

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**Pedagogická fakulta**

# **Diplomová práce**

**Praha 2011**

**Jiří KOVÁR**

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Fakulta pedagogická**

**Katedra hudební výchovy**  
Studijní obor: Hudební výchova - Nástroj



**Charakteristika tvorby a kompozičního  
stylu Luboše Fišera, s přihlédnutím ke  
klavírním skladbám sólového charakteru**

The character of Lubos Fiser's work and style of composing, taking into  
account the nature of solo piano pieces

Autor diplomové práce: **Jiří Kovár**

Vedoucí diplomové  
práce:

**PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.**

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma  
*„Charakteristika tvorby a kompozičního stylu Luboše Fišera, s přihlédnutím  
ke klavírním skladbám sólového charakteru“*  
vypracoval zcela samostatně s využitím dostupných pramenů a literatury,  
na něž odkazuji.

V Praze dne 17. 6. 2011

.....

## ***Poděkování***

*Rád bych na tomto místě poděkoval panu PhDr. MgA. Vítu Gregorovi, Ph.D. za odborné vedení a náležité připomínky k této práci. Dále bych chtěl poděkovat paní MgA. Janě Špaňhelové za poskytnutí cenných materiálů a především za prvotní obeznámení s dílem Luboše Fišera. Za projevenou trpělivost a podporu děkuji své rodině, přátelům a všem lidem, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.*

**Titul** : Charakteristika tvorby a kompozičního stylu Luboše Fišera, s přihlédnutím ke klavírním skladbám sólového charakteru.

**Anotace** : Práce „*Charakteristika tvorby a kompozičního stylu Luboše Fišera, s přihlédnutím ke klavírním skladbám sólového charakteru*“ se zaměřuje na veškerou tvorbu tohoto skladatele. První část Fišerovy tvorby spadá do oblasti kompozic umělého charakteru a druhá část se orientuje na filmovou, potažmo scénickou hudbu. Hlavním účelem práce je aktualizovat a osvětlit náhled na Fišerovo kompletní dílo a jeho kompoziční styl v rámci jeho typologického zařazení a osobitého vývoje během jednotlivých tvůrčích etap. Zřetel bude brán také na tvorbu sólových klavírních skladeb, jež znázorňují a podtrhují specifické znaky tvůrčího Fišerova vývoje. Charakteristika těchto skladeb se bude vázat na jejich strukturu v rámci formy a tektoniky, s přihlédnutím k nástrojové stylizaci a s ní související interpretační problematikou.

**Title** : The character of Lubos Fiser's work and his style of composing, taking into account the nature of solo piano pieces.

**Annotation** : This paper „*The character of Lubos Fiser's work and his style of composing, taking into account the nature of solo piano pieces*“, is focused on all of his pieces. The first part of Fiser's work falls within the artificial character and the second part focuses on the film, hence the incidental music. The main purpose of this thesis is to update and clarify Fiser's review of his complete achievements and composition style into the typological classification and the individual development throughout various creative stages. Consideration will be also given to the creation of solo piano pieces that illustrate and highlight specific features of Fiser's creative development. Characteristics of these pieces will be linked to their structure in the form and tectonics, with regard to the styling tools and related interpretive issues.

## Obsah

<b>1 Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>2 České hudební dění na přelomu druhé pol. 20. století .....</b>	<b>9</b>
2.1 České hudební dění – 50. léta .....	9
2.2 České hudební dění – 60. léta .....	11
<b>3 Tvorba Luboše Fišera .....</b>	<b>16</b>
3.1 Studium (50. léta) .....	16
3.2 Charakteristika tvorby od ukončení HAMU (60. léta) .....	18
3.2.1 Tvorba hudby filmové (60. léta) .....	24
3.3 Charakteristika tvorby (70. léta) .....	26
3.3.1 Tvorba hudby filmové (70. léta) .....	28
3.4 Charakteristika tvorby (80. léta) .....	30
3.4.1 Tvorba hudby filmové (80. léta) .....	32
3.5 Charakteristika tvorby (90. léta) .....	34
3.5.1 Tvorba hudby filmové (90. léta) .....	34
<b>4 Kompoziční styl, slohotvorné principy a hudební vyjadřování .....</b>	<b>36</b>
4.1 Obecně .....	36
4.2 Kompoziční styl a hudební vyjadřování .....	40
<b>5 Klavírní skladby sólového charakteru .....</b>	<b>44</b>
5.1 Obecně .....	44
5.2 Sonáta pro klavír .....	45
5.3 III. klavírní sonáta .....	47
5.4 IV. klavírní sonáta .....	49
5.5 V. klavírní sonáta .....	52
5.6 VI. klavírní sonáta .....	54
5.7 VII. klavírní sonáta .....	57
5.8 VIII. klavírní sonáta .....	60
5.9 Sny a valčíky .....	62
<b>6 Výpovědi pamětníků a kolegů Luboše Fišera .....</b>	<b>64</b>
<b>7 Významná ocenění .....</b>	<b>68</b>
<b>8 Závěr .....</b>	<b>69</b>
<b>9 Prameny .....</b>	<b>71</b>
<b>10 Přílohy .....</b>	<b>75</b>

# 1 Úvod

Tvorba Luboše Fišera bezpochyb zaujímá významné místo v tvorbě českých skladatelů 20. století. Z komplexního pohledu na jeho dílo však můžeme soudit, že svým způsobem vyniká. Tuto velmi zjednodušenou tezi můžeme odůvodnit pouhou skutečností, že Luboš Fišer úspěšně působil nejen na poli hudby artificiální, ale prostřednictvím své hudby také velmi zdařile a hodnotně ovlivňoval úroveň mnoha českých filmových snímků. Uplatnil se tedy jako mimořádně komplexní skladatel. Respekt k rozsáhlému spektru artificiálního i nonartificiálního díla tohoto skladatele se dostavil velice záhy nejen u nás, ale i v zahraničí. Mnohé z kompozic Luboše Fišera se těší značné oblibě v předních světových uměleckých síních.

Tvorbu Luboše Fišera můžeme interpretovat z několika úhlů pohledu. Budeme-li rozlišovat jednotlivé žánrové polohy, musíme zohledňovat jejich kulturní i mediální specifika. Vedle významu kompozic z okruhu hudby vážné má zcela jiný, avšak zásadní význam tvorba hudby filmové. Vzájemná koexistence těchto dvou žánrů se ve tvůrčí činnosti hudebních skladatelů vyskytuje jen zřídka. Tento specifický fenomén tedy již sám o sobě dává předpoklad pro daleko širší spektrum posluchačů Fišerovy hudby.

S tvorbou Luboše Fišera jsem byl postupně obeznámen již jako student konzervatoře, a to prostřednictvím jeho klavírního díla. Osobní zkušenost s interpretací několika klavírních skladeb tohoto autora byla hlavní příčinou prohloubení mého zájmu o jeho tvorbu. Získané zkušenosti a vzrůstající zájem se tak staly určujícími předpoklady pro vznik této práce. Jejím účelem je navázat na několikero publikovaných článků a jiných podobně sestavených prací, které se snaží zpřístupnit a vyzdvihnout Fišerův mimořádný skladatelský význam.

Nejdůležitější náplní práce je rámcově vymežit a charakterizovat kompletní tvorbu Luboše Fišera. A to nejen z hlediska jeho tvorby, ale i kompozičního stylu, který se utvářel po celý jeho život. V souvislosti s tímto si práce klade za úkol mj. postihnout Fišerův kompoziční styl, obeznámit s vyjadřovacími prostředky, skladebnými technikami aj.

Za nutnost také pokládám alespoň přibližně nastínit situaci českého hudebního dění v druhé polovině 20. století, která se bezprostředně vztahuje na Fišerovo typologické zařazení do příslušné generační vrstvy skladatelů a částečně, byť znatelně ovlivňuje rozvoj jeho skladatelské osobnosti.

Výše jsem naznačil, že část tvorby Luboše Fišera se orientuje na klavírní dílo. Fišerova klavírní tvorba není příliš rozsáhlá, přesto ji však do svých repertoárů zařazuje mnoho českých i zahraničních pianistů. Podíl na tom má nejen výborná klavírní stylizace, ale především neobvykle hluboký obsah těchto skladeb. V souvislosti s tímto, a potažmo také se svými vlastními zkušenostmi v této oblasti, jsem se rozhodl do této práce také zařadit kapitola, jejímž úkolem je definovat charakter sólových klavírních skladeb Luboše Fišera. Prvořadým účelem je postihnout mj. jejich specifický význam, který se stal zásadním pro jednotlivé etapy tvůrčího vývoje skladatele.

Zcela nezávisle zde stojí také zvláštní kapitola, v níž kolegové a přátelé Luboše Fišera vypovídají o jeho skladatelské činnosti, profesionálním přístupu k práci a v neposlední řadě také o Fišerově osobnosti a ryzosti jeho charakteru.



## 2 České hudební dění na přelomu druhé pol. 20. století

### 2.1 České hudební dění – 50. léta

Počáteční poválečná léta byla zásadním mezníkem pro rozvoj kultury v českých zemích a vývoj české hudby tak zaznamenal řadu zásadních změn. Nové životní podmínky a celkový rozkvět kultury v českých zemích sehrál důležitou roli při nástupu tehdy nové generace českých skladatelů. Po stylové stránce se hudební projev tehdejších českých skladatelů utvářel ve stížených podmínkách. Přestože u nás v rámci hudebně-kompozičního vyjadřování působila pevná tradice, po roce 1945 k nám začala opět mohutně pronikat hudba řady významných zahraničních skladatelů, a tato skutečnost se stala jedním z faktorů, který určoval směr vývoje české hudby. Ze soudobých autorů zahraniční hudby v Čechách zaznívali především S. Prokofjev, D. Šostakovič, A. Honegger, O. Messiaen, I. Stravinskij, P. Hindemith, B. Bartók a další. Z domácích skladatelů zde vedle starších klasiků působili především L. Janáček<sup>1</sup> a B. Martinů<sup>2</sup>. Z výčtu těchto jmen můžeme vysledovat, jak mohutný nárůst hudebního dění české země spatřily.

Došlo k zestátnění *České filharmonie* a zakládání nových orchestrálních těles, z nichž se stal významným např. symfonický orchestr *Moravská filharmonie*. Vzniklo také mnoho nových operních divadel. Rok 1946 byl prvním rokem uskutečnění významného mezinárodního hudebního festivalu *Pražské jaro*. Naskytlo se mnoho příležitostí uzřít významné zahraniční umělce jako byli např. dirigenti Charles Munch a Leonard Bernstein či vynikající interprety, jako byl např. houslista David Oistrach. Obnovení styků se zahraničním uměleckým světem nám však poskytlo i možnost interpretovat své vlastní skladby v cizích zemích.

V roce 1948 došlo v českém hudebním životě k další prudké změně. Formálně stanovená doktrína stalinského ideologa A. A. Ždanova ovlivnila celou sovětskou kulturní produkci

---

<sup>1</sup> Janáček, Leoš (1854 – 1928). Jedna z nejnáměnějších a světově uznávaných osobností české hudby. Ceněn především pro svoji nezvyklou melodiku vycházející z lidové hudby moravských regionů.

<sup>2</sup> Martinů, Bohuslav (1890 – 1959). Světově proslulý skladatel české moderní hudby 20. stol. Jeho kompoziční styl byl ovlivněn mnoha hudebními směry jako byl impresionismus, neoklasicismus, expresionismus a jazz. Působil ve Francii, USA a Švýcarsku.

až do konce padesátých let a její estetické tendence se projeví i na umělecké činnosti v zemích pod vlivem Sovětského svazu, tedy i v tehdejší Československu<sup>3</sup>. Stoupenci těchto tendencí neschvalovali především vliv „západního modernismu“. Požadovali angažovanou tematiku a usilovali o návrat k tradičním národním hodnotám, především k dílu Bedřicha Smetany. Patřil k nim především muzikolog Antonín Sychra (1918 – 1969), hudební skladatel a kritik Miroslav Barvík (1919 – 1998) a další hudební skladatelé jako byl Josef Stanislav (1897 – 1971), Jan Seidel (1908 – 1998), Václav Dobiáš (1909 – 1978) a mnoho jiných. Typickými hudebními žánry této ideologie se stala kantáta a masová píseň. Mnoho hudebních skladatelů se nechalo tímto zdrojem ovlivnit natolik, že prvky masové písně dokonce skladebně modifikovali ve své tvorbě do koncertantní podoby. Mezi tyto skladatele patřili např. Ludvík Poděšť (1921 – 1968), Jan Tausinger (1921 – 1980), Václav Felix (\*1928), Miroslav Raichl (1930 – 1998), Josef Ceremuga (1930 – 2005), Věroslav Neumann (1931 – 2006) a jiní. Přesto někteří z nich od tohoto zdroje později upustili.

Na pozadí tohoto však vystávala i díla významných českých osobností, které tomuto směru příliš pozornost nevěnovaly. Mnozí skladatelé představující některou ze starších generačních vrstev se hudebně rozvíjeli svým vlastním osobitým směrem a někteří se angažovali i v oblasti nonartificiálního hudebního vyjadřování. V určitém stylu hudební okázalosti a velkoleposti formuje politicky a vlastenecky zainteresovaná skupina skladatelů pochodovou a slavnostně fanfárovou hudbu a jiní zase navazují na folklór a další žánry. Někteří skladatelé se inspirovali jazzovou hudbou, u dalších můžeme vysledovat prvky gregoriánské a středověké melodiky, které jsou patrné např. u Petra Ebena<sup>4</sup> ve skladbách *Apologia Socratus* (1967) nebo *Vox clamantis* (1969). Podobně zaměřený byl i Jan Hanuš (1915 – 2004), který je mj. rovněž autorem několika chrámových a liturgických skladeb. Alois Hába<sup>5</sup> (1893 – 1973) i přes vliv ždanovismu nadále pokračoval v kompozici své mikrotonální hudby. Moravským folklórem se nechává inspirovat značná část tvorby

---

<sup>3</sup> Ždanov, Andrej Alexandrovič (1896 – 1948). Sovětský komunistický politik a ideolog. Ždanovova doktrína v kultuře, známá jako *ždanovismus* nebo *ždanovština* - tzv. socialistický realismus sovětského umění se v ní dostal do nejkrajnější až dogmatické polohy. Vliv západního umění byl považován za ideologicky podvrtný, umělecká inovace podvázána. Povinností umělce bylo hlásat jedině správné politické hodnoty a napomáhat tak komunismu v jeho politickém boji.

<sup>4</sup> Eben, Petr (1929 – 2007). Významný český skladatel duchovní hudby 20. století.

<sup>5</sup> Hába, Alois (1893 – 1973). Český hudební skladatel, který proslul svými mikrointervalovými skladbami, v nichž užíval především čtvrttónového ladění. V některých svých kompozicích pracoval dokonce se třetinotónovými, pětítónovými, šestítónovými, ale i dvanáctitónovými škálami.

Klementa Slavického (1910 – 1999) a z podobného pramenu čerpá i Jaroslav Doubrava (1909 – 1960). Významným českým skladatelem, jehož dílo je založeno na zcela svébytné a přísně stavebné kompozici, byl Miloslav Kabeláč (1908 – 1979). K vrcholným dílům tohoto skladatele patří *Zrcadlení* (1963-1964), *Eufemias Mysterion* (1964-1965), 7. a 8. *Symfonie* (1967-1970) aj. Své uplatnění nacházejí i skladatelé, v jejichž tvorbě se zřetelněji projevují prvky neoklasicismu. Tyto prvky lze spatřit např. v díle Ilji Hurníka (\*1922), Viktora Kalabise (1923 – 2006), Jindřicha Felda (1925 – 2007), Lubora Bárty (1928 – 1972) a dalších předních osobností české hudby. Důsledek neoklasicistního dědictví můžeme zajisté odůvodnit také vlivem českých předválečných skladatelů jako byl Iša Krejčí (1904 – 1968) a Pavel Bořkovec (1894 – 1972), který pedagogicky působil na pražské Akademii múzických umění. Vedení Pavla Bořkovce tak ovlivnilo několik generací skladatelů, jež vzešlo z jeho třídy. Silný vliv však také představoval Bohuslav Martinů, jehož dílem se mj. nechali inspirovat např. Vladimír Sommer (1921 – 1997) a Jan Novák (1921 – 1984).



Obr. 1 - Kabeláč, Miloslav (1908 – 1979)

## 2.2 České hudební dění – 60. léta

Přibližně koncem padesátých let se situace v českém hudebním dění začala postupně měnit. Světová hudba, která prodělávala jednu z nejradiálnějších změn z hlediska nového a zcela odlišného přístupu ke kompozici, začala pronikat do českých zemí. Po letech izolace, kdy v poválečném období docházelo v Čechách k politickému uvolnění, začaly českou tvorbu čím dál více konfrontovat nové trendy zahraniční poválečné hudby. Přestože tato hudba do určité míry ovlivnila snad všechny tehdejší generační vrstvy českých skladatelů, byla to právě mladší generace skladatelů vyrůstající na dědictví neoklasicismu, jež se těchto impulsů chopila. Byly to z velké části výrazné osobnosti, jejichž hudební

myšlení nebylo v souladu se stylizací neoklasicistního projevu a jež od něj postupně začaly upouštět a osvojovat si nové techniky, nové skladební elementy aj. Přijímáním prvků této tzv. „Nové hudby“ se začali tito skladatelé postupně vyhraňovat a profilovat si svou skladatelskou osobnost. K této generační vrstvě skladatelů patřil i Luboš Fišer (1935 – 1999) a byl to právě on a jeho vrstevníci, kteří jako první přijali objevné a perspektivní myšlenky Nové hudby jako něco samozřejmého, jako něco, co se jejich hudebního vyjadřování a kompozičního stylu zcela bezprostředně týkalo. Širokospektrá oblast Nové hudby skýtala pro skladatele mladší generace zcela novou, neobjevenou a neprozkoumanou doménu, v níž kterýkoliv z nich mohl progresivně uplatnit a rozvíjet svou skladatelskou osobitost. Navzdory skutečnosti, že Nová hudba vyrůstá na bázi podobných kompozičních technik a principů hudebního vyjadřování, její projev se ve tvorbě českých skladatelů odráží velmi rozmanitě. Např. Jan Klusák (\*1934) směřoval k odkazu Antona Weberna<sup>6</sup> a dalších představitelů tzv. druhé vídeňské školy. Ve svých kompozicích uplatňoval zákonitosti dodekafonie a seriální hudby. Z jeho rozsáhlé tvorby jmenujme alespoň *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky* (1960) a *Variace na téma Gustava Mahlera* (1962) jimiž na sebe počátkem 60. let výrazně upozornil.



Obr. 2 - Klusák, Jan (\*1934)

Nebyl však jediný. Mnoho jiných skladatelů se rovněž orientovalo k dědictví druhé vídeňské školy. Patřili mezi ně i brněnští autoři, např. Pavel Blatný (\*1931), Arnošt Parsch (\*1936) a Zdeněk Pololáník (\*1935). Tvorbu některých skladatelů ovlivnily principy Nové hudby jen částečně až nepatrně a spíše své dosavadní dílo o tyto prvky obohatili (Jindřich

---

<sup>6</sup> Webern, Anton (1883 – 1945). Rakouský skladatel, dirigent a hudební pedagog. Spolu s A. Schönbergem a A. Bergem představitel tzv. druhé vídeňské školy. Po 2. světové válce jeho dílo ovlivnilo skladatele, kteří rozvíjeli moderní kompoziční směry a uplatňovali nové skladební techniky - atonální hudbu, dodekafonii, seriální hudbu aj.

Feld, Ilja Hurník). Naproti tomu u jiných skladatelů nastal v jejich existující tvorbě prudký zlom a nové techniky přijali a vstřebali velmi rychle, a to i autoři spadající do starší generační vrstvy. Byli jimi např. Jan Kapr (1914 – 1988), Zbyněk Vostřák (1920 – 1985), Jan Rychlík (1916 – 1964), Jarmil Burghauser (1921 – 1997), či výše jmenovaný Jan Tausinger. Z řad brněnských autorů začleňují nové principy do své tvorby také např. Miloslav Ištvan (1928 – 1990), Alois Piňos (1925 – 2008), Josef Berg (1927 – 1971), Ctirad Kohoutek (\*1929) aj. Výše zmíněný skladatel Miloslav Kabeláč a také např. Svatopluk Havelka (1925 – 2009) či Otmar Mácha (1922 – 2006) byli autory, kteří si zachovali svůj osobitý tvůrčí styl a přijali podněty Nové hudby, aniž by tím nějak narušili svůj svébytný sloh.

Ze současníků Luboše Fišera a zároveň za jednoho z nejvýznamnějších autorů české hudby 20. století můžeme ještě považovat Marka Kopelenta (\*1932), který do svého kompozičního slohu rovněž zahrnul seriální principy poválečné evropské avantgardy. Těmito principy se začal systematicky zabývat kolem roku 1959. Stylový převrat tohoto skladatele nastal ve chvíli, kdy na českou hudební scénu uvedl skladbu *Nénie s flétnou*, kterou věnoval památce zesulé Hany Hlavsové<sup>7</sup>. Bylo to jedno z počátečních děl Marka Kopelenta, v němž se prvně pokusil integrovat svůj tvůrčí skladebný styl a nové kompoziční myšlení postwebernovských avantgardistů. Skladbu komponoval v letech 1960-1961 a její premiéra se konala v roce 1962. Marek Kopelent byl také jedním z členů, kteří založili tzv. „Pražskou skupinu Nové hudby“. Byla založena v roce 1965. Tato tvůrčí skupina skladatelů a muzikologů orientující se na principy Nové hudby nebyla však jediná svého druhu. Další vznikající skupinu („Studio A“) tvořili brněnští autoři jako byl Miloš Štědroň (\*1942), Alois Piňos a Josef Berg. Na počátku 60. let se také zakládají specializované soubory a komorní ansámblы provozující repertoár výše jmenovaných autorů. Mezi nejvýznačnější patří *Novákovo kvarteto*, *Komorní harmonie* (vedená Liborem Peškem<sup>8</sup>), *Sonatori di Praga*, *Musica viva Pragensis* aj.

---

<sup>7</sup> Hlavsová, Hana (roz. Webrová). Česká muzikoložka a redaktorka. Narodena v Praze v roce 1934, tragicky zahynula v roce 1960, tamtéž. Podobně jako Marek Kopelent jí český skladatel Viktor Kalabis věnoval jednu ze svých skladeb. S označením „Památce Hany Webrové“ jí připsal svůj *Koncert pro housle a orchestr* op. 17, k jehož vydání se vyjádřila v jednom ze svých textových záznamů.

<sup>8</sup> Pešek, Libor (\*1933). Významný soudobý český dirigent. V Praze uváděl zejména premiéry skladeb českých autorů 20. století. Působil v mnoha českých, ale i zahraničních orchestrech. Častým hostem orchestrů ve Francii, Rakousku, Německu, Holandsku, USA aj. Nositelem řádu Čestného rytířství Britského impéria a Čestným členem Univerzity v hrabství Lancashire v Prestonu (1996). V České republice získal v roce 1997 Cenu Classic a medaili za zásluhy I. stupně.



Obr. 3 - Kopelent, Marek (\*1932)

Jeden z dalších skladatelů, Petr Kotík<sup>9</sup> (\*1942) se přiklání ke specifickému druhu experimentální hudby a čerpá z tvorby zahraničních autorů zaměřujících se na tento styl. Jedním z předních představitelů tohoto kompozičního stylu byl John Cage<sup>10</sup>. V celé řadě českých soudobých skladatelů, kteří se významně podíleli na transformaci Nové hudby a její expozici na českou hudební scénu, si některá z předních míst vydobyli také skladatelé mladší generační vrstvy. Z těchto skladatelů vynikla zejména Ivana Loudová (\*1941), dále Jaroslav Krček (\*1939), Lukáš Matoušek (\*1943) a Jan Málek (\*1938). Z brněnských autorů to byl kromě Miloše Štědrone skladatel Evžen Zámečník (\*1939).

Stručně jsme tedy nastínili situaci hudebního dění v českých zemích na přelomu 20. století. Přestože na přelomu 50. a 60. let začal vliv Nové hudby již viditelně prostupovat tvorbu českých skladatelů, Luboš Fišer teprve stál na samém počátku procesu utváření své skladatelské osobnosti. Pro nejsmysluplnější zařazení Luboše Fišera mezi ostatní skladatele 2. pol. 20. století citujme tezi Jaroslava Smolky, která asi nejvýstižněji postihuje jeho skladatelskou osobnost z hlediska typového a směrového postavení.

---

<sup>9</sup> Kotík, Petr (\*1942). Soudobý český skladatel náležící k mladší generační vrstvě. V letech 1961-1964 založil a vedl komorní ansámbl Musica viva Pragensis (od roku 1965 vedl Marek Kopelent). Od roku 1969 let žije a působí v USA.

<sup>10</sup> Cage, John Milton (1912 – 1992). Americký avantgardní skladatel aleatorické experimentální hudby, spisovatel a tvůrce audiovizuálního umění. Mezi nejznámější skladby jeho tvorby patří „Čtyři a půl minuty ticha“. Jedná se o třívětou kompozici, která zahrnuje trojí otevření a zavření víka klavíru v přesně určených časových segmentech, aniž by po celou dobu její interpretace byl zahrán jediný tón.



**Obr. 4 - Pražská skupina Nové hudby**

*(Marek Kopelent, Rudolf Komorous, Vladimír Lébl, Josef Bek, Zbyněk Vostřák, Eduard Herzog, Vladimír Šrámek)*

*„I když v první polovině 60. let, kdy se u nás vzedmula první vlna aktivních tvůrčích kontaktů s Novou hudbou, se Fišerova osobnost teprve rodila, přijímala víc podnětů zvenčí a přetvářela se rychleji, než jak tomu bylo později, přece jen v ní hrálo roli tolik kontinuitních prvků, že trvalo několik let, než skladatel dozrál k organickému použití nových kompozičních technik, invence a s nimi spojených notačních postupů. Luboš Fišer tedy zůstává v rámci své generační vrstvy v nejstředovější pozici mezi novátory, ale nejbliž za dělicí čarou, odlišující je od tradicionalistů“ (Smolka, 1983; str. 302).*

V následujících kapitolách se pokusíme obrysově definovat nejen rozsáhlou tvorbu Luboše Fišera, ale také přiblížit jeho kompoziční styl, hudební vyjadřování a celkově vymezit jeho umělecký a skladatelský vývoj.

## 3 Tvorba Luboše Fišera



Obr. 5 - Fišer, Luboš (1935 – 1999)

### 3.1 Studium (50. léta)

Luboš Fišer se narodil dne 30. 9. 1935 v Praze. Pocházel z hudebně založené rodiny, což mělo počáteční, ale zřejmý vliv na Fišerův hudební rozvoj. Tomuto výrazně přispívala i skutečnost, že již v dětství projevoval značný zájem o hudbu. Tato skutečnost se odrazila především ve hře na klavír, nástroji, jež byl budoucímu skladateli ze všech nástrojů nejbližší. Fišerův silný vztah k hudbě byl výrazně podporován významnými profesory, jež znatelně formovali jeho prvotní umělecký vývoj. Asi nejvýrazněji jej však ovlivnila profesorka Berta Kabeláčová, manželka českého hudebního skladatele a dirigenta, profesora Miloslava Kabeláče.

Na pražskou konzervatoř nastoupil jako sedmnáctiletý v roce 1952. Začal zde studovat skladbu u profesora Emila Hlobila<sup>11</sup>. Ten zpočátku jeho rané kompozice odmítal, ale asi po roce a půl studia dokončil svůj první opus, který byl veřejně proveden. Byly to *Čtyři skladby* pro housle a klavír (1954), komponovány v neoklasickém stylu, který byl na přelomu padesátých let pro mnoho skladatelů příznačný. Po tomto díle následovalo ještě několik skladeb, při jejichž tvorbě postupně skladatelsky vyžíval. Jednalo se např. o *Suitu* pro orchestr (1954), dále drobný klavírní cyklus *Létavice* (1954-1955), *Smyčcový kvartet* a *Klavírní kvartet* (1955-1956). Za zmínku však stojí i *Sextet* pro klavír a dechové nástroje. V roce 1955 vznikla však také skladba, která Fišerovi zaručila všeobecný respekt. Tou

---

<sup>11</sup> Hlobil, Emil (1901 – 1987). Český hudební skladatel a pedagog. Jeho tvorbu zahrnují opery, symfonie, koncerty a smyčcové kvartety. V letech 1941 až 1958 vyučoval na pražské konzervatoři, později na AMU.



skladbou byla *I. klavírní sonáta* (původní název - *Sonáta pro klavír*). Z podobných slohových předpokladů vzniká i jeho konzervatorní absolventská práce. Jedná se o *I. symfonii* (1956). Podobně jako u klavírní sonáty jsou všechny věty této symfonie přísné klasické formy (sonátová – velká třídílná – rondová). Přestože je I. symfonie po technické stránce bezpochyby kvalitní absolventskou prací, přece jen postrádá prvek skladatelovy vznikající osobitosti, která se již částečně projevila v jeho I. klavírní sonátě.

Po ukončení konzervatoře nastoupil Luboš Fišer na hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze, kde začal pracovat nejprve pod vedením profesora Pavla Bořkovce a od 2. ročníku pokračoval opět u profesora Emila Hlobila (ten zde zde začal pedagogicky působit). Studiu skladby na AMU se Fišer věnoval od podzimu roku 1956 do léta 1960.

V tomto vysokoškolském studijním období se skladatel věnoval nejen kompozici děl instrumentálních, ale také již formám vokálním, což dokládá písňový cyklus s klavírem – *Sonety na slova Michelangelova* (1956). Jedná se zde o první skladbu s námětem historickým, v níž působivě zachytil nádech renesančního prostředí. Je možné, že tato skladba byla jakýmsi předvojem pro inspiraci z podobných zdrojů, jelikož zájem skladatele o historii, literaturu a umění v pozdějších letech značně vzrostl. Za tímto cyklem následovala druhá vokální práce, již se staly *Tři ženské sbory s klavírem* (1957), komponovány pro nový, tehdy dívčí sbor vedený Pavlem Kühnem<sup>12</sup>, spolužákem Luboše Fišera. Spolupráce těchto dvou osobností odvíjející se právě během společných studií na AMU měla takřka celoživotní dosah. Skladby vokálního charakteru přinášejí novou kompoziční problematiku týkající se např. s vyrovnáváním se se zvukovou stránkou přednesu, přesto se i s touto novou a dalšími obdobnými nesnáze podařilo skladateli velmi znalecky vyrovnat. Tentýž rok Luboš Fišer dokončil svou *II. klavírní sonátu* (1957), kterou však později ze seznamu svých děl podobně jako *Sinfonii* pro sólové housle vyloučil. Stalo se tak z důvodu autorovy sílící sebekritiky, která souvisela se stále narůstajícím osobitým sebeutvářením.

Během těchto let se autor postupně navracel k velkým formám, jehož svědomitá práce se odrazila především na *II. symfonii*, se kterou skladatel akademii absolvoval. V této

---

<sup>12</sup> Kühn, Pavel (1938 – 2003). Český sbormistr a hudební režisér.

symfonii je již znatelně patrné zdokonalení v rámci instrumentace. Na II. symfonii skladatel pracoval již od roku 1958 a spolu s jednoaktovou operou *Lancelot* (1959-1960) byla provedena v roce 1960. Tato operní prvotina, komponovaná na libreto Evy Bezděkové (podle vlámské středověké legendy<sup>13</sup>), tvořila další část skladatelova závěrečného absolventského koncertu. Charakterizovat ji můžeme tvůrčí a vynalézavou invencí a důslednou prací z hlediska architektiky, která se u skladatele projevila poměrně záhy. Luboš Fišer v tomto díle také odkryl svoji schopnost dokonale ztvárnit drama v souvislosti s vykreslením příznačných situací, postav a jejich vnitřního rozpoložení. I přes náznaky kompozičních prvků Nové hudby dokázal Luboš Fišer v *Lancelotovi* zachovat středověkou, mýty opředenou atmosféru. Patříčný archaismus dodávají skladbě i neobvyklé hudební nástroje (cembalo, harmonium, tympány), které důmyslně ozvláštňují zvuk komorního orchestru. Premiéra této jednoaktovky se konala 19. května 1961 v Divadelním studiu hudební fakulty AMU. Byla nastudována hned několikrát, dokonce i v zahraničí. Je velmi pravděpodobné, že její zpracování, interpretace a uvedení do rozhlasu i televize zaznamenalo jistou progresivitu v autorově hudebním myšlení a jeho následný kompoziční styl se prohloubil především ve velkých, ale i drobných dramatických formách aj.

### **3.2 Charakteristika tvorby od ukončení HAMU (60. léta)**

Po zdárném ukončení hudební fakulty Akademie múzických umění pokračoval Luboš Fišer ve své skladatelské činnosti, jež se stala jeho celoživotní profesí. Skladatel pro svoji hudební všestrannost jevil i přes silný vztah k hudbě klasické zájem i o rozličné hudební žánry. Tato skutečnost mu umožňovala zdařile působit a pracovat i v oblasti hudby nonartificiální, jež se týkala především hudby filmové.

Ještě než přejdeme ke skladatelově kompozičním tohoto typu, je nezbytné alespoň okrajově zmínit několik děl spadajících do hudby artificiálního charakteru. Skupinu nově vzniklých děl tvoří instrumentální sonáty, a to sonáty komponované především pro klavír. Jedná se o *III. klavírní sonátu* (1960), dále sonátu pro housle a klavír nazvanou „*Ruce*“ (1961) a také

---

<sup>13</sup> Inspirována středověkou legendou tato opera pojednává o princovi Lancelotovi, který je zamilován do služky své matky – Sandriny. Tu nakonec svede a na příkaz své matky vyžene. Sandrina se ujme ušlechtilý rytíř a Lancelot později svého činu lituje. Lancelotovi se snaží pomoci jeho přítel Renald a milosrdnou lží jej utvrzuje, že Sandrina zemřela. To ovšem přivádí prince k zoufalému činu - sebevraždě.

*IV. klavírní sonátu*, na které skladatel pracoval v letech 1962-1964. V hudební mluvě těchto význačných děl se již značně projevuje skladatelova nevšední osobitost odklánějící se od vlivu neoklasicistního dědictví. Společné rysy nesoucí tyto skladby charakterizuje zejména neobyčejný dramatický náboj a ryzí výraz založený na závažném a myšlenkově nesmírně hlubokém obsahu. Sonáta pro housle a klavír byla premiérována 14. prosince 1961 v Domě umělců (Rudolfinum) v Praze. Společně s klavíristkou Zorkou Lochmanovou<sup>14</sup> ji přednesl houslista Ivan Štraus<sup>15</sup>. Tato jednovětá sonáta, jejíž původní název měl znít „Křížová cesta“, byla však nakonec pojmenována podle básnické sbírky Otokara Březiny<sup>16</sup> (Ruce).

Pod vlivem nových kompozičních prvků postupně krystalizuje skladatelův sloh. V 60. letech se s těmito prvky setkává a přijímá je i řada jiných skladatelů a podobně jako oni i Luboš Fišer se ve svém hudebním jazyce nechal částečně ovlivnit podněty např. polských skladatelů využívajících aleatoriky, dodekafonie, seriální hudby, sónického slohu aj. Aleatorici jako Witold Lutoslawsky, Krzysztof Penderecki či Kazimierz Serocki byli právě těmi autory, kteří se částečně, byť zásadně podíleli na Fišerově dosavadním hudebním rozvoji. Mezi další zahraniční skladatelské osobnosti ovlivňující tvorbu Luboše Fišera jmenujme alespoň některé významnější, např. Igora Stravinského či Sergeje Prokofjeva a z českých autorů např. Bohuslava Martinů. I přes silný vliv těchto skladatelů si však Luboš Fišer zachovává svůj vytříbený sloh a lze jen s obtížemi nalézt v jeho tvorbě známky napodobování či akademického eklektismu.

V tomto období, kdy Luboš Fišer přijímá nové kompoziční postupy, pracuje na několika skladbách, v nichž se inovativním způsobem snaží vyjádřit hudební řeč své originální tvorby. Další z následujících skladeb tvoří zvláštní skupinu děl, které zaujímají své místo na přelomu tradičního neoklasického myšlení a postupného přejímání podnětů z Nové hudby. Postupný proces integrace prvků obou výše zmíněných slohů a intenzivní usílí skladatele stále více inovovat svůj dosavadní kompoziční sloh umožnilo skladateli vytvořit

---

<sup>14</sup> Zichová-Lochmanová, Zorka (\*1920). Klavíristka a pedagožka. V roce 1993 obdržela cenu Senior prix.

<sup>15</sup> Štraus, Ivan (\*1937). Český houslista a pedagog působící na AMU. V zahraničí vede mistrovské třídy. Častým členem národních a mezinárodních porot. Předsedou Kociánovy houslové soutěže, dále předsedou Společnosti Josefa Suka, předsedou Správní rady Nadace Bohuslava Martinů a prezidentem ESTA (Sdružení učitelů smyčcových nástrojů při České hudební společnosti).

<sup>16</sup> Březina, Otokar (1868 – 1929). Český básník a spisovatel. Svou básnickou tvorbou završuje český symbolismus. Zařadil se mezi nejvýznamnější osobnosti světové poezie.

kompozice jako je např. *Symfonická freska* (1962-1963). Její premiéra se konala dne 16. února 1964. V této důsledně monotematické práci se velmi výrazně projevuje (pro Luboše Fišera velmi typické) nápadné střídání kontrastních partií, což nám svým charakterem již naznačují tři předcházející skladby. Symfonická freska svým založením velmi těsně následuje principy 2. vídeňské školy. Samotný název této skladby nám metaforicky napovídá jistý náznak syntézy hudebního a výtvarného umění, jakoby chtěl skladatel v posluchači vzbudit či zanechat dojem jakéhosi hudebního obrazu. Volba termínů výtvarného umění v názvech svých kompozic padla i na několik bezprostředně následujících skladeb. První z nich byla skladba s názvem *Reliéf pro varhany* (1964), která se svým charakterem i výstavbou Symfonické fresce velmi podobá. Melodická linie obou těchto skladeb vyrůstá z půltonových motivů, které jsou podloženy zajímavými kombinacemi akordických sledů. Charakteristické střídání kontrastních bloků zde snad ještě zřetelněji podporují krajní polohy dynamické škály. V průběhu let, kdy vznikala tato díla, byl také vytvořen *Komorní koncert pro klavír a orchestr* (1963-1964), jehož původní verze byla vytvořena pro orchestr dechový. Tento koncert vznikl na objednávku dirigenta Libora Peška pro jeho dechový ansámbl Komorní harmonie založený v roce 1958. Tento koncert vznikající přibližně ve stejnou dobu jako Reliéf pro varhany byl pro Fišerův kompoziční růst krokem významným. Narozdíl od předchozích dvou skladeb tato není důsledně monotematická a z technického hlediska kompoziční práce je obohacena o nové prvky týkající se zejména struktury výstavby skladby jako celku, ale i jejích jednotlivých dílčích úseků. Rozmanitá jsou i stanoviska melodických linií, s nimiž souvisí práce se vzájemnou návazností jednotlivých intervalů. Skladbu např. zajímavě zpestřují i rozličné úseky mající ostinatní charakter aj.

V letech 1962 – 1964 Luboš Fišer ve snaze najít ještě hlubší a osobitější hudební vyjádření však komponoval ještě další dílo, na němž pracoval asi nejdéle. Bylo dokončeno až v roce 1965 a zařadilo se mezi nejvýznamnější soudobé skladby u nás. Toto dílo nese název *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* (1965) a jeho premiéra se uskutečnila dne 15. května 1966 na festivalu Pražské jaro. V tomto díle Luboš Fišer shrnul vše podstatné k čemuž během své předchozí tvorby dospěl. Melodicko-harmonická struktura celé kompozice vychází výlučně ze šestitónového modu (b-h-c-cis-f-fis-gis). Stavebnou stránku tohoto díla představuje patnáct kontrastních, úzce spolu souvisejících částí, které na sebe

přímo navazují. Grafický cyklus Albrechta Dürera<sup>17</sup> se stal velmi zajímavým podnětem pro skladatelovu kompozici, přesto však není záměrem Luboše Fišera toto ilustrační dílo prostřednictvím své skladby znázornit. Jedná se pouze o asociační pramen, který mu napomáhá vyjádřit odpovídající řád, stylovou čistotu a přísnou kompoziční práci, která je hodna rukopisu tohoto renesančního grafika. Tato skladba svému autorovi později zajistila hned několik ocenění, ale především to bylo vítězství na mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži (1966). Dílo bylo mnohokrát nastudováno a provedeno a právem zaručilo skladateli všeobecný respekt nejen u nás, ale i v zahraničí.



**Obr. 6 - Mučení sv. Jana (Albrecht Dürer)**

---

<sup>17</sup> Apokalypsa – Dílo malíře a grafika Albrechta Dürera (1471 – 1528) pocházejícího z Norimberka. Technikou dřevorezu vytvořil grafický cyklus s titulním listem z let 1496-1498. Jedná se o ilustrační cyklus k poslední knize Nového Zákona - Zjevení sv. Jana. Je zde připojen list s umučením Jana Evangelisty.

Mezi díla s výtvarnými metaforami v titulech můžeme zařadit také *Caprichos* pro šestnáctičlenný komorní a osmačtyřicetičlenný smíšený sbor (1966), jež svým slohem navázalo na Patnáct listů Dürerovy Apokalypsy. Luboš Fišera tentokrát inspiroval námět stejnojmenného Goyova cyklu.<sup>18</sup> Text této skladby je ve španělském jazyce, což ještě lépe vystihuje charakter malířova cyklu a vyvolává patřičné asociace atmosféry španělského prostředí. Skladba je založena na maximálním využití hlasového aparátu a jeho možností. Autor zde působivě pracuje s dynamikou, technikou a barevností hlasů jak sólistů, tak obou sborů. Prostřednictvím lidského hlasu zde také využívá rozličných zvukových efektů jako jsou výkřiky, šepot a další specifické lidské způsoby vokálního projevu. Premiéra *Caprichos* se konala v Rudolfinu v Praze dne 12. března 1968. Společnými podobnými znaky těchto výše uvedených děl jsou kromě celkové atmosféry a neobyčejně vystavěných zvukomalebných ploch opět velmi výrazné kontrastní úseky. Zcela zřetelně je můžeme také slyšet v jeho klavírních sonátách, jimiž se budeme zabírat v příslušné kapitole této práce.

Dalším dílem tohoto období je *Requiem* pro sopránové a barytonové sólo, dva smíšené sbory a orchestr (1968). *Requiem* bezprostředně navazovalo na předcházející dvě skladby. O jejich vzájemné souvislosti se Luboš Fišer vyjádřil v interview s Pavlem Ecksteinem: „*Své Requiem jsem koncipoval jako závěr a vyvrcholení triptychu, jehož první částí jsou ryze orchestrální Listy podle Dürerovy Apokalypsy a druhou sborové Caprichos podle Goyi. Obě díla šíří dojmy temné, děsivé, fantastické. Třetí díl měl sice na tuto atmosféru navázat, ale také vyústit v katarzi. Po stránce formální se nabízelo spojení orchestru, sboru a sólových hlasů.*“<sup>19</sup> Skladatel dále hovoří o literární předloze k *Requiem* ve spojitosti se svou zamýšlenou duchovní koncepcí díla: „*Je to nesmírně zajímavý text, protože je plný rozporů. Jeho jednotlivé části vznikly zřejmě v různé době a na různých místech. Nezhudebnil jsem je celé v tradiční podobě. Záměrně jsem vybíral určité věty a neustále je opakoval v nových a nových hudebních podobách, čímž celek dostal novou tvář a význam. Mě hlavně přitahovala věta – Fac eas, domine, de morte transire ad vitam. To byl pro můj triptych onen hledaný okamžik, ona proměna smrti v život. Po noci Apokalypsy a děsu*

---

<sup>18</sup> Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828). Španělský malíř a rytec. V roce 1799 vydává *Rozmary - Los Caprichos*, soubor 80 leptů (grafická technika tisku z hloubky). Ty mu poskytly možnost oslovovat širší publikum. K častým motivům patří společenská kritika neřestí, výstředností a bláznovství zosobňovaných španělskými hidalgy (osoby hlásící se ke šlechtickému původu).

<sup>19</sup> Rozhovor o starých textech a nové hudbě Pavla Ecksteina s Lubošem Fišerem a Ivo Jiráskem. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 5, s. 133.

*Caprichos, po nářku nad mrtvými z počátku Requiem přichází úsvit. Přesně to jsem hledal.*<sup>20</sup> Ke koncepci stránky tektonické se autor vyjádřil takto: „*Mně šlo především o to, aby mé Requiem mělo jednotnou náladu. Proto jsem musel eliminovat mnoho textových pasáží. A pak nesměla hudba porušit srozumitelnost. Proto jsou sólová místa většinou bez doprovodu, vrchol sopránového sóla má jen tympánový doprovod a jednoduché smyčcové podbarvení. Sborové partie spolu s orchestrem jsou protikladně pojaty jako fresky. Hudebně se snažím o spojení minulosti s přítomností. Některé partie mého Requiem mají jasné žalmový charakter, jinde je kontrolovaná aleatorika. Na hudbu mého Requiem měla vliv stará synagogální hudba.*“<sup>21</sup> Přestože je tato skladba vokálně-orchestrálního charakteru, převládá zde složka vokální. Forma tohoto díla je velmi přehledná a je vystavěna ze sedmi po sobě jdoucích vět (I. Requiem aeternam, II. Libera eas de ore leonis, III. Libera eas, IV. Libera animas omnium fidelium defunctorum, V. Libera eas de ore leonis, VI. Lux aeterna luceat eis Domine, VII. Requiem aeternam), z nichž první čtyři věty vyjadřují navzájem kontrastující obrazy a zbylé tři mají spíše charakter repríz vytvářející rozmanité modifikace prvních čtyřech částí. Je to nesmírně hluboké a přesvědčivé hudební dílo, což se potvrdilo hned při jeho premiéře. Ta se uskutečnila dne 19. listopadu 1968 ve Smetanově síni v Praze.

Tento výše uvedený triptych se stal vyvrcholením dosavadního uměleckého a kompozičního vývoje Luboše Fišera. Během práce na těchto dílech si skladatel osvojil již mnoho svých svébytných postupů, ještě více se prohloubila jeho kompoziční technika a jeho kreativita v oblasti invence, melodiky, rytmické složky aj., přesto však z hlediska kompoziční práce stále pokračoval v hledání sebe samého a v utváření své již tak osobité hudební sdělnosti.

Na přelomu tohoto desetiletí vzniká orchestrální skladba *Double* pro orchestr (1969) a vokálně-instrumentální skladba nesoucí název *Nárek nad zkázou města Ur* (1969-1970)<sup>22</sup>. Tato kantáta představuje apokalyptický obraz zpustošení sumerského města.

---

<sup>20</sup> Rozhovor o starých textech a nové hudbě Pavla Ecksteina s Lubošem Fišerem a Ivo Jiráskem. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 5, s. 133.

<sup>21</sup> Rozhovor o starých textech a nové hudbě Pavla Ecksteina s Lubošem Fišerem a Ivo Jiráskem. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 5, s. 134.

<sup>22</sup> V roce 1952 nalezla americká archeologická expedice na místě bývalé Chetitské říše město Ur. Nalezli více než 300 hliněných tabulek popsaných zcela neznámým písmem. Prostřednictvím moderní techniky se jim podařilo písmo rozluštit. Jednalo se o lyrický epos pojednávající o katastrofě, která postihla toto původně krásné vzkvétající město.

Charakteristická svými žalozpěvy je tato skladba komponována na sumerské texty. Skladba je technicky náročná nejen z hlediska interpretačního, ale i z hlediska rozmanitého zastoupení interpretů či interpretačních těles samotných, a to především v oblasti složky vokální (později i složky choreografické). Performanci tohoto díla umožňují jak sólisté (soprán a baryton), tak i recitátoři. Ve skladbě dominuje všeobecně barevnost kulminující až v bezprostřední jadrnost. Další nedílnou součástí provedení je dětský a smíšený pěvecký sbor, dokonce i sbor recitační. Zvláštní zastoupení zde mají nástroje bicí, jež představují zvony a tympány. Je třeba zmínit, že tato původní verze byla v roce 1978 rozšířena po stránce instrumentální a rovněž nabyla mohutnějších rozměrů i po stránce časové. Toto progresivnější zpracování partitury skladby původní tak dalo vznik nové verzi, a to stejnojmennému baletu, jež byl ztvárněn pro televizi. Z kompozičního hlediska je skladba v podstatě syntézou předchozího skladatelova snažení. Tvorbu Luboše Fišera koncem 60. let dále završují kompozice jako jsou *Vánoční koledy* pro sóla, smíšený sbor a orchestr (1969) a z komorní tvorby vyniká skladba *Crux* (Kříž) pro sólové housle, tympány a zvony (1970). Tato skladba vznikla na objednávku houslisty Ivana Štrause. Je charakteristická variacemi, jejichž hlavní náplň ztvárňují housle. Tlumené úder tympánů symbolizují proud času a na konci skladby se přidávají zvony, které skladbu zakončují. „Crux je sice kříž, ale já jsem to nemyslel ani jako symbol křesťanství, ale jako symbol údělu člověka... nebo ještě lepší, jako symbol života a smrti.“<sup>23</sup>

Závěrem této podkapitoly ještě zmíníme kompozice, které Luboš Fišer v tomto skladatelském období vlivem sebekritiky ze seznamu svých děl vyloučil. Patří mezi ně *Pieta* pro komorní soubor (1967), která původně vznikla z podnětu souboru Musica Viva Pragensis (byla několikrát provedena i v zahraničí), dále symfonická skladba *Riff* (vliv jazzové hudby) (1968). Později přepracovává skladbu *Žádost o popravu* pro 4 recitátory, flétnu, vibrafon, celestu a cembalo (1968), kterou rovněž ze své tvorby stahuje.

### **3.2.1 Tvorba hudby filmové (60. léta)**

Hudba Luboše Fišera se však po absolvování AMU postupně ubírala vícero směry a jak již bylo v úvodu této podkapitoly naznačeno, její široké spektrum se dotklo i hudby scénické a filmové. Tato hudba vykazuje zcela zásadní význam pro český film. Uvedme v rámci

---

<sup>23</sup> Citován skladatel Luboš Fišer - dokumentární pořad *LUBOŠ FIŠER 60. let*



tohoto období alespoň několik filmů, jimž se Luboš Fišer hudebně věnoval. Jednou z prvotních kompozic hudby k filmům z šedesátých let je *Okurkový hrdina* (1963), kterou režíroval Čestmír Mlíkovský. Hudba k tomu snímku byla ztvárněna Jazzovým orchestrem Českého rozhlasu. Zastoupení hudebních nástrojů je zde velmi rozmanité a kromě klasických „jazzových“ nástrojů (trubka, saxofon, klavír aj.) můžeme slyšet dokonce i cembalo. Z dalších filmových snímků z šedesátých let můžeme jmenovat např. *Místo v houfu – Jak se kalí ocel* (1964) od režiséra Václava Gajera, o rok později následuje drama dotýkající se problematiky života Židů během nacistického režimu – *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1965), režiséra Antonína Moskalyka a řada jiných filmových snímků. Jakýmsi završením této éry byla hudba k filmu *Případ pro začínajícího kata* (1969), režiséra Pavla Juráčka.

Pro ucelenější představu o spolupráci Luboše Fišera s českými režiséry, bychom mohli uvést několikero dalších osobností, které jeho hudbu vyhledávaly a považovaly si jí. Patří mezi ně nejen režiséři, ale i dokumentaristé, tvůrci kreslených či animovaných filmů a různých televizních inscenací. Jmenujme alespoň Pavla Hobla, Petra Weigla, Zdeňka Milera, Ivana Renče, Ladislava Rychmana, Josefa Pinkavu, Zdeňka Kopáče a samozřejmě Jana Špátu, se kterým Luboš Fišer často spolupracoval na tvorbě filmů dokumentárních.

*„Nevadí, jestliže autor vedle skladeb vážných píše současně hudbu k filmům a televizi, zabývá se šansony a jazzem. Zdá se mi, že dnes skutečně padly přehrady mezi úzkým specifickým žánrovým zaměřením jednotlivých tvůrců. Tím pravděpodobně napomáháme dostat kulturu z určité izolace, do níž se dostala v našem přecivilizovaném světě. Všichni dělají všechno. Zní to trochu renesančně, ale tvorba je ve své podstatě jen jedna a jedině tvůrčí čin je rozhodující.“<sup>24</sup>*



**Obr. 7 - Moskalyk, Antonín (1930 - 2006)**

<sup>24</sup> Výrok Luboše Fišera, jež uvádí Jiří Pilka v článku - Chut' hudby Luboše Fišera. *Opus musicum*. 1985, roč. 17, č. 1, s. 5.

### 3.3 Charakteristika tvorby (70. léta)

„Od začátku 70. let se Fišer vrací k tradičnímu notovému záznamu svých představ a jeho styl vyžívá do výrazově velmi sevřené, místy až monumentální zkratky, takže skladatel dosahuje až sochařské výrazové plasticity. Na časově malé ploše Fišer vrší celý řetězec tempových, agogických, dynamických a dalších kontrastů...“<sup>25</sup>

Tato charakteristika je pro následující tvůrčí období Luboše Fišera velmi trefná. Dalo by se říci, že se stále více prohlubuje specifická osobitost skladatele, jejíž profil se utváří především na základě syntézy své vlastní tvorby. Osobitost jeho skladatelského slohu se projevuje nejen ve využívání výše zmíněných výrazových kontrastů, ale i v jistém experimentování (nikoliv však elektronického zaměření) s možnostmi zvuku a v tektonice. Ojediněle působí i jeho práce s tématickým materiálem.

Obohacen mnoha letitými zkušenostmi v oblasti hudební kompozice a také shrnutím dosavadních prvků jeho kompozičních technik vzniká počátkem sedmdesátých let na žádost Pražského komorního orchestru druhá verze jeho *Komorního koncertu pro klavír a orchestr* (1970). O rok později komponuje orchestrální skladby *Report* pro dechový symfonický orchestr (1971) a *Lament* pro komorní orchestr (1971). Dále komponuje *V. klavírní sonátu* (1974) a *Concerto per Galileo Galilei* pro smyčce (1974). Z komorních děl můžeme také vyzdvihnout *Sonátu pro violoncello a klavír* (1975). Významnými interprety této sonáty byli Josef Chuchro (violoncello) a Jan Panenka (klavír). Písňovou tvorbu v tomtéž roce zastupují *Písně pro slepého krále Jana Lucemburského* (1975), při jejichž kompozici se autor nechal inspirovat náměty ze středověké rytířské kultury. Historický námět již naznačuje název samotné skladby.

V dalším roce Luboš Fišer komponuje *Variace na neznámé téma pro smyčcové kvarteto* (1976). Jedná se o jednovětou skladbu, jejíž potenciál výrazových prostředků je zde vyjádřen ve velmi zhuštěném, přesto však přehledném vzhledu. Autor zde využívá expresivních možností hudby v co možná nejvyšších hodnotách. Nechybí zde samozřejmě typické ostré kontrasty rychle se střídajících pasáží. „Ve střední části zaujmou renesanční

---

<sup>25</sup> Citováno z webových stránek - [www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html](http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html)

*taneční rytmy, které autor identifikuje jako ohlas konkrétního výtvarného momentu – Breughelových postav selských hudeců“* (Pensdorfová, 1979; s. 156). První interpretace této skladby se ujalo proslulé Talichovo kvarteto.

Z významnějších skladeb vytvořených v sedmdesátých letech zdůrazněme dvě vokálně-instrumentální díla – *Ave imperator, morituri te salutant* pro mužský sbor, violoncello, čtyři trombóny a bicí nástroje (1977) a *Per Vittoria Colonna* pro ženský sbor a violoncello na slova Michelangela Buonarrotiho (1979). Skladatel nám opět prostřednictvím některých svých děl částečně odhaluje zdroj své inspirace. Významné osobnosti výtvarného umění, slavní myslitelé a průkopníci v oblasti vědy a techniky (viz. *Concerto per Galileo Galilei* pro smyčce) se stávají oblíbenými náměty pro jeho tvorbu. S náměty historických a jim podobných souvisejících pramenů se tak ve tvorbě Luboše Fišera nesetkáváme poprvé. Obě tato díla obsahují charakteristické skladebné a výrazové prvky, jež jsou pro naši dobu svým způsobem novátorské. Oproti skladbě *Ave imperator*, která je svým charakterem poněkud drsná (představuje tvrdé a neúprosné prostředí starého Říma, v němž jsou souboje na smrt odsouzených otroků v aréně se šelmami pouhým potěšením římského císaře), naopak ve skladbě *Per Vittoria Colonna* převládá citová stránka. Ta může mít charakter nejen vášnivý, ale i beznadějný a zoufalý. Z hlediska hudebního myšlení jsou skladby postupně analyticky rozvíjeny, a přestože jejich základní myšlenkový předpoklad spočívá v jednoduchosti a stručnosti vyjádření hudební řeči, je zralost kompozičního slohu a originalita autora opět zcela svébytná a nezaměnitelná.

Téhož roku představuje svůj význam pro sborovou tvorbu také skladba *Róže* pro smíšený sbor (1977) a neméně významná je i orchestrální skladba *Labyrint* (1977), jejímž předmětem se stalo známé dílo J. A. Komenského. Premiéra tohoto díla se konala v roce 1978 v Mnichově, kde sklidila velký úspěch. Z oblasti tvorby orchestrální je potřeba podtrhnout také skladbu *Serenády pro Salzburg* pro komorní orchestr (1979). Provedení této skladby znamenalo nesmírný úspěch o němž hovoří Luboš Fišer. „*Měl jsem prostě strach, jak dopadnu, ale orchestr Mozarteum a západoněmecký dirigent Uwe Mund byli znamenití. Koncert se konal ve velkém prostoru zvaném Felsenreitschule, kde jsou ve skále vytesané arkády, do nichž jsme umístili některé sólisty. Kouzelný byl začátek, kdy zvony z vedlejší katedrály se slévaly se zvony v orchestru, jimiž skladba začíná. Dopadlo to všechno dobře, na konci mi obecenstvo dokonce zadupalo. Ale o tom všem se moc těžko*

*hovoří, takový ohlas, jaký vyvolala Serenáda v Salcburku, se stává jednou za život.*“<sup>26</sup>

Mezi další skladby vzniklé koncem sedmdesátých let můžeme jmenovat *VI. klavírní sonátu* (1978), z komorní tvorby pak *Trio pro housle, violoncello a klavír* (1978), *Sonátu pro dvě violoncella a klavír* (1979) a *Testis* pro smyčcový kvartet (1979). Na přelomu tohoto desetiletí vznikla také další významná skladba – jde o *Koncert pro klavír a orchestr* (1979)<sup>27</sup>. Svě místo z řady skladeb koncertantních v tomto roce zaujímá i skladba nesoucí název *Albert Einstein* – portrét pro varhany a orchestr (1979). Hovoříme zde o dalším díle zachycující hudební obraz významné osobnosti z oblasti vědy.

### **3.3.1 Tvorba hudby filmové (70. léta)**

Nelze opomenout ani hudbu filmovou, kterou Luboš Fišer během sedmdesátých let značně obohatil mnoho známých filmových titulů. Obliba jeho hudby spadající do tohoto nonartificiálního žánru oslovovala stále více tvůrců českých filmů a jeho spolupráce s nimi se postupně rozšiřovala. Působil několikrát dokonce i na Slovensku. Jmenujme alespoň některé tituly z výčtu jeho rozsáhlé filmografie, v níž můžeme vyzorovat opakovanou součinnost s některými režiséry.

Mezi nejznámější patří např. *Svatby pana Voka* (1970) režiséra Karla Steklého, *Valerie a týden divů* (1970) režiséra Jaromila Jireše, od téhož režiséra dále filmy *...a pozdravuji vlaštovky* (1972), *Lidé z metra* (1974) a *Ostrov stříbrných volavek* (1976). V sedmdesátých letech také často spolupracoval s režisérem Jurajem Herzem, jehož filmové snímky jako *Petrolejové lampy* (1971), *Morgiana* (1972) či *Dotek Motýla* (1973) právem zaujaly v české filmotéce svá paměťihodná místa. Hudbu Luboše Fišera využili pro svá filmová díla také režiséři jako byl Václav Matějka se svými snímky *Nahota* (1970), *Návraty* (1972) či *Zlá noc* (1973) a samozřejmě Oldřich Lipský. K neodmyslitelným titulům tohoto filmaře patří *Slaměný Klobouk* (1971), *Adéla ještě nevečeřela* (1977) a rovněž další z populárních snímků, který byl publikován až začátkem osmdesátých let, *Tajemství hradu v Karpatech* (1981). Pozornost si však zasluhují také následující tituly – *Hlídač* (1970, režie - Ivan

---

<sup>26</sup> Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem (rozmlouval Milan Kuna). *Hudební rozhledy*. 1980, roč. 31, č. 9, s. 420.

<sup>27</sup> Některé zdroje však uvádí rok 1980.

Renč), *Na kolejích čeká vrah* (1970, režie - Josef Mach) a mnoho dalších. Z řady krátkých filmů vynikají *Claim na Hluchém potoce* (1971) a *Kaňon samé zlato*, vycházející téhož roku od režiséra Zdeňka Sirového. Dokonce i ve filmech animovaných si hudba Luboše Fišera přišla na své. Můžeme zmínit např. – *Smrtící vůně* (1969), *Utopená ponorka* (1971) a *Poklad v pyramidě* (1973). Uvedené snímky režíroval Václav Bedřich, Luboš Fišer však propůjčoval své hudební a kompoziční dovednosti také dalším neméně proslulým osobnostem a mistrům animovaného filmu jako byli Adolf Born, Miloš Macourek, Jaroslav Doubrava či již výše zmíněný Ivan Renč. Značná část tvorby Luboše Fišera v tomto období je věnována také mnoha televizním inscenacím, a to především rodinným a dětským seriálům. Patří k nim např. *Babička* (1971, režie - Antonín Moskalyk), *Chalupáři* (1975, režie - František Filip) a seriál *Arabela* (1979, režie - Václav Vorlíček), který si našel zalíbení snad u všech generací, především u dětí. Prosté a líbivé melodické hudební motivy podtrhující náladu a charakter výše zmíněných titulů jsou pro mnohé z nás nezapomenutelné.

Koncem sedmdesátých let začal skladatel Luboš Fišer spolupracovat s režisérem Karlem Kachyňou. Společně se tak podíleli na vzniku mnoha výtečných českých filmů. Jmenujme nejprve dva, které byly realizovány právě na sklonku tohoto desetiletí. První z nich byla úspěšná televizní adaptace povídky Oty Pavla<sup>28</sup> *Zlatí úhoři* (1979) a *Lásky mezi kapkami deště* z téhož roku. Tématika filmu *Zlatí úhoři* spadá do období druhé světové války a při okupaci českých zemí v roce 1939 vykresluje nástup prvků nacismu, které ničí předcházející krásno bytí a narušuje klid a rovnováhu lidského života. Film má celkově smutnou a nostalgickou atmosféru, kterou Luboš Fišer ještě více svou hudbou podporuje. Za hudbu k tomuto filmu obdržel Luboš Fišer významné mezinárodní ocenění Prix d'Italia (1979). Spoluúčast Luboše Fišera s Karlem Kachyňou na vzniku těchto filmových děl však byla pouze počátkem jejich kolektivního působení ve filmové sféře. Na této tvůrčí dráze pokračovali společně ještě mnoho let.

*„Každý film je kolektivní dílo. Žádná složka nemůže z něho trčet a dominovat nad ostatními. Nejlepší filmová a vůbec scénická hudba je taková, kdy divák si ani neuvědomuje, že ji vnímá; kdyby jí však nebylo, citelně by ji postrádal. Hudební tvůrce je*

---

<sup>28</sup> Pavel, Ota (1930 – 1973). Český prozaik, novinář a sportovní reportér.

dnes ve filmové praxi skutečně čím dál tím více dramaturgem. Nejen, že musí brát ohled na ostatní zvukové složky a svou hudbu komponovat v bezprostředním vzztahu k jejich zvukovým kvalitám, často však svými výrazovými prostředky zastupuje tradiční hluk. Film přináší možnost ověřování řady kompozičních prvků, které by si skladatel nikdy jinak nemohl ověřit.“<sup>29</sup>

### 3.4 Charakteristika tvorby (80. léta)

„Racionální hudební myšlení a přísně vázané techniky jsou mi cizí. Nerozumím tomu. Možná je to i tím, že už od školních lavic mi není nic protivnějšího než matematika. Proto mne lákal zvláštní terén aleatoriky, kde interpreti mají v korigovatelném a kontrolovatelném prostoru možnost samostatného hudebního myšlení. Ted' však komponuji trochu jinak, než jak vznikala třeba skladba *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* nebo vokální cyklus *Caprichos*, nyní u mne převažuje spíše snaha o syntézu, využít všech možností, které má soudobý skladatel k dispozici k vyjádření svého uměleckého tvaru.“<sup>30</sup>

Tvorbě Luboše Fišera poskytuje stručnost, přesto mimořádnou lapidárnost, jisté odstoupení od tradiční tématické práce a do určité míry i rezignace na využívání prvků aleatoriky či dodekafonie. Těmito slovy lze velmi obecně, přesto výstižně formulovat metodický přístup ke kompoziční práci skladatele a jeho kontinuálnímu projektování hudebního díla v nadcházejících letech. Tento přístup uplatňoval i v letech devadesátých a jeho tvořivá práce založená na celkové syntéze a shrnutí svých dosavadních principů hudebního vyjadřování i nadále krystalizovala.

Na přelomu dalšího desetiletí vzniká rukou Luboše Fišera mnoho nových skladeb. Je zjevné a zcela zřejmé, že nelze absolutně přesně časově vymezit nové charakteristické rysy a „objevné“ prvky kompozičních technik skladatele či striktně zařadit do příslušného časového pásma novotvary jeho hudebních forem. Podobně jako u mnoha jiných skladatelů byl jeho vývoj postupný, a přestože dosavadní skladebné principy Luboše Fišera zůstaly

---

<sup>29</sup> Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem (rozmlouval Milan Kuna). *Hudební rozhledy*. 1980, roč. 31, č. 9, s. 419.

<sup>30</sup> Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem (rozmlouval Milan Kuna). *Hudební rozhledy*. 1980, roč. 31, č. 9, s. 420.

během následujících let zachovány, nemůžeme tvrdit, že by ustal jeho umělecký a skladatelský vývoj. Naopak. Během osmdesátých let vytvořil skladatel mistrovská díla, jejichž prostřednictvím tyto principy zcela vyvrcholily novým a objevným směrem.

Věnujme se nyní dílům, jimiž skladatel započal následující epochu. Jednou z nově se vyskytujících hudebních forem ve tvorbě Luboše Fišera je melodram. Na tomto poli působnosti zanechal Luboš Fišer dvě skladby. První z nich je melodram *Istanu* (1980) pro recitátorku, altovou flétnu a čtyři hráče na bicí nástroje. Tato skladba byla komponována na staré chetitské texty a podobně jako orchestrální skladba *Labyrint* mělo i toto dílo premiéru v Mnichově. Tentýž rok vznikly ještě dvě instrumentální skladby, a to koncertantního rázu - *Romance pro housle a orchestr* (1980) a komorní - *Romance pro housle a klavír* (1980). Písňovou tvorbu obohatila skladba *Má láska*. Fragmenty pro tenor a klavír na slova Vladimíra Šefla<sup>31</sup> (1980) a k výčtu skladeb orchestrálních se připojuje *Meridián*, skladba pro orchestr (1980). Následující rok přinesl další zajímavé skladby jako *Sonátu pro sólové housle* (1981) a z oblasti vokálně-instrumentální tvorby vyniká *Sonáta pro klavír, smíšený sbor a orchestr* (1981) a *Znamení* pro sóla, sbor a orchestr na slova Otokara Březiny (1981-1982). Příjemné osvěžení soupisu písňových a sborových skladeb přináší skladba *Fašank* pro dětský sbor a klavír na texty moravské lidové poezie (1982). Ve stejném roce vzniká i druhý melodram Luboše Fišera, nesoucí název *Oslovení hudby* pro recitátora, smyčcové kvarteto a klavír na slova Jiřího Pilky<sup>32</sup> (1982).

Z koncertantních skladeb vyniká *Koncert pro dva klavíry a orchestr* (1983). Toto dílo vzniklo na přání klavíristy Františka Maxiána. Ten ho pod taktovkou dirigenta Libora Peška interpretoval spolu s americkým klavíristou Garrickem Ohlssonem na premiéře dne 16. 1. 1986 v pražském Rudolfinu. Tato skladba má všechny předchozí specifické rysy skladatelova rukopisu. Vycházející z prostého tonálního pásma je zde výrazná melodická předloha urputně repetována v rozmanitých dynamických a barevných obměnách. Dochází zde k charakteristickému střetávání kontrastních úseků. Střídají se zde jak dramaticky vypjatá, tak i lyrická a zpěvná místa. Ojediněle také působí skladatelova televizní opera *Věčný Faust* (1983 – 1985) na texty Evy Bezděkové a Jaromila Jireše. V komorní tvorbě si své uplatnění našel *Smyčcový kvartet* (1983 – 1984) a později *Impromptu pro klarinet a*

---

<sup>31</sup> Šefl, Vladimír (1924 – 1988). Muzikolog, kritik a publicista.

<sup>32</sup> Pilka, Jiří (\*1930). Muzikolog, publicista, dramaturg a literát.

*klavír* (1986). Ze skladeb sólových vzniká *VII. klavírní sonáta* (1985) a v dalším roce *Sonáta pro sólové violoncello* (1986). Z kompozic písňového charakteru ještě zmiňme *Zapomenuté písně* pro mezzosoprán, altovou flétnu, violu a klavír na texty lidové poezie Romů (1985) a konečně árii *Oh cara, addio* pro soprán a smyčcové kvarteto (1987), již byla písňová tvorba v tomto desetiletí dovršena. Z kompletního okruhu vokálně-instrumentálních skladeb zbývá poslední, kterou tento žánr Luboš Fišer uzavírá. Jedná se o skladbu *Sbohem, láska* pro soprán, klavír a smyčcové kvarteto (1988).

### 3.4.1 Tvorba hudby filmové (80. léta)

Vratíme se zpět na počátek tohoto desetiletí a dostáváme se opět k tvorbě hudby filmové. Navažme již na rok 1979 a připomeňme si, že to byl pro Luboše Fišera v jistém smyslu rok přelomový, jelikož začal dlouhodobě spolupracovat s režisérem Karlem Kachyňou. Prostřednictvím jejich kreativní činnosti vzniklo nemálo úspěšných filmů, a přestože v osmdesátých letech nedosahovala filmografie Luboše Fišera takových kvantitativních rozměrů jako filmografie v letech sedmdesátých, vykazovala i navzdory této skutečnosti spoustu znamenitých titulů. Většina z nich byla podobně jako film *Zlatí úhoři* zfilmovanými adaptacemi na literární předlohy některých českých spisovatelů a prozaiků. U některých těchto literárních děl se rovněž setkáváme s náměty týkajícími se druhé světové války, které Karel Kachyňa často zpracovával. Jedná se například o film *Cukrová bouda* (1980) vycházející z novely Vladimíra Křesáka – *Zrození horského pramene*.<sup>33</sup> Následující rok je rokem hned několika realizovaných televizních snímků. Vznikly další proslulé tituly jako *Počítání oveček* (1981) a *Pozor, vizita!* (1981). Luboš Fišer však nespolečně s Karlem Kachyňou na produkci filmů pouze s Karlem Kachyňou. Kromě výše zmíněného filmu *Tajemství hradu v Karpatech* od Oldřicha Lipského vznikl trochu opomíjený přesto pozoruhodný snímek režiséra Františka Vláčila – *Hadí jed* (1981). Jedná se o psychologické drama týkající se problematiky vztahů v rodině zapříčiněných alkoholismem. Později vzniká hořce laděná komedie *Fandy, ó Fandy* (1983) a televizní adaptace *Sestřičky* na motivy knihy Adolfa Branaldy – *Vizita*. Dodejme, že také pro scénář

---

<sup>33</sup> *Zrození horského pramene*, (1979). Tématika novely je situována do prostředí druhé světové války. Baladický charakter - osud vdovy po partyzánovi je nejistý, řešení nalézá v odchodu a svůj domov opouští.



k filmu *Pozor, vizita!* byla i tato kniha zdrojem inspirace. Celovečerní snímek *Smrt krásných srnců* (1986) patří mezi nejpopulárnější filmy, k nimž Luboš Fišer komponoval hudbu. Toto filmové dílo, opět inspirováno literární předlohou Oty Pavla, lze žánrově charakterizovat jako „smutnou komedii“, v níž mohl skladatel opět své kompoziční umění podobně jako u jiných filmů či seriálů rozvést několika směry. I v tomto snímku můžeme vysledovat lyrické a melodické vyjadřování, které je doprovázeno převážně prostými harmonickými obměnami. I přes veškerou poetiku je však typický projev Luboše Fišera nezaměnitelný. To nám jasně ukazuje lapidárnost a stručnost jeho hudební mluvy, která je patrná spíše u scén komického charakteru. V druhé polovině osmdesátých let se již Luboš Fišer filmové hudbě nevěnoval, přesto však spolupráce s Karlem Kachyňou nebyla u konce. Realizace úspěšného televizního seriálu *Vlak dětství a naděje* (1989) zaznamenala značnou oblibu u mnoha generací televizních diváků. Z oblasti televizních seriálů nelze opomenout také jedinečný animovaný dětský seriál *Mach a Šebestová* (1982, režie Jaroslav Doubrava a Cecilie Dvořáková). Díky popularitě této animované série vzniklo v pozdějších letech i několik dalších řad (první řada vznikla právě v roce 1982). Oblíbenost Macha a Šebestové jistě spočívala především na svém tvůrčím obsahu, který byl proložen řadou úsměvných komických scén, ale byla to právě hudba Luboše Fišera, která jejich humor ještě více ochutila a dodala jim svůj originální půvab. Nejen populární úvodní píseň seriálu „*My jsme žáci 3.B*“ je toho důkazem.



Obr. - 8 Kachyňa, Karel (1924 – 2004)

### 3.5 Charakteristika tvorby (90. léta)

Luboš Fišer se v devadesátých letech stal jedním ze čtyř členů skupiny Quattro. Byla to skupina skladatelských osobností, které společně reagovaly na změněné podmínky hudebního života pojmáním hudby jako „ekologie duše sui generis“. Prosazovali vytváření hudebních děl, která se snaží být se svou umírněnou moderností a výrazovou oprostěností přístupnější rozsáhlejšímu okruhu posluchačů. Spolu s Lubošem Fišerem tuto skupinu tvořila Silvia Bodorová, Otmar Mácha a Zdeněk Lukáš.

Během posledního desetiletí svého života stačil Luboš Fišer zkomponovat hudbu pokrývající většinu jeho typických skladatelských žánrů. Počátkem let devadesátých složil *Sonátu pro violu a smyčcové kvarteto* (1991) a o dva roky později klavírní skladbu *Sny a valčíky* (1993). V tvorbě Luboše Fišera se v následujících letech objevily z hlediska nástrojového zastoupení dvě nevšední skladby. Jedná se o *Sonátu pro Leonarda* pro kytaru sólo a smyčcový orchestr (1994) a *Pastorale per Giuseppe Tartini* pro kytaru sólo a smyčcový orchestr (1995). O rok později konečně vzniká poslední *VIII. klavírní sonáta* (1996) Luboše Fišera, která je oproti předcházejícím klavírním sonátám svým rozsahem a zjednodušeným hudebním výrazem dosti umírněna. Tentýž rok stačil skladatel zkomponovat ještě *Dialog pro trubku a varhany* (1996), kterým završil svou tvorbu v oblasti skladeb komorních. Mezi poslední skladby z okruhu artificiální tvorby Luboše Fišera patří *Koncert pro housle a orchestr* (1998) a *Sonáta pro orchestr* (1998).

#### 3.5.1 Tvorba hudby filmové (90. léta)

Po několikaleté odmlce se začátkem let devadesátých Luboš Fišer opět věnuje kompozici hudby k filmům. Tentokrát skladatel navazuje spolupráci především s režisérem Zeno Dostálem. Jejich prvním společným snímkem byl *Král kolonád* (1990). Hudbu Luboše Fišera můžeme však slyšet i v pozdějším snímku *Černí baroni* (1992), jež režíroval Zdeněk Sirový. Byl natočen podle předlohy stejnojmenné knihy Miloslava Švandrlíka a svým specifickým humorem se zapsal do paměti mnoha televizních diváků. Dalším poměrně známým titulem byl romantický film *Helimadoe* (1993), režírovaný Jaromilem Jirešem a o dva roky později vychází snímek *Golet v údolí* (1995), který vzniká opět ve spolupráci s režisérem Zeno Dostálem. Identický název nese kniha Ivana Olbrachta, podle jejíchž

vybraných povídek byl tento film opírající se o židovskou tematiku ztvárněn. Za hudbu k filmu *Golet v údolí* získal Luboš Fišer cenu Českého lva. Asi za necelý rok se v České republice konala premiéra dalšího filmu, na němž tentokrát skladatel spolupracoval s režisérem Františkem Antonínem Brabcem. Černá komedie s názvem *Král Ubu* (1996) byl dalším titulem, za jehož hudbu byl Luboš Fišer rovněž oceněn Českým lvem. Luboš Fišer spolupracoval se Zeno Dostálem také na filmu *Chlípnik*, ale režisér během doby natáčení zemřel. A přestože se film začal natáčet již v roce 1995, dočkal se po několika komplikacích svého uvedení až v roce 2003. Posledním filmovým snímkem pro který Luboš Fišer zkomponoval hudbu byla pohádka *O perlové panně* (1997), kterou režíroval Vladimír Drha.

Luboš Fišer zemřel dne 22. června 1999 v Praze.



Obr. 9 - skupina skladatelů Quattro (Z. Lukáš, O. Mácha, S. Bodorová, L. Fišer)

## 4 Kompoziční styl, slohotvorné principy a hudební vyjadřování

### 4.1 Obecně

„Mám pocit, že musím vždycky psát tak, aby věc byla sdělná a pochopitelná natolik, jak je mým přáním“.<sup>34</sup>

V předcházejících kapitolách jsme nastínili situaci na české hudební scéně na přelomu 20. století, rámcově jsme zařadili Luboše Fišera do jedné z generačních (mladších) vrstev českých soudobých skladatelů a okrajově jsme charakterizovali jeho tvorbu. Nyní se pokusíme pojednat o vývoji Fišerovy hudby, skladebných principech a slohových zákonitostech, na jejichž základech skladatel komponoval. Potažmo zmíníme strukturu tektoniky, invenci harmonické a melodické stránky a naznačíme i jeho nápaditý postoj k instrumentaci.

Hudba Luboše Fišera provázela již od dětství. Nesporný talent, který byl u mladého skladatele záhy potvrzen, byl nadále kontinuálně rozvíjen. Jeho umělecký vývoj se však umocnil až při studiu na konzervatoři a na AMU. Již během jeho studií vzniklo mnoho kompozic, které lze svým způsobem v dnešní (i tehdejší) době pokládat za hodnotná umělecká díla, např. – *Čtyři skladby* pro housle a klavír, *Suitu* pro orchestr, *Smyčcový kvartet* a *Klavírní kvartet*, *Sonáta pro klavír, I. a II.* *symfonie*, *Sonety na slova Michelangelova* aj. Toto „první“ umělecké stadium skladatele však pravděpodobně kulminovalo komorní operou *Lancelot*. Dramaticky koncipovaná operní prvotina byla zřejmě jakýmsi klimaxem Fišerovy dosavadní tvorby.

Na přelomu 60. let, kdy mnoho českých hudebních skladatelů z řad starších generačních vrstev již plně využívalo principů Nové hudby, byl však Luboš Fišer teprve na počátku svého skladatelského sebeutváření. Luboš Fišer původně vycházel ze školy tradičního neoklasicistního slohu, a přestože byl podobně jako jiní skladatelé ovlivněn kontakty s Novou hudbou, její principy vstřebával pozvolna, avšak kontinuálně. Tento proces

---

<sup>34</sup> Citován skladatel Luboš Fišer z pořadu *LUBOŠ FIŠER 60. let*

osvojování si nových prvků (využívání aleatorních postupů, aplikace rozmanitých sónických elementů, uvolňování metro-rytmického cítění apod.) byl tedy postupný a trval tak několik let. Můžeme polemizovat o tom, zda-li byl Lancelot oním přelomovým bodem, kdy Luboš Fišer začal konstruktivně využívat prvků Nové hudby, avšak tato polemika není rozhodující. Rozhodující a nesporný je fakt, že komorní operu Lancelot lze vnímat jako umělecky vyzrálé dílo, přestože stálo na počátku zrodu nového a zcela odlišného chápání a vyjadřování hudby. Tvorbu Luboše Fišera zpočátku podněcuje vliv především tzv. polské školy (Lutoslawski, Penderecki aj.).

Přestože si skladatel postupně osvojoval prvky Nové hudby, nikdy nedopustil, aby tento vliv narušil jeho svébytnost. Když prozatím pomineme oblast jeho nonartificiálního působení (film, scénická hudba apod.), můžeme tyto prvky nalézt ve většině jeho skladeb artificiálního charakteru. Luboš Fišer zkomponoval mnoho významných děl, jež jsou těmito principy silně prodchnuty, přesto však svým vlivem nikdy nezastiňovaly samotnou podstatu skladby a její hudební sdělnost. Pouze tuto podstatu podtrhly a svým způsobem vyzdvihly. Luboš Fišer odmítal racionálně-konstruktivistický postup. Principů a kompozičních postupů Nové hudby, s nimiž experimentovala celá řada skladatelů (viz. 1. kapitola), užíval pouze k realizaci svého niterného vyznání hudby, které zosobňovalo určitý odstín expresivity dodávající jeho hudbě svébytný ráz. Charakter těchto odstínů může být naléhavý, může mít varovné tendence nebo v sobě jednoduše skýtá sílu, která svým někdy až monumentálním vzezřením strhuje svým účinkem.

Během svého skladatelského vývoje Luboš Fišer přijímá další podněty Nové hudby velmi rozvázným způsobem. Spíše pracuje s kompozičními technikami, které přijal počátkem prvotních vln Nové Hudby a charakter svých původních invencí a notačních postupů si zachovává. Podobně se ubíral i v pozdějších letech svého života a od principů Nové hudby se postupně vzdaloval. Na skutečnost, že Luboš Fišer zcela nespadá mezi „typické“ avantgardní skladatele Nové hudby poukazuje Jaroslav Smolka; „*Do kontextu Nové hudby patří jen omezeně také proto, že v oboru artificiální hudby nikdy nepracoval s technickými zdroji zvuku, komponoval jen pro nástroje a hlasy; vždy používal jen půltónové soustavy*“ (Smolka, 1983; str. 302). V rámci svého osobitého hudebního rozvoje si přes veškerý vliv Nové hudby skladatel uchovává také svůj specifický smysl pro slohovou kontinuitu a hudební vyjadřování.

Veškerým novým postupům, které Luboš Fišer přijímá a zařazuje do své skladatelské práce, však kontrastuje další složka. Skladatel si navzdory podnětům Nové hudby zachovává i své tradiční metody, které některým jeho dílům dodávají ryze romantický charakter. Nehovoříme zde o tzv. tradičních neoklasicistních kompozičních metodách skladatelů starších generačních vrstev (viz. výše), nýbrž o specifických prvcích skladatelovy práce, které se během jeho progresivního vývoje utvářely v koexistenci s prvky přijatých z Nové hudby. Tyto „tradiční“ prvky právě dodávají některým jeho dílům zmíněný romantický nádech. Můžeme je spatřit např. v *Romanci pro housle a orchestr*, v *Oslovení hudby* a mnoho jeho dalších, typově rozličných skladbách; orchestrálních, sborových, sólových, apod. Následující stručná charakteristika uvedená v jednom z článků časopisu *Hudební rozhledy* se zmiňuje o nevšední typologické originalitě jeho skladatelské osobnosti, utvářející se v druhé polovině 20. století; „*Luboš Fišer není romantickým tradicionalistou, je však vyhraněným představitelem romantické tvůrčí typologie mezi současnými českými skladateli: autorem hudby vášnivě citově zaangażované, vzrušující, bezprostředně působivé*“ (Smolka, 1983; str. 303).

Snad nejdůležitější roli v hudbě Luboše Fišera hrála autonomie. Tato autonomie či svébytnost, v jistém směru lišící se od jiných skladatelů hudby 20. stol., spočívala v jeho neobyčejném hudebním myšlení, podloženého hloubkou jeho vysoce emocionální osobnosti a v neposlední řadě také v živém a nikdy neutuchajícím temperamentu, který byl pro Luboše Fišera tolik typický. Tyto skladatelovy předpoklady, vlastnosti a charakterové rysy tvořily jakýsi pilíř jeho rozsáhlé tvorby.

Ke svým kompozicím přistupuje Luboš Fišer s jakýmsi vnitřním vhledem, který bývá prostoupen jistým filosoficko – psychologickým a zcela jistě i estetickým elementem. Luboš Fišer má nesmírně vytříbený smysl pro obrazotvornost. Ve svém díle se mnohdy nechává inspirovat výtvarným uměním, které umocňovalo jeho cit pro vizuální představivost odrážející se na jeho zvukomalebné tvořivosti. Příkladem této skladatelovi tvůrčí schopnosti může být *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy*, *Caprichos*, *Symfonické fresky*, *Reliéf* pro varhany a další. V souvislosti s výtvarným uměním pronikají do jeho tvorby samozřejmě i dějiny a rozmanité historické náměty. To nám svým obsahem naznačují skladby jako jsou např. *Písňe pro slepého krále Jana Lucemburského*, *Ave imperator*, *morituri te salutant*, *Per Vittoria Colonna* aj. Rámec skladatelova zájmu spadá

také do života významných vědců a myslitelů; *Albert Einstein* – portrét pro varhany a orchestr, starých literárních památek; *Nářek nad zkázou města Ur* a mnoho dalších děl, která jsou určitým způsobem podnícena či dokonce spjata s jistou literární předlohou; *Oslovení hudby* (texty – Jiří Pilka), *Má láska* (básně – Vladimír Šefl) aj.

*„Přehled inspiračních zdrojů nám vymezuje Fišerův duchovní svět. Dotýká se vybraných a cenných hodnot. Nepřístupuje k nim filosoficky, ani historicky, nepopisuje inspirační zdroj. Slouží mu k moderní výpovědi o vlastním citovém světě, o společenských pohybech i emocionálním teploměru člověka dneška. Proto z Patnácti listů nebo z Nářku nad zkázou města Ur cítíme protiválečný patos, v Caprichos hrůzu měšťácké přetvářky a odpornost pokrytectví člověka. Jinde nám osvěží duši něhou, připomenutím velké osobnosti, jindy probouzí varovným výkřikem“ (Pilka, 1985; str. 6).*

## 4.2 Kompoziční styl a hudební vyjadřování

Tvorbu Luboše Fišera prostupuje zvláštní prvek, jenž se stal zásadním pro hudební vyjadřování tohoto skladatele. Následně charakterizovaný jev je pro výstavbu většiny jeho úspěšných hudebních děl velice příznačný.

Hovoříme zde o silně vyvinutém smyslu pro lapidární hudební vyjadřování, což byla jedna z prvořadých kompozičních schopností, kterou tento skladatel disponoval. Jazyk jeho přesvědčivé a osobité hudební řeči byl založen na prostém motivu či myšlence, která byla postupně rozšířena a vystavěna v co možná nejvýraznějších a nejmarkantnějších hudebních blocích. K dosažení cíle takového způsobu vyjadřování Luboš Fišer často využívá techniku repetování stručných melodických úseků, jejichž základní notová struktura zůstává neměnná. Tyto úseky bývají obměňovány z větší části pouze dynamikou, která se s naléhavostí stupňuje a rozvíjí od nejjemnějších nuancí až do maximálního využití zvukových možností hudebního tělesa, popř. hudebního nástroje. Škála dynamického rozlišení se projevuje v rozmezí *ppp* – *fff*. Pro docílení co možná nejvyššího dynamického rozlišení skladatel využívá oktávo-*vých*, dokonce i zdvojených oktávo-*vých* unison, ať už hovoříme o orchestrálních skladbách či skladbách pro sólové nástroje.

Ve výstavbě děl Luboše Fišera se tedy jako základní pilíř jeví úsporné, přesto výstižné melodické téma, které je mnohdy založeno na střídání nezpěvných disonantních intervalů s intervaly konsonantními. Skladatel ve svých tématech také směle využívá intervalu zvětšené kvarty (tritonus), který se pak velmi často a zřetelně objevuje ve dramaticky vypjatých a expresivně vyexponovaných hudebních kvádrech. Kompoziční prvek o němž právě pojednáváme (lapidární hudební vyjadřování) by však neměl být chápán jako záležitost, která se z hlediska skladebné práce týká technického atributu (např. z hlediska podnětu Nové hudby se zde nejedná o žádné přísně vázané techniky a jiné racionální postupy). Tento specifický prvek můžeme determinovat spíše jako výrazový prostředek, jehož prostřednictvím má být uzřeno emocionální a duševní bohatství niterného světa skladatele.

Samotná kompoziční práce s tématy je tedy velice úsporná a minimalistická a je založena především na opakování a na využívání kontrastních dynamických odstínů, které skladatel



uplatňuje pokud možno v co nejkrajnějším zvukovém rozlišení. Témata s nimiž skladatel pracuje bývají nezdánlivě i melodicky a harmonicky transformována, přesto se technicky jejich původní charakter nemění. Úspornými prostředky jichž skladatel využívá ve své kompoziční práci dosahuje pouze změny v obsažnosti a charakteru daného hudebního momentu. Dochází tak ke změně atmosféry skladby, emocionálního, myšlenkového významu apod.

Pro Luboše Fišera je typická bohatost, přesto jednoduchost melodických linií. Již výše jsme nastínili, že koncepce některých melodických frází vykazují ryze romantické rysy (přestože nevychází z koncepce tradičního romantického komponování). Výstavba melodických široce klenutých frází podložených jednoduchými harmoniemi mnohdy působí velmi působivě až oduševněle a dodává jim zpěvný, lyrický, mnohdy i nostalgický charakter. Tato stránka kompozičního umění Luboše Fišera je velmi charakteristická pro hudbu filmovou.

Z hlediska nástrojového obsazení a instrumentace si Luboš Fišer přes značný vliv sóničnosti Nové hudby ve svých skladbách zachoval až na určité výjimky jistý staromilecký přístup. Toto, řekněme nepřilíš obratné tvrzení, však spíše připišme skutečnosti, že Luboš Fišer nikdy neexperimentoval v oblasti hudby elektronické. Jeho způsob využití hudebních nástrojů či hlasového aparátu je nesmírně rozmanitý a je založen především na pestrosti a barevnosti, pro něž měl z hlediska zvukové stránky obzvláště vyvinutý cit. V melodiích sehrávají důležitou úlohu repetic, kterými skladatel zdůrazňuje a prohlubuje jejich význam a sdělnost. V instrumentaci se to především projevuje nástrojovou obměnou, kdy konkrétní téma uvede jeden z instrumentů a později je převezme nástroj odlišné zvukové barvy. Pokud jde o nástrojové zastoupení, skladatel, z aspektu nejen kompozičního, ale i estetického, přistupuje ke každému nástroji velmi autonomně a připisuje mu svůj jedinečný význam. Z nejčastějších sólových nástrojů chová v oblibě housle, příčnou flétnu, klarinet, violoncello a samozřejmě klavír. Pozice klavíru v díle Luboše Fišera však není určena pouze pro sólovou hru. V orchestrální tvorbě spadající spíše do žánru hudby filmové skladatel běžně využívá doprovodných akordů, které jsou určeny právě klávesovým nebo drnkacím strunným nástrojům. Zde (podobně jako cembalo, harfa, kytara aj.) plní klavír funkci, která „pouze“ ozvláštňuje průběh skladby. Tyto rozličné figury, ať už akordického či jiného specifického charakteru, bývají z hlediska

harmonické stránky jednoduché, přesto vždy obsažné a neotřelé. V díle skladatelově však můžeme shledat za neméně důležité hudební instrumenty také kontrabasy, nástroje žesťové a v neposlední řadě také nástroje bicí, v jejichž výběru a kombinaci s nástroji ostatními bývá Luboš Fišer velmi originální a nepředvídatelný (např. *Crux*, skladba pro housle sólo, tympány a zvony). K tomu lze ještě dodat, že v rámci zachování barevnosti a plastičnosti jednotného zvuku hudebních nástrojů, měl Luboš Fišer obecně pro jejich výběr a kombinaci smysl skutečně vytříbený.

Co se týče metro-rytmické stránky, je prostřednictvím svého lapidárního vyjadřování z hlediska tektoniky velmi neobvyklá. Vlivem principů Nové hudby zde dochází k jejímu uvolnění a v jeho díle lze spatřit mnoho rozmanitých atypických metro-rytmických struktur (např. se v jeho kompozicích velice často střídají takty). V souvislosti s tímto a také s typickým prudkým střídáním kontrastních bloků se mohou na první poslech některé kompozice jevit poněkud roztržité, přesto si vždy zachovávají svůj vnitřní řád a jasnou logiku, která zajišťuje jejich absolutní soudržnost. Tezi o nepříliš jasném pochopení skladatelovy tektonické stránky bychom mohli připsat pouze nedostatku zkušeností v oblasti poslechu skladeb založených na nových kompozičních technikách, jelikož struktura skladeb Luboše Fišera je oproti některým jiným skladatelům 20. století skutečně velice přehledná a logická.

Životní etapu v níž zcela vyvrcholily dosavadní kompoziční principy a sloh Luboše Fišera (přelom 70. a 80. let) si můžeme přiblížit následující charakteristikou Jiřího Pilky, která shrnuje specifické znaky jeho kompozičního stylu; „*Práce s výrazně kontrastními hudebními bloky (kontrast využívá jak výrazu, tak barvy, tak dynamiky). Tyto prudce se střídající plochy (někdy ve formě tutti a sólo jako v Romanci pro housle a klavír) řetězí několik málo prvků, které se opakují v sonoristicky pojatých obměnách. I v dílech monotematických staví často alespoň v dynamice oblouk A B A. Nejednou pracuje metodou rozvíjení malého jádra do většího tvaru, tedy s evolučním predestřením zrodu tematického bloku (Klavírní koncert, Oslovení hudby). Zvláště v poslední době akcentuje expresivní melodiku naléhavě emocionální. Zčásti právě jejím prostřednictvím vstupuje do skladeb patos, stupňovaný úporným opakováním určitých zvukových kvádrů. V pravý moment, kdy by hrozilo předávkování, přechází prudce do kontrastní jemné partie (mnohdy s barokním smyslem pro zvukové prostorové efekty). Rezignace na tematickou práci v tradičním slova*

*smyslu, ale též na seriální nebo dodekafonní projektování díla, dává Fišerově tvorbě stručnost, lapidárnost tvaru i délky. Kontrast vybudovaný například ze dvou prvků má jistou možnost využití, v určité chvíli se vyčerpá. Není proto výjimkou, že se Fišerovy koncertní skladby pohybují v rozměru opřádajícím zhruba deset minut“ (Pilka, 1985; str. 6).*

Prostřednictvím hudebního vyjadřování, uvedených kompozičních principů a v neposlední řadě také nedozírnou mírou hudebního talentu Luboše Fišera vzniklo a bylo realizováno mnoho úspěšných děl na poli artificiálního i nonartificiálního působení (viz. 2. kapitola). Dílo Luboše Fišera vlivem procesu dlouhodobého uměleckého vývoje a utváření osobitosti skladatele postupně krystalizovalo a vždy přinášelo na soudobou hudební scénu něco nového...něco, čím své posluchače opět překvapí, zaujme znovu a znovu.

## 5 Klavírní skladby sólového charakteru

### 5.1 Obecně

Klavírní skladby Luboše Fišera tvoří nedílnou součást jeho veškeré tvorby. V okruhu soudobých klavírních skladeb českých moderních skladatelů zastávají velmi významnou pozici. Převážnou část skladatelova klavírního díla tvoří osm sonát, na kterých můžeme vysledovat jeho osobitý vývoj. První klavírní sonáta vznikla již v roce 1955 a poslední osmá sonáta v roce 1996. Během těchto let skladatel prošel hned několika fázemi svého kompozičního vývoje, což se také odrazilo na celkové koncepci všech sonát. Kromě první a třetí sonáty jsou všechny ostatní jednověté. Tomuto svébytnému celku předcházeli drobný klavírní cyklus *Létavice*, jehož vznik datují podobně jako první klavírní sonátu ještě skladatelova studentská léta (1954-1955). Poslední klavírní skladbou v rámci sólové hry jsou *Sny a valčíky* (1993). K dalším skladbám v nichž klavír představuje dominantní postavení lze zařadit skladby koncertantního typu, byť nespádají do náplně této kapitoly – *Komorní koncert pro klavír a orchestr* (původní verze 1964), dále *Koncert pro klavír a orchestr* (1979) a nakonec *Koncert pro dva klavíry a orchestr* z roku 1983. Neobyčejná stylizace a vysoká umělecká úroveň všech těchto klavírních děl si zajistila vyjímečnou oblibu u předních českých, ale i u některých zahraničních klavíristů. Sám skladatel Luboš Fišer byl velmi zdatný klavírista a v neposlední řadě i výborný klavírní improvizátor, což bylo zcela jistě jedním z klíčových předpokladů pro kompozici těchto děl.

Klavír nepochybně zaujímá ve Fišerově tvorbě zcela nezastupitelné místo. V souvislosti s tímto je nutno na okraj poznamenat, že klavírní složka je také významnou, mnohdy prioritní součástí mnohých skladatelových skladeb téměř ve všech oblastech jeho tvorby; např. komorní, vokálně-instrumentální, písňové atd.

## 5.2 Sonáta pro klavír

V roce 1955 vznikla první klavírní sonáta Luboše Fišera. Nese v sobě charakteristické rysy tradičního komponování v duchu neoklasicismu. Přesto se však vyskytují v první klavírní sonátě místa, která každému posluchači obeznámeného s Fišerovou tvorbou napoví, že již zde můžeme spatřit osobité kompoziční prvky, jež jsou později více rozvinuty v sonátách následujících. Je vskutku pozoruhodné, že v tak mladém věku (20let) se skladateli podařilo zkomponovat tuto homogenní a vyžralou skladbu. Skladba vyniká slohovou čistotou a bohatou invencí. Melodická stránka je velmi výrazná, přesto je oproštěna od pozůstatků typických romantických znaků. Z hlediska formy, skladebné faktury a jejího členění v rámci odlišných ploch je tato sonáta prostá a velmi přehledná. Jako jediná ze sonát je třívětá. První věta komponovaná ve stylu klasické sonátové formy nese označení – *Allgro energico* (viz. obr. 10) a je pro ni charakteristické střídání durového a mollového tónorodu mj.

The image shows a musical score for the first movement of the Piano Sonata by Luboš Fišer. The score is written for piano and is marked "Allgro energico". It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a forte dynamic marking (ff) and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter and key signature. The second system continues this pattern, including a triplet in the treble clef. The score is characterized by its neoclassical style, with a focus on rhythmic complexity and tonal ambiguity.

Obr. 10 (Sonáta pro klavír – 1. věta)

Následující druhá věta *Andante* je klasickou velkou třídílnou formou (viz. obr. 11) a

Andante

*pp*  
*legatissimo e molto cantabile, ma non più espressivo*

*mp*  
*una corda zefirosa*

*tre corde*

*ritard.*  
*mf*  
*molto espressivo*

Obr. 11 (Sonáta pro klavír – 2. věta)

poslední věta této sonáty (velké sonátové rondo) má toccatový charakter (viz. obr.12).

Presto

*pp*  
*una corda*

Obr. 12 (Sonáta pro klavír – 3. věta)

Jedním z prvků, které poukazují na pozdější skladatelovy tendence ke komponování monotematických prací, jsou charakteristické motivicko-invenční vazby, které jsou zastoupeny v celé sonátě. Nástupy a proměny rozličných témat ve všech větách jsou velmi zřetelné a přesvědčivé. Skladba vyniká svou stylizací a klavíristicky je velmi vděčná. Jako první z interpretů se jí ujal přítel Luboše Fišera, tehdy velice talentovaný klavírista Antonín Jemelík a skladbu přednesl na premiéře dne 30. ledna 1956. Skladba v podání tohoto mladého pianisty měla nesmírný úspěch a zaručila skladateli všeobecný respekt. Později byla tato sonáta odměněna 2. místem v soutěži o cenu Vítězslava Nováka u příležitosti 10. výročí osvobození, ve Velké jubilejní soutěži svazu čs. skladatelů. Brzy po vydání této sonáty ji nastudoval a natočil další významný český klavírista – Antonín Kubálek.

### **5.3 III. klavírní sonáta**

Po druhé klavírní sonátě (1957), kterou Luboš Fišer ze své tvorby vyloučil následuje sonáta třetí z roku 1960. Třetí sonáta patří mezi kompozice, které vznikly těsně po ukončení AMU. V podtitulu původně nesla název „Fantasia“, čímž chtěl autor pravděpodobně naznačit formální odlišnost z hlediska stavebné struktury klasické sonátové formy. Nelze tuto sonátu však chápat jako ryze fantazijní skladbu, jejíž formální struktura by byla jakkoliv uvolněná. Tématická práce je v rámci celé sonáty velmi důsledná a kompozice se svým charakterem jeví jako pečlivě a systematicky zpracovaná monotematická skladba. Motivická invence je zde z hlediska melodie a harmonie různorodější než v předchozí sonátě, a i přes zdánlivou uvolněnost v rámci stavebné struktury a zastoupení novátorských výrazových prostředků je tato sonáta semknuta v myšlenkově závažný celek. Dílčí úseky této sonáty vykazují již výrazné kontrastní rysy, které jsou v následujících sonátách (a jiných skladbách) ještě pregnantněji zdůrazněny. Výrazné kontrastní partie se týkají nejen dynamické škály, ale i agogiky a metro-rytmické stránky. Tyto prudce se střetávající kontrastní úseky vykazují napětí a dramatický spád. Sonáta je dvouvětá a každá věta má svůj specifický charakter (první rychlá – viz. obr. 13, druhá pomalá – viz. obr. 14). Tématicky jsou tyto věty odlišné, přesto spolu do jisté míry souvisí, jelikož obě věty vycházejí z jistého podobenství motivických vazeb a invencí. Z interpretačního hlediska je tato skladba dosti náročná. Vyžaduje nejen vyspělou klavírní techniku, ale v rámci interpretace i vysokou úroveň koncentrace pro dosažení potřebného

dramatického spádu. Výše uvedené skutečnosti nám zřetelně naznačují další Fišerův krok kupředu ve své utvářející se svébytnosti.

Grave (♩ = 50)      Vivace (♩ = 160) Luboš FIŠER  
(\*1935)

Moderato (♩ = 138)

Obr. 13 (III. klavírní sonáta – 1. věta)

Adagio (♩ = 56)

*legato*

*cantabile*

*mp*

*(pp) lagatiss.*

Obr. 14 (III. klavírní sonáta – 2. věta)



Následující citace vystihuje asi nejlépe filosofický a myšlenkový obsah třetí klavírní sonáty. „*Přes všechny tyto návaznosti je však nejen forma, ale i jí vyjádřená idea nová: výraz zápasu a sváru v nitru člověka, hledání a nalézání vyrovnanosti a klidu, ale i poznání jejich nestálosti, nutnosti střežit je a znovu o ně usilovat*“ (Smolka, 1983; str. 309).

Třetí klavírní sonáta měla premiéru v roce 1961. Její interpretace v podání klavíristy Aleše Bílka zajistila značnou oblibu sonáty nejen u nás, ale i v cizině. Od doby své premiéry ji interpretovalo mnoho českých a zahraničních pianistů. V roce 1971 ji natočil německý klavírista českého původu Richard Kratzmann.

#### **5.4 IV. klavírní sonáta**

Čtvrtá klavírní sonáta byla komponována v letech 1962-1964. První jednovětá sonáta začíná třítaktovou citací X. klavírní sonáty, op. 70 Alexandra Skrjabinova<sup>35</sup>. Toto krátké téma opakující se v sonátě hned několikrát je zde zastoupeno v souvislosti s dedikací sonáty klavíristovi Antonínu Jemelíkovi<sup>36</sup> („Památce Antonína Jemelíka“), který tragicky zahynul. Luboš Fišer i jeho spolužák a přítel (A. Jemelík) chovali dílo Skrjabinovo ve značné oblibě, což byl onen hlavní důvod citace skladatelova tématu jako projev vyjádření hlubokého smutku nad ztrátou přítele. Po úvodní citaci Skrjabinova tématu (moderato) následuje prudký kontrast. V krajních polohách klavíru zazní v unisonu hned několik repetovaných a po půltónech jdoucích oktáv (vivace), které jako by připomínaly nemilosrdnost a nepředvídatelnost osudu. Kontrast je zde vyjádřen jak v rámci tempového označení, tak i dynamiky, viz obr. 15. Celková koncepce sonáty je postavena především na těchto dvou kontrastních prvcích, které jsou hlavním nositelem dramatického a myšlenkově závažného obsahu skladby. Charakter sonáty určuje jednota tématického materiálu, který je vyostřován množstvím dalších rozmanitých dynamických a tempových kontrastů, viz obr. 16. Melodická a harmonická invence této sonáty v sobě nese určité rysy

---

<sup>35</sup> Skrjabin, Alexandr (1872-1915). Ruský hudební skladatel a klavírista. Zakladatel ruské moderní hudby. Jeho sloh byl ovlivněn Chopinem, Lisztem, Wagnerem a dalšími skladateli. Mnoho z jeho pozdních děl se vztahuje ke skladatelově specifické filosofii a mystice. Ve své pozdní tvorbě se také pokoušel o syntézu různých vjemů, dokonce i vůně.

<sup>36</sup> Jemelík, Antonín (1930-1962). Vyjimečně talentovaný český klavírista. Studoval u nás i v zahraničí (Paříž, Varšava aj.). Laureátem několika klavírních soutěží. Částečně se věnoval také kompozici (např. melodramu) a poezii. Zemřel předčasně, za záhadných okolností.

předchozích sonát, přesto se vykazuje ještě prostší fakturou. Stylizace sonáty je vyjímečná a dokonale vystihuje ideál její hluboké a duševní sdělnosti.

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system begins with a 'Moderato' tempo and a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A section of the score is circled and labeled 'Vivace' with an *ff* dynamic. The second system continues this structure, also showing a transition from 'Moderato' and *pp* to 'Vivace' and *ff*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Obr. 15 (IV. klavírní sonáta)

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system is marked with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues this structure, marked with a fortissimo (*sff*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, including a fermata over a chord in the right hand.

Obr. 16a (IV. klavírní sonáta)

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Moderato' and 'Sostenuto', with dynamics 'ff' and 'ff pp'. It includes a 'ritenuto molto' section. The second and third systems are marked 'ff pp' and feature complex rhythmic patterns and octaves.

Obr. 16b (IV. klavírní sonáta)

Z uvedených obrázků notových předloh můžeme vysledovat, že klavírní sazba této sonáty klade značné nároky na technické schopnosti pianisty. Přestože se sonáta může na první pohled jevit z hlediska tektoniky prostá a přehledná, objevuje se zde nemálo virtuosních a technicky obtížných prvků, např. – tocatové pasáže, lomené oktávy, akordické skoky do krajních poloh nástroje v rychlém tempu apod. Mnoho úseků a rozličných pasáží vyrůstajících z podobného tematického materiálu je zde uspořádáno zdánlivě chaoticky, což klade nemalé nároky na spolehlivost interpretovy hudební paměti. Tato skutečnost je navíc vyostřena nutností nesmírné koncentrace. Právě díky jejím prostřednictvím může interpret úspěšně vyjádřit mimořádně hlubokou závažnost a dramaticitnost tohoto hudebního díla.

Čtvrtou klavírní sonátu natočil v roce 1972 český klavírista Radoslav Kvapil. Je to jedna z nejhranějších sonát Luboše Fišera.

## 5.5 V. klavírní sonáta

Jednovětá pátá klavírní sonáta vznikla v roce 1974 (obr. 17), tedy až po deseti letech od vzniku sonáty čtvrté. Syntéza Fišerovy hudební řeči a prvky Nové hudby jsou zde velmi znatelné. Motivické prvky se zde inspirovaly hudbou k filmu *Morgiana*, režiséra Juraje Herze. Hudbu k tomuto filmu Fišer komponoval asi dva roky před dokončením páté sonáty. Ta zde sehrává obzvláště významnou roli. Nejedná se totiž pouze o klasické hudební podbarvení dějové linie. Hudba mnohdy její podstatu téměř zosobňuje. Film představuje nelítostný souboj dvou sester, jež jsou inkarnacemi dobra a zla. Nakonec však dobro nad zlem zvítězí. V tomto duchu se odehrává i průběh sonáty. Téměř všechna témata zde vyjadřují vesměs negativní pocity (strach, nenávist, bolest aj.) viz. obr.18, které vytvářejí ono působení zla. Výjimkou a v podstatě nejmarkantnějším kontrastem v celé skladbě je kóda, která navozuje pocit vítězství dobra nad zlem, viz. obr. 19. Její charakter je oproti všem předcházejícím blokům konsonantní a lyrický, působí velmi noblesně a důstojně. Kóda v rámci tonálního uspořádání nastupuje zcela neočekávaně v durové tónině. Všechny předcházející disonantní úseky využívají typického šestitónového modu, jež byl využit ve skladbě *Patnáct listů* podle Dürerovy *Apokalypsy* (1965). Celá kompozice je projektována mozaikovitě, v níž má každý kontrastní úsek specifický charakter a vlastní tempové označení. Z formálního hlediska jsou tyto kontrastní plochy sestaveny z mnoha drobnějších motivů, které na sebe v rámci ostináttního opakování a transformování navazují a vytvářejí tak sugestivní a dramatický náboj. Nejsugestivněji však působí úvodní motiv zaznívající v oktávových unisonech, viz. obr. 17, který se v průběhu skladby opakuje. Jedná se o ilustraci nenávisti zlé sestry.

Luboš Fišer  
(1935-1999)

Energico  
ff

P.G.

Obr. 17 (V. klavírní sonáta)

*Vivace*

*ff*  
*con Ped.*

Obr. 18a (V. klavírní sonáta)

*ff secco*  
*senza Ped.*

Obr. 18b (V. klavírní sonáta)

*mf*  
*con Ped.*  
*poco a poco crescendo*

Obr. 18c (V. klavírní sonáta)



Obr. 19 (V. klavírní sonáta)

I tato sonáta je interpretačně značně obtížná. Obsahuje řadu technicky a myšlenkově vypjatých míst, která vyžadují vyspělou klavírní techniku a vysokou koncentraci. V rámci skryté dějové linie a vnitřního průběhu skladby je také nutné zachovat její soudržnost, proto by tedy mělo být samozřejmostí dokázat náležitě postihnout skladbu jako celek a patřičně tak vyjádřit její charakter. Fišerova pátá klavírní sonáta je velice emotivní skladbou a v přesvědčivém a kvalitním podání má mimořádně sugestivní účinek.

Sonáta měla premiéru 29. 3. 1975 v Praze v Rudolfinu. Interpretoval ji český klavírista František Maxián.

## 5.6 VI. klavírní sonáta

Šestá klavírní sonáta vznikla v roce 1978. Podtitul této skladby nesl název „Fras“. Toto označení je přejato ze staroslovanského nářečí a můžeme ho přeložit jako čert nebo ďábel, nicméně tento zastaralý název je pravděpodobně Maďarského původu. Skladatel nakonec upustil od uvedení zmíněného podtitulu, protože v překladu do cizích jazyků se více či méně zaměňuje jeho původní význam. Přesto původní znění podtitulu trefně vystihuje charakter sonáty. Střídají se zde dialogy skladatele s čertem.

Podobně jako na předchozích jednovětých sonátách se i na šesté klavírní sonátě odráží vývoj směrem k většímu semknutí hudebního celku. Stručnost a lapidárnost Fišerovy hudební řeči se v souvislosti s hudebním významem klavírních sonát projevuje mnohem působivěji. Koncepce této sonáty je tedy opět pojata jako jednověté zpracování. Kontrasty mezi jednotlivými díly jsou zde velmi prudké a dílčí úseky mají mnohdy gradační charakter, viz. obr. 20.

Obr. 20 (VI. klavírní sonáta)

Dravost dynamických gradací dodává skladbě ještě dramatičtější efekt a nejednou je zcela nečekaně vystřídá prostá melodie odlišného tempového a dynamického rázu, viz obr. 21.

Obr. 21 (VI. klavírní sonáta)

Skladba není příliš rozsáhlá, přesto je notová sazba na mnoha místech velmi zhuštěna. Interpretačně je rovněž obtížná, převládají zde drobné pultónové pasáže v rychlém tempu, oktávové sledy a mohutné skoky do krajních poloh nástroje, viz obr. 22. Střední část sonáty je stylizována jako svižný valčík, který svou jadrností až rozpustilostí připomíná d'ábelský tanec, viz. obr. 23.

Musical score for Figure 22, showing a piano piece in 3/4 time. The tempo is marked 'Pesante'. The score includes a 7/4 time signature and a forte dynamic marking 'ff'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Obr. 22 (VI. klavírní sonáta)

Musical score for Figure 23a, showing a piano piece in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro (Valse a una battuta)' with a quarter note equal to 96 (♩. = 96). The score includes a piano dynamic marking 'p' and the instruction 'una corda'. It concludes with the instruction 'senza Ped. [stacc. simile]'.

Obr. 23a (VI. klavírní sonáta)

Musical score for Figure 23b, showing a piano piece in 3/4 time. The tempo is marked with a quarter note equal to 84 (♩. = 84). The score includes a sub-forte dynamic marking 'sub. ff' and the instruction '[tre corde]'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Obr. 23b (VI. klavírní sonáta)



Premiéra šesté klavírní sonáty se uskutečnila v Praze roku 1979 a interpretovala ji Eva Krámská.

### 5.7 VII. klavírní sonáta

Sedmá klavírní sonáta vznikla v roce 1985. Luboš Fišer tuto sonátu věnoval Františku Maxiánovi. I v této kompozici se jako hlavní nositel melodické linie jeví typický šestitónový modus. Na několika místech se však rozšiřuje o tón *es*. Strukturu skladby utváří obvyklý mozaikovitý obrys a její ostré kontrastní úseky jsou v rámci výstavby opět členěny prostřednictvím rytmu, tempa a dynamiky. Tematicky jsou ovšem těsně semknuty, aby bylo dosaženo jednoty celku. Kontrastem k vyostřeným, rychlým a dramatickým pasážím jsou prostá, lyrická a široce klenutá místa, viz obr. 24.

Adagio

*p* *legato* *cresc.*

Andante

*ff* *p*

Molto allegro

Obr. 24a (VII. klavírní sonáta)

Náznak podobně stylizovaných kontrastů se již projevil v páté klavírní sonátě, kdy nastoupil závěrečný tonální úsek (kóda) v durové tónině a zcela neočekávaně tak zaměnil dramaticky vypjatý ráz dějové linie. V sedmé sonátě dochází k dokonalé syntéze hudební řeči Fišerova díla. Jeho komplexní syntéza postihuje veškeré prvky vlastní tvorby, a to nejen umělého, ale i nonumělého žánru a dodává tak Fišerovu dílu velmi osobitý projev. Vlivem výše zmíněných činitelů již koncepce Fišerovy sedmé klavírní sonáty předznamenává jistý příklon k zeslabení dramatického napjetí, přestože zde stále převládá.

Musical score for the VII. klavírní sonáta, Obr. 24b. The score is in two systems. The first system is marked 'Largo' and 'p legato', and the second system is marked 'Vivace' and 'sub. ff marcatisimo'. The music features a transition from a slow, legato section to a fast, marcato section.

Obr. 24b (VII. klavírní sonáta)

I v sedmé klavírní sónatě Luboš Fišer dokazuje, že je mistrem gradací. Rozsáhlé gradované plochy vyrůstající z prostého tématického materiálu mají nesmírně strhující účinek, viz. obr. 25.

Musical score for the VII. klavírní sonáta, Obr. 25a. The score is in four systems. The first system is marked 'Molto allegro' and 'sub. ff'. The second system is marked 'simile'. The music features a fast, rhythmic section with a 'simile' marking.

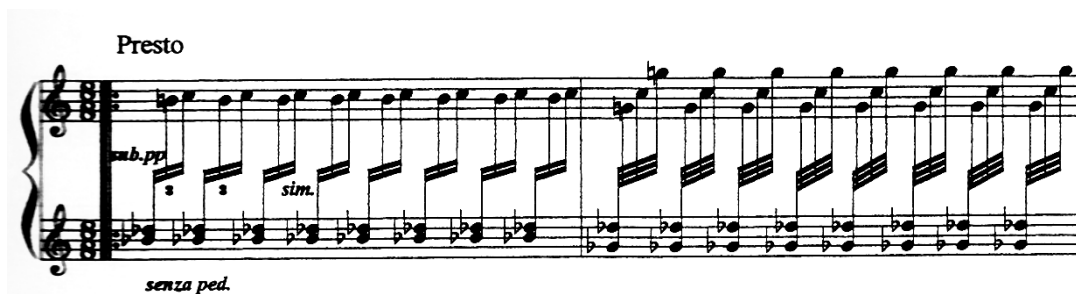
Obr. 25a (VII. klavírní sonáta)

Obr. 25b (VII. klavírní sonáta)

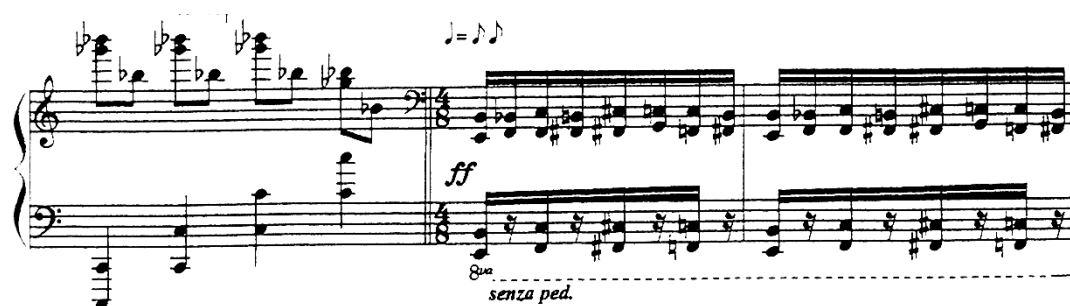
Uvedeným gradovaným plochám zde kontrastují rozsáhlá umírněná místa, která přes svůj zdánlivý klid vyzařují jakousi naléhavost či předzvěst. Mnohé z nich působí až mysticky – nemalý podíl na tom mají i četné pomlky, které tento účinek ještě více umocňují, viz. obr. 26.

Obr. 26 (VII. klavírní sonáta)

Podobně jako předchozí sonáty, i sedmá sonáta obsahuje řadu virtuosních prvků. Kromě oktávových skoků, jež nám ukazují obrázky notové předlohy, se zde vyskytuje mnoho rychlých pasáží toccatového rázu. Některé z nich mají spíše jemný a perlivý charakter, u jiných dominuje údernost až dravost, viz. obr. 27.



Obr. 27a (VII. klavírní sonáta)



Obr. 27b (VII. klavírní sonáta)

Prémíéra sedmé klavírní sonáty se konala v roce 1987 v Mnichově.<sup>37</sup> Na území Československa skladba poprvé zazněla na jednom z koncertů v roce 1990, u příležitosti festivalu Pražského jara. Skladbu bylo možné zaslechnout v Mánesově síni v podání Františka Maxiána.

## 5.8 VIII. klavírní sonáta

Od vzniku sedmé sonáty (1985) se Luboš Fišer navrácí ke kompozici poslední ze svých sonát až po jedenácti letech. Je opět věnována Františku Maxiánovi. Osmá klavírní sonáta (1996) tedy uzavírá tento svébytný celek, na němž se promítá celoživotní vývoj skladatelovy kompoziční práce. Myšlenková osnova skladby vychází ze syntézy prvků obsažených v jeho předešlých klavírních sonátách. Forma této sonáty je pevně spjata v

<sup>37</sup> Lučanová (1990, str. 19a) však uvádí, že František Maxián tuto sonátu premiéroval ve Vídni v roce 1989.

logicky uspořádaný celek, přesto zde dochází k jistému utlumení dramatického napjetí. Množství kontrastních partií (viz. obr. 29 a obr. 30) značně pokleslo; určitý podíl na zeslabení jejich prudkosti si také nese nepříliš velká rozsáhlost skladby. Jedná se o nejkratší ze sonát Luboše Fišera. Tónový modus je opět částečně rozšířen a umožňuje efektivněji vyklenout melodické linie. Kratší ostinátní melodické úseky jsou zde nahrazeny širokodechými frázemi, což však rovněž přispívá k redukci jadrného a vypjatého výrazu, viz. obr. 28. V souvislosti se zeslabením dramatického náboje dochází i ke zjednodušení dříve exponovaných virtuosních prvků. Z interpretačního hlediska se tato skladba jeví jako mnohem méně náročná než sonáty předešlé. Nálada skladby se vyznačuje jakousi nostalgií až ponurostí a v její celkové koncepci můžeme vypozaorovat rysy filmové hudby Luboše Fišera.

Premiéra osmé sonáty zazněla v podání klavíristy Martina Kasíka, v roce 2000 ji natočil pro firmu ARCO DIVA.

1 Lento  
Piano  
*p legato*  
Ped.

The score shows a piano introduction in a minor key. The right hand features a melodic line with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The left hand provides a steady accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p legato'. A pedal point is indicated at the beginning.

Obr. 28a (VIII. klavírní sonáta)

2 Sostenuto  
*sub. ff tenuto*  
8va

The score continues with a section marked 'Sostenuto'. The right hand has a dense texture of chords and is marked 'sub. ff tenuto'. An octave sign '8va' is present. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Obr. 28b (VIII. klavírní sonáta)

3 Moderato  
*sub. p*

The score concludes with a section marked 'Moderato'. The right hand features a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamics are 'sub. p'.

Obr. 28c (VIII. klavírní sonáta)

Obr. 29 (VIII. klavírní sonáta)

Obr. 30 (VIII. klavírní sonáta)

## 5.9 Sny a valčíky

V klavírní tvorbě Luboše Fišera stojí vedle osmi sonát zcela nezávisle ještě jedna skladba pro sólový klavír. Skladba s názvem Sny a valčíky vznikla již v roce 1993, tedy tři roky před vznikem osmé klavírní sonáty. Sny a valčíky se svým charakterem jistě odrazily na koncepci a výrazu sonáty osmé; obě skladby nesou mnoho společných prvků týkajících se jejich výstavby, melodiky a především odlehčení dramatického výrazu skladby. V této skladbě se typické kontrastní rysy projevují ve velmi simplicítním tvaru. Jde o lyrickou, taktéž mozaikovitě vytvořenou skladbu, která se vyznačuje široce klenutými zpěvnými

frázemi, bohatou melodikou a působivými harmoniemi, viz. obr. 31. Fantazijní a snový charakter některých témat dodává skladbě poetický, někdy až tesklivý nádech, viz. obr. 32.



Obr. 31 (Sny a valčíky)



Obr. 32 (Sny a valčíky)

Těmto úsměvným rozvolněným místům v omezené míře však kontrastují i plochy zcela opačného temperamentu. Některé z nich mají prudký a úderný ráz, viz. obr. 33. Podobně jako v osmé sonátě i zde je patrná jistá podobnost s tvorbou hudby filmové.



Obr. 33 (Sny a valčíky)

## 6 Výpovědi pamětníků a kolegů Luboše Fišera<sup>38</sup>

Zdroj inspirace Luboš Fišer nenacházel pouze ve svém hlubokém zájmu o literaturu, historii, výtvarná umění či staré literární památky aj., jak již uvádíme ve 3. kapitole této práce. Byly to právě především jeho přátelé, kolegové a všichni lidé, se kterými celý svůj život spolupracoval. Lidé, jež mu byli leckdy velmi nápomocní při jeho skladatelské činnosti, byť nepřímo. I oni se částečně podíleli na skladatelově uměleckém růstu a vývoji. Následující výpovědi pamětníků svědčí o zajímavé a zcela ojedinělé osobnosti Luboše Fišera.

**Zdeněk Lukáš, hudební skladatel**

*„Já Luboše znám samozřejmě mnoho a mnoho let. Ač on byl o něco mladší než já, tak já jsem trošičku na něj žárlil, poněvadž to byl skladatel s výjimečnou erudicí skladatelskou. Ať psal jakoukoliv hudbu, od symfonický až k filmový, tak jste si mohli všimnout, že on co z mála udělal velký muziky...“*

**Marie Tomášová, herečka**

*„... Luboš Fišer napsal scénickou hudbu pro Teatro Stabile v Janově, pro Strindbergovu tragédii Slečna Julie. A tam se jeho opravdu uhrančivá hudba... s takovými rytmy... stala rovnocenným partnerem nejen toho textu tragického, ale i těch velkých hráčů, a stala se duší a srdcem celé inscenace.“*

**Petr Weigl, režisér**

*„Po Bludišti moci jsme spolu pracovali ještě na mnoha filmech. Luboš byl velmi dobrý kamarád a měl neobyčejnou vlastnost, že uměl vstoupit do věcí, který byly těžko vysvětlitelný, těžko pojmenovatelný. Já jsem v té době i později točil určitou sérii filmů, kde se napětí stavělo na určitý skrytosti a Luboš, kterež vždycky chtěl film vidět, tak jenom řekl:*

---

<sup>38</sup> Výpovědi pamětníků z pořadu *HUDEBNÍ VEČER aneb HUDEBNÍ HOSTINA Luboše Fišera...*



*„Nemusíš mně nic říkat, je to jasný.“ A dokázal to taky ve své práci. Byl to báječněj kamarád, velmi optimistickéj, vitální a patřil k mála, k mála lidem, který jsem poznal, kde jsem opravdu se mohl spolehnout a nemusel nic říkat. Uměl se ohromně do člověka vcítit. Myslím, že sám neměl takový štěstí v životě, jako měl štěstí jako umělec, a to se často stává...“*

**Libor Pešek, dirigent**

*„Luboš Fišer byl zvláštní skladatel, kterej se zřejmě narodil do nesprávný doby, protože jeho základní invence byla velice melodická a harmonicky zajímavá. A narodil se do doby, která byla vlastně plná obdivu k nejrůznějším kompozičním systémům. A on de facto neustále žil mezi tou Skylou a Charibdou těch dvou inklinací. A řek bych, že asi v tý filmový hudbě ukázal právě tu jednu svoji schopnost krásnejch melodií, krásnejch harmonií. A v tý vážný hudbě, kde jsem měl tu čest dirigovat tři, nejméně tři jeho premiéry, tak tam zase byla ta vážná kompoziční práce.“*

**Jiří Zobač, hudební režisér**

*„Já si myslím, že to byl... kromě toho, že to byl vynikající skladatel, tak to byl samozřejmě nesmírně zajímavý člověk. A já jsem s ním za ty léta, od těch šedesátých let do jeho smrti zažil mnoho příjemných chvil a mnoho krásné práce.“*

**Antonín Moskalyk, režisér**

*„... v podstatě ta, ta spolupráce byla vynikající, protože my jsme nějak jako... zdá se, že jsme podobně cítili a podobně jsme věděli, kam hudba patří, kam nepatří a podobně jsme ji taky do těch filmů dávali. My jsme vyznávali takzvaný purismus, to znamená, že ta muzika nesmí prostě škodit slovu a nějak místům... není to to, jak dneska vidíte, že vod začátku do konce žužle jakási muzika, která tam nepatří... vona vlastně ruší. My jsme vyznávali takzvaný purismus, kdy ta muzika vlastně přejímá nějaký význam a přejímá atmosféru, přejímá všecko na sebe a hraje takzvaný první housle. Jeden z příkladů takových klasických je, že když odjíždí Barunka pryč... a teď je tam dlouho - asi deset minut nemá scéna, která je jenom o hudbě a v podstatě národ včetně mě brečí, protože je to... je to o*

*tom, že ta hudba řekne to, nebo přidá ještě to, co v tom filmu je nějak... nebo mělo by být zdůrazněno - hlavně ta citová emotivní stránka.“*

*„Můj názor je, a ten já vyznávám pořád, že vlastně základem, všech těch... těch kolektivních umění nebo říkejme tomu Gesamtkunstwerk, je muzika. Tam to všechno je, protože ona je abstraktní a my si tam dosadíme přesně to z těch pocitů a z těch významů, co potřebujeme. On byl především taky bezvadný člověk. Protože on, já nevím... my jsme za ty léta nikdy neměli, neměli nějak... jako, že by jsme se... že by jsme se nějak dlouho přeli o něco. Pokud jsme se přeli, tak o význam té muziky a o tom, jaká ta muzika je. Ale dá se říct, že on pracoval velmi autonomně, to znamená - jemu nebylo potřeba mnoho vysvětlovat, poněvadž ty věci z toho..., z té „servisky“... on se na něj podíval a on ucítil přesně co tam patří, kam to patří, v jaký instrumentaci tam patří... a... no byl to profík velkej...“*

#### **Antonín Matzner, hudební publicista**

*„Luboš Fišer byl doslova širokospektrální zjev a vedle té spousty vážné hudby byl také velmi aktivní... nadšený na poli populární filmové hudby. Dokonce se svého času exponoval i v těch experimentech hudby třetího proudu mezi jazzem a vážnou hudbou, takže Luboš Fišer doslova postihl téměř celé to spektrum současné hudby, včetně jejich avantgardních výbojů, až po vynikající písničku. Už koneckonců na přelomu padesátých a šedesátých let byl aktivní na poli těch prvních našich divadel malých forem - Rokoka, Divadla Na zábradlí... Psal chansony pro Hanu Hegerovou, paní Hermanovou, později velmi často spolupracoval s Evou Olmerovou a koneckonců s celou řadou dalších veličin české populární hudby. Ale neméně byl vážen i mezi filharmoniky.“*

#### **Ivan Štraus, houslový virtuos**

*„...v okamžiku, kdy si sednul ke klavíru, tak zapomněl, že má před sebou instrument. Zapomněl, že prostě to je jenom klavír a ponořil se do toho tvoření. Jak říká Honegger, že každý skladatel v okamžiku tvorby je sám sobě napůl nepochopitelný, tak to byl také Luboš. Von prostě tam slyšel všechno to, co slyšel v hlavě a snažil se to nějakým způsobem na tom klavíru předat. Když nám předváděl svou operu Lancelot, slyšeli jsme okamžitě všechny*

*postavy jeho neumělým hlasem - říká se tomu koryton..., ale bylo to perfektní! A v takové paměti mi zůstane navždycky.“*

**Pavel Kühn, sbormistr**

*„Luboš byl orkán, ne orgán, orkán, který vokolo sebe šířil optimismus a radost. Já jsem z těch, kteří ho znají nejdéle, protože my jsme spolu od prvního ročníku byli spolužáci na Akademii múzických umění. Zažili jsme hodně legrace, hlavně v oblíbených plzeňských lokálech tehdy... byli jsme spolu dokonce na vojně v souboru, a jelikož já už jsem pracoval se sborem, tak vlastně velmi záhy naše spolupráce se rozšířila i na profesionální bázi hudební. A Luboš pilně pro nás psal, napsal řadu premiér, skladeb, které jsem premiéroval... hodně, snad 150 filmů jsme nazpívali s jeho hudbou. Takže moje vzpomínky na něj jsou ty nejsvětější, a i když můžu říct, že jeho osobní život, si myslím, nebyl vždy úplně nejšťastnější.“*

## 7 Významná ocenění

*Sonáta pro klavír* – 2. cena v soutěži Vítězslava Nováka (1955).

*Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (film) – Cena mezinárodní kritiky na festivalu Prix d'Italia, Cena v soutěži o nejlepší hudební dílo pro film a televizi (1965).

*Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* – vyznamenaná 3. cenou v mezinárodní skladatelské soutěži Pražského jara (1965), 1. cena na Mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži (1966), cena Svazu československých skladatelů (1967).

*Bludiště moci* (film) – cena za hudbu, mezinárodní ocenění Premio d'Italia (1969).

*Petrolejové lampy* (film) – reprezentace na XIV. mezinárodním týdnu barevných filmů v Barceloně a na XXVI. MFF v Cannes (1972).

*Morgiana* (film) – reprezentace na IX. MFF v Chicagu, hlavní cena festivalu - Zlatý Hugo (1973).

*Zlatí úhoři* (film) – cena za hudbu, mezinárodní ocenění Prix d'Italia (1979).

*Věčný Faust* (televizní opera) – 1. cena na Mezinárodní soutěži televizních oper v Salcburku (Fernsehpreis der Stadt Salzburg, 1986).

*Golet v údolí* (film) – cena za nejlepší hudbu, Český lev (1995).

*Král Ubu* (film) – cena za nejlepší hudbu, Český lev (1996).

## 8 Závěr

*„Luboš Fišer patří mezi ty vyjímečné skladatele, kteří dokonale našli sami sebe a tím i našli svět. Ta jeho řeč je naprosto osobitá. Je tak výrazně osobitá jako hudební řeč Janáčka, Martinů, Skrjabinina nebo Mozarta. Luboš Fišer vždycky naprosto dokonale ví o čem píše a vždycky píše o člověku. On mi připomíná spíše sochaře než skladatele. Že neskládá něco na něco, ale pracuje jak sochař, který má velký kvádr, aby z něj otesal všechno co tam nemá být, až tam zbyde jenom ta dřev, z které už nelze dál vzít. Každá nota, která by se z Fišerovy partitury vypustila, by tam chyběla. A to je co říct.“<sup>39</sup>*

V této práci jsme se zaobírali veškerou tvorbou Luboše Fišera. Pokusili jsme se charakterizovat nejen jeho kompoziční styl, ale i specifikovat jeho skladatelský vývoj, který se utvářel několik desetiletí. Luboš Fišer byl výjimečná osobnost. Během svého života vytvořil mnoho kompozic, které se zařadily mezi nejvýznamnější díla hudby 20. století. V rámci vážné hudby ovládal různorodé žánry jejichž prostřednictvím se může realizovat množství interpretů. Ty však tvoří pouze část jeho kompoziční činnosti. Luboš Fišer zkomponoval mj. hudbu k více než 300 filmům a různým televizním inscenacím, na jejichž významu má Fišerova hudba zcela zásadní podíl. Přehled Fišerovy tvorby a výběr z filmografie jsou pro zajímavost uvedeny v přílohách.

Luboš Fišer byl skladatelem, který se během svého sebeutváření nepřimkl k žádným racionálně-konstruktivním teoriím kompozice, ani nevytvářel vlastní kompozice podle nichž by komponoval. Jak uvádí citace Františka Maxiána, je Fišerova osobitost nesporná. Ta se projevila v jeho práci, která postupně krystalizovala a tvůrčím směrem se ubírala na základě syntézy všech kompozičních postupů, s nimiž skladatel přicházel během svého života do styku. Luboš Fišer byl nesmírně pracovitý a hudbě oddaný skladatel. Měl velký přehled o hudbě a značné historické a literární znalosti, s nimiž souvisí i široký přehled v oblasti jiných umění, především výtvarných. I to se odrazilo na jeho tvorbě. Schopnost metaforické obraznosti hudby byl jeden z mnoha fragmentů, který dodával jeho dílům nejen zvukomalebnot, ale i život. Život byl právě oním hlavním faktorem, jenž vytvářel pravou podstatu Fišerovy hudby. Na úplný závěr uvádím citaci Jiřího Pilky, která podle mého nejlépe vystihuje toto tvrzení.

---

<sup>39</sup> Citován František Maxián z hudebního pořadu *OSLOVENÍ HUDBY*

*„V hudbě Luboše Fišera já nacházím někdy smysl pro nostalgii, jakýsi zvláštní smutek. Ale to je jednoduše řečeno. Myslím, že je tam něco jako schopnost pochopit co je bolesti lidí a schopnost vcítit se do toho a být účasten nějakého trápení. To je velmi vzácné, mnozí skladatelé totiž chtějí neustále vmucovat určité své systémy, názory, ale Luboš je schopen být při člověku a být spoluúčasten jeho bolu. Ale to by bylo velmi jednostranné, on umí velmi dobře také udělat krásnou humornou skladbu. Je to člověk, který je plnotvarý, který dovede ocenit jiskru slunce v číši vína a dovede nezkažit žádnou legraci. A tak v jeho hudbě nacházíme ty dva typické póly, mezi nimiž je ten tajuplný oblouk a to dělá tu krásnou záhadu, která je silou jeho hudby.“<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> Citován Jiří Pilka z hudebního pořadu *OSLOVENÍ HUDBY*

## 9 Prameny

### Bibliografie

- ARSENJEV, I. Smrt krásných srnců. *Hudební rozhledy*. 1988, roč. 41, č. 6, s. 272.
- BAJER, J. Tři baletní novinky. *Hudební rozhledy*. 1980, roč. 33, č. 7, s. 321-322.
- BARANČICOVÁ, S. Hold Luboši Fišerovi. *Hudební rozhledy*. 1996, roč. 49, č. 1, s. 11.
- CEREMUGA, J. Naše soudobá hudba. V KLUBU SČS. *Hudební rozhledy*. 1956, roč. 9, č. 13, s. 566.
- ČERNOVSKÁ, Z. *Klavírní sonáty Luboše Fišera. Z hlediska kompoziční technologie a nástrojové stylizace*. Diplomová práce. Brno: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 1986.
- DUBSKÝ, V. Filmová hudba - a jaká má být? Rozhovor s Lubošem Fišerem. *Záběr*. 1971, roč. 1, č. 25, s. 6.
- ECKSTEIN, P. Rozhovor o starých textech a nové hudbě. *Hudební rozhledy*. 1969, roč. 22, č. 5, s. 133-134.
- FIŠER, L. O společenské nevyhnutelnosti. *Hudební rozhledy*. 1962, roč. 15, č. 22, s. 947.
- HAVLÍK, J. Autorský večer Jiřího Témle a Luboše Fišera. *Hudební rozhledy*. 1986, roč. 39, č. 4, s. 156-157.
- KRŠÁKOVÁ, L. *Filmová hudba Luboše Fišera*. Bakalářská práce. Praha: Filmová fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2008.
- KUNA, M. Za cenu pochybností. *Hudební rozhledy*. 1966, roč. 19, č. 13, s. 410-411.
- KUNA, M. Pod tíhou nového slyšení. *Hudební rozhledy*. 1968, roč. 21, č. 8, s. 230-233.
- KUNA, M. *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha : Panton, 1969.
- KUNA, M. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. 1980, roč. 31, č. 9, s. 418-420.

LUČANOVÁ, E. *Tvorba skladatele Luboše Fišera*. Závěrečná absolventská práce. Kroměříž: Konzervatoř P. J. Vejvanovského v Kroměříži, 1990.

MÁCHA, O. - MAXIÁN, F. Za Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*. 1999, roč. 52, č. 8, s. 26.

*Malířské umění od A do Z : Dějiny malířského umění od počátků civilizace*. Dobřeějovice : Rebo Productions CZ, spol. s. r. o., 1995, 2006. 768s. ISBN 80-7234-643-1.

NEDBAL, M. První místo Luboše Fišera. *Hudební rozhledy*. 1967, roč. 20, č. 14, s. 445.

PENSĐORFOVÁ, E. Mladí skladatelé v Disku. *Hudební rozhledy*. 1961, roč. 14, č. 12, s. 524.

PENSĐORFOVÁ, E. Talichovo kvarteto s novinkou. *Hudební rozhledy*. 1979, roč. 32, č. 4, s. 156.

PILKA, J. Chut' hudby Luboše Fišera. *Opus musicum*. 1985, roč. 17, č. 1, s. 3-7.

POKORA, M. Recitály. František Maxián. *Hudební rozhledy*. 1980, roč. 33, č. 5, s. 213-214.

SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

SMOLKA, J. Luboš Fišer: Ave imperator - Per Vittoria Colonna. *Gramorevue* 82. 1982, roč. 18, č. 12, s. 11.

SMOLKA, J. Skladatel Luboš Fišer. *Hudební věda*. 1983, č. 4, s. 298-320.

SMOLKA, J. Talichovo kvarteto. *Hudební rozhledy*. 1984, roč. 37, č. 8, s. 360.

ŠTRAUS, I. Jeť sláva otců krásný šperk pro syny... Rozhovor s Františkem Maxiánem. *Hudební rozhledy*. 1985, roč. 38, č. 12, s. 561-563.

VAŠUT, V. Čas člověka. *Scéna*. 1980, roč. 50, č. 16, s. 5.

VÍT, P. Česká filharmonie premiérovala L. Fišera. *Hudební rozhledy*. 1986, roč. 39, č. 4, s. 159.

VÍTOVÁ, E. - ŠTILEC, J. ml. Doležalovo kvarteto s premiérou. *Hudební rozhledy*. 1983, roč. 36, č. 12, s. 548-549.

VYSLOUŽIL, J. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava : Opus, 1981.



## Notový materiál

Luboš Fišer. *Sonáta pro klavír*. Praha : SNKLHU, 1957.

Luboš Fišer. *III. sonáta pro klavír*. Praha : Panton, 1967.

Luboš Fišer. *IV. sonáta pro klavír*. Praha : Panton, 1969.

Luboš Fišer. *V. sonáta pro klavír*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 2007.  
(předmluva Endršt, J.) H 7757 – ISMN M-2601-0298-9.

Luboš Fišer. *VI. sonáta pro klavír*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 2005.  
(předmluva Endršt, J.) H 7758 – ISMN M-2601-0340-5.

Luboš Fišer. *VII. sonáta pro klavír*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 2007.  
(předmluva Endršt, J.) H 7766 – ISMN M-2601-0297-2.

Luboš Fišer. *VIII. sonáta pro klavír*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 2007.  
(předmluva Endršt, J.) H 7989 – ISMN M-2601-0425-9.

Luboš Fišer. *Komorní koncert pro klavír a orchestr*. Praha : Editio Supraphon, 1974.

Luboš Fišer. *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1967.

Luboš Fišer. *Requiem*. Praha : Editio Supraphon, 1971.

Luboš Fišer. *Sny a valčíky*. Praha : Editio Supraphon, 1998.  
H 7795 – ISMN M-2600-0136-7.

## Internetový zdroj

[www.antologiehudby.cz/](http://www.antologiehudby.cz/)

[www.ceskyhudebnislovník.cz/](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/)

[www.fdb.cz/](http://www.fdb.cz/)

[www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html](http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html)

[www.musicbase.cz/index.php?page=detail\\_autora&mod=zobraz&ID=215](http://www.musicbase.cz/index.php?page=detail_autora&mod=zobraz&ID=215)

[www.wikipedia.org/](http://www.wikipedia.org/)

## Archiv České televize

*Oslovení hudby (Setkání se skladatelem Lubošem Fišerem)*, režie Petr Ruttner, Hlavní redakce hudebních pořadů, Československá televize, Praha, 1990.

*Luboš Fišer 60 let*, režie Jiří Nekvasil, tvůrčí skupina Radima Smetany, Česká televize, 1995.

*Hudební večer aneb Hudební hostina Luboše Fišera...*, režie Stanislav Vaněk, ICN – Polyart Prague, v. o. s., Česká televize, 2002.

## 10 Přílohy

1. Dílo Luboše Fišera .....	i
2. Výběr z hudby filmové (Filmografie).....	v
3. Luboš Fišer - <i>Komorní koncert pro klavír a orchestr (1964)</i> .....	ix
4. Luboš Fišer - <i>V. sonáta pro klavír (1974)</i> .....	xxxiv
5. Luboš Fišer - <i>Sny a valčíky (1993)</i> .....	xlvi

# 1. Dílo Luboše Fišera

## Orchestrální skladby

Symfonická freska (1962-1963)  
Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy (1965)  
Double pro orchestr (1969)  
Report pro dechový symfonický orchestr (1971)  
Lament pro komorní orchestr (1971)  
Labyrint, skladba pro orchestr (1977)  
Serenády pro Salzburg pro komorní orchestr (1979)  
Meridián, skladba pro orchestr (1980)  
Sonáta pro orchestr (1998)

## Koncertantní skladby

Komorní koncert pro klavír a orchestr (původní verze pro dechový orchestr 1964, 1970)  
Concerto per Galileo Galilei pro smyčce (1974)  
Albert Einstein - portrét pro varhany a orchestr (1979)  
Koncert pro klavír a orchestr (1979)  
Romance pro housle a orchestr (1980)  
Koncert pro dva klavíry a orchestr (1983)  
Sonáta pro Leonarda pro kytaru sólo a smyčcový orchestr (1994)  
Pastorale per Giuseppe Tartini pro kytaru sólo a smyčcový orchestr (1995)  
Koncert pro housle a orchestr (1998)

## **Komorní skladby**

- „Ruce“ - sonáta pro housle a klavír (1961)  
Crux, skladba pro housle sólo, tympány a zvony (1970)  
Sonáta pro violoncello a klavír (1975)  
Variace na neznámé téma pro smyčcový kvartet (1976)  
Trio pro housle, violoncello a klavír (1978)  
Sonáta pro dvě violoncella a klavír (1979)  
Testis pro smyčcové kvarteto (1979)  
Romance pro housle a klavír (1980)  
Smyčcový kvartet (1983-1984)  
Impromptu pro klarinet a klavír (1986)  
Hommage a Edgar Allan Poe pro flétnu a 4 hráče na bicí (z podnětu povídky Maska červené smrti) (1989)  
Sonáta pro violu a smyčcové kvarteto (1991)  
Dialog pro trubku a varhany (1996)

## **Skladby pro sólové nástroje**

- Sonáta pro klavír (1955)  
III. sonáta pro klavír (1960)  
Reliéf pro varhany (1964)  
IV. sonáta pro klavír (1962-1964)  
V. sonáta pro klavír (1974)  
VI. sonáta pro klavír „*Fras*“ (1978)  
Sonáta pro sólové housle (1981)  
Sonáta pro sólové violoncello (1986)  
VII. sonáta pro klavír (1985)  
Sny a valčíky pro klavír (1993)  
VIII. sonáta pro klavír (1996)

## **Vokálně-instrumentální tvorba**

Requiem pro soprán, baryton, dva smíšené sbory a orchestr (1968)

Vánoční koledy pro sóla, smíšený sbor a orchestr (1969)

Nářek nad zkázou města Ur pro soprán a baryton sólo, tři recitátory, dětský, smíšený a recitační sbor, tympány a zvony (1970)

Ave imperator, morituri te salutant pro mužský sbor, violoncello sólo, čtyři trombóny a bicí (1977)

Per Vittoria Colonna pro ženský sbor a violoncello sólo na slova Michelangela Buonarroti (1979)

Znamení pro sóla, sbor a orchestr na slova Otokara Březiny (1981-1982)

Sonáta pro klavír, smíšený sbor a orchestr (1981)

Sbohem, láska pro soprán, klavír a smyčcové kvarteto (1988)

## **Písňová a sborová tvorba**

Caprichos pro komorní a smíšený sbor (1966)

Písně pro slepého krále Jana Lucemburského pro smíšený sbor (1975)

Róže pro smíšený sbor (1977)

Má láska. Fragmety pro tenor a klavír na slova Vladimíra Šefla (1980)

Fašank pro dětský sbor a klavír na texty moravské lidové poezie (1982)

Zapomenuté písně pro mezzosoprán, altovou flétnu, violu a klavír na texty lidové poezie Romů (1985)

Oh cara, addio. Árie pro soprán a smyčcové kvarteto (1987)

## **Melodramatická tvorba**

Istanu pro recitátora, altovou flétnu a čtyři hráče na bicí na texty starověkých Chetitů (1980)

Oslovení hudby pro recitátora, smyčcové kvarteto a klavír na slova Jiřího Pilky (1982)

## **Operní tvorba**

Lancelot. Komorní jednoaktová opera na text Evy Bezděkové (1959-1960)

Věčný Faust. Televizní opera na text Evy Bezděkové a Jaromila Jireše (1983-1985)

## 2. Výběr z hudby filmové (Filmografie)

### 60. léta

- 1963 *Věštec*, režie Ladislav Rychman (krátký film)
- 1963 *Melouch*, režie Ladislav Rychman
- 1963 *Okurkový hrdina*, režie Čestmír Mlíkovský
- 1964 *Místo v houfu – Jak se kalí ocel*, režie Václav Gajer
- 1965 *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou*, režie Antonín Moskalyk
- 1965 *Délka polibku devadesát*, režie Antonín Moskalyk
- 1965 *Horký vzduch*, režie Václav Gajer
- 1965 *Ztracená tvář*, režie Pavel Hobl
- 1967 *Země sv. Patrika*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1967 *Úzkost*, režie Zdeněk Kopáč (krátký film, dokumentární)
- 1967 *Respice finem*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1967 *Jak se zbavit Helenky*, režie Václav Gajer
- 1967 *Dita Saxová*, režie Antonín Moskalyk
- 1967 *Strážce majáku*, režie Ivan Renč (krátký film, animovaný)
- 1968 *Krtek*, režie Zdeněk Miler (krátký film, animovaný seriál)
- 1968 *Kavkazský podzim*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1968 *Lidé z hor*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1968 *Znamení krve*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1968 *Raport*, režie Antonín Moskalyk
- 1968 *Bludiště moci*, režie Petr Weigl
- 1969 *Aksál*, režie Jiří Bělka (krátký film)
- 1969 *Flirt se slečnou Stříbrnou*, režie Václav Gajer
- 1969 *Mlčení mužů*, režie Josef Pinkava
- 1969 *O starém psu Bodříkovi*, režie František Braun (krátký film, animovaný)
- 1969 *Případ pro začínajícího kata*, režie Pavel Juráček
- 1969 *Smrtící vůně*, režie Václav Bedřich (krátký film, animovaný)



## 70. léta

- 1970 *Mata Hari*, režie Jaroslav Dudek
- 1970 *Svatby pana Voka*, režie Karel Steklý
- 1970 *S Rozárkou*, režie Vido Horňák
- 1970 *Dlouhá bílá nit*, režie Ján Roháč
- 1970 *Velká neznámá*, režie Pavel Hobl
- 1970 *Na kometě*, režie Karel Zeman
- 1970 *Valerie a týden divů*, režie Jaromil Jireš
- 1970 *Hlídač*, režie Ivan Renč
- 1970 *Na kolejích čeká vrah*, režie Josef Mach
- 1970 *Julián Odpadlík*, režie Jiří Bělka
- 1970 *Poslední dějství*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1970 *Svítlí slunce?*, režie Jan Špáta (krátký film, dokumentární)
- 1970 *Lucie a zázraky*, režie Ota Koval
- 1970 *Nahota*, režie Václav Matějka
- 1971 *Petrolejové lampy*, režie Juraj Herz
- 1971 *Klícka*, režie Antonín Moskalyk
- 1971 *Velikonoční dovolená*, režie Jiří Hanibal
- 1971 *Slaměný klobouk*, režie Oldřich Lipský
- 1971 *Kaňon samé zlato*, režie Zdeněk Sirový (krátký film)
- 1971 *Claim na Hluchém potoku*, režie Zdeněk Sirový
- 1971 *My tři a pes z Pětipes*, režie Ota Koval
- 1971 *Babička*, režie Antonín Moskalyk
- 1971 *Utopená ponorka*, režie Václav Bedřich (krátký film, animovaný)
- 1971 *Zpívající loď*, režie Ivan Renč
- 1972 *... a pozdravuji vlaštovky*, režie Jaromil Jireš
- 1972 *Návraty*, režie Václav Matějka
- 1972 *Morgiana*, režie Juraj Herz
- 1972 *Bitva o Hedviku*, režie Julian Dziedzina
- 1972 *Dvě věci pro život*, režie Jiří Hanibal
- 1972 *Tie malé výlety*, režie Jozef Režucha

- 1973 *Zlá noc*, režie Václav Matějka
- 1973 *Družina černého pera*, režie Ota Koval
- 1973 *Dotek motýla*, režie Juraj Herz
- 1973 *Sen rytíře Atributa*, režie Ivan Renč (krátký film, animovaný)
- 1973 *Ze života ptáků*, režie A. Born, J. Doubrava, M. Macourek (krátký film, animovaný)
- 1973 *Poklad v pyramidě*, režie Václav Bedřich (krátký film, animovaný)
- 1974 *Pozdní léto*, režie Antonín Moskalyk
- 1974 *Lidé z metra*, režie Jaromil Jireš
- 1974 *Osud jménem Kamila*, režie Petr Schulhof
- 1975 *Sarajevský atentát*, režie Veljko Bulajić
- 1975 *Chalupáři*, režie František Filip (televizní seriál)
- 1976 *Dvě jubilea Jana Zrzavého*, režie Helena Třeštíková (krátký film, dokumentární)
- 1976 *Pat & Mat-Kuřáci*, režie - více autorů (animovaný seriál)
- 1976 *Dobrý den, město*, režie Jiří Hanibal
- 1976 *Ostrov stříbrných volavek*, režie Jaromil Jireš
- 1976 *Pozor, ide Jozefína ...*, režie Jozef Režucha
- 1977 *Jak zničit vlastní mužstvo*, režie Antonín Moskalyk
- 1977 *Pasiáns*, režie Vladimír Čech
- 1977 *Podivný výlet*, režie Jiří Hanibal
- 1977 *Adéla ještě nevečeřela*, režie Oldřich Lipský
- 1977 *Romance Helgolandská*, režie Zdeněk Miler (krátký film, animovaný)
- 1978 *Tajemství ocelového města*, režie Ludvík Ráža
- 1978 *Hrozba*, režie Zdeněk Sirový
- 1978 *Svatební košile*, režie Josef Kábrt (krátký film, animovaný)
- 1979 *O Maryšce a vlčím hrádku*, režie Vlasta Pospíšilová (krátký film, loutkový)
- 1979 *Zlatí úhoři*, režie Karel Kachyňa
- 1979 *Lásky mezi kapkami deště*, režie Karel Kachyňa
- 1979 *Arabela*, režie Václav Vorlíček (televizní seriál)

## 80. léta

- 1980 *Cukrová bouda*, režie Karel Kachyňa  
1981 *Počítání oveček*, režie Karel Kachyňa  
1981 *Tajemství hradu v Karpatech*, režie Oldřich Lipský  
1981 *Hadí jed*, režie František Vláčil  
1981 *Pozor, vizita!*, režie Karel Kachyňa  
1983 *Fandy, ó Fandy*, režie Karel Kachyňa  
1983 *Sestřičky*, režie Karel Kachyňa  
1985 *Mach a Šebestová k tabuli*, režie A. Born, J. Doubrava, M. Macourek (anim. seriál)  
1986 *Smrt krásných srnců*, režie Karel Kachyňa  
1989 *Vlak dětství a naděje*, režie Karel Kachyňa (televizní seriál)

## 90. léta

- 1990 *Král kolonád*, režie Zeno Dostál  
1991 *Labyrint*, režie Jaromil Jireš  
1992 *Černí baroni*, režie Zdeněk Sirový  
1993 *Helimadoe*, režie Jaromil Jireš  
1994 *Golet v údolí*, režie Zeno Dostál  
1996 *Král Ubu*, režie František Antonín Brabec  
1996 *Chlípník*, režie Zeno Dostál  
1997 *O perlové panně*, režie Vladimír Drha

# CONCERTO DA CAMERA

per Piano ed Orchestra

Luboš Fišer  
(\* 1935)

**Vivace**

Piano

*ff* *sfz* *sfz*

① **Andante**

*p*

② **Vivace**

*ff*

③ **Animato secco**

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

**Animato**

Violini I.

Violini II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*f* *f* *f* *f*

Piano

Archi

Piano

4 *Vivace*

Oboi 1. 2.

Clarineti 1. in Si b 2.

Fagotti 1. 2.

Corni F 1. 2.

Archi

5

6

Cor. F 1. 2.

Trombe 1. 2.

*p*

H 5422

poco a poco cresc.

Piano

Cor. 1.  
2.

Trbe. 1.  
2.

poco a poco cresc. sin al ff

Piano

Cor. 1.  
2.

Trbe. 1.  
2.

Piano

Cor. 1.  
2.

Trbe. 1.  
2.

Cadanza (intempo Vivace)

ff

H 5422

8 Sostenuito

Piano *ff* *ff*

Fl. 1, 2 *ff*

Ob. 1, 2 *ff*

Cl. Sb. 1, 2 *ff*

Fag. 1, 2 *ff*

Cor. 1, 2 *ff*

Vni. I, II *ff* *div.*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

9 Adagio

Piano *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fl. 1. *p*

10 Sostenuito

Piano *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fl. 1. *mc*

11 Adagio

12 Sostenuito



13 Adagio

Piano score for the beginning of the piece. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The left hand plays a simple harmonic accompaniment, while the right hand plays a more complex melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A first ending bracket is shown below the first few measures of the left hand.

Orchestral score for woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The brass section includes Cor 1 and 2, and Trumpet 1 and 2. The string section includes Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo).

Piano

*crescendo*

*ff*

Cl. Sib 1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Vle

Vcli

Cb.

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

Piano

Cl. Sib 1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Vle

Vcli

Cb.

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

Piano

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. Si<sup>b</sup> 1, 2

Fag. 1, 2

Cor. 1, 2

Trbz. 1, 2

Vni I, II

14 Moderato

Piano

Piano

15

Archi

div. *mf*

*sf*

*f*

Detailed description: This system contains measures 15 through 20. The Piano part (top two staves) features a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf* and *f*. The Archi part (bottom two staves) consists of a divided string texture with dynamic markings of *mf* and *sf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Piano

16

Archi

div. *f*

*sf*

*ff*

*f*

Detailed description: This system contains measures 21 through 26. The Piano part (top two staves) continues with dynamic markings of *sf*, *ff*, and *f*. The Archi part (bottom two staves) features a divided string texture with dynamic markings of *f* and *div. f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Piano

Handwritten musical notation for the piano part, measures 16-20. The score is in 4/4 time and features a series of chords and melodic fragments. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The notation includes various accidentals and articulation marks.

Archi

Handwritten musical notation for the string section (Archi), measures 16-20. The score is in 4/4 time and consists of sustained chords and melodic lines. The notation includes various accidentals and articulation marks.

17 Vivace

Piano

Handwritten musical notation for the piano part, measures 17-20. The tempo is marked *Vivace*. The score features eighth-note patterns in both hands, with dynamic markings such as *sf* and *p*.

Piano

Handwritten musical notation for the piano part, measures 21-24. The score includes triplet markings (3) and eighth-note patterns. Dynamic markings include *sf* and *p*.

Piano

Handwritten musical notation for the piano part, measures 25-28. The score features triplet markings (3) and eighth-note patterns. Dynamic markings include *sf* and *p*.

18

Piano

Ob. 1. 2.

Cl. Si $\flat$  1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2.

*sf*

Piano

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. Si $\flat$  1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Vni I. II.

8

Piano

19 Sostenuto

1. Fl. 2. a2

1. Ob. 2. ff

1. Cl. Si<sup>b</sup> 2. ff

1. Fag. 2. ff

1. Cor. 2. ff

1. Trbe 2. ff

Archi

ff

div. ff

ff

20 Allegro

Piano

Cor. 1

Trbe 2

Archi

Piano

Cor. 1

Trbe 2

Archi



Piano

Cor. 1. 2.

Trbe 1. 2.

Archi

ff p ff p ff

(21)

Piano

Cor. 1. 2.

Trbe 1. 2.

Archi

p ff p ff

H 5422

This musical score page features several staves for different instruments. At the top, the Piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing dynamic markings of *p* and *ff* and triplet figures. A circled number '22' is placed above the piano staff. Below the piano, the woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The brass section consists of Horn 1 and 2, and Trumpet 1 and 2. The string section, labeled 'Archi', is represented by five staves. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *natur.*), articulation marks, and performance instructions like 'arco' for the strings. A dashed line with the number '8' is positioned above the woodwind staves.

This musical score page features seven staves of music. The top staff is for the Piano, showing a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets in both hands. Below it are five woodwind staves: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Cor 1 & 2. These woodwinds play a melodic line with triplets and dynamic markings of *ff* and *f*. The bottom section consists of four staves for the Archi (strings), which play a similar melodic line with triplets and dynamic markings of *ff* and *f*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.



This musical score page features seven staves of music. The top staff is for the Piano, with a treble and bass clef. Below it are staves for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Cor 1 and 2. The bottom section contains five staves for the Archi (strings). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four measures. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, with a dynamic marking of *ff* and a '3' indicating a triplet. The woodwind and string parts play sustained notes, also marked with *ff* and '3' for triplets. There are some handwritten annotations, including a circled '7' at the top and a circled '8' above the first and fourth measures of the Piano staff.

23 Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the tempo is marked 'Andante' and the measure number '23' is circled. The Piano part is in the upper left, with a dynamic marking of *ff* and a triplet of eighth notes. Below it are the woodwind parts: Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Cor 1 and 2. All woodwinds play a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The Trumpet part (1 and 2) is positioned to the right of the woodwinds, starting with a dynamic marking of *p* and playing a melodic line with slurs. At the bottom, the Archi (string) section is represented by five staves, all playing a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

24 Adagio

Piano *pp*

1.  
Tröb

2.

Piano *ff*

Cl. Si<sup>b</sup> 1.  
2.

Fag. 1.  
2.

Cor. 1.  
2.

Vle *div.*  
*mf* *f*

Vcli *div.*  
*mf* *f*

Cb. *mf* *f*

Piano

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. Si<sup>b</sup> 1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Trbz. 1. 2.

Vni. I. II.

24 Vivace

Piano

Piano



Piano

Measures 1-3 of the piano part. The right hand plays a rapid ascending scale. The left hand has a bass line with notes marked with 'v' and 'b'.

Piano

Measures 4-6 of the piano part. Measure 4 is circled with the number 26. The right hand continues the scale. The left hand has a bass line with notes marked with 'v' and 'b'. A 'mf' dynamic marking is present.

Cor. 1.  
2.

Measures 4-6 of the horn part. The horns play a rhythmic pattern with a 'mf' dynamic marking.

Trbz 1.  
2.

Measures 4-6 of the trombone part. The trombones play a rhythmic pattern with a 'mf' dynamic marking.

Piano

Measures 7-11 of the piano part. The right hand has a chordal texture with notes marked with 'b'. The left hand has a bass line with notes marked with 'b'. A 'poco a poco crescendo' instruction is present.

Cor. 1.  
2.

Measures 7-11 of the horn part. The horns play a rhythmic pattern with a 'poco a poco crescendo' instruction.

Trbz 1.  
2.

Measures 7-11 of the trombone part. The trombones play a rhythmic pattern with a 'poco a poco crescendo' instruction.

(27) (28)

Piano

Fl. 2

Ob. 2

Cl. Si. 1, 2

Fag. 2

Cor. 1, 2

Trbz. 1, 2

Archi

*mf*

*sf*

*ff*

*div. b.*

*Ped.*

8

Piano

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. Si<sup>b</sup> 1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Trb<sup>a</sup> 1. 2.

Archi

Detailed description: This is a page of a musical score, page 8. The score is for a full orchestra and piano. The piano part is at the top, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The brass section includes Cor (Trumpet) 1 and 2, and Trb<sup>a</sup> (Trumpet) 1 and 2. The string section (Archi) is at the bottom. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the piano part has a more active, rhythmic role.

29

Piano

*ff* *ff* *sf* *sf*

220



30 Lento

*pp*



230

G.P.



G.P. rit.

# SONATA V

(1974)

Luboš Fišer  
(1935–1999)

*Energico*

*ff*

P.G.

*Andante*

*p*

*tenuto*

*sempre da capo*

[Ped. sempre]

*poco f*

Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a forte (*ff*) dynamic marking. The notation includes a series of chords and a melodic line.

Musical notation for the second system, including a *Vivace* tempo marking and a *ff* dynamic marking. The notation includes a series of chords and a melodic line. The instruction *con Ped.* is present below the bass staff.

Musical notation for the third system, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Musical notation for the fourth system, continuing the piece with various rhythmic patterns.

Musical notation for the fifth system, concluding the piece with a final melodic phrase.

8.

8.

*ff secco*

*senza Ped.*

*mf*

*con Ped.*

*poco a poco crescendo*

First system of musical notation, featuring a complex chordal texture in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

8

Second system of musical notation, continuing the complex chordal texture and rhythmic accompaniment.

8

Third system of musical notation, including a section marked "Energico" and "ff".

Fourth system of musical notation, featuring a section marked "G.P."

*Adagio*  
*legato*

Fifth system of musical notation, starting with a 3/4 time signature and a piano dynamic.



Moderato

*tenuto*

*pp*

This system shows the beginning of the piece. The right hand starts with a simple melodic line, while the left hand plays a complex, dense chordal texture. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'pp' (pianissimo).

This system continues the dense chordal texture established in the first system, with both hands playing complex harmonic structures.

Adagio

**3** *p legato*

This system marks the beginning of the 'Adagio' section. It features a triplet of notes in the right hand, indicated by a large '3' and the instruction 'p legato'.

*pp senza Ped.* *sempre da capo*

*8va basso* -----

This system contains a repeat sign and the instruction 'pp senza Ped.' (pianissimo without pedal). The phrase 'sempre da capo' (always from the beginning) is written above the repeat sign. Below the staff, the instruction '8va basso' (8th octave bass) is written with a dashed line, indicating an octave shift.

*p*

*p*

This system begins with a piano (*p*) dynamic and continues with melodic and harmonic development.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over a whole note chord at the end of the phrase.

Vivace

Musical notation for the second system, marked *sub. ff*. It features a bass clef and a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the third system, continuing the bass clef melody with various rhythmic values and accidentals.

Musical notation for the fourth system, showing a change in the bass clef melody and the introduction of a treble clef staff.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef staff and a bass clef staff with complex rhythmic patterns.

*Animato*

[*ff*] *secco, marcatissimo*

*senza Ped.*

*f*

*tenuto*

*Con Ped.*

*poco a poco crescendo*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand contains complex chordal textures with various accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and accompanimental textures.

Third system of musical notation, including a dashed line with the number '8' above it, indicating an octave shift for the right hand.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and accompanimental textures.

Fifth system of musical notation, concluding with a dynamic marking of *ff* and the instruction *pega sempre* below the bass line.

*ff* *decrescendo* *sempre da capo* *p*

8

This system shows the beginning of a piano piece. The right hand has a few notes, while the left hand plays a descending eighth-note scale. A *ff* dynamic is marked at the start, followed by *decrescendo*. A repeat sign with a first ending bracket is present, with a *p* dynamic marking at the end of the first ending. A measure number '8' is indicated below the first ending.

*sempre decrescendo*

This system continues the descending scale from the previous system. The dynamic marking *sempre decrescendo* is written across the system. The scale concludes with a fermata over the final note.

Grave

**3** *p*

This system is marked *Grave* and features a large number '3' in the left hand, indicating a triplet. The music consists of chords in both hands, with a piano (*p*) dynamic marking.

*mf*

This system continues the chordal texture with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

*ff*

This system continues the chordal texture with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Pesante

3 *ff marcato*

Vivace  
*riten.* *ff*  
*Con Ped.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals (sharps and flats) and slurs. The bass staff provides a supporting line with fewer notes.

Second system of musical notation, continuing the melodic and bass lines from the first system. The treble staff has a slur and an 8-measure rest indicated by a dashed line above the staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a slur and an 8-measure rest. The bass staff continues with a melodic line. A *ff* dynamic marking appears in the middle of the system, above the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a series of chords in the treble staff and a bass line. The chords are complex, with many accidentals.

Fifth system of musical notation, continuing the chordal texture from the fourth system. The treble staff has a slur and an 8-measure rest indicated by a dashed line above the staff.

8

8

8

*fff*

*riten.*

*Largo*

**4** *ff*



Musical score system 1, measures 1-4. The key signature has two flats. The right hand features a triplet of eighth notes in measures 1 and 4. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 1. A small number '1' is written at the top right of the system.

Musical score system 2, measures 5-8. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 5. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 5. The word "decresc." is written in the right hand in measure 6. The dynamic marking "pp" is written in the right hand in measure 8.

Musical score system 3, measures 9-12. The right hand has triplets of eighth notes in measures 9 and 11. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 9.

Musical score system 4, measures 13-16. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 13. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 13. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 15.

Musical score system 5, measures 17-20. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 17. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 17. The word "ritard." is written in the right hand in measure 18. A publisher's logo is visible at the bottom center of the system.

# SNY A VALČÍKY

(1993)

Luboš Fišer  
(\*1935)

**Sostenuto**

PIANO

*f*



7 7 7

7 7 7

7 7 7

7 7 7

*ritenuto*

5

Valse (lento)

Tranquillo

Andante

ritard.

*p* *sim.*

**Pesante**

*sub. ff*

**Adagio**

*sub. pp* *Sorz.*

**Valse (lento)**

*p*

*p*

Andante

*(p)*

riten.

The first system of the score is in a minor key (two flats). It begins with a piano introduction marked *(p)* and a tempo of *Andante*. The right hand plays a series of half notes with a melodic line, while the left hand provides a simple accompaniment. The system concludes with a *riten.* (ritardando) marking.

The second system continues the piano introduction. The right hand features a melodic line with some chromaticism, and the left hand maintains a steady accompaniment. The tempo remains *Andante*.

Vivace

8<sup>va</sup>

sub. *ff*

The third system marks a change in tempo to *Vivace*. An *8<sup>va</sup>* (octave up) marking is present in the right hand. The dynamics shift to *sub. ff* (subito fortissimo). The right hand plays a more complex, rhythmic pattern, while the left hand continues with a steady accompaniment.

8<sup>va</sup>

*sim.*

The fourth system continues the *Vivace* section. It features a *sim.* (similes) marking, indicating a similar texture to the previous system. An *8<sup>va</sup>* marking is also present. The right hand has a dense, rhythmic texture, and the left hand provides a steady accompaniment.

8<sup>va</sup>

The fifth system continues the *Vivace* section. It features an *8<sup>va</sup>* marking. The right hand has a dense, rhythmic texture, and the left hand provides a steady accompaniment.

8<sup>va</sup> Valse (lento)

*ff*

1. 2.

Valse (lento) molto lento

*p legato* *pp*

Adagio

*pp*

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

*pp*