však v Trojkonzertinu podíl jazzových prvků velmi malý. Od třetího proudu se vzdaluje i zvolenou instrumentací, která odpovídá spíše komornímu orchestru. Tyto okolnosti patrně vedou řazení Trojkonzertina do oblasti artifciální hudby. Vzhledem k terminologické problematice se ale definitivnímu zařazení Trojkonzertina záměrně vyhýbám.

¹³⁰ Škarda, op. cit., s. 52. Volně parafrázuje slovníkové heslo: Štědroň, Miloš, Koláž, in: Macek, Petr (red.), *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, s. 450-451.

¹³¹ Bobák, Michal, *Třetí proud orchestru Gustava Broma*, Brno 2011, Magisterská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity na katedře Ústavu hudební vědy. Vedoucí práce: Mgr. Viktor Pantůček.

Kompoziční postupy inspirované „Novou hudbou“ se ve Friedových skladbách objevují od konce 60. let. Zásadní vliv na jeho hudební řeč, kterým se netajil, měla polská škola, a to především metody Witolda Lutosławského. Ve všech níže jmenovaných skladbách se objevuje jeden typ ohraničené aleatoriky totožný s tím, který je uplatněn v Trojkonzertinu.

Počínaje Aktem pro trubku, flétnu a bigband z roku 1969, kde se poprvé objevují kvartové intervaly, klastry a aleatorika, zahajuje syntézu jazzu a „vážné“ hudby. Následuje Trojkonzert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr z roku 1971, v němž užívá především sérií a aleatoriky. V průběhu 70. let ve skladbách tohoto syntetizujícího charakteru podíl jazzových prvků postupně klesá a experimentování s metodami „Nové hudby“ pokračuje v koncertantní tvorbě (Gotický (Freiburský) koncert pro komorní orchestr s klavírem-1977, revidovaná verze 1982, Guernica, kvintet pro soprán saxofon a smyčcové kvarteto-1978) i komorní (Tympanon, trio pro housle, soprán saxofon a klavír-1982, Panem et circenses, hudební obraz pro flétnu, soprán saxofon, lesní roh a orchestr-1982 a samozřejmě Trojkonzertino).

Trojkonzertino je odlišné od Friedových starších skladeb hlavně ve formě, ve které poprvé vyzkoušel techniku montáže. Později velmi podobný formální průběh použil například v jednověté Kasaci pro komorní orchestr z roku 1985, kde se střídají pasáže s přesně vypsáním notovým zápisem s improvizovanými pasážemi, v nichž je uplatněna technika aleatoriky řízená podle určitého časového kódu. Vzdálenou souvislost můžeme slyšet i v intervalovém výběru, ve kterém opět používá kvartové intervaly. Neobvyklou funkci v Kasaci má podobně jako v Trojkonzertinu bicí sekce, která do hudebního proudu vstupuje většinou samostatně.

Trojkonzertino je Friedovou celkově spíše atypickou skladbou. Nejvýraznějšími momenty oproti jeho ostatním skladbám jsou velmi prudká střídání rytmicky kontrastních ploch a souboje nástrojových skupin. Tato zvláštnost byla zřejmě i hlavním činitelem pro prof. Kubicovou k využití skladby jako podkladu k baletnímu obrazu, neboť výraznou rytmičnost hudby mohla spojit se zamýšleným tanečním pohybovým slovníkem tzv. loutky. Nadčasové pojetí choreografie jako souboje lidu proti totalitnímu režimu velmi blízce souvisí s mimohudební inspirací Alexeje Frieda, který po jejím zhlédnutí přiznal prof. Kubicové, že správně vystihla jeho záměr; předvést souboj jeho rodiny s režimem.

5. Seznam pramenů a použité literatury

Notové prameny:

Fried, Alexej, *Trojkoncertino pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje*, partitura, Editio Supraphon, Praha 1990. Úvod ke skladbě napsal Luboš Stehlík.

Skica ke Trojkoncertinu pro hoboj, klarinet, fagot, smyčce a 2 bicí nástroje, soukromý archiv Alexeje Frieda ml.

Slovníky:

Černušák, Gracian - Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (red.), Alexej Fried, *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Státní hudební nakladatelství, Praha 1963, s. 347-348.

autor hesla?. Alexej Fried, in: Jaroslav Smolka (red.), *Malá encyklopedie hudby*, Editio Supraphon, Praha 1983, 201-202.

Skála, Pavel, Alexej Fried, in: Alena Martínková (ed.), *Čeští skladatelé současnosti*, Panton, Praha 1985, s. 79-80.

Poledňák, Ivan, Alexej Fried, in: Antonín Matzner (ed.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, 3. část jmenná-československá scéna, Supraphon, Praha 1990, s. 147-150.

Štědroň, Miloš, Aleatorika, in: Macek, Petr (red.), *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, s. 32.

Štědroň, Miloš, Koláž, in: Macek, Petr (red.), *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, s. 450-451.

Dobová recepcie v člancích:

Dorůžka, Lubomír, Jazzový skladatel - utopie nebo realita?, *Melodie 10*, č. 8, 1972, s. 245.

Zapletal, Petar, Friedův Trojkonzert, *Melodie 10*, č. 12, 1972, s. 380.

Kuna, Milan, Premiéra Friedova Koncertu pro orchestr, *Hudební rozhledy*, č. 3, 1974.

Fiala, Jan, Moravská svatba, *Gramorevue 11*, 1975, č. 5, s. 8-9.

Čort, Antonín, Lákala mne dramaticnost jazzu, *Mladá fronta*, 18. 12. 1976, s. 4.

Heřmanský, M., Slunovrat-Moravská svatba, *Melodie*, č. 6, 1978, s. 190.

Dorůžka, Lubomír, Náš jazz anglickýma očima, *Melodie 17*, č. 1, 1979, s. 10.

Dorůžka, Lubomír, Alexej Fried, *Hudební rozhledy 17*, č. 9, 1979, s. 419-420.

Contemporary jazz from Eastern Europe, *Downbeat*, č. 1, 1980

Bucek, Karel-Flanderka, Milan, Španělský úspěch Kocianova kvarteta-Guernica pro soprán saxofon a smyčce, *Mladá fronta* 14. 5. 1983, s. ?

Schleicher, Fritz, Saxophon als Star, Das Prager Kocian-Quartett in Nürnberger Kaiserburgkonzert im Schloss in Stein. Výstřižek je uchován v archivu HIS. Není zde ale uvedeno, ve kterých novinách a kdy recenze vyšla.

Kyselá, Zdena, Několik poznámek o scénickém tanci na Národní přehlídce 1984 v Sedlčanech, *Taneční listy 23*, č. 2, 1985, s. 6-9.

Ždímalová, Dana, Příloha: národní přehlídka scénického tance 1984, *Taneční listy 23*, č. 2, 1985.

Michálková, Jiřina, Tvorbou k inspiraci, Čtvrtý festival moderního scénického tance SSR, *Taneční listy* 23, č. 5, 1985, s. 4-6.

Ostatní literatura:

Škarda, Robert, *Polystylovost a koláž v české hudbě 2. pol. 20. století*, Praha 2011. Dizertační práce na Filosofické fakultě Karlovy univerzity v Praze na katedře Ústavu hudební vědy. Vedoucí práce: Doc. Mgr. Eduard Douša, Ph. D.

Čechová, Jitka, *Alexej Fried a Pavel Blatný jako výrazní představitelé syntézy jazzu a umělé hudby*, Brno 2002. Diplomová práce na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně na katedře hudební výchovy. Vedoucí diplomové práce: prof. Michal Košut, Ph. D.

Bobák, Michal, *Třetí proud orchestru Gustava Broma*, Brno 2011, Magisterská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity na katedře Ústavu hudební vědy. Vedoucí práce: Mgr. Viktor Pantůček.

Ištvan, Miloslav, *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*, Panton, Praha 1973.

Kohoutek, Ctirad, *Novodobé skladební směry v hudbě*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

Witold Lutosławski, O úloze náhody v kompoziční technice, *Opus musicum*, roč. 26, č. 8/9, 1994, s. 262-265.

Vysloužil, Jiří, Igor Stravinskij v hudbě 20. století, *Hudební rozhledy* 15, č. 12, 1962, s. 490.