

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY**

**MAREK KOPELANT  
NÁSTIN ŽIVOTA A TVORBY**

**diplomová práce**

**MICHAL MATZNER**

**Univerzita Karlova v Praze  
Knihovna ústavu hudební vědy  
Filozofické fakulty  
nám. J. Palacha 2, Praha 1, 116 38**

vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně,  
a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.



Michal Matzner

V Praze, 25. srpna 2006

# OBSAH

1. Úvod .....	1
2. Skladatelova biografie.....	2
3. Varhanní tvorba.....	16
4. Canto espansivo.....	28
5. Závěr.....	34
6. Předmluva k soupisové části.....	36
7. Soupis skladeb Marka Kopelenta.....	37
8. Diskografie.....	58
9. Výběr z článků, rozhovorů a polemik.....	67
10. Použité prameny a literatura.....	68

## Úvod

Když jsem se před šesti lety začal ve své první seminární práci zabývat varhanní tvorbou Marka Kopelenta, dostala se mi v archivech do ruky řada materiálů, které se přímo netýkaly daného tématu. Bylo evidentní, že na některé prameny už nemusím narazit. Tak začal postupně vznikat – v xeroxových kopiích, sbírce partitur, nahrávkách Kopelentových kompozic, četných koncertních programech, novinových výstřižcích, řadě poznámek a nahrávek rozhovorů se skladatelem – dnes už poměrně rozsáhlý archiv týkající se Marka Kopelenta.

Postupem času jsem narazil na značné mezery ve zpracování tvorby a života tohoto skladatele: ačkoliv se jedná o jednoho z našich předních tvůrců, neexistuje o něm zatím rozsáhlejší pojednání. Toto zjištění se stalo pro mě velkou výzvou. Díky laskavosti a benevolenci profesorky Jarmily Gabrielové jsem se začal před třemi lety zabývat projektem, který by souhrnným způsobem mapoval tvorbu Marka Kopelenta v souvislosti s jeho životními osudy. Toto diplomní pojednání by tedy mělo nabízet biografický črt doplněný drobnými úvahami o jeho klíčových kompozicích. Čtyři ze skladeb jsou poté analyzovány podrobněji. Cenný pro další bádání může být Soupis skladeb Marka Kopelenta spolu s diskografií (zahrnutý jsou jak vydané, tak i některé nevydané nahrávky).

Ke Kopelentově osobě a tvorbě jsem se snažil v rámci svých možností přistupovat kriticky a věcně, i když samu volbu tématu určila má náklonnost k inovativním tendencím v hudbě dvacátého století.

Od počátku mého bádání jsem byl v kontaktu se skladatelem – lákavá možnost spolupráce, rozhovorů a korekce s žijícím autorem byl jeden z důvodů, proč jsem si vybral právě Marka Kopelenta. Na druhé straně bych však chtěl zdůraznit, že zásadní většina zjištění, která tato práce obsahuje, je výsledkem výzkumu, jenž nebyl závislý na osobě skladatele. Vedla k tomu potřeba jistého nadhledu, bez nějž hrozí riziko plakátové adorace. Ta by dalšímu poznání více uškodila než prospěla. I když jsem si vědom, že se skladatel s některými formulacemi v této diplomové práci pravděpodobně neztotožní, díky jeho pozornému čtení jednotlivých úseků je možno ji považovat za autorem schválenou. Marku Kopelentovi proto na prvním místě děkuji za možnost rozmluvy o jeho díle.

Za vznik této práce patří největší dík profesorce Jarmile Gabrielové, která mi i přes jistou zdrženlivost vůči takto širokému tématu vyšla vstříc, podala mi v hodinách svého semináře mnoho rad a podnětů, formulovala řadu otázek a byla díky svému kritickému pohledu nejlepší možnou průvodkyní v tomto zkoumání. Můj dík patří také Antonínu Matznerovi, a to nejen za počáteční pomoc při formování tématu, ale i za možnost častých názorových konfrontací. Velký dík za vytvoření ideálních podmínek ke studiu patří mé ženě Drahomíře.

Za přečtení některých partií a věcná či názorová upozornění také děkuji Ivanu Poledňákovi, Dítě Hradecké a Radimu Kopáčovi, Radimu Janíkovi a Pavlu Chvátalovi.

Tato práce je věnována mé mamince Anně.

## Skladatelova biografie

Podle současného stavu bádání neexistuje rozsáhlejší práce pojednávající o Kopelentově životě a tvorbě. Při psaní této kapitoly jsem vycházel ze tří, bohužel informačně provázaných, encyklopedických hesel. Ty ale nereflktují Kopelentovu tvorbu v období normalizace, což bylo skladatelovo pracovní nejplnější období – proto je také tato práce právě na Kopelentovu činnost z tohoto období zaměřena přednostně. Dále jsem pak čerpal z propagačního materiálu Hudebního informačního střediska Českého hudebního fondu a z pramenů uvedených v přílohách. Z úcty k nemnoha autorům, kteří se této problematice věnovali, neuvádím detailní kritiku jednotlivých statí. Je však jisté, že při čtení dřívějších textů o Marku Kopelentovi je kromě jiných hledisek nutno posuzovat ne zcela příznivou situaci, ve které se skladatel nacházel.

## Hledání a dospívání

Mark Kopelent se narodil 28. dubna 1932 v Praze v rodině právníka, působícího na Ministerstvu financí a gymnaziální profesorky češtiny a francouzštiny.<sup>1</sup> Pro skladatelovu budoucí orientaci mělo klíčový význam studium na Francouzském gymnáziu, které Kopelent navštěvoval před přijetím na Akademii múzických umění v roce 1951. Vysoce kultivované prostředí tohoto gymnázia formovalo jeho schopnost myšlení, projevující se v celkovém intelektuálním nadhledu a později i v pregnantně formulovaných příspěvcích, které Kopelent uveřejňoval a uveřejňuje v denním tisku i hudebních periodikách. Podobně jako mnoho skladatelů jeho generace nestudoval Kopelent skladbu na konzervatoři, ale pouze teorii soukromě u Dr. Josefa Kubáně. Ten působil za 2. světové války vedle prof. Bedřicha Wiedermanna jako varhaník u svatého Jakuba. Marka Kopelenta vyučoval také harmonii a připravoval ho tak na vstup do vysokoškolského studia.<sup>2</sup> Snad i tato skutečnost později ovlivnila duchovní orientaci Kopelentova díla.

Čtyřleté školení ve třídě znamenitého, ovšem jinak poměrně konzervativního pedagoga Jaroslava Řídkého<sup>3</sup> – vynikajícího pedagoga, postrádajícího ovšem (na rozdíl od jeho kolegy Pavla Bořkovce) vztah k avantgardním směrům poválečné hudby se promítlo i do jeho tehdejších skladeb. O absolventské práci, symfonickém dramatu pro orchestr *Satanela* (1954–

---

<sup>1</sup> Co se týká rodinného zázemí, od matky se prý Kopelent naučil formulační přesnosti a jazykovému stylu a od ní také získal cit pro literaturu. S matčinou výchovou souvisí pravděpodobně i skladatelova značná erudovanost co se týká cizích jazyků. I přes „neumělecké“ povolání Kopelentova otce, který působil na Ministerstvu financí jako vysoký úředník v oblasti daně z obratu, stojí za pozornost jeho básnická tvorba. Zanechal po sobě několik rukopisných sbírek v pozdně romantickém stylu s vazbou na Jaroslava Vrchlického. Tady lze možná zahlédnout inspiraci Kopelentovy absolventské práce – symfonického dramatu pro orchestr *Satanela* podle stejnojmenné Vrchlického básně. Do životního osudu Kopelentova otce zasáhla zásadním způsobem druhá světová válka a následná komunistická éra, během které odešel do původně předstíraného, později bohužel naplněného invalidního důchodu. Tato skutečnost formovala Kopelentův od začátku negativní postoj k režimu.

<sup>2</sup> Sám skladatel na doktora Kubáně a jeho ženu Taťanu Kubáňovou-Baxantovou, která vyučovala na Pražské konzervatoři obligátní klavír, vzpomíná jako na svoje „hudební rodiče“.

<sup>3</sup> Jsou myšleny čtyři roky na HAMU. Ve skutečnosti studoval Kopelent u Řídkého déle – zhruba dva či tři roky před přijetím na tento ústav. Formálně vlastně studoval i rok na konzervatoři v abiturientském kurzu, kam byl poslán po úspěšném složení zkoušek na HAMU. Toto „doškolení“ spočívalo v doplnění drobných mezer v kontrapunktu, harmonii a instrumentaci. I v tomto roce však byl stále žákem Řídkého. Silnou vazbou na autoritu svého pedagoga lze také vysvětlit Kopelentovo krátké váhání v přijetí principů Nové hudby (viz níže).

1955) podle stejnojmenné básně Jaroslava Vrchlického, se v posudku pro Svaz československých skladatelů<sup>4</sup> trefně vyjádřil Jan Kapr:

*Autor zřejmě dost umí, má zkušenosti po stránce hudebně stavební i instrumentační, osvědčuje smysl pro sugestivní výraz (časté napětí mezi durovou a mollovou tercií) i pro gradaci a pathos. (...) V celku však jeho hudební řeč a myšlení nevybočuje z oblasti romantismu lisztovského ražení, což ovšem odpovídá i zvolenému námětu. (...) Autor má jistě talent i ambice – pro jejich lepší uplatnění se bude muset snažit najít si svůj osobitý hudební jazyk a tato snaha ho pak jistě přivede i k podnětům méně odlehlým dnešku, respektive odpoutání se od ryze romantických inspirací mu umožní propracovat se k soudobějšímu a originálnějšímu projevu.*

Vedle *Satanely* stojí z prvního Kopelentova období za povšimnutí orchestrální skladba *Ouvertura* (1954–1955), oceněná čestným uznáním v soutěži Českého hudebního fondu, *Písně rozhořčené* pro baryton a klavír (1956) psané jako komentář k maďarským událostem na přílehlavá slova Petrarkových veršů, či stále ještě neoklasicistní *Tři věty pro smyčce* (1958). Vzhledem ke svému pozdějšímu vývoji se Marek Kopelent k většině děl z tohoto období postavil kriticky. Nezařazuje je ani do soupisu svých skladeb.<sup>5</sup>

## První kontakt s Novou hudbou

Jako notový redaktor Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, kde pracoval od roku 1956, se Kopelent dostal do styku s rozmanitými partiturami, což mělo klíčový vliv na jeho tvůrčí uvažování. Zde se také osobně seznámil s autory pozdějšího pražského okruhu Nové hudby<sup>6</sup>. V nakladatelství si prý začal uvědomovat vágnost většiny lektorovaných kompozic a hledat jistější a soudobější výrazové prostředky.

V roce 1959 se Kopelent díky pozvolnému lámání informačního vakua kolem některých směrů soudobé hudby<sup>7</sup> důkladněji seznámil s kompozičními technikami autorů Druhé vídeňské školy a v návaznosti na to se seriálními principy evropské poválečné avantgardy. Významné tvůrčí impulsy domácímu hudebnímu dění té doby poskytovaly také možnosti soukromého importu zahraničních partitur, první vydání knihy Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* (Praha 1962)<sup>8</sup>, pravidelná účast některých českých skladatelů na festivalu Varšavský podzim i opakované návštěvy Witolda Lutosławského, Krzysztofa Pendereckého a dalších polských autorů v Praze (spojené vesměs s provedením jejich skladeb) a v neposlední řadě osobní kontakty s představiteli západoevropské hudební scény včetně Luigiho Nona a Karlheinz Stockhausena.

<sup>4</sup>Tyto posudky reprodukuji s některými nutnými, ale pro podstatu věci nevýznamnými redakčními úpravami. Jsou vesměs přejaty z posudků Svazu československých skladatelů – později Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, který byl mj. jistou dobu uložen také v Etnologickém ústavu Akademie věd. Zde obsažené prameny nejsou katalogizované a v současnosti již pravděpodobně téměř přístupné. Některé texty ze složky „Marek Kopelent“ jsou v xerokopiích také ve zvláštním kopelentovském archivu.

<sup>5</sup>Čímž ovšem staví své potencionální badatele do značných obtíží.

<sup>6</sup>Také v nakladatelství přišel do těsného kontaktu s názorově vyhraněnými osobnostmi, jako byla jeho kolegyně, vnučka prvního prezidenta Herberta Masaryková, které ho svými postoji výrazně formovaly.

<sup>7</sup>O této situaci informuje VLADIMÍR LÉBL, *O současném stavu nových skladatelských směrů u nás*. in. *Nové cesty hudby*, Praha 1964.

<sup>8</sup>Z rozhovorů s Markem Kopelentem vyplývá, že *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* přehlédl v rukopisné podobě už v létě roku 1959. Skutečnost, že se kniha před vydáním pohybovala v tomto okruhu, potvrzuje i její autor Ctirad Kohoutek.

Marek Kopelent všechny tyto podněty důkladně absorboval a po obtížném období se přinejmenším některé z nich časem promítly také do jeho vlastního tvůrčího myšlení.

Na zmíněné impulzy ve snaze vybočit z úzkoprsých dogmat první poloviny 50. let ovšem reagovalo více skladatelů. Reakce byly různé. Na jedné straně stáli tvůrci převážně starší generace, u nichž se principy řadové kompozice promítly do veskrze osobitých transformací, jako v případě modální koncepce Miloslava Kabeláče, anebo ti, kteří se nechali ve své tvorbě ovlivnit pouze jednotlivými aspekty seriálního strukturování. Do této kategorie tvůrců, u nichž převažoval selektivní přístup k podnětům postwebernovské avantgardy v nejširším slova smyslu, patřili např. Jarmil Burghauser, Jan Kapr či Jan Rychlík, z mladších pak zejména Luboš Fišer. Ten zůstává v rámci své generační vrstvy v nejméně středovější pozici mezi novátory, ale nejbližší za dělicí čarou, odlišující je od tradicionalistů.<sup>9</sup> K těmto autorům dále patří Alois Piňos a Pavel Blatný. Záměrně ponechávám stranou početný okruh skladatelů starší generace, kteří příležitostně koketovali s některými z prostředků Nové hudby ve snaze ozvláštnit své v zásadě konvenční myšlení ve smyslu spíše vnějších efektů.

Na druhé straně přibývalo dalších tvůrců, kteří díky podnětům z Darmstadtu a Donaueschingenu našli či radikálně přeformulovali své umělecké krédo. Vedle Marka Kopelenta to byli např. Zbyněk Vostřák<sup>10</sup>, Rudolf Komorous, Vladimír Šrámek<sup>11</sup> nebo Jan Klusák.<sup>12</sup> Tito skladatelé společně s teoretiky Eduardem Herzogem a Vladimírem Léblem založili v roce 1965 *Pražskou skupinu Nové hudby*. Právě o dvanáct let starší Zbyněk Vostřák se stal Kopelentovým důležitým souputníkem. Vedle stylové příbuznosti jejich hudby (patrně hlavně v českém kontextu) je pojil i podobné osudy za doby normalizace. V témže roce 1965 se Marek Kopelent ujal také uměleckého vedení komorního ansámblu *Musica viva pragensis*, založeného v roce 1961 Petrem Kotíkem.

Absorbování skladebných principů Nové hudby znamenalo pro Marka Kopelenta nalezení dlouho postrádaného kompozičního řádu. Prakticky první významnou skladbou, kde se tyto tendence v Kopelentově tvorbě začaly promítat, je kantáta pro alt sólo, recitátora, smíšený sbor a orchestr na verše Jana Skácela *Chléb a ptáci*. V průběhu pěti let práce na této rozsáhlé kompozici skladatel postupně přeformuloval své dosavadní výrazové prostředky směrem k práci s témbrem a dalším postupům Nové hudby. Skladatel zde používá malých sekund, non a velkých septim, výrazně zkracuje melodickou linii, ale zbytečně ji netřídí, v harmonii zdůrazňuje zvukové zhuštění, pracuje s efekty trylků, glissand, držených tónů a zvukovými barvami nástrojů. Kopelent v této kantátě zhudebnil text Skácelovy balady *Modrý pták*, který roku 1957 vyšel ve sbírce *Kolik příležitostí má růže*. Poměrně jasná, odvážná Skácelova symbolika o sestřeleném modrém ptáku, který slétl dolů k nám, marně toužícím mezi ostatními dráty po svobodě, nešla v Kopelentově zpracování dobové ideové kritice. V lektorském posudku Karla Reinera se píše:

<sup>9</sup> JAROSLAV SMOLKA, *Skladatel Luboš Fišer*. in: Hudební věda 1983, č. 4, s. 302

<sup>10</sup> O životě a díle tohoto velice opomíjeného skladatele existuje monografie: Miroslav Pudlák, Zbyněk Vostřák – Idea a tvar v hudbě. Praha 1998. I když její pisatel bohužel příliš nerozvádí Vostřákovy kontakty s ostatními členy své skupiny, a tím i Vostřákova přítele Marka Kopelenta, jeho analýzy Vostřákova hudebního stylu jsou brilantní a ve vztahu k nazírání Kopelentovy tvorby téměř prolegomatičké.

<sup>11</sup> Skladatelův pozdější kolega z okruhu Pražské skupiny Nové hudby byl v průběhu padesátých let v korespondenčním kontaktu s Bohuslavem Martinů. Kopelenta útržkovitě seznamoval s vývojem světové hudby, což se ovšem v té době do jeho kompozičního uvažování výrazně nepromítlo.

<sup>12</sup> Ke Klusákovu zcela specifickému přístupu k Nové hudbě, jejíž postupy jako jeden z prvních absorboval do svých skladeb, ale stál záměrně mimo Pražskou skupinu Nové hudby viz:

IVAN POLEDŇÁK, *Vášeň rozumu – skladatel Jan Klusák*, Olomouc 2004

*Proč si Kopelent dnes vybírá verše úzkosti, tesknosti, marné touhy, rezignace, nostalgie, proč se poddává pocitům a náladám, pochopitelným snad pro jednotlivce, pro určitý věk, pro určité prostředí, pro přechodnou chvíli i společnost, odsouzenou k zániku, ale atypickým nejen pro společnost naši, ale vůbec pro všechno zdravé lidstvo, pro mladého umělce. Jde o přechodný jev jeho hledání, či o trvalý stav a postoj, vede ho okouzlení některými výrazovými prostředky a snaha osvojit si bohatší vyjadřovací paletu, nebo jde už o ustálenou, jednostrannou ideovou a uměleckou pozici? Byl bych nerad, kdyby mi bylo rozuměno zjednodušeně. Ale není možno si neklást podobné a další otázky při studiu skladby autora mladého, technicky vyspělého, přemýšlivého, který má talent a zřejmě chce svou hudbou něco říci, chce jí něco manifestovat.*

Vedle rozsáhlé kantáty *Chléb a ptáci* Kopelent svou novou orientaci už zcela zřetelně formuloval *Nénie s flétnou za zemřelou Hanu Hlavsovou*. V tomto díle se Marek Kopelent poprvé odvážil aplikovat kompoziční podněty následovníků Antona Weberna, se kterými se letmo setkával již od roku 1957, a jimiž se systematicky začal zabývat roku 1959. Vznikala mezi léty 1960–1961 a premiéru měla na svazové přehrávce v pražském Mánesu 17. prosince 1962. Kromě volné dvanáctitónové techniky zde v rámci hledání nových zvukových možností používá v Československu snad jako jeden z prvních i elektronický sinusový generátor.

Pro dokreslení dobového chápání těchto hudebních pokusů uvedme části ze dvou zcela odlišných lektorských posudků od jiných dvou významných a v té době na rozdíl od Kopelenta i výrazněji etablovaných českých skladatelů. Svatopluk Havelka ve svém příkrém odsudku (který lze však omluvit jeho i dobovou situací) mimo jiných postřehů uvádí:

*Nénie to znamená žalozpěv, nářek, jakási ušlechtilá plačka. Je tedy jisté, že jediným určujícím výrazem nénie je výraz smutku, stísněnosti, úzkosti. Nelze upřít skladateli, že tyto pocity se mohou lektorovi i posluchači vybavit. Domnívám se však, že bude-li se autor vyjadřovat tímto způsobem, čím dezolantněji bude nakládat s obecným povědomím melodické, harmonické a rytmické logiky, tím více vyvolá u posluchače pocity smutku, nepříjemnosti a stísněnosti. (...) Skladatel M. Kopelent má jistě právo hledat si své cesty výrazu a hudebního jazyka. Smutným údělem českého skladatele by však bylo sbírat drobty ze stolu hudebních tachistů.<sup>13</sup> Nedoporučuji k odměně, ani k provedení.*

Posudek Ilji Hurníka je i přes skromně proklamovanou nezkušenost v hudebním terénu, z něhož skladba vyrůstá, diametrálně odlišný:

*Co je na první pohled zřejmé, je inteligentní partitura, krajně úsporná, citlivé zacházení s nástroji, sympatická stručnost. V každém případě je to skladba přímo volající po provedení. Byla by to doslova etuda, prospěšná jak autorovi tak ostatním skladatelům, na niž by se u nás snad poprvé, ověřila účinnost této metody, spojující nástroje s elektrofonickým zařízením. Už proto zasluhuje skladba i odměnu.*

Na tomto místě je ovšem nutno podotknout, že Kopelent nikdy nepřejal seriální techniky naprosto dogmaticky, ale postupně se dopracoval k osobitému rukopisu. Kopelent začal v intencích Nové hudby používat volnou dvanáctitónovou techniku (*Nénie s flétnou*, 1960–1961, *Hallelujah*, 1967 etc.), ne ovšem v její seriální absolutizaci. Začal pracovat s témbrem, drobnými aleatorními plochami rozostřil ustálený tvar kompozice (*Žesťový kvintet*, 1972). Prakticky všechny skladby z tohoto období jsou psané v proporční notaci. Do svých

<sup>13</sup>Pojem *tachismus* se používá v souvislosti s výtvarným uměním. Výklad tohoto termínu je mj. přístupný na internetové encyklopedii: <http://de.wikipedia.org/wiki/Tachismus>.



výrazových prostředků zahrnul Kopelent také občasné používání mikrointervalů, se kterými pracuje až do současnosti. Od počátku této tvůrčí etapy až do současnosti také Kopelent začíná pracovat v rámci jednovětých, ovšem vnitřně bohatě členěných skladebných ploch. Jeho forma začíná dostávat volný, vývojový charakter, který ovšem stále při důkladné analýze (viz kompozice analyzované v této práci) jeví zjevné vazby na formální tradice evropské hudby. V rámci kontextu stylové charakteristiky Nové hudby není třeba zdůrazňovat Kopelentův záměrný výběr netradičního nástrojového obsazení, které silně akcentuje témbrové prvky partitury, silnou expresivitu, která je ovšem u něho zvláště v pozdějších letech vyvažována notnou dávkou hravosti, vtipu a hudební hříčky.

### **Třetí smyčcový kvartet a první úspěchy na mezinárodních pódiiích**

Nedlouho po Kopelentově stylovém přerodu vznikl v roce 1963 na objednávku sekundisty Novákova kvarteta Dušana Panduly *Třetí smyčcový kvartet*.<sup>14</sup> V souvislosti s Třetím kvartetem stojí za zmínku, že při pročítání autorova soupisu skladeb nenalezneme sebemenší zmínku o kvartetu prvním nebo druhém. Ačkoliv tyto skladby existují a byly provedeny, Kopelent je – podobně jako prakticky všechny ze svých četných prací, psaných v první fázi své tvůrčí etapy – nemilosrdně zavrhl. Svědčí to o autorově silně autokritickém pohledu, ale i o snaze o vytvoření jasně formulovaného a rozpoznatelného hudebního stylu.

Tradičně pojatý tón<sup>15</sup> se v širokém zvukovém spektru Kopelentova *Třetího smyčcového kvartetu* stává pouze malou částí velkého celku. Kompozice je určována řadou parametrů.<sup>16</sup> Kopelent metrum zaznamenává proporční notací graficky ve vteřinovém rastru. Výsledná podoba rytmického průběhu ovšem po vzoru aleatoriky<sup>17</sup> v podobě typické pro polskou školu z velké části závisí na interpretech.

V organizaci tónových výšek užívá Kopelent vedle půltónů uspořádaných ve dvanáctitónové řadě také čtvrttónů. Ovšem podobně jako ve svých ostatních skladbách se brání seriálnímu

---

<sup>14</sup> Kopelent do současnosti napsal celkem 5 smyčcových kvartetů. První dva zkomponoval ještě za svých vysokoškolských studií u Jaroslava Řídkého, (*První smyčcový kvartet* roku 1954, a *Druhý smyčcový kvartet* roku 1955) *Čtvrtý smyčcový kvartet* byl vytvořen opět pro Novákovo kvarteto roku 1967 *Pátý smyčcový kvartet* Kopelent napsal mezi léty 1979–1980.

<sup>15</sup> Tato analytická poznámka vychází z následujícího textu: TÁŇA KOLÁŘOVÁ, *Marek Kopelent – III. smyčcový kvartet*, seminární práce Ústav hudební vědy FFUK, Praha 2005 rkp, s. 13–16, na základě aktuálního stavu bádání i výslovných připomínek skladatele k analýze tohoto kvartetu jsem tuto pasáž, chtěje se vyhnout přesnému citování a následné polemice o textu, která by nezapadala do charakteru tohoto výkladu částečně upravil. Původní verze je k dispozici v knihovně Ústavu hudební vědy FFUK. Přesto, že se nejedná o moji analýzu, ale o pouze o mnou upravený text, pasáž o průlomovém *Třetím kvartetu* je díky významu jmenovitě této kompozice v biografickém uvažování o Kopelentovi nezbytná. Kolegyni Kolářové za laskavé poskytnutí jejího cenného příspěvku tímto také děkuji.

<sup>16</sup> Původní věta z použité práce zní: *Struktura má svůj rytmus, tradiční citění metra zde odpadá, není zde pravidelně rozčleněný hudební čas, který by byl přesně fixován*. Tuto formulaci jsem zde nepoužil, protože „hudební čas, který by byl přesně fixován“ je ve *Třetím kvartetu* vyjádřen díky space notation.

<sup>17</sup> Ve starší verzi textu byla řeč o „malé aleatorice“, proti tomu se však skladatel ohradil. Jeho argument byl, že se jedná o pouze v Čechách užívaný bonmot Witolda Lutosławského, který nemá s charakterem hudby nic společného. Výklad tohoto pojmu, ačkoliv souvisí s mou déle trvající hudební orientací a zaměřením na hudbu Johna Cage (MICHAL MATZNER, *John Cage – Cheap imitation*, [konzervatorní diplomová práce vypracovaná pod vedením docenta Tomislava Volka], Konzervatoř a ladičská škola Jana Deyla, Praha 2000 rkp.) bohužel přesahuje rámec této drobné biografické studie. V tomto ne zcela vyjasněném bodě jsem tedy ohledně malé aleatoriky dal za pravdu skladateli. Při psaní dalších textů o skladateli je však třeba mít na paměti Kopelentovo specifické rozumění některým výrazům, aby nedošlo k přílišnému ovlivnění jeho v některých případech teoreticky nevyváženými argumenty. Podobné argumenty jsou ovšem nikoliv „proviněním“ tohoto konkrétního skladatele, ale znakem teoretických uvažování většiny tvůrců obecně.

automatismu. Části řady tvoří jen jakousi opěrnou soustavu pro strukturu díla. Čtvrťtóny přitom slouží buď jako samostatné nosné melodické tóny nebo pouze k zahušťování a ozvlášťňování tónového materiálu.

Pro zachování tektonické soudržnosti je při provádění kvartetu třeba udržovat alespoň minimální plynulost při přecházení z jedné struktury do druhé a také alespoň přibližně dodržovat časové limity, které jsou číselně vyjádřeny nad notovým obrazem. Autor nechává konečnou podobu díla částečně na interpretech, ale drobné aleatorní části skladby časový průběh formy zásadně nemění.<sup>18</sup> „Arbiter elegantiae“ na poli vědecké a kritické práce v oblasti české hudby dvacátého století Vladimír Lébl o této kompozici napsal:<sup>19</sup>

*První pozoruhodný plod vyzrálého skladatele byl jeho Třetí smyčcový kvartet, dílo které vzbudilo zaslouženou pozornost v Československu i v cizině. Je to citlivý a silně vznešený monolog, jehož jazyk je osvobozen od konvenčních postupů kvartetní literatury (mající dlouhotrvající tradici v české hudbě) a od starého systému hudební „narace“ a jejích banálních struktur. Nicméně respektuje základní pravidla hudebních kontrastů, opakování a změn. Mikrostruktura díla je osobitě zvládnutá, vystavěna do evolučního oblouku klasického dramatu, který je spolehlivým průvodcem celkovou formou díla. Hudební řeč kompozice má seriální charakter, přičemž částečně ponechává interpretům svobodnou volbu různých možností. Je osvobozená od pevných pout pravidelné rytmiky a metriky, ale zároveň si zachovává své spojení s prameny české melodiky. V této skladbě často slyšíme charakteristický přízvuk, který je neklamnou známkou skladatelova původu.*

Kopelentův *Třetí smyčcový kvartet* byl premiérován v rámci rozhlasové nahrávky v Kolíně nad Rýnem v únoru roku 1964, československou premiéru měl téhož roku 24. června na koncertu skupiny A v Brně. Novákovo kvarteto jej poté mnohokrát předneslo na řadě významných mezinárodních pódíích včetně festivalu soudobé hudby Varšavský podzim roku 1964. V následujícím roce byl *Třetí kvartet* zařazen do programů letních kurzů v Darmstadtu a dále byl proveden na festivalu ISCM ve Stockholmu v roce 1966. Počet repríz Novákovým kvartetem do ukončení aktivit tohoto souboru v důsledku politických změn roku 1968 překračuje číslo padesát. Vedle toho Kopelentův *Třetí kvartet* přebraly jiné renomované ansámblы, např. ve Francii byl opakovaně prováděn Parreninovým kvartetem. *Třetí kvartet* byl také natočen v rozhlasech v Praze, Berlíně, Baden-Badenu, Brémách a vydán na gramofonové desce u společnosti Supraphon. Četnost provedení a jednoznačný úspěch této skladby zajistil skladateli místo mezi čelními představiteli evropského okruhu skladatelů Nové hudby.

Díky politickému uvolnění byla šedesátá léta poměrně šťastná pro českou kulturu obecně a nejinak tomu bylo v tvorbě a profesním uplatnění Marka Kopelenta. Nová hudba zde sice nebyla jedním z vůdčích směrů jako v zemích západního bloku, existovala zde ale poměrně velká umělecká volnost. V celku se dá říci, že v této době měli v Čechách skladatelé z okruhu Nové hudby relativně dobré postavení, zvláště když srovnáme tuto situaci s nedostatkem informací a nemožností výjezdů do zahraničí v letech padesátých a pozdějších velice ostrých

---

<sup>18</sup> Autor při práci na svém Třetím smyčcovém kvartetu dle pozdějšího rozhovoru původně zamýšlel jednu společnou partituru, která by se postupně po vzoru starých svitků navíjela před interprety. Z časových a technických důvodů k tomuto odvážnému záměru při interpretaci Kvartetu nedošlo.

<sup>19</sup> VLADIMÍR LÉBL, *Marek Kopelent* [existuje pouze v terminologicky částečně nepřesné německé, anglické a ruské verzi – překládám z angličtiny s přihlédnutím k ostatním dvěma jazykům]. Hudební informační středisko ČHF, Praha 1968.

represí za dob normalizace. Odmítavá stanoviska se však podle dobových pramenů dají pozorovat v kritických odsudcích<sup>20</sup> a v překážkách, které v rámci zaběhnutých institucí skladatelům Nové hudby vytvářeli jejich kolegové příkrými svazovými posudky nebo problémy s uváděním jejich kompozic.

Jak již bylo řečeno, v šedesátých letech minulého století dobře funguje komunikace s cizinou, a tak Marek Kopelent dostává řadu objednávek a jeho díla jsou premiérována na prestižních evropských festivalech. Na druhé straně je počet skladeb z tohoto období limitován Kopelentovými pracovními povinnostmi. Vznikají však takové skladby jako *Rozjímání* pro komorní orchestr (objednávka z Donaueschingen, 1966), *Snehah* pro soprán, jazzový alt a komorní soubor (1967, premiéra na Bienále v Benátkách téhož roku), *Modlitba kamene* (1967) a *Zátíší* pro komorní soubor (1968, premiéra v Donaueschingen). Teoreticky pojednávají o těchto skladbách dvě studie Oldřicha Pukla<sup>21</sup>, které toto období ohraničuje lety 1963–68. Kopelentův skladatelský profil v Hudebních rozhledech je také povýtce nejdelší odborná stať, která o Kopelentovi až do současnosti vyšla.

Začátek Kopelentova druhého období bych na rozdíl od Pukla datoval již k roku 1960 tedy k vzniku zmíněné *Nénie s flétnou* či v kontextu Kopelentova tvůrčího procesu důležité skladby *Canto intimo* pro flétnu a vibrafon (1963). Jeho ukončení se dá datovat do začátku sedmdesátých let. Roku 1969 Kopelent obdržel stipendium DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) k jednorozhodnému tvůrčímu pobytu v Západním Berlíně v rámci programu *Berliner Künstlerprogram*, který byl zaveden pro již renomované tvůrce z různých uměleckých oborů. Tento studijní pobyt, který pro něho znamenal možnost kontaktů s aktuálním hudebním děním, mu byl poté ještě o půl roku prodloužen, ovšem bez peněžní podpory. Ze čtyř českých umělců, kteří se v roce 1969 účastnili tohoto stipendia, se do Československa vrátil pouze Marek Kopelent.

## Normalizace

Na základě skladatelových osobních angažovaných postojů v různých diskusích a polemikách v období 1968–1969<sup>22</sup> a následných normalizačních čistek, které byly v tomto případě podbarveny osobními averzemi (dlouholetý oboustranně komplikovaný vztah s ředitelem Supraphonu Jaroslavem Šedou), byl po návratu ze stipendia 31. března 1971 propuštěn ze zaměstnání<sup>23</sup>, nebyl přijat do normalizovaného Svazu českých skladatelů a koncertních umělců a následně byl odstaven i z aktivní účasti na českém kulturním životě. Až teprve roku 1976 získal práci korepetitora tanečního oddělení Lidové školy umění v Praze 5 v Radotíně. Zde působil až do roku 1991. Ačkoliv se z pohledu dnešního pozorovatele může zdát, že toto místo bylo pro již mezinárodně etablovaného skladatele umělecky neuspokojivé<sup>24</sup>, ve skutečnosti tehdy znamenalo východisko z obtížného existenčního provizoria.

<sup>20</sup> Vyostřená diskuse proběhla na stranách tisku například mezi Markem Kopelentem a Daliborem C. Vačkářem. K tom např.: MAREK KOPELENT, *Co je módnost?* [polemika s kritikou Dalibora C. Vačkáře]. *Hudební rozhledy* 1965, č. 11, s. 467.

MAREK KOPELENT, *Hlásím se znovu do diskuse* [pokračování polemiky s Daliborem C. Vačkářem]. *Hudební rozhledy* 1965, č. 20, s. 168–169.

<sup>21</sup> OLDŘICH PUKL, *Marek Kopelent: Shehah*. in: *Konfrontace*, Praha 1970, č. 4, s. 19–25.

OLDŘICH PUKL, *Marek Kopelent*. in: *Hudební rozhledy*, Praha 1970, č. 9, s. 423–8.

<sup>22</sup> *Hudební rozhledy* atd.

<sup>23</sup> Pracoval zde od 1. dubna 1956, tedy na den patnáct let. Externě působil přibližně ještě jeden rok.

<sup>24</sup> I když se sám skladatel na své působení v rámci radotínské Lidové umělecké školy umění dnes zpětně dívá jako vítaný únik z nesnadné situace normalizační doby, ze snadno pochopitelných důvodů tuto práci v oné době

V roce 1973 byla zakázána také činnost souboru *Musica viva pragensis*. Do té doby však měl ansámbl za sebou mimo četných domácích vystoupení i účinkování na festivalech jako Donaueschingen, Varšavská jeseň, festival ISCM v Bonnu, Benátkách, Royanu atd. Kopelent byl v západní Evropě uznávanou osobností a přinejmenším jedním z nejčastěji provozovaných českých skladatelů své generace. V následujících letech byla paradoxně jeho tvorba známa a prováděna víc než doma právě v zahraničí, odkud v té době dostával i zakázky k novým kompozicím (*Wittener Tage für neue Kammermusik*, *Westdeutscher Rundfunk*, *Musikprotokol Graz*, *Varšavská jeseň* ad). Na uvedení těchto děl se ovšem přes pozvání skladatel dostavit nemohl – naposledy byl ve Vídni roku 1972 (i s rodinou). Tyto objednávky dostával skladatel díky renomé, které si jeho hudba získala v šedesátých letech a které mu se podařilo i přes nemožnost cestování udržet přes normalizační období. Jmenovitě Kopelenta podporoval Wilfried Brennecke, který byl zodpovědný za výrobu a vysílání soudobé hudby v *Westdeutscher Rundfunk* v Kolíně nad Rýnem a zároveň pracoval jako dramaturg festivalu *Wittener Tage für neue Kammermusik*. Dále spolupracoval Kopelent s Rudolfem Lückem v nakladatelství Hans Gerig v Kolíně nad Rýnem. Toto nakladatelství, jak je patrné i ze soupisu Kopelentových skladeb, vydalo prakticky všechnu skladatelovu tvorbu ze šedesátých a sedmdesátých let. Je pozoruhodné, že právě Kopelent je i přes příkré zákazy na domácí hudební scéně paradoxně jedním z nejčastěji vydávaných českých skladatelů druhé poloviny 20. století.

Marek Kopelent byl také často zván do porot skladatelských soutěží: Rio de Janeiro (1970), Biennale de Paris (1971), ISCM Festival Bonn (1976), Alte Kirche Boswil ve Švýcarsku (1980). Je ovšem nutno podotknout, že v literatuře často zmiňovaná pozvání do těchto soutěží nebyla ve většině případů právě vinou řečených okolností realizována. Kopelent se tak v porotě mohl zúčastnit až soutěže Kazimierze Serockiho ve Varšavě (1984).<sup>25</sup>

Situace, ve které se skladatel v sedmdesátých letech nacházel, se zásadním způsobem promítla do jeho tvorby, kde se záměrně snaží o charakter odporu a sarkasmu. Autor manifestuje – například únikem ze stylu nebo vybočením k nějakému žánru – svou nechuť ke stávajícímu režimu (skladatel tomuto postupu říká „intarze“; vyskytuje se například ve skladbě *A Few Minutes with an Oboist*, 1972, kde hoboj hraje místo kadence „kazačok“, tj. tanec okupantů; opakovaný tón v *Baladě* pro klavír, 1976, *Furiant*, 1979 – konkrétní gesto – kdy klavírista podle pokynů v partituře „zlověstně zavře víko klaviatury a odejde“<sup>26</sup> aj.). Kopelent se tak vyrovnává s osobní i společenskou situací. Jeho kompoziční styl v té době stále vychází z Nové hudby, přiklání se k atonalitě, komponuje často volnou dvanáctitónovou technikou tak jako v 60. letech, používá proporční notaci. Oproti minulému desetiletí jsou jeho partitury barevnější a více strukturované, zároveň však používá aleatorní plochy a jeho kompozice proto nemají definitivně ustálený tvar díla, ale řadu možných podob do jisté míry závisející na interpretovi (*Balada pro klavír*, 1976). Do tohoto období autorovy tvorby spadá začátek používání citátů a krátkých průniků tradiční tonální hudby, které vedle intervalové tvrdých zvukových struktur vytváří charakteristickou Kopelentovu poetiku: prvek sémantické

---

vnímal s pocitem příkoří. O tom svědčí i korespondence se Svazem skladatelů, později Svazem československých skladatelů a umělců.

<sup>25</sup> Upozorňuji, že tyto informace, které jsem částečně přejal z dřívějších hesel jsou nepřesné a budou potřeba korigovat například sestavením přesné chronologické tabulky autorova života. Kopelent občas vyjet mohl. Kupříkladu roku 1977 byl s celou rodinou (!) na zájezdu v Paříži. To však nesnižuje míru režimové šikany, které byl skladatel po celou dobu normalizace vystaven.

<sup>26</sup> Dle autorových slov je ve *Furiantu* ukryto daleko více takovýchto „sdělení“. Tvrdí, že je zde například komprimován začátek sovětské hymny do disonantního souzvuku.

kontrapozice<sup>27</sup> (*Žest'ový kvintet, Jitřní chvalozpěv, Furiant* pro klavírní trio).<sup>28</sup> Vedle těchto vzdorovitých skladeb však Kopelent napsal v sedmdesátých letech řadu prací se zcela jinou atmosférou. Z velkého výběru jsou mj. pozoruhodné koncertantní skladby jako *Libá hudba s lidovým motivem* (1976), ve které unikátním způsobem konfrontuje výrazivo Nové hudby se světem folklóru a *Hrátky* pro altsaxofon a orchestr (1974–1975), zkomponované pro legendu československého jazzu Jiřího Stivína.

## Období velkých oratorií

Doba normalizace Kopelentovi poskytla také dostatek času k práci na své tvorbě a tak paradoxně v tomto období vzniká celá řada znamenitých kompozic. Ještě v době aktivity souboru *Musica viva pragensis* vnikla myšlenka mezinárodní spolupráce se skladateli okruhu Nové hudby z východního bloku. Z několika možných osobností nakonec Kopelent navázal užší spolupráci s východoněmeckým skladatelem Paulem-Heinzem Dittrichem a mladou, v té době téměř neznámou skladatelkou Sofií Gubajdulinou. Během komplikovaně uskutečňovaných setkání a především pomocí korespondenčních kontaktů se skladatelé dohodli na vytvoření rozsáhlejší vokálně-orchesterální skladby. Při volbě tématu byl od začátku dán důraz na univerzalitu textu, se kterým by se každý z kulturně zcela odlišných tvůrců mohl ztotožnit.

Bible ani Korán v dané politické situaci nepřicházely v úvahu, a tak po delším hledání připadl Marek Kopelent na nadčasová poselství Jana Amose Komenského. Další poměrně obtížnou otázkou bylo sladění prací na společné skladbě. Paul-Heinz Dittrich byl s iniciátorem projektu Markem Kopelentem ve styku při návštěvách Varšavské jeseně, Sofia Gubajdulina však dostala povolení vycestovat do Československa až začátkem roku 1975. V té době už existoval předběžný graf ve formě space notation, který vyznačoval celkovou koncepci kompozice. Skladatelé se pak na tomto setkání definitivně dohodli na výběru pasáží z Komenského díla, celkovém rámci skladby a v neposlední řadě i na sjednocení znaků v partituře. Každý skladatel dostal jistý úsek textu, vedle toho však existovala jedna společná věta, kterou zhudebnili všichni tři. V souladu s intencí Komenského textu skladatelé připsali svou práci tehdy naléhavému výročí třiceti let od konce druhé světové války a vzhledem k nadcházejícímu výročí založení UNESCO připsali *Laudatio pacis* této organizaci.

Celkově je v zhruba v půlhodinové partituře oratoria pro soprán, alt, tenor, bas a recitátora sólo, komorní sbor, smíšený sbor a orchestr na text Jana Amose Komenského *Laudatio pacis* devět vstupů od jednotlivých autorů. Ačkoliv byly kontakty skladatelů v té době značně omezené, je pozoruhodné, jak stylově čistého a jednolitého rámce celá kompozice dosahuje. Svědčí to i o síle stylu Nové hudby, ve které se pohybovali všichni tři autoři, každý ovšem v rámci svého osobitého způsobu. V Kopelentem zhudebněné části převažuje statická faktura, kterou střídá rytmicky pregnantní puls Paul-Heinze Dittricha. V úseku zhudebněném Gubajdulinou jsou pozoruhodné zejména aleatorní sborové prvky.

<sup>27</sup> K tomuto postupu u československých skladatelů podobných východisek viz: MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Koláž a hudba*. in: *Konfrontace*, Praha 1970, č. 3, s. 34–37

<sup>28</sup> Marek Kopelent k tomu v rozhovoru se mnou uvedl: *Sedmdesátá léta byla reakcí na tu dobu a na moji situaci. Proto se do mých tehdejších skladeb dostaly i mnohé ironické tóny, jazyk se více strukturoval a skladby z té doby obsahují různá vykojení – já tomu říkám „žánrení“.* Po smrti otce roku 1977 toho bylo najednou dost. Moje dcera Veronika ve čtrnácti začala brát víru vážně, i to mělo vliv na moji hlubší konverzi. V pátém smyčcovém kvartetu už dominovala.

Po dokončení společné skladby se však trojice autorů dostala do velmi obtížného zápasu o její uvedení. Vzhledem k nepříznivému postavení Marka Kopelenta a Sofie Gubajduliny byla jistá naděje na uvedení oratoria v Německé demokratické republice, kde v té době byla vzhledem k subvencím jejího západního souseda pro projekty podobné orientace situace příznivá. Z možnosti uvedení ve Východním Německu však po delších jednáních sešlo, marná se ukázala i snaha oslovit s žádostí o provedení organizaci UNESCO. *Laudatio pacis* tak bylo premiérováno až osmnáct let po svém vzniku roku 1993 v rámci 43. ročníku Berliner Festwochen.

Jedním z četných podnětů, které Marek Kopelent v této době obdržel ze zahraničí, byla objednávka rozhlasové stanice v Baden-Badenu, pro kterou mezi léty 1977–1978 složil koncertantní árii *Il Canto de li Augei*. Skladatel, v jehož tvorbě hrají vokální skladby velice významnou úlohu, přistoupil ke kompozici s velkou odpovědností. Podobně jako u jeho o deset let starší skladby *Snehah* (Láska) i tady hraje v textu milostná tematika důležitou roli. Nejpodstatnějším byla u árie *Il Canto de li Augei* inspirace koncertní árií 18. století. Proto i zde nalezneme řadu odkazů k mozartovským manýrům, koloratuře, k radostnému trylkování a žertování. Z těchto aspektů *Il Canto de li Augei* vychází, ovšem pod proměnou kompozičního jazyka Nové hudby, které se projevují v asémantické práci s textem, volbě tónového materiálu či občasnými aleatorními odskoky v sopránovém partu. Také orchestrální part je řešen s Kopelentovou obvyklou barevností a půvabem. K jeho poetice přispívá i chvilkové, pro Kopelenta typické tonální ukotvení jinak zvukově vyostřeného hudebního materiálu.

První interpretkou árie byla dva roky po jejím vzniku v Baden-Badenu vynikající sopranistka Sigune von Osten, s níž autor stále spolupracuje. Sigune von Osten přednesla v Bratislavě pod taktovkou Libora Peška tuto skladbu roku 1985 také jako československou premiéru. Roku 2006 zaznělo *Il Canto de li Augei* v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro.

Nepřízeň režimu vůči osobě i tvorbě Marka Kopelenta i na domácí půdě spočívala pochopitelně především v zákazu hraní jeho děl. I když se četné skladby dále prováděly v zahraničí, v sedmdesátých letech Marek Kopelent prakticky neznal jejich zvukovou podobu, což je pochopitelně pro skladatele soudobé hudby, který si potřebuje sluchově ověřovat podobu svých partitur, zásadní komplikace. Roku 1978 proto vyvolal spor s Českým hudebním fondem, který měl uvádění a propagaci soudobé domácí tvorby zakotveny přímo ve svém statutu. Docílil po zdlouhavých průtazích provedení své *Balady* pro klavír v rámci středních svazových přehrávek v Janáčkově síni ČHF 8. února 1978 v podání Radoslava Kvapila. Roku 1983 byl Kopelent přijat jako jeden z posledních autorů do Svazu českých skladatelů a koncertních umělců.<sup>29</sup> Ačkoliv s uvolňováním režimních tlaků v osmdesátých letech měl Marek Kopelent přece jen možnost své skladby občas na svazových koncertech uvádět, počet celkových provedení v Čechách se do roku 1990 pohybuje kolem deseti.<sup>30</sup> Významnou událostí bylo provedení *Hrátek* pro altsaxofon a orchestr s Jiřím Stivínem v Rudolfinu (28. 2. 1980), vzrušeného melodramu na vlastní text a verše Marie Procházkové *Nářek ženy* (28. 10. 1981 v Paláci kultury), a skladby, ve které se Kopelent nejvíce dotkl folklóru, *Libá hudba s lidovým motivem* (12. 4. 1984). V dalších letech docházelo v rámci

<sup>29</sup> Členství v této instituci bylo stěžejním požadavkem pro existenci jakéhokoliv skladatele. Odmítnout si jej z významných skladatelů dovolil pouze Jan Klusák, jehož existenční zajištění v té době částečně vyplývalo i z občasných spolupráce s televizní a divadelní sférou viz: IVAN POLEDŇÁK, *Vášeň rozumu – skladatel Jan Klusák*, Olomouc 2004.

<sup>30</sup> Tato informace je přibližně stanovena podle materiálů HIS, OSA, dobových kritik, koncertních programů a ústních svědectví. Sám skladatel původně pouze hovořil o pěti provedeních, dokázat se však dá nejméně osm.

svazových koncertů ke sporadickému provádění komorních skladeb Marka Kopelenta – většinou ovšem jednou do roka.<sup>31</sup>

Lze-li hovořit o jistém obratu v jinak stylově velice celistvé Kopelentově tvorbě, můžeme jej umístit do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. U Marka Kopelenta nelze mluvit o žádném zásadním převratu, k jakému došlo například u Krzysztofa Pendereckého, jehož hudební jazyk se postupem času od skladebných prostředků Nové hudby vzdaloval. I když stále setrval v kontextu Nové hudby, k jistému projasňování v Kopelentově tvorbě začalo pomalu docházet. Vnější podnětem byl jeho návrat ke katolické víře. Ten se promítl jednak volbou témat, jednak v intervalových složeních Kopelentových kompozic. Již koncem sedmdesátých let je tento posun možno sledovat v Kopelentově druhé varhanní skladbě *Jitřní chvalo zpěv*.

I když skladatel sám datuje proměnu ve své tvorbě ke vzniku *Pátého smyčcového kvartetu* (1979–1980) a *Symfonie* pro orchestr (1982)<sup>32</sup>, dají se znaky nových prvků charakteristických pro Kopelentovu tvorbu v osmdesátých letech najít například už ve skladbě *Jitřní chvalo zpěv*. Zlom v *Pátém kvartetu* však spočívá v tom, že zde Kopelent užívá intervalu velká tercie ne pouze ve smyslu charakteristického žánrového vybočení, ale již jako integrálního prvku skladby. Nejvíce od šedesátých let se Kopelent k hudební tradici přiblížil v *Legendě De passione St. Adalberti Martyris* (1981) psané na objednávku pro 25. výročí festivalu Varšavská jeseň. Ve spolupůsobení dvou faktorů – skladatelovy momentální vývojové situace a druhu skladby (oratorium vždy v hudebních dějinách postulovalo užití *stile antico*, charakterizovaného návazností na tradici) – vzniklo pozoruhodně vyvážené dílo, které se na jedné straně nevyhýbá použití tonálních ploch, ovšem ve stálé konfrontaci se suverénně ovládnutým výrazivem Nové hudby. Za charakteristické skladby osmdesátých let se dále dá považovat *Zjitřený zpěv* (1982–1983), *Agnus Dei* (1983), *Concertino* pro anglický roh a orchestr (1984), oratorium *Mesaggio della bonta* na text Teresia Bosca (1987), *Mon amour* (1988).

Kopelentův osobní návrat ke křesťanské duchovní tradici se však také zásadním způsobem promítl do jeho tvorby. Jedním z vnějších důsledků byla i volba oratorních námětů. K symbolickému datu 24. prosince 1980 obdržel Kopelent oficiální žádost o napsání skladby pro následující ročník festivalu Varšavská jeseň. Šlo o objednávku na jakoukoliv skladbu od kompozice pro sólový nástroj až po symfonii. Marek Kopelent ve své skladbě *Legenda De passione St. Adalberti Martyris* pro recitátora, smíšený sbor a orchestr na latinský text staročeské legendy (1981) zvolil právě téma osobnosti svatého Vojtěcha, aby podtrhl sounáležitost obou národů. K festivalové premiéře došlo 26. září 1981, na uvedení díla ve své vlasti musel pochopitelně počkat do revoluce. V nastudování České filharmonie pod taktovkou Zdeňka Košlera k němu došlo na festivalu Pražské jaro 18. května 1991 za přítomnosti prezidenta ČSFR Václava Havla a španělské královny Sofie.

V návaznosti na historicky bohatou oratorní tvorbu (oratorium vždy v hudebních dějinách postulovalo užití *stile antico*, charakterizovaného silnou vázaností k tradici) Kopelent ve své

<sup>31</sup> I přes to, že Kopelent je chápán jako jakýsi „skladatel disident“ je dobré si uvědomit, že ačkoliv zašel ve srovnání se svými kolegy ve svém odporu asi nejdále, aktivního československého disentu se de facto neúčastnil. V lednu roku 1977 se rozhoduje po složitém uvažování nepodepsat Chartu 77. Paradoxně vzápětí podepisuje jako jeden z posledních takzvanou „Antichartu“. Československý disent srovnatelný s oblastí literatury v soudobé vážné hudbě sedmdesátých let už z praktických aspektů tohoto specifického a na institucionální základnu vázaného umění prakticky neexistoval.

<sup>32</sup> Ta vznikla z podnětu Paula Sachera.

*Legendě* s nadhledem až postmodernistickým stylově slučuje několik zdánlivě naprosto neslučitelných rovin. Vedle orchestrálních ploch z materiálu Nové hudby používá Kopelent hned ve vstupních taktech oratoria pro podtržení archaičnosti daného tématu neochorální části, sestavené ze sborového zpěvu za doprovodu zobcových fléten. Chorální materiál ve zpěvu pak kombinuje s tonálně vyostřeným doprovodem orchestru. V průběhu oratoria se pro vyjádření prvků pohanského zla z Kopelentovy partitury vynořuje dokonce i delší jazzová plocha.

Dalším skladatelovým oratoriem bylo *Mesaggio della bontà* na text Teresia Bosca (1987) provedené v Itálii ke stému výročí smrti Dona Bosca, zakladatele kongregace Selesiánů. Dosavadní Kopelentova práce v této oblasti vyvrcholila oratoriem *Lux mirandae sanctitatis* (1994), k jehož realizaci využil klášter svaté Anežky. Zde také Kopelent výraznou měrou uplatnil prostorovou hudbu, kterou používá i v řadě svých dalších skladeb. O skladatelovo postavení v rámci evropské avantgardy svědčí i přizvání k projektu šéfa stuttgartské Mezinárodní Bachovy akademie Helmutha Rillinga *Requiem der Verzeihung*, kterého se Kopelent zúčastnil vedle Krzysztofa Pendereckého, Luciana Beria, Alfreda Schnittkeho, Györgyho Kurtága, Arne Nordheima, Wolfganga Rihma a Friedricha Cerhy a dalších skladatelů.

Styl skladeb Marka Kopelenta sedmdesátých a osmdesátých let vykazuje markantní rozdíly. Z vnějších okolností k tomu přispěl skladatelův návrat ke křesťanství, hledání duchovních témat, které se od té doby staly pevnou konstantou Kopelentovy tvorby. Kopelent opouští proporční notaci, skladby jsou pevněji fixované, přestávají se vyskytovat aleatorní a interpretačně volné plochy, je patrná tendence k formálnímu ukotvení. V intervalové struktuře lze pozorovat prosvětlení – použití velké tercie – které vede k poetizaci Kopelentovy tvorby. Podobně jako v sedmdesátých letech skladatel pracuje s kolážovým principem.

Sedmdesátá a osmdesátá léta znamenala pro Marka Kopelenta ztrátu existenčních jistot i slibně se formujícího skladatelského postavení. Přes značné omezení vnějších aktivit právě do té doby spadá vznik většiny jeho tvorby včetně řady zásadních děl. Otázkou však zůstává, do jaké míry přispěla režimní izolace takovýchto skladatelských veličin spolu se systematickým pěstováním dobře placeného skladatelského průměru<sup>33</sup> k situaci, kdy současná česká hudební scéna, přes některé výrazné osobnosti, nemůže postavit svého zástupce vedle autorů z ostatních zemí bývalého sovětského bloku, jmenovitě např. Lutosławského a dalších představitelů polské skladatelské školy vedle Ligetiho, Kurtága, Gubajduliny, Pärta či Schnittkeho.

## Po roce 89

I když se situace provozování děl Marka Kopelenta na domácí půdě začala v důsledku zmírňování tlaků v osmdesátých letech mírně zlepšovat, konečným impulsem pro jeho návrat do české hudební kultury byly až události roku 1989. V letech 1991–1992 zastával funkci hudebního poradce kulturní sekce Kanceláře prezidenta republiky. Od roku 1991 pedagogicky působí na HAMU, kde byl jmenován profesorem (1991). V témže roce obdržel od francouzské vlády řád *Chevalier des arts et lettres*. Při příležitosti 2. ročníku Mezinárodní skladatelské soutěže Pražské jaro 1995 byl přizván do poroty. Na formování domácího kulturního života se v současné době podílí také jako jeden z hlavních protagonistů tvůrčí

<sup>33</sup> O této velice tíživé situaci blíže viz: IVAN VOJTĚCH, *Český hudební fond – Prolegomena k analýze hudební instituce*. in: Ivan Vojtěch, Rozpravy, Praha 1998.



skupiny *Ateliér 90*, založené před únorovým likvidačním sjezdem Svazu českých skladatelů a koncertních umělců v únoru 1990. Mezi projekty tohoto sdružení patří organizace festivalu *Třídění plus* či od léta roku 1996 *Mezinárodní skladatelské kurzy v Českém Krumlově*, které Marek Kopelent založil a řídí. V letech 1995–1996 působil v Radě ministra kultury pro Českou filharmonii.

V devadesátých letech se Kopelent začíná opět vyjadřovat v řadě polemických a kritických textů publikovaných zpravidla v Lidových novinách<sup>34</sup> k závažnějším společenským otázkám. Kromě aktuální situace soudobé hudby a různých kauz – například ohledně šéfdirigenta České filharmonie, Českého rozhlasu, hudebního školství apod. – se také často zaměřuje nad podle něj nedostatečně vyřešeným problémem zúčtování s minulým režimem.<sup>35</sup>

Z významných koncertních událostí jmenujme alespoň českou premiéru *Legendy svatého Vojtěcha* na festivalu Pražské jaro v roce 1991 (v dalších ročnících tam byly uvedeny ještě *Appels* pro dvanáct vokalistů a tři hráče na bicí – 2000, opakovaně *Praštěné písničky* pro dětský sbor a také – v roce 1998 – *Jitřní chvalozpěv*; ve výročním roce Marka Kopelenta 2002 však Pražské jaro neuvedlo skladbu žádnou, v roce 2006 *Il Canto de li Augei*). Mezi významné počiny toho období patřilo dále uvedení symfonické básně *ARIÍJA*, komponované na objednávku k 100. výročí založení České filharmonie, odvážný, konceptuálně řešený projekt prostorového oratoria k počtě svaté Anežky České *Lux mirandae sanctitatis*, provedeného začátkem roku 2001 v prostorách kláštera této světice (11. a 12. února) či autorský večer Marka Kopelenta, umístěný do prostor Galerie Rudolfinum ve skladatelově výročním roce (12. 6. 2002). Za mimořádné zásluhy o českou hudební kulturu obdržel 10. května 2000 od Nadace Český hudební fond na zámku v Českém Krumlově Cenu Classic. V květnu 2001 převzal Marek Kopelent na Vídeňské univerzitě Herderovu cenu hamburské nadace Alfreda Toepfera. Na podzim roku 2003 převzal z rukou ministra Pavla Dostála cenu Ministerstva kultury za přínos v oblasti hudby. Kromě toho, že jsou na řadě prestižních projektů pravidelně hrány jeho partitury (Krása dneška, Vlnění na vlně Kopelent, Atelier 90, atd.), pořádá skladatel zpravidla pod hlavičkou Ateliéru 90 každoročně průměrně jeden autorský večer ze své tvorby.

Co se týká autorova tvůrčího jazyka v tomto období je zřetelně patrná syntéza kompozičních prostředků. Výrazně se zde také promítá autorova zpětná reflexe vlastní tvorby, která vyplývá z potřeby jasného formulování skladebných principů. Vedle přirozeného vývoje k tomu do značné míry přispěla Kopelentova soustavná pedagogická činnost. Proto je zde opět patrný příklon k jasnějšímu kompozičnímu řádu, lze dokonce vysledovat určité návaznosti na tradiční formy – *Canto espansivo* (1993) – a hledání jasného tvaru vertikály.

Od devadesátých let je Kopelentovým základním kompozičním principem metoda intervalového výběru: skladatel používá intervaly malé a velké sekundy, malou tercii a triton. Ostatní intervaly se objevují pouze pokud mají být charakteristickým znakem té či oné skladby – může to být velká tercie nebo čistá prima (obě v *Canto espansivo*). Vedle těchto čtyř intervalů můžeme při analýze občas vyzorovat ještě malou a velkou septimu a velkou sextu, kteréžto jsou obratem intervalů základních. Jedním z důležitých momentů jeho

<sup>34</sup> I když jsou tyto texty vyhledané výstřižkovou službou z větší části v archivu pisatele této stati, k datu dokončení Diplomové práce nebylo možno stavit jejich podrobný soupis – proto jsou Kopelentovy články uváděny pouze výběrově. Čeká tedy na své zařazení v Kopelentově monografii.

<sup>35</sup> Z četných Kopelentových prací viz. například: *Diskuse* (odpověď Kortemu týkající se jeho hodnocení Jaroslava Šedy, *Hudební rozhledy* 1990, s. 384).

*Hovoří skladatelé – Slovo po dvaceti letech* (*Hudební rozhledy* 1990, s. 147–149).

*Hudby jsou dvě* (*HIS Voice* 2001, č. 6, s. 16).

*Otevřený dopis ministru kultury Pavlu Dostálovi* (*Lidové noviny* 18. 11. 2004, s. 25).

kompozičního vnímání je položení důrazu na fenomén prostoru.

Ačkoliv Marek Kopelent oficiálně působí jako pedagog až od roku 1991, patřily mezi jeho soukromé žáky osobnosti jako Petr Kofroň nebo Martin Smolka. Během své činnosti na HAMU vychoval Kopelent řadu tvůrců, z nichž prakticky všichni zaujali výrazné postavení mezi nastupující skladatelskou generací. Jeho žáky na HAMU byli Roman Z. Novák, Sylva Smejkalová, Michal Macourek, Martin Marek, Ondřej Štochl, Michal Trnka, Ondřej Adámek, Tomáš Pálka a Jan Pták.

Při zpětném pohledu na Kopelentovo dílo<sup>36</sup> lze mluvit o vědomém tísňutí ke kontinuálnímu formulování individuálního a dobře rozpoznatelného autorského projevu v hranicích stylu Nové hudby.

---

<sup>36</sup> V kontextu dvacátého století nesourodý pojem „dílo“ používám s vědomím skladatelova vnitřního směřování.

## Varhanní tvorba

Silná tradice literatury klavírní (a zvláště varhanní) bude vždy u autora vycházejícího ze soudobých skladebných postupů, hrát významnou roli. Větší experimenty naopak dovoluje tvorba pro „sólové nástroje“ mladšího druhu. Tato neúměrnost vytane na mysli kupříkladu už jen letmém při porovnání orchestrálních a hobojoyých koncertantních kompozic Marka Kopelenta s jeho varhanními díly.<sup>37</sup> Nezatíženost tradicí v literatuře pro sólový klarinet či trubku umožňuje autorovi pracovat s dosud neotřelými kompozičními postupy.<sup>38</sup>

Tato studie směřuje k základnímu nastínění životního osudu a tvorby Marka Kopelenta, dále pak k analýze shora uvedených kompozic, a konečně k demonstrování autorova vývoje na třech níže pojednávaných skladbách, vytvořených pro jeden nástroj v delším časovém odstupu.

### Hallelujah – privátní skladatelova situace a vnější okolnosti vzniku díla

Jak již bylo zmíněno v životopisné kapitole, Kopelent se od třinácti let učil hudbě u varhaníka Josefa Kubáně. Je proto celkem nasnadě<sup>39</sup>, že ke konci šedesátých let (začátek února roku 1967) v době, kdy se již jasně vykristalizovala jeho Novou hudbou ovlivněná kompoziční technika, věnoval jednu ze svých skladeb také královskému nástroji.<sup>40</sup> Podle dostupných materiálů archivu Hudebního informačního střediska Českého hudebního fondu premiéroval skladbu *Hallelujah* Zsigmond Szathmáry v Kasselu dne 12. dubna 1969. Toto provedení se konalo na festivalu duchovní hudby v Kasselu, kde Marek Kopelent vstoupil do později klíčového kontaktu s varhaníkem a sbormistrem Klausem Martinem Zieglerem, kterému dedikoval řadu skladeb, mimo jiné i Jitřní chvalo zpěv pro varhany.

Zápisy v materiálech Hudebního informačního střediska Českého hudebního fondu svědčí o velice četném zahraničním provádění této skladby celou řadou interpretů. Také české premiéry se této kompozici dostalo poměrně záhy – v podání Petera Schwarze zazněla poprvé 16. července 1969 v chrámu svatého Mikuláše v Praze.<sup>41</sup> Z tohoto provedení je také zvukový záznam uložený v Hudebním informačním středisku. *Hallelujah* bylo vydáno v nakladatelství Gerig Verlag roku 1968. V rámci veřejných koncertů v pražském Domě umělců dne bylo pro Supraphon v březnu 1970 nahráno Jaroslavou Potměšilovou. Tuto nahrávku vydal v témže roce Supraphon pod názvem XIV. Týden nové tvorby českých skladatelů 1970. Věnováno je redaktoru nakladatelství Gerig Verlag Rudolfu Lückovi, který se zásadním způsobem zvláště za doby normalizace zasloužil o vydávání Kopelentovy tvorby.

<sup>37</sup> Viz také kapitola pojednávající o klarinetovém *Cantu expansivu*.

<sup>38</sup> Jen na okraj uvedme, že Kopelent není ve výše uvedeném žádnou výjimkou. Hudební materiál *Třech kusů pro klarinet sólo* Igora Stravinského psaný v období Petrušky se také značně liší od jeho tehdejší tvorby. Také jeho půlminutový *Kus pro klarinet sólo* s dedikací Pablu Picassovi z roku 1917 předjímá prvky estetiky druhé poloviny století dvacátého.

<sup>39</sup> Tuto námi vytvořenou paralelu mezi dětským zážitkem a kompozicí *Hallelujah* skladatel rozhodně odmítá. Ověření skutečného vlivu nedělních návštěv kostela se svým otcem je téměř nemožné a pro tuto diplomní práci irelevantní. Jistou hodnotu však může mít při skicování autorova profilu.

<sup>40</sup> Podle autora vzniklo *Hallelujah* v jednom týdnu – začátek února roku 1967 – v Bechyni společně s *Čtvrtým smyčcovým kvartetem* a *Praštěnými písničkami*.

<sup>41</sup> Některé prameny uvádějí kostel svatého Jakuba, což je pravděpodobně nepřesné. Sám skladatel na tuto věc nedokáže odpovědět, protože byl v době české premiéry na stipendijním pobytu v Západním Berlíně.

## Hallelujah v rámci varhanní tvorby

*Hallelujah* lze ve světovém kontextu varhanní literatury považovat za poměrně revoluční. Varhanní tvorba se svou liturgickou či alespoň quasi „duchovní“ funkcí se obvykle nevyznačuje hledáním nezvyklých a inovativních postupů. Ačkoliv mezi klasiky varhanní literatury patří osobnosti jako Maurice Duruflé, Arthur Honegger, François Poulenc, Olivier Messiaen, v Čechách pak Leoš Janáček<sup>42</sup>, Klement Slavický, Petr Eben, Jiří Ropek, Otmar Mácha a dokonce Miloslav Kabeláč<sup>43</sup>, jejichž tvůrčí výraz zpravidla vycházel z relativně konzervativnějších technických prostředků. *Hallelujah* oproti tomu v intencích Nové hudby hledá naprosto nové možnosti v použití nástroje – clustery, drobným způsobem uplatněná aleatorika, jistá volnost zápisu vyplývající z proporční notace atd.

## Popis uspořádání skladby

Devítistránková partitura<sup>44</sup> je na první pohled jasně rozdělena na dvě silně diferencované části. První, záměrně maximálně nevýrazná – Kopelent se v úvodu<sup>45</sup> zřetelně vyslovuje k registraci pokynem, že *první část má být zcela klidná a nebarevná* – je psána v tradiční notaci. Čtyřčtvrt'ový rytmus je pravidelný a také registrace se po celou dobu záměrně nemění. Převážná většina not je delší než čtyři doby, přitom se v tempovém označení čtvrtka rovná jedné vteřině. V nazírání tohoto úseku v kontextu Kopelentovy tvorby lze poznamenat, že se nejedná o jedinou plochu v jeho kompozicích, kdy skladatel pracuje s úsekem dlouhých not s minimálním pohybem.

Domníváme se, že je to jeden z jeho charakteristických rysů, kterým zde i později – v konfrontaci s plochou zcela rozdílného charakteru (zde viz druhá část) – skladatel dosahuje překvapivě silného výrazového účinku. Tento prvek vystupuje markantně do popředí ve srovnání s Kopelentovým přiznaným „antipodem“ mezi předními českými skladateli, kupříkladu v porovnání s Janem Klusákem, jehož tvorba je v mnoha periodách naopak charakterizována nervózním rytmickým pulsem.

Záměrná monotónnost je podtržena úzkointervalovými postupy i téměř doslovným užitím legát a ligatur. Autor zde směřuje od jednoho tónu v *pp* postupným vrstvením hlasů až k zesílenému šestihlasu, který však opět postupně umlká až k závěrečnému dvojhlasu. Hlasy postupují převážně chromaticky. Celková kinetika obměn jednotlivých tónů je téměř pod hranicí možnosti vnímat melodické postupy. Proto se zde dá hovořit o práci s témbrovými postupy, ovšem na minimální rovině.

Následující intenzivní kontrast mezi první a druhou částí evokuje tradiční dvojice útvarů známé z varhanní literatury jako preludium a fuga, toccata a fuga, fantazie a fuga a podobně. Na rozdíl však od těchto způsobů práce, kdy relativní volnost preludia vyvažují závazná pravidla fugy, je v případě *Hallelujah* druhá část více fantazie či toccata bez patrného formálního řádu. Formální stránka skladby se dá nejlépe chápat jako zřetězení určitých struktur, ploch a obrazů.

<sup>42</sup> *Mša Glagolskaja – VII část* pro varhany solo.

<sup>43</sup> O specifické vazbě Kopelenta na tohoto autora, která se mohla promítnout i do jeho varhanní tvorby viz v životopisné kapitole.

<sup>44</sup> Partitury, nahrávky a ostatní prameny, které používám k analýze skladeb zde i u dalších pojednávaných kompozic jsou shodné s těmi, které u příslušných skladeb uvádím v soupisové části.

<sup>45</sup> MAREK KOPELENT, *Halleluja per organo*. Musikverlag Hans Gerig, Köln 1968, pokyny k interpretaci.

Oproti zmiňované nebarevné a monotónní části první je druhá část Kopelentova *Hallelujah* maximálně kinetická. Celá část má zřetelně fantazijní charakter. Nalezneme zde velikou různost rytmu, který sestává především z drobných notových hodnot. Klíčová je zde také barva zvuku, varhaník zde používá postupů ve všech manuálech svého nástroje. Vzhledem k povaze kompozičního systému zde autor používá, podobně jako o jedenáct let později v *Jitřním chvalo zpěvu*, notaci proporční. Místo tradičních dob se zde jako časová jednotka při měření jednotlivých úseků používá vteřina. Při realizaci je však ponechána interpretovi poměrně velká možnost vlastní volby. Autor k tomuto problému ve stručných instrukcích poznamenává<sup>46</sup>, že *časové údaje jsou jen přibližné a není nutné je přesně dodržovat*.

O drobných aleatorních ploškách, či spíše v tomto případě pouze dvou na sobě nezávislých pásmech, je zde možno hovořit také. Poprvé na straně sedm v polovině druhého systému a pak na straně poslední, kdy autor přímo v partituru předepisuje, aby *levá ruka hrála nezávisle na rytmu ruky pravé*. Tímto prvkem v závěru skladby, jemuž předchází silná akcelerace v posledním systému, dosahuje Kopelent vrcholu skladby právě na základě aleatorní plochy. Toto místo je možno zahustit hrou registrátora na další manuál, jak je předepsáno v partituru.

### **Opakování materiálových prvků**

Pokud bychom se pokoušeli najít pro naši analýzu kompozičně „pevné body“ v této druhé části, je možno poukázat na akord či tónový shluk hned v úvodu druhé části tvořený tóny d, g, a, cis. Tento prvek můžeme poměrně snadno sluchově i vizuálně identifikovat s jistými modifikacemi v jejím dalším průběhu celkem sedmkrát. Modifikace největší je hned na této první řádce.

Po třetí tento prvek zazní ve své původní podobě, dokonce nezastřen předcházejícími tóny, ke konci druhého systému téže stránky, a to v obou manuálech. Po čtvrté ho lze najít na stránce šest na začátku posledního systému. Konečně třikrát za sebou zazní v závěru skladby zahuštěn v pedálu o tón e. Páté zaznění tohoto akordu na poslední stránce, které následuje po aleatorické a zároveň i nejhybnější ploše je zároveň i zřetelným dynamickým vrcholem kompozice (fff), zostřeným o skutečnost, že po takto vysoce hybném místě se jedná o prvek statický. Od tohoto místa už má dynamika zřetelně sestupující tendenci. Kupříkladu náš sledovaný akord je zde na začátku poslední řádky v mf a jeho poslední zaznění je v pianu.

I když jsem si vědom, že se jedná pouze o poznatek dílčí, domnívám se, že i tento prvek zaujímá jistou jednotící funkci v jinak sluchově obtížně uchopitelné, quasi improvizáčnické struktuře.

---

<sup>46</sup> Tamtéž.

## Volná dvanáctitónová technika

U analýzy jsem rovněž považoval za nutné položit si otázku tónového materiálu pomocí metody statistického výskytu jednotlivých tónů. Je totiž poměrně zřetelné, že zde, podobně jako v dalších skladbách tohoto období<sup>47</sup>, skladatel pracuje s volnou dvanáctitónovou technikou. V *Hallelujah* je tato technika užitá selektivně: z dvanáctitónového totálu často zazní pouze osm, devět, deset či jedenáct tónů. Nebudu zde podávat detailní informaci o těchto výjimkách, pouze se omezím na místa, ve kterých skladatel použil všech dvanáct tónů.

V první části skladby se tak děje na stránce čtyři celkem třikrát a to od poloviny předposledního taktu prvního systému do poloviny prvního taktu systému posledního. Všech dvanáct tónů je zde použito třikrát za sebou bez vynechání či přebytku tónů ostatních. Autor tak zřetelně podtrhuje výrazový vrchol této části.

Na rozdíl od této části užívá Kopelent v části druhé všech dvanácti tónů celkem čtyřikrát, a to hned na začátku (str. 5) – celá patnáctivteřinová strofa druhého systému, dále pak dvakrát za sebou na třetím systému (poprvé se zde zdvojuje b, podruhé b a fis). Naposledy je použito v úplnosti všech dvanáct tónů před zmíněným vrcholem skladby na straně osm od začátku třetího systému do tónu g (tóny a, b jsou zde opět dvakrát, ovšem přítomny z předcházející fráze). Na tomto zmíněném řádku je patrná akcelerace, které skladatel dociluje postupným odebráním tónů a tím i zkracováním frází, jež velice působivě ústí do zmíněné aleatorní plochy.

Ačkoliv jsem statistickou analýzu rozšířil i o číslování pořadí nástupů jednotlivých not, základní dvanáctitónovou řadu, ze které by se odvíjely ostatní souvislosti se mi vyabstrahovat nepodařilo.<sup>48</sup> Je tedy pravděpodobné, že zde takováto základní řada obsažena není a skladatel podobně jako v jiných kompozicích tohoto i následujících období používá dvanáctitónové práce volně.

Ze tří varhanních kompozic Marka Kopelenta je *Hallelujah* nejkratší – pouze devět stran partitury vyplňuje čas necelých osmi minut. Také co se týče integrování skladebných principů Nové hudby zde Kopelent zašel nejdále. Je zde také pozoruhodně uplatňována práce s témbrem, maximální kontrast obou částí jakož i velký tah a spád části druhé.

V kontextu varhanní literatury lze označit Kopelentovo *Hallelujah* za skladbu svou odvahou doslova revoluční. Zdá se být i jednou z nejradikálnějších skladeb svého autora a to nejen z hlediska kompozičních postupů, ale právě díky ostrému vybočení z idiomatiky nástroje. Varhanní tvorba se už apriori svou liturgickou či alespoň quasi „duchovní“ funkcí nevyznačuje hledáním nezvyklých a inovativních postupů. Ačkoliv mezi klasiky varhanních autorů patří takové osobnosti jako Olivier Messiaen či u nás Miloslav Kabeláč a Petr Eben, jejich skladatelský výraz v oblasti kompozic pro varhany vychází především z prostředků modálních systémů. V tomto kontextu je *Hallelujah* třeba nahlížet i ve srovnání s varhanní tvorbou šedesátých a sedmdesátých let s díly jeho současníků Otmara Máchy, Petra Ebena, Luboše Fišera, ale i starších autorů Miloslava Kabeláče a Klementa Slavického. Na pozadí této dobové tvorby Kopelentovo *Hallelujah* naprosto překračuje zavedené kompoziční normy pro tento nástroj a zároveň ukazuje zcela nové možnosti jeho využití. Není proto překvapením, že v českém kontextu nemá tato skladba srovnání. V rámci světové tvorby se podobné stylizace varhan objevují ve varhanních kompozicích György Ligetiho, Maurice

<sup>47</sup> Viz životopisná kapitola a následující soupis skladeb.

<sup>48</sup> Podrobné materiály této statistické analýzy jsou pochopitelně k dispozici.

Kagela či Mortona Feldmana. Ohledně inspiračních zdrojů skladby *Hallelujah* Marek Kopelent uvedl:<sup>49</sup>

*Když jsem s tatínkem chodíval do kostela ke svatému Jakubovi, tak si zřetelně vzpomínám na okamžik vzkříšení na Bílou sobotu. Kostel je nejprve v šeru. Teprve před evangeliem, když se zazpívá Aleluja, se všechna světla rozsvítí. V tom okamžiku mně jde mráz po zádech. Proto je skladba zpočátku tak nebarevná a statická. Šlo mi hlavně o ten zlom – je to jako kdyby tady člověk něco očekával. Po této ploše se má odsadit, počkat a potom to všechno vypukne. Jako zvolání se ozve v prvních tónech ono dlouho očekávané Aleluja jako nahromaděná energie.*

## Jitřní chvalozpěv

Okolnosti vzniku *Jitřního chvalozpěvu* (1978) se váží k dlouholetému přátelství Marka Kopelenta se sbormistrem a varhaníkem farnosti sv. Martina v Kasselu Klausem Martinem Zieglerem, jemuž je také skladba dedikována. Premiéra se uskutečnila rok po vzniku skladby v kostele sv. Martina v Kasselu s Klausem Martinem Zieglerem. *Jitřní chvalozpěv* se ve skvostné interpretaci Jaroslava Tůmy stal součástí autorova profilového CD, vydaného roku 1997 z podnětu Českého hudebního fondu společností Multisonic.

Oproti ostatním kompozicím Marka Kopelenta, jejichž muzikologická zpracování jsou v současné době více než nečetná, jsem měl ve své práci co se týká *Jitřního chvalozpěvu* možnost navázat hned na dva texty. Velice cenný rozbor skladby provedl Petr Kofroň v knize *Třináct analýz*.<sup>50</sup> Jelikož je Kofroň nejenom renomovaným skladatelem, ale i Kopelentovým žákem, lze tento text považovat za poměrně autentický. Kofroň si zde dobře všímá zjevné konfrontace dvou prvků:

*Stojí zde materiál vykazující čistotu, jednoduchost, vazbu na tradici, a proti němu materiál tak trochu „nečistý“, složitější, současnější (...) První pól reprezentují: Jeden tón, diatonická melodie, základní akordy klasické harmonie (...). Druhý pól reprezentují: Akord dvanáctitónového totálu, chromatická, téměř dvanáctitónová melodie. Tyto dva póly Kopelent konfrontuje za sebou, následně, nad sebou, simultánně i procesuálně.*

Tuto kontradikci dokládá na notových příkladech, jež tvoří tři čtvrtiny celé studie. Kofroňova analýza materiálu *Jitřního chvalozpěvu* je díky své stručnosti – citovaný úryvek tvoří přibližně třetinu textu celé studie – velice věcná. Patrně by se však dalo polemizovat s konečnou sémantickou tezí Kofroňova výkladu *chvalozpěvu*, která je obsažena již v názvu analýzy a kterou také autor svou studií pointuje. Tento výklad bych proto připsal na vrub pro Kofroň typickému vyjadřovacímu způsobu, který je charakterizován vzletným bohatstvím myšlenek.

Postřehy autora bookletu k již zmiňovanému Kopelentovu profilovému CD jsou také velice trefné<sup>51</sup>, bohužel však vzhledem k zaužívanému formátu podobných textů až příliš úsečné. Na základě těchto skutečností jsem se rozhodl pokusit se v rámci této práce o analýzu komplexnější – a to z hlediska jejího materiálu (v návaznosti na Kofroň), dále popsání skladby z hlediska nástrojové idiomatiky a především nalezení formální koncepce díla. V souvislosti s analýzou Kopelentovy předcházející varhanní skladby *Hallelujah* bych také

<sup>49</sup> Volný přepis záznamu diktafonu z návštěvy u skladatele 8. dubna 2003.

<sup>50</sup> PETR KOFROŇ, *Nostalgie. Marek Kopelent – Jitřní chvalozpěv*. in: *Třináct analýz*, Jinočany 1993, s. 45–52.

<sup>51</sup> ANTONÍN MATZNER, *Marek Kopelent*. in: *Mon amour* [booklet k CD], Praha 1997.

rád demonstroval technický i stylový vývoj Marka Kopelenta v průběhu jedenácti let, které od sebe tyto skladby oddělují.

Pro ulehčení orientace jsem se pokusil na základě sounáležitosti užitého materiálu o formální rozdělení makrostruktury skladby na tři následující úseky:

<b>introdukce</b>	<b>+</b>	<b>I.</b>	<b>II.</b>	<b>III.</b>	<b>+</b>	<b>epilog</b>
číslo: <sup>52</sup>	1	2–4	5–13	14–16		17–18

Část materiálu a tónových vztahů, s nimiž Kopelent v průběhu skladby pracuje, exponuje již během prvních deseti sekund *Jitřního chvalo zpěvu*. Je to za prvé kvartový spodní příraz k vstupnímu trylku. Ze stejného intervalu je utvořena také hlava tématu v části I. (tóny e h před číslem dvě). V průběhu celé první stránky, jež by se s výjimkou posledních dvou tónů dala pro naše účely označit jako úvod, tyto ať už spodní či vrchní trylky hrají důležitou úlohu vzhledem k bloku A v části I. (viz č. 3–5).

Během oněch prvních deseti sekund je také možno povšimnout si druhého velice významného prvku a sice prodlevy na pedálovém tónu dis (snad pro zdůraznění své budoucí úlohy nastupuje ve forte fortissimu). Tato prodleva je ostatně typická i pro jiné Kopelentovy kompozice, např. pouze o dva roky mladší *Balladu pro klavír*. V *Jitřním chvalo zpěvu* skladatel hojně využívá tuto prodlevu takřka beze zbytku pro celou plochu díla – zvláště důležitou úlohu zaujímá v závěru kompozice (viz níže). Skladatel prodlevu užívá jako jednotícího momentu ve všech částech v průběhu jinak ostře diferenciované skladby a zároveň její přítomnost (podobně jako v klasické harmonii) působí na vyvážení složitého hudebního materiálu.

Také ony trylky hrají později jistou, i když ne tak významnou roli, a to jako kontrapunkt k bloku A v čísle 3. Jinak jich už Kopelent ve své skladbě mimo introdukci neužívá. V druhé polovině třetího řádku dochází ke gradaci pomocí čtyř zdvojených trylků najednou a nechybí ani tonální vyústění introdukce do později klíčové A dur.

Jak už bylo uvedeno – tóny e h před číslem 2 bych chápal už jako přináležející k části I. V čísle 2 dochází k postupné anticipaci materiálu bloku A, mimochodem svou rytmickou a artikulační vizí ne zcela nepodobnou některým pasážím *Hallelujah*.

V čísle 3 zaznívá předem nachystaný blok A. Tato diatonická pasáž je tonálně jasně ukotvena v A dur – nechybí ani předznamenání této tóniny a samotnému nástupu A předcházejí čtyři najednou znějící tóny e zde jasně ve funkci dominantní. Melodie vykazuje jistou motivickou spřízněnost s hlavou introdukce a dalšími již zmíněnými přírazy. Rytickým charakterem je tónový průběh příbuzný příznačnému motorickému pohybu, jaký známe ve varhanní literatuře například u Johanna Sebastiana Bacha.<sup>53</sup> Pedálová linie také s použitím prodlev zde podtrhuje tonální stabilitu prvku A. Za pozornost stojí trylek a následný zátryl v levé ruce, který je

<sup>52</sup> Kopelentovo číslování samozřejmě nelze brát jako jednotku míry v úvaze o délce jednotlivých úseků.

<sup>53</sup> V tomto místě nelze neříct Kopelentovu jasnou inspiraci tímto skladatelem, která ovšem vyplývá z výše zmíněného (*Hallelujah*) primárního zatížení literatury pro tento nástroj. I sám skladatel tuto inspiraci přiznává a dále jí nelze říct či vědomě nebo nevědomě uplatňuje ve skladbě *Lob in der Frühe* – viz níže v kapitole *Radosti z milosti* pojednávající o této kompozici.



vlastně račím postupem zmíněné hlavy introdukce. V technice převratného kontrapunktu je pak užít i v pravé ruce. Postupným střídáním melodické linky v pravé a levé ruce se narušuje střídání kontinuální barevnost melodie a dochází k jejímu komplikování. Před číslem 4 již zaznívá dvojhlasně a v této či dokonce v trojhlasé podobě je pak používána i v následujícím průběhu skladby. Od č. 4 dochází k její konfrontaci s postupně stále více se zahušťující akordickou sazbou (pouze v pravé ruce), vyúsťující při osmém užití v zahuštěném desetitónovém akordu, který je zároveň díky označení ffff také dynamickým vrcholem celé skladby. Za povšimnutí stojí i skutečnost, že Kopelent využívá konfrontace materiálu tématu A s prvkem jiným i v závěrečné části Chvalozpěvu.

Od echa v čísle 5 bych situoval ve formální koncepci díla nejrozsáhlejší úsek skladby – část II. Melodie B, nastupující v č. 7 a využívající chromatiku, má neklidný až těžký charakter. Kopelent ji užívá ve velkých transformacích jako například v čísle 11 po ostře kolorovaném intermezzu – č. 8–10. Ona zmiňovaná pro tuto skladbu charakteristická prodleva je v této části svěřena levé ruce a je povahy akordické (tóny h d f a). Za pozornost v č. 11 také stojí pětitónový model v pedálu, který je vzhledem k dalšímu průběhu kompozice (č. 13) ostinátní povahy: objevuje se zde za sebou celkem pětkrát. Rozbíhající se vícehlas je však v č. 12 krátce přerušen návratem tématu A (viz č. 4). V čísle 13 dochází k polyfonickému vrcholu druhé části ve čtyř paralelních pásmech. Pravá ruka hraje variaci melodie B spolu s dalším přidaným hlasem situovaným do sopránu. Ruka levá drží akordickou prodlevu (h d f g) a konečně v pedálu je umístěn zmiňovaný ostinátní model.

Jedenáctitónový akord v čísle 14 otevírá poslední – III. část *Jitřního chvalozpěvu*. Tento akord zazní v III. části celkem čtyřikrát – podruhé před číslem 15 (později dokonce v podobě dvanáctitónového totálu). Jinak je celá následující stránka (č. 14 a 15) složena z pouhého jednoho tónu b zaznívajících postupně v rozmanitých oktávách a rejstřících. Uprostřed mezi čísly 14 a 15 je umístěna pedálová prodleva na tónu b, která zní až do konce skladby. Tón b je zároveň i základním tónem tóniny, do které Kopelent situoval i náznakem nápěvu mariánské písně. Tónina B dur je zde i vyznačena předznamenáním. Nad jejím začátkem je připsáno „wie in einer Dorfkirche“ a také označení „simplicissime“. Harmonie písně je v kontrastu s užívanými prostředky Nové hudby velice jednoduchá a prostá. Náznak písně zazní v celé podobě, ovšem přerušována v polovině frází vstupy bloku A, opět v označené A dur. Ačkoliv mezi základní tóninou B dur a krátce vstupující A dur vzniká v klasické harmonii velice vzácný lydický vztah, zde je to takřka nepostřehnutelný detail. Velice působivé užití koláže v závěru *Chvalozpěvu* navozuje dojem katarze.

V krátkém epilogu (číslo 17 a 18) opět dvakrát zazní dvanáctitónový akord užitý již v začátku III. části. V závěrečném čísle 18 pracuje Kopelent s transformací melodie B.

Autor bookletu ke Kopelentovu CD ve své glose poznamenává: „adekvátně k dispozicím královského nástroje jsou tu vyčerpány jeho bohaté možnosti souboru rejstříků“. S barevností nástrojové škály se skutečně hojně pracuje prakticky v celém průběhu skladby – jedinou výjimkou může být quasi bachovské téma A a závěrečný náznak písně, kde je však ztišení rejstříků ve spojení s tonalitou o to větším kontrastem a tvoří tak vlastně vrchol celého díla. Nástrojová idiomatika zde však oproti ostatním Kopelentovým vysoce interpretačně náročným skladbám není exponována nikterak virtuózně. Výjimku tvoří jen pro varhaníka obtížné rytmické komplikace tématu A v čísle 4, jinak je tato skladba i ve srovnání s produkcí ostatních varhanních autorů poměrně jednoduchá.

Oproti svým ostatním kompozicím, kde Kopelent nezdávka pracuje s netradičními nástrojovými technikami, mikrointervally a dalšími vymoženostmi postwebernovského období, je v *Chvalozpěvu* víceméně vázán velice širokými, nicméně danými možnostmi varhan. K tomu také přistupuje zmíněná silná tradice varhanní literatury, na níž i Kopelent v klíčových místech (blok A a či úprava náznaku písně) očividně navazuje.

To však skladateli nikterak nebránilo ve vytvoření osobité, i při užití kolážovitého prvku (quasi mariánská píseň) stylově čisté kompozice, která je absorbováním tonálních postupů také posluchačsky poměrně snadno přístupná, aniž autor musel slevit ze svého vysokého standardu.

V úvodu kapitoly jsem citoval ze stati skladatele Petra Kofroně. Rád bych tuto kapitolu uzavřel opět slovy skladatele – tentokrát samotného autora *Jitřního chvalozpěvu* Marka Kopelenta. Právě skutečnost, že *Jitřní chvalozpěv* nebyl hlavním tématem autorova rozhovoru s Miroslavem Pudlákem<sup>54</sup>, nabízí možnost pochopit tuto skladbu v širších souvislostech Kopelentovy tvorby.

MP: *Zůstaňme u oné znakovosti. Ve vaší hudbě se objevují místa, která působí jako tajuplné symboly. Skrývají se za nimi pro vás konkrétní významy?*

MK: *Nejde o nějakou programnost v tradičním smyslu. Ale máte zřejmě na mysli citace, žánrové vsuvky nebo názvuky na liturgickou hudbu. Jsou to určité obrazy, vize, které vždy nějak souvisejí s ideou díla.*

MP: *Vezměme konkrétní příklad: varhanní skladba „Jitřní chvalozpěv“.*

MK: *Ano, tam je třeba místo, kde je v partituře poznámka: „rejstříkovat jako na varhany v dřevěném kostelíku“, v hudbě je náznak mariánské písně. Evokuje to něco, co mě nejvíce dojmá: prostotu víry člověka v kostele, člověka v houfu věřících. Neznám jímavější obraz, než pohled do tváře modlícího se člověka v odevzdání. Je to religiozita viděná z méně sofistikované stránky, než jak jsme na to v soudobém umění zvyklí. Považuji tyto věci za zvláště aktuální v dnešní době, kdy je člověk stavěn na piedestal jako centrum všeho.*

## **Okolnosti vzniku Radostí z milosti**

*Radosti z milosti* vznikly v roce 1999 na objednávku Kulturního programu Siemens pro Mezinárodní varhanní interpretační soutěž o cenu Johanna Pachelbela v rámci 49. ročníku Internationale Orgelwoche Nürnberg – Musica Sacra 2000.

Předcházející dvě Kopelentovy varhanní kompozice se mohou na první pohled zdát jako interpretačně nepřilíživě náročné. Rozhovory s Kopelentovými varhanními interprety ukázaly, že podle obecně shodného názoru nejvydařenější varhanní skladba *Jitřní chvalozpěv* se prakticky nehraje, ne však kvůli své esteticko–umělecké hodnotě, která je v tomto případě na první poslech rozpoznatelná, nýbrž hlavně kvůli oné technicky obtížné „bachovské“ pasáži.<sup>55</sup>

Mimořádné technické nároky skladby *Radosti z milosti* jsou pak dány tím, že kompozice byla psána pro interpretační soutěž. Kopelent dal interpretům ke své skladbě jakýsi „Úvod do

<sup>54</sup> MIROSLAV PUDLÁK, *O době a tvorbě*. in: Hudební rozhledy, Praha 1990, s. 213–214, rozhovor.

<sup>55</sup> Viz výše.

registrace“<sup>56</sup>, který dává jistou možnost volby si rejstříků, ale zároveň metaforicky charakterizuje záměr skladatele – např.:

<b>B</b>	lehký, kovově znějící odstín
<b>C</b>	radostně dětský, hravý
<b>J2</b>	skleněně
<b>N</b>	barva varhan prostého kostela
<b>H4</b>	zlato, blýskavé, jásavé

Může se zdát, že takto poeticky formulované registrace jsou příliš nekonkrétní. Avšak pro soutěžní vystoupení jednotlivých kandidátů mohly nabídnout dobrý prostor k jejich vlastní kreativitě. Zároveň je větší možnost interpretace *Radosti z milosti* na varhanách s menšími dispozicemi. Skvělá realizace autorových záměrů je patrná z nahrávky Antala Váradího.

Co se týče dosavadního hodnocení této kompozice, velice výstižné jsou poznámky Andreamu Jacoba v bookletu k nahrávce.<sup>57</sup> Andreas Jacob si zde dobře všímá zaměření skladby na tradiční formu variací a tanečních prvků skladby, které skladatel prokládá znějícími pasážemi. K těmto závěrům jsem (před překladem zmíněného textu) dospěl rovněž – není ovšem bez zajímavosti, že autor sám této souvislosti začal přikládat váhu až při konstatování této skutečnosti. To ovšem vysvětluje i fakt, že jsou zde variační techniky užívány nikoliv tak zřetelně, jak popisuje Andreas Jacob, ale pouze implicitně, bez záměrného uvědomění skladatele. Variace je zde tedy možno chápat jako určité stylizační úseky ve smyslu kupříkladu nástrojových variací Beethovenových.

Tato teze se dá potvrdit i konfrontací se skicami skladby, jež dobře dokumentují Kopelentův kompoziční proces. Pokusím se jej zde alespoň částečně přiblížit, neboť jej pokládám za klíčový pro porozumění dílu, ale i následující analýze. Skladatel nejprve nezávisle na několika papírech poznamenal jednotlivé úseky bez tónové fixace a vědomé variační návaznosti a pak teprve tyto úseky spojil a vnitřně propracoval.<sup>58</sup> Rád bych nyní některé momenty zmíněné variační práce a opakování jednotlivých úseků dokumentoval na vybraných příkladech:

Jako nejzřetelnější užití variační práce se mi v tomto ohledu jeví úsek na straně pět v prvním polovině prvního systému. Tento úsek (dále prvek A) s výrazně tanečním charakterem – jak dobře poznamenává Andreas Jacob<sup>59</sup> – by se dal chápat jako první model k následujícím variacím, ovšem nikoliv jako téma. Druhá část prvního systému je tedy variací tohoto prvku A. Dále nalezneme variaci tohoto prvku na třetím systému téže strany, kde se jasně proměňuje jeho charakter – zvláště v pravé ruce, ovšem basová linie zůstává obdobná. Po čtvrté se prvek A objevuje v levém horním rohu stránky šest. Ačkoli je to naposledy, co v této stylizaci zazní, je zde jeho podoba nejčistší, nejtonálnější, nejprostší. Basová linie v oktávách zdvojuje soprán, který je postupně přizdobován. Tím však vývoj prvku A nekončí. Na straně sedm vpravo dole vyvstává nová variační skupina – prvek B – který je ovšem s prvkem A zjevně příbuzný. Další, a to hned tři po sobě jdoucí variační stylizace prvku B, nalezneme na straně

<sup>56</sup> MAREK KOPELENT, *Radosti z milosti*. Editio Bärenreiter, Praha 2000.

<sup>57</sup> ANDREAS JACOB, *Der Gnade Freude*, in: [booklet k CD] Internationale Orgelwoche Nürnberg – Musica Sacra 2000.

<sup>58</sup> Tento způsob práce se dá slovníkem hudby devatenáctého století připodobnit ke skicáři nápadů, pochopitelně bez tematicko motivické práce, jež tato metoda vylučuje. K jistým návratům pochopitelně dochází, nikoliv však v intencích „sonátového myšlení“, které nejen ve skladbách Kopelentových ale i v dalších podstatných kompozičních liniích dvacátého století ustupuje.

<sup>59</sup> Tamtéž.

dvanáct v posledním taktu druhého systému, v posledním taktu třetího systému a konečně jeho část na straně třináct v prvním taktu systému prostředního.

Vedle těchto variačních souvislostí bych si rád povšimnul opakování některých částí – podobně jak tomu bylo u *Hallelujah* – zde ovšem častějšího a více zřetelného.

V levém dolním rohu první strany poprvé zazní akord d e fis gis h cis g. Ten se opakuje na straně deset na začátku druhého systému a na straně jedenáct v systému třetím. A když zůstaneme na straně jedenáct, můžeme si povšimnout sledu akordů s velice ostrým, až čtvrttóny evokujícím zvukem. Tento sled zazní i v polovině druhého systému na téže stránce. Na stránce poslední tento sled nalezneme opět, pouze s tou změnou, že bas je v duchu kódového závěru simplifikován v obou případech na prodlévající e.

Se zřetelnou souvislostí ke Kopelentovu *Jitřnímu chvalozpěvu* si lze na straně tři (druhý systém) povšimnout reminiscence pravidelného „bachovského“ rytmu, který je v Jitřním chvalozpěvu jedním ze základních stavebních kamenů. Oproti jeho tamní čistě diatonické podobě se zde ovšem tento tónový materiál začíná postupně komplikovat.

Co je zde – ostatně jako i v dalších Kopelentových skladbách – důležitý klíč k jeho kompoziční technice, bychom mohli nazvat metodou intervalového výběru. Autor se totiž při tvorbě jak melodických tak i akordických ploch zaměřuje pouze na některé intervaly: malou a velkou sekundu, malou tercii a tritón. Vedle těchto čtyř intervalů můžeme při analýze občas vyzorovat ještě malou a velkou septimu a velkou sextu, kteréžto jsou obratem intervalů základních. Ostatní intervaly nalezneme jen zřídka – ovšem mimo citací, viz. reminiscence *Jitřního chvalozpěvu*.

Tyto základní intervaly jsou základem jeho techniky a mají apriori daný vliv na konečnou podobu kompozic, příznačná je zde především absence konsonantních intervalů velké terciie, kvinty a čisté kvarty. V *Radostech z milosti* jsou ale tyto konsonance užívány v charakteristickém basovém modelu variačních ploch A (viz stránka pět a šest), kde poskytují skladbě silně diferencovaný kontrast. Techniku intervalového výběru lze demonstrovat na mnohých místech *Jitřního chvalozpěvu*. Pro názornost jsem vybral dva dobře uchopitelné úseky této skladby.

Jako první příklad jsem vybral melodii na straně šest v pravé ruce druhého systému. Je ovšem součástí polyfonické plochy, avšak touto souvislostí se zde zabývat nebudu. Při zcela jednoduchém pozorování zde nalezneme intervaly : m 2, m 3, m 2, m 3, m 2, v 2, m 3, m 2, v 2, m 3, tritón, m 2, m 2. V taktu druhém téhož řádku následuje skok dolů z d 2 na f 1, což je velká sexta a tím už i zmíněná malá terciie v obratu. Dále následují intervaly: m 3, m 2, m 2, m 3, v 2, opět skok dolů z b1 na c 1 – malá septima – v převratu velká sekunda, m 3, tritón, v 2, v 2, opět tritón, m 2, m 2, v 2, a jako poslední interval malá septima – v obratu velká sekunda.

Tento intervalový výběr má ovšem rozhodující vliv na akordickou stavbu. Pro demonstraci jsem vybral dva příklady na straně devět. Nejprve si rozeberme první takt prvního systému. Uvádím intervaly akordů od zdola: tritón, m 2, m 3, tritón – m 3, v 2, a nedoškálná velká terciie – tritón, v 2, a opět nedoškálná v 3 – m 3, m 3, m 3, v 2 – tritón, v 2, v 2, m 2.

Druhý příklad uvádím z téže stránky v třetím taktu druhého systému: m 2, v 2, m 2, m 2, v 2 – m 2, v 2, nedoškálná čistá kvarta, v 2, m 2 – v 2, m 2, v 2, m 2, v 2 – v 2, m 2, nedoškálná čistá kvinta, m 2, v 2 – tritón – tritón – etc.

I při občasném porušení intervalového výběru je z uvedených příkladů zjevné, že takto stavěné melodie i akordy mají zásadní význam pro konečný charakter kompozice.

Domnívám se, že na tomto místě je možné uvést poznámku týkající se skladatelovy tvůrčí poetiky. Marek Kopelent v této skladbě, podobně jako i v drtivé většině svých prací přibližně od počátků sedmdesátých let užívá následující postup: Nejdříve vypracuje podrobný plán formálního přehledu nové kompozice. Na několika volných listech vyznačí charakteristické prvky skladby (např. tónové sledy, tonální kadence, charakteristické mimohudební poselství, které nazývá intarze – viz kapitola o životě a základních kompozičních principech) a tak vlastně dopředu určí základní podobu skladby. Posléze zkoumá určité nástrojové možnosti – například hoby s harfou, bicí etc., v tomto případě to byly bohaté nástrojové možnosti varhan. Teprve po této fázi přistoupí ke konkrétnímu vypracování konečné podoby díla – u Radostí z milosti, podobně jako u většiny kompozic poslední tvůrčí etapy zde hraje klíčovou roli právě volba intervalů, která dává skladbě určitou podobu.<sup>60</sup>

Pro doplnění obrazu o genezi Radostí z milosti je ovšem nutno dodat, že autor na svých skicách této skladby uváděl jednotlivé úseky většinou bez určité notové fixace. Tyto skici tvoří jednotlivé listy, jejichž pořadí bylo také určeno až při rozhodování o konečném tvaru díla. Proto je zde tak dobře patrné myšlení v blocích a prakticky nelze mluvit o tematicko-motivické práci.

Z těchto premis také vycházely mé poznámky k analýze, které nelze pojímat jako konečné, ale mají sloužit spíše jako první krok k částečnému pochopení dané kompoziční problematiky, a především jako výzva k dalšímu hudebně vědeckému bádání v této dosud nezmapované oblasti hudby dvacátého století.

---

<sup>60</sup> Rozhovor na HAMU 23. února 2006.

## Shrnutí

Tato kapitola se zabývá třemi skladbami Marka Kopelenta pro varhany, pocházejícími ze tří etap autorovy tvorby: *Hallelujah* pro varhany (1967) *Jitřní chvalozpěv* pro varhany (1978) a *Radosti z milosti* pro varhany (1999).

Na základě provedených analýz se dá konstatovat, že *Hallelujah* pro varhany je co do příklonu k podnětům Nové hudby, jež Kopelent absorboval v polovině šedesátých let, rozhodně nejradikálnější. Tato z dobového kontextu neobvyklá práce s nástrojem se promítla i do zvukově ostrého obrazu kompozice.

*Jitřní chvalozpěv* pro varhany je jedinečným mezníkem v krystalizaci autorova osobního stylu. Vedle prvků Nové hudby jsou zde uplatněny čistě tonální plochy. Intenzivní konfrontace těchto dvou světů dává *Jitřnímu chvalozpěvu* velice poetický charakter.

Pozoruhodná z hlediska tvorby Marka Kopelenta je skutečnost, že s výjimkou čtyř skladeb pro dvanáct zpěváků „madrigalového“ obsazení a pojednávaných kompozic pro varhany nemá autor pro jedno nástrojové obsazení či právě nástroj nikdy více prací. Díky vymezení tématu naší práce, jež se týká tří skladeb Marka Kopelenta napsaných v poměrně širokém časovém rozpětí, můžeme sledovat jeho kompoziční vývoj. *Hallelujah* totiž, jak bylo konstatováno, pracuje co se týče skladebných technik nejradikálněji. *Jitřní chvalozpěv* naopak proti sobě staví dva světy – akordiku stavěnou z dvanáctitónového základu a čistě tonální prvky.

Poslední autorova skladba pro tento nástroj je zároveň i nejklasičtější. Důkazem toho je mj. i pouze letmý pohled do partitury díla – skladatel neužívá proporční notace jako u svých dřívějších kompozic, ale navrácí se k notaci tradiční. I když se zde nedá mluvit o odklonu od avantgardy ve smyslu vývoje kupříkladu Krzysztofa Pendereckého, je zde také patrná větší souvislost s vývojovou linií varhanní tvorby druhé poloviny dvacátého století, než tomu bylo u první Kopelentovy skladby pro tento nástroj.

## Canto espansivo

*Canto espansivo* pro klarinet sólo napsal Marek Kopelent roku 1993 pro výrazného interpreta soudobé české hudby Kamila Doležala, který skladbu 15. ledna 1994 na koncertě Ateliéru 90 v Sále Martinů premiéroval. Rok po vzniku vydalo skladbu *Canto espansivo* nakladatelství Bärenreiter Editio Supraphon.<sup>61</sup> Na jaře roku 1995 skladbu nahrál Kamil Doležal na CD v rámci svého profilového projektu *Česká soudobá hudba pro klarinet* vydaného nakladatelstvím Panton.<sup>62</sup>

V bookletu<sup>63</sup> je připojeno krátké autorské vyjádření. Autor v něm vysvětluje název. Uvádí: *Italský název lze přeložit jako „srdečný“ nebo také „rozpínavý“ zpěv. Ve druhém případě by byla vystižena základní myšlenka skladatelského záměru: exponovat klarinet, tento všestranný nástroj užitečný nejrůznějším hudebním žánrům, především virtuózně, (...) ale zároveň také jako nástroj vlastní jednomu z hudebních žánrů, totiž folklóru. Odtud rubata, zrychlující se pasáže drobných hodnot z melodické výšky do hlubokých poloh, zpomalování, zastavování apod. (...)*<sup>64</sup>

Možnou folklórní inspiraci lze spatřovat ve skutečnosti, že prakticky jediný delší tonální úsek skladby je v E dur se zvýšeným a–ais, který tedy tvoří lydickou stupnici – str. 4. Folklórní podnět se pravděpodobně projevuje i v koncipování podoby základního prvku A (viz níže), který je tvořen opakováním jednoho tónu. Jelikož se postup primy v díle Marka Kopelenta vyskytuje velice zřídka, a pokud tedy s jistým specifickým záměrem (například *Balada* pro klavír), lze jej zde interpretovat jako imitaci hry cimbálu na klarinet.

### Canto espansivo v kontextu literatury pro klarinet ve 20. století

Z pohledu problematiky nástroje přináší *Canto espansivo* celou škálu hráčského umění, od tradiční pasážové techniky v podobě jak ji v klarinetové literatuře známe od *Première rhapsodie* Clauda Debussyho, přes jazzová glisanda a flatry vyskytující se ve *Čtyřech kusech pro klarinet* Albana Berga a v jiných dílech Druhé vídeňské školy. Na hábovskou tradici, která našla právě v osobnostech klarinetistů Milana Kostohryze a Jiřího Kratochvíla vděčné interprety i skladatelské pokračovatele, navazuje *Canto espansivo* hojným užíváním mikrointervaliky – z té je tvořen materiál jednoho ze základních prvků kompozice (prvek C, viz. níže).

Nejpozoruhodnějším a v české literatuře pro klarinet do první poloviny devadesátých let ojedinělým prostředkem v *Canto espansivo* je používání vícezvuků.<sup>65</sup> Ty jsou opět využity při konstituování dalšího ze základních prvků skladby (prvek D). K tomu je na místě pro

<sup>61</sup> MAREK KOPELENT, *Canto espansivo*. Bärenreiter Editio Supraphon, Praha 1994.

<sup>62</sup> MAREK KOPELENT, *Canto espansivo pro klarinet*. Kamil Doležal, CD *Česká soudobá hudba pro klarinet*, Panton, Praha 1995.

<sup>63</sup> MAREK KOPELENT, *booklet ke skladbě Canto espansivo*. Česká soudobá hudba pro klarinet, Panton, Praha 1995.

<sup>64</sup> Prakticky u všech provedení a nahrávek svých skladeb připojuje Marek Kopelent krátký autorský komentář, avšak přes všechnu sdílnost v rozhovoru jeho postřehy k tvůrčímu procesu zpravidla nepřekračují poměrně malý rozsah. Podobně tomu bylo i u *Canta espansiva*, kde se jeho verbální poznámky při rozhovoru o této skladbě shodovaly s bookletovou verzí.

<sup>65</sup> Jsem si vědom existence termínu „multifonika“, který zde však neužívám vzhledem k plně vyhovujícím možnostem termínu stávajícího.

dokreslení situace podotknout, že v době vzniku kompozice se popsané techniky – zvláště klíčové vícezvuky – na českých školách až donedávna v podstatě nevyučovaly. Tyto prostředky se ovšem vyskytují v četných francouzských a německých skladbách z okruhu Nové hudby. Z dobře známých skladeb tohoto stylu se dá v první řadě zmínit *In Freundschaft* Karlheinz Stockhausena.

Na přímou otázku po možných vlivech klarinetové literatury tohoto okruhu při kompozici skladby *Canto espansivo* ovšem Marek Kopelent uvedl, že se s nimi nesešel a že ani přímo žádnou z nich neměl na mysli. Ze srovnání *Canto espansiva* se skladbami tohoto okruhu však nelze vyloučit, že vliv na autora mohly mít, i když explicitně nepřiznaný. Zcela zřejmé je však, to že kompozici *Canto espansiva* předcházely konzultace s klarinetistou Kamilem Doležalem, ze kterých Kopelent zjevně také získal klíčovou představu o možnostech klarinetu.

### Metoda intervalového výběru

Jako první z možností analytického nazírání skladby *Canto espansivo* se zde dá velice dobře aplikovat metoda intervalového výběru. Volba intervalů je ve svých důsledcích základním kamenem kompoziční techniky vůbec a má rozhodující vliv na zvukovou podobu hudebního díla. Kopelent tuto techniku používá ve své tvorbě od devadesátých let, tato technika je také mj. užita i ve skladbě *Radosti z milosti* jak bylo doloženo v předcházející kapitole.

V tomto konkrétním případě spočívá metoda intervalového výběru v tom, že Kopelent omezuje svou kompoziční práci na interval malé a velké sekundy, malé tercie a tritónu. Velkou sextu a malou i velkou septimu autor vnímá jako obrat malé a velké sekundy plus malé tercie. Tyto tři odvozené intervaly se však tak či onak v tvorbě, ve které Kopelent pracuje tímto způsobem, příliš nevyskytují.

Použití metody intervalového výběru je při pohledu do partitury *Canto espansiva* dobře patrné prakticky v průběhu celé skladby<sup>66</sup>, pro ilustraci prozkoumejme čtvrtý systém čtvrté strany (intervaly jsou uváděné ve zkratkách):

m 2, m 2, m 2, m 2, m 2, zv 4, zv 4, m 2, v 2, m 2, zm 3=v 2, v 3, m 2, v 2, m 2, v 2, m 3, zv 2=m 3, m 2, č 5, m 2, zv 4, m 2, zv 4, m 2, v 2, m 2.

Kromě enormního výskytu malých sekund zde překvapí velice časté exponování tritónu. Vedle toho se Marek Kopelent metodou intervalového výběru zříká pilířů tradiční evropské hudby – konsonantních intervalů velké tercie, čisté kvarty, čisté kvinty a oktávy. Ty se v průběhu kompozice objevují velice zřídka – v našem úseku zazní jen dvakrát v podobě velké tercie a čisté kvinty.

Odvrát od principů evropské hudební tradice však ve svých důsledcích není tak radikální, jak by se při prvním poslechu *Canto espansiva* mohlo zdát. Vedle poměrně evidentního zachování principu jistého opakování materiálu na způsob tradiční motivické práce (viz níže), zde skladatel i svůj daný intervalový výběr občas narušuje. Na třech místech skladby tak vznikají dokonce tonální úseky.

<sup>66</sup> Analýza si nedělá nárok na úplné uvedení všech výskytů postupů, na které poukazuje. Jde zde o vysvětlení principu a několik ukázek.



První je velice dobře vidět hned na druhé stránce skladby (s. 4)<sup>67</sup>, a to nad i pod řádkem, který byl použit k nastínění metody intervalového výběru. Tento úsek se dá počítat od čtvrtého e 1 s korunou až za polovinou druhého systému. Zde se skladatel – mimo několika průchodných tónů (ais, c, eis) – jasně pohybuje až k e 2 v závěru třetího systému v E dur. Tonalita úseku je navíc velmi zvyrazněna paterým užitím základní tercie e – gis. Ais se zde ovšem vyskytuje jako zmíněná evokace lidové stupnice lydické.

Narážka na tuto část se objeví za pasáží, kterou jsme analyzovali v souvislosti s metodou intervalového výběru, po půlovém e 3 s korunou v polovině pátého řádku. Zde v pianissimové dynamice s příznačným označením *echoton* zazní opět několikrát za sebou první tercie tónického akordu E dur gis 3 – e 3.<sup>68</sup>

Druhý krátký tonální úsek nalezneme na posledním řádku sedmé strany. Tóny g, es, b (shora dle pořadí) zde tvoří tónický akord Es dur. Podobně jako v *Jitřním chvalozpěvu* pro varhany i zde je jakási tonální „coda“. Na poslední stránce je od čtvrtého systému do konce poslední stránky a tím i skladby tvořena tóny (shora dle pořadí) h, g, f, d. Pokud si je podle pravidel klasické harmonie seřadíme od zdola, vyjde nám d, f, g, h, což je dominantní terckvartakord k C dur.

Je tedy zřejmé, že Marek Kopelent přistupuje v *Cantu expansivu* (jako i v některých jiných skladbách) ke kompozičním postupům Nové hudby s osobitým a poměrně zřetelným komentářem, který se projevuje v jejich občasných porušeních. Občasné tonální úseky tak dávají *Cantu expansivu* poetický ráz, který můžeme vysledovat i v jiných autorových skladbách. Dá se v podstatě říci, že plynule navazuje na Kopelentem v sedmdesátých a osmdesátých letech hojně užívanou techniku citátů, kdy do svých kompozic záměrně a s jistými (často mimohudebními) poukazy vkládal úryvky vycházející z tradiční evropské hudby.

## Tónová centra

Jednou z dalších možností v uvažování o způsobu analýzy *Canta expansiva* je prozkoumání skladby z pohledu tzv. tónových center. Princip tónových center, který v 20. století vyvažuje jistým způsobem narušení tonality, nalezneme již v partiturách Bély Bartóka. Po celé dvacáté století je tento princip hojně uplatňován dokonce i v aleatorních kompozicích, kdy jeden bod – tónové centrum – slouží jako východisko či konečný cíl aleatorní plochy. Při listování partiturou *Canta expansiva* můžeme tónová centra objevit také poměrně často.

Kupříkladu hned na straně čtyři se dá mluvit o tónovém – zde však už dokonce tonálním – centru na e, a to v souvislosti s již zmiňovanými úseky patřící E dur. Na straně šesté je na prvním řádku tónovým centrem cis 1, na předposledním řádku pak cis 2. Na straně sedm pak v prvních třech systémech tón fis, dále pak tón b 2, atd.

Na první stránce je patrné několikráté užití tónu g, fis a jednou i e. Z průběhu celé skladby je zjevná preference těchto tónů. Objevují se prakticky nejčastěji a na nich jsou postavena také klíčová místa skladby. Fis bývá většinou uváděno v krátké, osminové či šestnáctinové

<sup>67</sup> Zde je třeba upozornit na drobný problém, který vzniká tím, že reálná strana jedna je v edici označena číslem tři. Když je řeč o první straně skladby, mám na mysli stranu vstupní, zatímco dále se již přidržuji označeného číslování.

<sup>68</sup> Není bez jistě zbytečné poznamenat, že si Marek Kopelent byl při této části E dur tak jist, že u druhého gis zapomněl proti gramatice Nové hudby udělat křížek!

podobě. To lze sledovat na straně pět a šest dole, na straně sedm nahoře a deset uprostřed. Také na straně čtvrté nahoře je tento postup znatelný – zde je mimochodem jeden a půl řádku (po odmyšlení přírazů vystavěn pouze ze zmíněných tónů g, fis, e). Tón e má zpravidla – jako při svém prvním zaznění statickou polohu, Marek Kopelent jej používá často v nejhlubší poloze – malé e (jako nejhlubší tón klarinetu, pakliže vycházíme z dnes rozšířeného modelu nástroje používaného i Kamilem Doležalem, který nemá malé es). Zároveň však tón e hraje podstatnou úlohu také v prvním tonálním úseku skladby.

Tón g je opět mimo vstupní oddíl v podobné stylizaci uprostřed strany šest, v reminiscenčním (viz. níže) úseku poslední strany a na téže straně je v hudbě codovitého charakteru součástí a zároveň stavebným základem dominantního septakordu g, h, d, f. Tónem g celá skladba začíná a také končí. Na straně sedm dole se také tón g vyskytuje jako tónická tercie letmé es dur. Mimo tyto kontinuální úseky se tóny g, fis, e často objevují v průběhu celé kompozice.

### Princip opakování materiálových prvků

Další ze směrů, kterým se může analýza *Canta expansiva* ubírat je hledání shodných bodů v principu opakování materiálových prvků. Ten je v této skladbě i s přihlédnutím ke kontextu ostatní tvorby Marka Kopelenta až extrémně silně přítomen, takže ve svém výsledku připomíná skladebné prostředky na způsob motivické práce. V kompozici lze dobře vysledovat některé tóny, stylizační, artikulační i intervalové postupy, které se vícekrát a v různých situacích skladby opakují. Lze proto říci, že tyto materiálové prvky mají formotvorný charakter.

Co se tedy týče očividných formálních vztahů, je možné poukázat na určité náznakynávratů některých úseků hudby na způsob reprízy. Na první straně kompozice můžeme vyhledat úsek od prvního tónu g 1 až po druhý tón třetí řádky g 1. Tento úsek zřetelně koresponduje s úsekem na straně poslední s g 1 – poslední tón první řádky až g 1 – druhý tón třetí řádky. Sice jsou v průběhu patrné oproti úseku na první stránce změny, reprízovitý charakter, který zároveň shrnuje předestřeny a zpracovávaný materiál (viz níže), je tu zcela evidentní.

Princip opakování materiálových prvků je nejvíce patrný u dvou částí, které nalezneme hned na samém začátku skladby. Tyto dva prvky jsou také pro zvukový obraz skladby nejzávažnější a to díky tomu, že je mimo jejich vizuální podoby v notách můžeme dobře zaregistrovat také ve zvukové podobě.

První z nich – prvek A – se objevuje hned na samém začátku kompozice. Rozbíhá se ze základního tónu g 1 a tvoří jej v tomto případě celkem devatenáctkrát zopakovaný tón. Druhý prvek B pak následuje po malém fis na konci prvního systému. Trvá téměř po celou dobu druhé řádky a tvoří jej v tomto případě celkem šestnáct převážně osminových fis s přírazem.<sup>69</sup> Tento příraz se jako možný odkaz k prvku B objevuje v různých úsecích na ploše celé skladby.

S prvkem B se pracuje ihned na následující stránce po dobu trvání celého prvního systému. V druhé polovině systému se na totožném tónu transformuje ve stylizaci prostšího prvku A, stále však setrvává na stejném tónu jako ve své původní podobě na malém fis. Kombinace prvku A i B je dále dobře zřetelná v dvou posledních řádkách páté strany. Zde se vychází

<sup>69</sup> Zde je opět možno poukázat na skladatelův drobný prohřešek proti hudební gramatice, neboť křížek u fis je doplňován spíš intuitivně, než podle jasně logického systému.

z krátkého fis (aspekt prvku B, opět ve své původní podobě na malém fis), který je však v podobě bez přírazu (stylizace prostšího prvku A). Příraz původního prvku A v tomto případě zazní pouze jednou. Na téže straně je prvek A opět přítomen v kratičkém úseku na konci prvního systému.

Na další straně (= strana šest) je opět hojně užito opakovaného tónu prvku A a to ponejprv v druhém řádku na tónu b, dále v konci třetího řádku na původním tónu g a v závěru stránky opět na tónu malého fis. Tento úsek prvku A kontinuálně přechází v začátku další strany (= str. sedm) přidáním přírazů ve známý prvek B. V polovině téže řádky je opakovaný tón na tónu e opět v původní podobě prvku A. Prvek A se dále transformuje do stylizace následujícího vícehlasého úseku (= druhá řádka). Na zbývajících třech řádkách téže stránky je opět také použito alespoň odvozenin pramenících z prvku A.

Na následujících dvou stranách prvek A či B zaznívá v poměrně pozměněných podobách. To se ovšem dá vysvětlit celkovou podobou těchto dvou předposledních stran, jejichž charakter se dá v rámci pojmu vícevětost v jedné větě shrnout pod větu volnou. Kompoziční obraz finální strany *Canta expansiva* byl již popsán, je tedy logické, že s „reprízou“ se dostanou ke slovu oba dva sledované prvky.

Vrátíme-li se opět na stranu jedna, můžeme si všimnout na třetím řádku přítomnosti dalších dvou elementů: Skupiny sestupných sekund, které jsou vzájemně propojené glisandem – sevřenost této skupiny je podpořena přítomností mikrointervalů, které Marek Kopelent ve svých skladbách často využívá. Za touto sestupnou skupinou následuje čtveřice tónů, která využívá možnosti klarinetu hrát vícehlasé zvuky. Tyto dvě tónová seskupení se opět dají označit jako prvky C a D. Jsou jako protipól k prvkům A a B statické. I zde se dá najít další četná práce s těmito prvky v průběhu kompozice. Lze je proto také označit za formotvorné.<sup>70</sup>

Na horním řádku páté strany je pracováno s prvkem C (zde ovšem v tvaru navazujícím na prvek A), na dalším řádku pak s prvkem D. Na třetí a čtvrté řádce téže stránky je opět přítomen prvek C, kterým také strana končí. Na straně sedm je užito prvku D v původní podobě dvakrát a to na první a poslední řádce (i zde prvek D obsahuje základní elementy prvku A).

V začátku předposlední řádky téže strany je použito zvukového efektu vycházejícího opět z prvku D. Je zde uveden okrajově, ale poukazují na tuto skutečnost kvůli jeho významu v dalším průběhu skladby. Tato témbrová odnož prvku D se totiž vyskytne ve „volné větě“ na následující straně (s. 8), ve čtvrtém systému a dále pak na straně devět v systému předposledním.

Vyskytuje se však dvakrát i na straně závěrečné, a to hned ve vstupním řádku a pak na začátku čtvrtého systému. Zde se nám také odhaluje původní geneze této odnože prvku D. Konfrontací malého e – g 1 na čtvrté řádce zjišťujeme, že se tento úsek vlastně objevil již na straně první v levém dolním rohu.

Co však je z bližšího prozkoumání zmíněných elementů zřejmé, a čeho si poučený posluchač či čtenář partitury povšimnul, je fakt, že prvky A a B jsou ve skutečnosti prvkem jedním. Prvek B je totiž, jak tomu nasvědčuje pohled do partitury i logika předestřené hudby, obohacením základního prvku A. To je také očividné ze způsobu práce s těmito

<sup>70</sup> Z rozsahových důvodů jsou zde uvedeny opět pouze některé z nejdůležitějších výskytů těchto prvků.

prvky, kdy se v uvedených příkladech prvek B (také ovšem prvek C a D) velmi často mísí se základním elementem *Canto espansivo* – prvkem A.

Také část výkladu samotného názvu skladby „*Canto espansivo*“ – jako rozpínavý zpěv – předpokládá rozpínání z něčeho. Expandovat je totiž možno pouze odněkud někam. Pakliže expandujeme z celého tónu, který se postupně člení a dělí v kratší hodnoty (prvek A) a je postupně obohacován akcenty, které se zde také rozpínají (prvek B), je naše rozpínání skutečně velmi intenzivní.

Je proto možno konstatovat, že ačkoliv uvedená analýza pravděpodobně nebyla s to uchopit konečný bod expanze písně, můžeme s jistotou říci, že jejím základním východiskem je tón, který se na klarinetu hraje pouze dechem bez použití klapků, a to prosté, jednoduché g 1.

## Shrnutí

V návaznosti na předchozí kapitulu, která pojednávala o třech varhanních skladbách Marka Kopelenta, měla tato analýza za cíl prozkoumat základní aspekty kompozičního myšlení *Canto espansivo* pro klarinet sólo. S přihlédnutím ke kapitole týkající se životopisu a kompozičního vývoje skladatele zapadá *Canto espansivo* do linie poslední periody tvorby Marka Kopelenta. Je to především díky použití metody intervalového výběru, který je zde totožný jako u *Radostí z milosti* a také u dalších autorových skladeb z devadesátých let. Dále je zde charakteristický příklon k formální přehlednosti kompozice. Sám skladatel tento příklon k jasnější formové linii přičítá v souvislosti s touto periodou působení své pedagogické praxe, v níž musí analyzovat práce studentů a tím i zpětně formálně reflektuje svoji tvorbu. *Canto espansivo* se jasně řadí do světového okruhu – český okruh zde v pravém slova smyslu není – klarinetových skladeb inovativního směru, respektive stylu vycházejícího z oblasti Nové hudby.

## Závěr

Diplomová práce *Marek Kopelent – nástin života a tvorby*, přinesla částečné shrnutí současného stavu bádání v daném tématu. Na základě uvedených pramenů jsem zde vypracoval ucelený skladatelův životopis. Pokusil jsem se o vytvoření prvního soupisu skladeb Marka Kopelenta včetně informací o prvním provedení a vydání a pořídil jsem soupis nahrávek.

Tato práce navázala na výsledky a zkušenosti dvou mých předešlých prací seminárních: *Varhanní tvorba Marka Kopelenta* a *Canto espansivo – poznámka k analýze skladby Marka Kopelenta*, ve kterých jsem podrobně analyzoval několik vybraných autorových skladeb a částečně popsal charakteristické prvky Kopelentových stylových východisek.

Ve svém výzkumu jsem se soustředil na faktografickou správnost údajů, zachycení a popsání pramenů, kontext a analytické rozbory. Poznámky ohledně čistě privátních osudů skladatele proto doufám nepřesáhly rámec bezprostředně se dotýkající jeho tvorby. Umělecké formování Marka Kopelenta však často klíčovým způsobem ovlivnily vnější události – skladatelův přerod v důsledku uvolňování informačního vakua ohledně směrů Nové hudby počátkem šedesátých let, specifická „laboratoř“ v podobě působení v souboru *Musica viva pragensis* či posléze znemožnění podílet se na kulturním životě a zákaz provádění skladeb na domácím pódiu, které vedlo k proměně Kopelentova tvůrčího východiska. Vylíčení některých kontextů vyplývajících z této situace jsem zde pro správné chápání autorovy tvorby považoval za nezbytné.

Jak již bylo obšírnějším způsobem vyloženo v kapitole Skladatelova biografie, Kopelentův životní běh v souvislosti s jeho tvorbou nazírám takto:

V první fázi (1950–1960) skladatel pod vlivem profesora Jaroslava Řídkého více či méně úspěšně rozvíjí dědictví romantických a postromantických vzorů.

Ve druhé fázi (1960–1970) zcela proměňuje svůj skladatelský projev velice radikálním absorbováním principů vlastních skladatelům vycházejícím z odkazu Antona Weberna.

V třetí fázi (1970–1980) hledá Kopelent osobité možnosti v okruhu vyjadřovacích prostředků Nové hudby. Ve své tvorbě však není ortodoxním zastáncem těchto metod, hledá a nachází řadu méně radikálních možností. Pod vlivem situace také vzniká několik programově „protirežimních“ kompozic.

Ve fázi čtvrté (1980–1990) – v důsledku reaktivace skladatelovy křesťanské víry – obrací svou pozornost k duchovním tématům a oratorní tvorbě. V tomto období se také začíná jeho projev částečně uvolňovat a stylově obohacovat.

V posledních letech (1990–2006) Kopelent díky pedagogickému působení na pražské HAMU směřuje k jasnějšímu kompozičnímu řádu a tvaru vertikály. Intervalový výběr, který skladatel začíná používat již v průběhu osmdesátých let, stále důsledněji utváří konečnou podobu jeho partitur.

Kromě prvního období pracuje Marek Kopelent i při popsaném vývoji stále v rámci stylového vymezení prostředků Nové hudby.

V průběhu bádání jsem mohl konstatovat částečnou oprávněnost tvrzení, že zpracovat důkladně byt' jen jednu skladatelskou osobnost je při vysokém nároku současné hudební vědy nad kapacitu jednoho člověka. K tomu také přispěla již zmíněná skutečnost, že Marek Kopelent není ve srovnání s ostatními tvůrci jeho formátu v naší muzikologické tvorbě příliš často pojednáván. Opírat jsem se mohl o několik cenných, ale ne příliš rozsáhlých statí Vladimíra Lébla, Oldřicha Pukla, Jaromíra Havlíka a Jana Dehnera. Ze zahraničních příspěvků k danému tématu mi poskytly přímé podněty mj. texty Klause Röhringa. Na tuto mezeru hlouběji navázalo až bádání studentů Ústavu hudební vědy v Praze – zejména práce Markéty Lajnerové, Roberta Škardy, Lenky Králové a Táni Kolářové vypracované v semináři profesora Slavického.

Řada pramenů, zachycených v této práci, není důkladněji zpracovaná, ověřená a kriticky zhodnocená. Chybí také pregnantní zhodnocení Kopelentova tvůrčího přínosu. Jsem rád, že mohu pro další výzkum nabídnout alespoň částečný nástin skladatelova života a tvorby, který může být dále obohacován hlubšími analytickými či historickými sondami. Věřím, že toto bádání může za příznivých podmínek vyústit v monografii Marka Kopelenta.

## Předmluva k soupisové části

Těžiště práce spočívalo v podrobném studiu a systematizaci pramenné základny. Předmětem výzkumu byly veškeré prameny, týkající se Marka Kopelenta: rukopisy skladeb, korespondence, publikovaná díla, kritiky, nečetné studie, písemná i ústní svědectví jeho současníků a jiné dokumenty. V této diplomové práci se snažím podat souhrn dostupných pramenů a současně poukázat na množství pramenů, které je možno dohledat. Při práci na diplomovém tématu jsem se soustředil téměř výhradně na materiály mimo Kopelentův osobní archiv, který mi ovšem bude podle vyjádření skladatele v budoucnu k dispozici. Především jsem se snažil získávat prameny a dokumentace ze zdrojů knihoven a institucí (Hudební informační středisko Českého hudebního fondu), abych se vyhnul zkreslenému a jednostrannému obrazu, který o své osobě vědomě či nevědomě mohl vytvořit sám skladatel.

Přes tuto nutnou opatrnost mi byl nedocenitelným pramenem právě občasný, ale pravidelný kontakt se skladatelem. Díky jeho ochotě vznikla řada nahrávek rozhovorů, které jsou k dispozici v mém archivu. V kategorii ústní tradice však stále zůstává mnoho cenných připomínek, které skladatel vyjádřil náhodně, například na koncertech nebo v hodinách kompozice svých žáků.

Jak již bylo uvedeno v kapitole Skladatelova biografie, pozoruhodným, i když neobsáhlým pramenem je díky lektorským posudkům a Kopelentově korespondenci materiál ze Svazu československých skladatelů – později Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Ten byl jistou dobu uložen také v Etnologickém ústavu Akademie věd, kde jsem k němu měl přístup. Materiály nebyly doposud katalogizovány a v současnosti jsou kvůli svému umístění již opět nepřístupné. Texty ze složky „*Marek Kopelent*“ jsou v xerokopiiích v mém soukromém archivu.

Vlastním také v Čechách publikované texty týkající se jména Marka Kopelenta, vyhledané výstřížkovou službou mezi léty 1990–2006. Tento materiál je pro svou rozsáhlost z mé strany zpracován jen z části.

Důležitý pramen poskytuje v současné době také internet. Většinu ze zhruba 28 000 hesel, které jsou k dispozici v rámci vyhledavače [www.google.com](http://www.google.com) jsem přečetl a zčásti rovněž archivoval (jedná se zpravidla o již dříve dostupné či opakující se informace). Přesné citace tohoto média, které bylo v mé práci použito např. k doplnění informací do soupisu Kopelentových skladeb, zde neuvádím.

Jak je na několika místech této práce připomenuto, a jak je ostatně patrné z podoby soupisové části, jedná se zde pouze o pracovní fázi. Proto jsem se snažil, aby případný uživatel mohl identifikovat, kde jsem si byl výsledky své práce jistý, a kde naopak stále zůstávám na pochybách. Věřím, že tento postup v tomto dílčím výstupu mého bádání přispěje k co největší míře objektivitě.

## Soupis skladeb Marka Kopelenta

Tento soupis vznikl ze skladatelovy verze seznamu vydané v informačním letáku Českého hudebního fondu.<sup>71</sup> Část informací jsem také získal na internetové stránce této instituce.<sup>72</sup> Na čárkách v názvu díla skladatel výslovně trvá. Název nakladatelství Hans Gerig je uváděn v tištěných vydání skladeb střídavě jako Musikverlag a Musikverlage. I když se snažím o respektování jednotlivých anomálií, přesné uvedení bylo díky tomu, že jsem neměl k dispozici všechny tištěná vydání nad rámec této práce.

Pakliže je zde uváděná informace nepřesná a neověřená, uvádím danou položku kurzívou či přípojuji znak: ?

Pro orientaci příkládám seznam specifických zkratk. Tvar jednotlivých zkratk není ustálen a je předmětem další diskuze o hledání ideální podoby.

**k** – komponováno v roce:

**p** – světová premiéra

**cp** – premiéra česká, pokud předcházelo zahraniční uvedení

**e** – vydáno

**r** – rukopis

**d** – délka

**n** – poznámka, zde uvádím důležité, ale i okrajové informace, zde také zpravidla nerespektuji jazyková pravidla konstrukce věty

### Orchestrální a vokálně orchestrální díla

SATANELA, symfonické drama podle stejnojmenné básně Jaroslava Vrchlického

**k** 1954–1955

**věty:** Prolog, Seznámení Roderiga a Satanely, Lásky Roderiga a Satanely, Průvod

k zbořenému klášteru a zajetí Roderiga a Satanely, Roderigo ve vězení, Upálení Satanely

**rkp.** partitura u skladatele, rozpis hlasů v knihovně HAMU

**d** 22'

OUVERTURA pro orchestr

**k** 1954–1955

**n** oceněná čestným uznáním v soutěži ČHF

TŘI VĚTY PRO SMYČCE

**k** 1958

**rkp.**

CHLÉB A PTÁCI, kantáta pro alt sólo, recitátora, smíšený sbor a orchestr na verše Jana Skácela

**k** 1957–1962

**p** 1. 4. 1964 Praha, Dům umělců, na koncertě Svazu československých skladatelů,

Symfonický orchestr Československého rozhlasu, Pěvecký sbor Československého rozhlasu,

Alois Klíma – dirigent, Milan Malý – sbormistr, Vlasta Linhartová – mezzosoprán

**d** 20'

<sup>71</sup> VLADIMÍR LÉBL, *Marek Kopelent* (existuje pouze v německé, anglické a ruské verzi). Hudební informační středisko ČHF, Praha 1968, JAN DEHNER, *Marek Kopelent*. Hudební informační středisko ČHF, Praha 1987.

<sup>72</sup> <http://www.musica.cz/kopelent/>



## LAUDATIO PACIS

Marek Kopelent společně s Paul–Heinzem Dittrichem a Sofií Gubajdulinou, oratorium pro soprán, alt, tenor, bas a recitátora sólo, komorní sbor, smíšený sbor a orchestr na text Jana Amose Komenského

**k** 1975

**p** 3. 9. 1993, Berlín, v rámci 43. Berliner Festwochen, Sigune von Osten – soprán, Marga Schiml – alt, Tachos Terzakis – tenor, Tomas Möwes – bas, Boris Carmeli – recitátor, Symfonický orchestr (Mitteldeutscher Rundfunks Sinfonieorchester Leipzig) a sbor Středoněmeckého rozhlasu v Lipsku, Daniel Nazareth – dirigent

**e** Bärenreiter 1977

**d** 29'

**n** Komponováno ke třicátému výročí ukončení války a také ke třicátému výročí založení UNESCO (1976), věnováno UNESCO, pacifická výpověď. Uvedeno také v Lipsku a ve Frankfurtu? – skladatel rozhodně popírá.

## LEGENDA, De passione St. Adalberti Martyris

pro recitátora, smíšený sbor a orchestr na latinský text staročeské legendy

**k** 1981

**p** 26. 9. 1981 na festivalu Varšavská jeseň, Andrzej Lipski – recitátor, Filharmonia Śląska Katowice – sbor a orchestr, Jan Wojtacha – sbormistr, Karol Stryja – dirigent

**cp** 17. 5. 1991, Smetanova síň Obecního domu, Praha, Česká filharmonie, Pražský filharmonický sbor, Zdeněk Košler – dirigent, Pavel Kühn – sbormistr, Jan Kačer – recitace, v rámci Pražského jara za přítomnosti prezidenta ČSFR Václava Havla a španělské královny Sofie

**r** Harmonia mundi 1993

**d** 27'

**n** na objednávku festivalu Varšavská jeseň – Kopelent dostal tehdy příznivý popud k napsání jakékoliv skladby pro libovolné obsazení.

## SYMFONIE pro orchestr

**k** 1982 nová verze 2000

**p** 1983 Švýcarsko, Basel, Heinz Holliger – dirigent,

**cp** 28. 10. 1987, Smetanova síň Obecního domu, Praha v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Státní symfonický orchestr Gottwaldov, Rostislav Hališka – dirigent

**p** nové verze 5. 1. 2000, Švýcarsko, Basel

**e** Breitkopf & Härtel

**d** 33'

**n** z podnětu Paula Sachera

## POZDRAVENÍ (Greeting), předehra pro orchestr

**k** 1984

**p** 28. 9. 1986, v rámci festivalu Varšavská jeseň, Filharmonia Narodowa Warszawa, Kazimierz Kord – dirigent

**e** Breitkopf & Härtel

**d** 10'

ONA SKUTEČNĚ JEST, vokálně symfonická skladba pro tenor, bas, recitátory, smíšený sbor, dětský sbor a orchestr na verše Vladimíra Holana

**k** 1985–1986

**d** 45'

**n** několikrát na programu, ale ještě nikdy nebylo provedeno

MESSAGGIO DELLA BONTA (správně: bontà – *zkontrolovat psaní názvu podle autografu*, Poselství dobra), oratorium na text Teresia Bosca pro soprán a baryton sólo, recitátora, dětský sbor, smíšený sbor a orchestr

**k** 1987

**p** 1988 Itálie, ke stému výročí Dona Bosca

**e** Breitkopf & Härtel

**d** 45' nebo 36'?

LUX MIRANDAE SANCTITATIS

oratorium pro soprán, recitátora, smíšený a dětský sbor a instrumentální ansámbli

**k** 1994

**p** 11. a 12. 2. 2001, Praha, Klášter svaté Anežky, Sylva Čmugrová, Tereza Mátlová – soprán, Marie Tomášková, Otakar Brousek – herci, Pěvecký sbor Prague Singers, Stanislav Mistr – sbormistr, Dětský sbor Radost, Vladislav Souček – sbormistr, Komorní orchestr Pražských symfoniků, Tomáš Hanus, Jan Svejkský – dirigenti, výtvarná spolupráce – Marta Sonnbergová a další

**d** 70'

**n** dle starého seznamu SU?

REQUIEM DER VERZEIHUNG, část IV Judex ergo nebo část sekvence Dies irae pro orchestr s barytonovým sólem, ve spolupráci s patnácti autory: Marek Kopelent, Krzysztof Penderecki, Luciano Berio, Alfred Schnittke, György Kurtág, Arne Nordheim, Wolfgang Rihm, Friedrich Cerha a další

**k** 1994?

**p** 16. 8. 1995, Stuttgart, Liederhalle, Tobias Janzik, Donna Brown, Julie Moffat, Ingeborg Danz, Thomas Randle, Andreas Schmidt – sólisté, Gächinger Kantorei Stuttgart, Krakauer (Krakovský komorní sbor) Kammerchor, The Israel Philharmonic Orchestra, Helmuth Rilling – dirigent

**r** Hänslers Classic Verlag 1995

**d** 85'

**n** z podnětu Helmuta Rillinga jako reminiscence 50. výročí skončení druhé světové války – Inspirátorem díla je šéf stuttgartské Mezinárodní Bachovy akademie Helmuth Rilling na zakázku stuttgartské Mezinárodní bachovské akademie. Záštitu nad realizací koncertního díla převzal spolkový prezident Roman Herzog.

ARÍJAh, symfonický zpěv pro orchestr

**k** 1996

**p** 23. a 24. 1. 1997 ve Dvořákově síni Rudolfiny, Praha, 3. abonentní cyklus CD České filharmonie, Česká filharmonie, Petr Vronský – dirigent

**d** 23'

**n** na objednávku 100. výročí založení České filharmonie z popudu tehdejšího šéfdirigenta České filharmonie Gerda Albrechta, vypracování zvukového podloží kompozice svěřil autor Michalu Trnkovi, svému žákovi na Hudební fakultě AMU

ZASTŘENÝ HLAS NAD HLADINOU KLIDU pro trubku a komorní orchestr

**k** 2000

**p** 3. 10. 2000, Luxemburg, ISCM World Music Days, Ladislav Kozderka – trubka, Pražský komorní orchestr, Ondřej Kukal – dirigent

**cp** 17. 11. 2000, Praha, Divadlo Archa, Maratón soudobé hudby, Ladislav Kozderka – trubka, Pražská komorní filharmonie, Petr Kofroň – dirigent

**d** 12'

### **Koncertantní skladby s orchestrem nebo komorním orchestrem**

SVÁRY (Accords et Désaccords) pro skupinu dvanácti nástrojů a orchestr

**k** 1968

**p** 7. 3. 1969 Praha, Musica viva pragensis a Symfonický orchestr Československého rozhlasu, Zbyněk Vostřák – dirigent

**rkp.**

**d** 12'

APPASSIONATO pro klavír a orchestr

**k** 1970–1971

**p** 1971 Bratislava, Peter Roggenkamp – klavír, Slovenská filharmonie, Andrej Marowski – dirigent přenášeno rozhlasem

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 22'

**n** na objednávku ke dvacátému výročí Slovenské filharmonie, tentýž rok hrál v Záhřebu Peter Toperczer. Premiéra byla přenášena rozhlasem.

A FEW MINUTES WITH AN OBOIST, concerto galante pro hoboj a komorní soubor

**k** 1972

**p** 28. 3. 1974, Wittener Tage für neue Kammermusik, Witten (SRN), Lothar Faber – hoboj

**cp** 16. 3. 2004 v rámci festivalu Pražské premiéry, Praha, Dvořákova síň, Vilém Veverka – hoboj, Solisti di Praga, Jakub Hruša – dirigent

**e** Musikverlag Hans Gerig 1973

**d** 14'

**n** Skladbu objednal dirigent Mário di Bonaventura pro hobojistu Alfreda Genovese, Hopkins Center USA.

HRÁTKY (Plauderstuendchen, A Bit of Chattering) pro altsaxofon a orchestr

**k** 1974–1975

**p** 27. 6. 1975, Baden–Baden, Jiří Stivín – altsaxofon, SWF Orchester Baden-Baden,

**cp** 28. 2. 1980, Praha, ve Dvořákově síni Rudolfiny v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Jiří Stivín – altsaxofon, Státní filharmonie Brno,

Petr Vronský – dirigent

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 25'

**n** Psáno přímo pro Jiřího Stivína, který je Kopelentem považován za jediného ideálního, přinejmenším autentického interpreta Hrátek. Dle původního soupisu *O SWF Baden-Baden*, nutno ještě ověřit!

LIBÁ HUDBA S LIDOVÝM MOTIVEM (Liebliche Musik mit einem volkstümlichen Motiv) koncert pro cimbál a orchestr

**k** 1976

**p** 26. 1. 1979 Hannover na festivalu 21. Tage der Neuen Musik,

Kateřina Zlatníková – cimbál, Rundfunkorchester des NDR, Lothar Zagrosek – dirigent

**cp** 12. 4. 1984, Praha Smetanova sň Obecního domu v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců,

Helena Červenková – cimbál, Symfonický orchestr Československého rozhlasu,

Petr Vronský – dirigent

**e** Breitkopf & Härtel

**r** Podium – Wolfgang Wendel 2002

**d** 14'

**n** Vzniklo z podnětu a na objednávku Kateřiny Zlatníkové.

IL CANTO DE LI AUGEI

árie pro soprán a orchestr na italské texty renesančních básníků

**k** 1977–1978

**p** 22. 3. 1980 Baden– Baden

Sigune von Osten – soprán, SWF Orchester Baden-Baden, Peter Eötvös – dirigent

**cp** 28. 11. 1985 Bratislava, 4. abonentní koncert cyklu A, Sigune von Osten – soprán,

Slovenská filharmonie, Libor Pešek – dirigent

**e** Musikverlage Hans Gerig 1979

**r** Supraphon 1998

**d** 16'

**n** Na objednávku rozhlasu Baden-Baden. Uvedeno roku 2006 na Pražském jaru. Možná také v Praze dřív(?) v svislosti s natáčením desky – Supraphon 1998.

CONCERTINO pro anglický roh a komorní soubor (orchestr)

**k** 1984

**p** 27. 4. 1985 Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik, Jiří Hebdá – anglický roh,

Prager Kammerensemble (skupina českých hudebníků), Bohumil Kulínský – dirigent

**cp** podzim 1986, v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Jiří

Hebdá – anglický roh, Bohumil Kulínský – dirigent

**e** Breitkopf & Härtel

**r** Harmonia mundi 1993

**d** 15'

**n** Z popudu Jiřího Hebdy na objednávku Západoněmeckého rozhlasu.

MUSIQUE CONCERTANTE (Konzertantní hudba) pro violoncello, 12 violoncell a orchestr

**k** 1991–1992

**p** podzim 1992, Berlín, *Schauspielhaus*, zahajovací večer festivalu Berliner Festwochen,

dvakrát za sebou, Staatskapelle Berlin, Christoph Eschenbach – dirigent, Heinrich Schiff –

violoncello

**cp** 27. 1. 1999, Praha, Obecní dům, na koncertě Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Jiří

Bárta – violoncello, FOK, Alexander Rahbari – dirigent

**rkp** v CHF, **d** 20'

**n** Vzniklo na objednávku Berliner Festwochen, existuje řada kritik z premiéry i cp. Podle původního seznamu SU? podle původního soupisu, je velice nepravděpodobné!

## **Komorní orchestr**

**ROZJÍMÁNÍ** (Kontemplation), skladba pro komorní orchestr

**k** 1965–1966

**p** Donaueschinger Musiktage 22. 10. 1966 pravděpodobně Musica viva pragensis

**e** Musikverlage Hans Gerig a Supraphon 1967

**r** Supraphon 1968

**d** 14'

**n** skladba na objednávku SWF Baden-Baden

## **Komorní skladby pro soubor**

**PRELUDIA PRO TŘI FLÉTNY** (1958)

**r** HIS z autorovo pásku

**d** 10'

**n** Jedna z mnoha skladeb z autorovo prvního období, které do své tvorby nezahrnuje.

**NÉNIE S FLÉTNOU ZA ZEMŘELOU HANU HLAVSOVOU** pro flétnu, 9 ženských hlasů a komorní orchestr

**k** 1960–1961

**e** Panton 1967, r Supraphon 1967

**d** 5'

**REFLEXE** pro flétnu, housle, violu a violoncello

**k** 1961–1962

**p**? Jiří Válek – flétna, Libor Hlaváček – housle, Lubomír Malý – viola, Rudolf Lojda – violoncello 28. 10. 1964 Klub školství a kultury, Praha 1, Na Příkopě 10

**d** 14'

**TŘETÍ SMYČCOVÝ KVARTET**

**k** 1963

**p** Novákovo kvarteto (Antonín Novák, Dušan Pandula – housle, Josef Podjukl – viola, Jaroslav Chovanec – violoncello), natáčení v rozhlase v Kolíně nad Rýnem v únoru roku 1964, koncertní premiéra Novákovo kvarteto v rámci koncertu skupiny A v Brně 24. 6. 1964

**e** Státní hudební nakladatelství a Universal Edition 1966, Bärenreiter Editio Supraphon Praha 1996

**r** Supraphon 1967

**d** 7'

**HUDBA PRO 5** (Musik für fünf – Music for Five) pro hoboj, klarinet, fagot, violu a klavír

**k** 1964

**p** neděle dopoledne? listopad 1965, Praha, Divadlo Na zábradlí, Musica viva pragensis,

**r** v ČMH a archivu HIS

**e** Musikverlage Hans Gerig 1972

**d** 6'

**n** Marek Kopelent návod v partituře, říjen 1979 Paříž Boulez s Ensemble Intercontemporain  
Kopelent: Hudba pro 5 (1964)

pařížský kritik J. Lonchamp údajně napsal: *v miniatuře dílo právě tak zdařilé jako slavné Benátské hry Witolda Lutosławského* – odkud to ale je, nevím???

cl

POCTA VLADIMÍRU HOLANOVI pro nonet

**k** 1965

**p** 9. 9. 1965 Benátky, 28. festival soudobé hudby v Benátkách, pravděpodobně České noneto

**cp** na oslavě 60. narozenin Vladimíra Holana ve Viole

**r** Český rozhlas

**d** 13'

**n** Na přání Českého noneta, vysíláno 4. 8. ? 1966.

HRA, happening pro smyčcový kvartet

**k** 1965–1966

**p** 2. 4. 1970 Brno, 2. expozice experimentální hudby, Moravské kvarteto

**n** V původním soupisu není zahrnuto, údaje proto nutno ověřit a rozvést.

ČTVRTÝ SMYČCOVÝ KVARTET

**k** 1967

**p** 1967, Ausburg

**e** Musikverlage Hans Gerig

**r** Český hudební fond – Multisonic 1997

**d** 8'

ZÁTISÍ (Still-leben) pro komorní soubor

**k** 1968

**p** 19. 10. 1968 na festivalu Donaueschinger Musiktage, Pavel Janda – viola, Kateřina Zlatníková – cimbál, Musica viva pragensis, Zbyněk Vostřák – dirigent

**cp** 3. 3. 1971 Praha, Dům umělců, Musica viva pragensis, Zbyněk Vostřák – dirigent

**e** Musikverlage Hans Gerig

**r** Harmonia mundi 1993 a Divadelní ústav 2004

**d** 11'

**n** na objednávku SWF Baden-Baden

INTIMISSIMO, hudba a báseň pro komorní soubor a magnetofonový pás (2 recitátoři) s textem básně Paula Forta

**k** 1971

**p** 21. 10. 1971 Graz, Grazer Musikprotokoll, Collegium musicum instrumentale der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz

**e** Musikverlage Hans Gerig

**cp** září 1991, Agon

**r** Festival Štýrský podzim 1971 (či Grazer Musikprotokoll 1971?)

**d** 18'

**n** psáno na objednávku ORF

ŽESTOVÝ KVINTET

**k** 1972

**p** 1973 Západní Berlín

**cp** 22. 1. 1985 Praha, Raisův sál v rámci autorského večera Zbyňka Vostřáka a Marka Kopelenta, Pražské žest'ové kvinteto z magnetofonového záznamu

**e** Musikverlage Hans Gerig 1972

**r** Český hudební fond – Multisonic 1997

**d** 14'

SONÁTA – Veroničina rouška (Das Schweiß Tuch der Veronika) – pro jedenáct smyčcových nástrojů

**k** 1972–1973

**p** 29. 4. 1973 Wittener Tage für neue Kammermusik, Camerata Bern – soubor

**cp** ?konala se? 23. 11. 1980, Praha, dům umělců, Pražští komorní sólisté, Libor Pešek – dirigent

**e** Musikverlage Hans Gerig

**r** Český rozhlas 3 Vltava 1997

**d** 14'

**n** *O Westdeutscher Rundfunk Köln*

RONDO – Před příchodem roztomilých katů aneb Trojí klanění naději pro pět hráčů na bicí nástroje (Rondo vor der Ankunft der lebenswuerdigen Henker oder die dreimalige Anbetung der Hoffnung)

**k** 1973

**p** 26. 4. 1975 Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik

**cp** 27. 1. 1981 Praha, Dvořákova síň Rudolfiny v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Vladimír Vlasák, Oldřich Šatava, Miloš Kozelka, Jiří Svoboda, Václav Voják – bicí nástroje, Václav Mazáček – dirigent

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 12'

**n** z archivu Antonína Matznera: 27. 1. 1981 Rudolfinum v lednu na svazovém večeru

Kopelent: Rondo pro 5 bicích – řídil Václav Mazáček skladba z roku 1974 (sic!) –

inspirováno naivní poetikou loutkového divadla skladatelova dětství – v závěru z pásku reprodukován ohlušující smích do převážně subtilní dynamiky skladby

ŤUKÁTA pro harfu, cembalo a cimbál (nebo elektrickou kytaru)

**k** 1974

**p** 1974 Stuttgart

**e** Breitkopf & Härtel 1980

**d** 6'

**n** vzniklo z podnětu Kateřiny Zlatníkové, dedikace Kateřina Zlatníková

TRISTE E CONSOLANTE pro dechový kvintet nových a starých nástrojů ad libitum

**k** 1976–1977

**p** 12. 5. 1977 Záhřeb, Bienale

**cp**? 14. 4. 2003, Praha, Atrium, Tuning Metronomes

**e** ?Breitkopf & Härtel

**d** 15'

MUSICA LIRICA pro flétnu, housle a klavír

**k** 1978–1979

**p** či jen provedení, 25. 6. 1995, IV. Forfest Kroměříž

**d** 15'

FURIANT pro klavírní trio

**k** 1979

**e** CHF manuskript – neprodejný materiál 1979

**r** mám, asi z čr

**d** 6'

## PÁTÝ SMYČCOVÝ KVARTET

**k** 1979–1980

**p** 22. 1. 1983, Paříž AMC, Sukovo kvarteto (Ivan Štraus, Vojtěch Jouza – housle, Karel Řehák – viola, Jan Štros – violoncello)

**cp** 22. 1. 1985 Praha, Raisův sál v rámci autorského večera Zbyňka Vostřáka a Marka Kopelenta, Sukovo kvarteto

**e** Breitkopf & Härtel

**r** Harmonia mundi 1993

**d** 16'

## ETRES FINS EN MOUVEMENT (Jemné bytosti v pohybu), pro 6 bicích nástrojů

**k** 1987

**p** 29. 9. 1987, Štrasburk, Musica 87, Les Percussions de Strasbourg

**e** Breitkopf & Härtel

**cp** 12. 10. 1995, Praha, Španělský sál, Les Percussions de Strasbourg

**d** 10'

**n** Dedikováno 25. výročí Les Percussions de Strasbourg

## EINES TAGES pro 6 violoncell

**k** 1987

**p** 22. 9. Graz, 1987

**e** Breitkopf & Härtel,

**d** 7'

## ROMANZE, pro 2 klavíry, (jeden naladěný o čtvrt tónu níž)

**k** 1990–1991

**p** 13. 4. 1994, Praha, Gertruda Scheiderová, Tomas Bächli – klavíry

**e** Editio Supraphon Praha 1997 (rozmnožený skladatelův manuskript)

**d** 12'

## LE PETIT RIEN, pro malou flétnu a perkuse (jeden hráč) – (s podtitulem NIC...olé/t)

**k** 1991

**p** 17. 11. 1995, Praha, Galerie HAMU, Ateliér 90, Jaroslav Pelikán – pikola, Daniel Mikolášek – bicí nástroje

**d** 5'

**n** Psáno z podnětu švýcarského flétnisty Auréle Nicoleta.

## NOSTALGICKÁ KONSTRUKCE, pro tubu, akordeon, klavír a housle

**k** 2005

**p** 23. 10. 2005, Praha, Salon Philharmonia, Krocínova 1 v rámci koncertu Early Reflections Vlnění – na vlně Kopelent

Robert Škarda – tuba, Marcel Pražský – akordeon, Sylva Stejskalová – klavír, Michal Trnka – housle, Marek Kopelent – dirigent

**rkp** skladatel, party možná také interpreti – viz. Robert Škarda

**d** 10'

**n** V programu krátká poznámka od Kopelenta, jistý zvukový režisér to točil, sám autor nemá (rozhovor v sobotu večer 26. srpna 2006), ale může mít prý Sylva Stejskalová.



## **Komorní skladby pro sólový nástroj nebo sólo s doprovodem**

**MALÁ SUITA** pro hoboj a klavír

**k** 1957

**e** SNKLHU 1960

**CANTO INTIMO** pro flétnu a vibrafon

**k** 1963

**p** 26. 10. 1964 Praha, Sonatori di Prague (Petr Brock – flétna, Ivo Kieslich – vibrafon) nebo

**p?** 28. 4. 1965 Klub školství a kultury, Praha 1, Na Příkopě 10, Sonatori di Prague (Petr Brock – flétna, Ivo Kieslich – vibrafon)

**e** Edition Modern, München 1967

**r** BRD

**d** 4– 5'

**PRO ARNOŠTA WILDA**, klavír sólo

**k** 1966 Panton 1968

**p** 1967 Frankfurt nad Mohanem, Musica viva TAT

**e** Musikverlage Hans Gerig – Neue tschechische und slowakische Klaviermusik s. a. (ed. Jan Matějček) 1968

**d** 6'

**HALLELUJAH** pro varhany

**k** 1967

**p** 12. 4. 1969, Kassel, Zsigmond Szathmáry na festivalu Duchovní hudby (3rd Week of Cleric Music)

**cp** 16. 7. 1969, Praha, chrám svatého Mikuláše, Peter Schwarze

**e** Musikverlag Hans Gerig 1968

**r** mg. Český hudební fond, Praha 1969, Supraphon 1970

**d** 8'

**n** Skladba vznikla z podnětu Klause Martina Zieglera a je dedikována Rudolfu Lückovi. Zaznamenána řada dalších provedení – jednoznačně nejhranější autorova varhanní skladba.

**BIJOU DE BOHĚME** pro flétnu, vibrafon a cembalo

možná existuje také ve verzi pro cembalo?

**k** 1967

**p** 4. 3. 1968, Čechy, Sonatori di Praga,

**e** Musikverlage Hans Gerig 1969

**d** 3'

**n** Skladba je dedikována Mme Antoniette Vischer,

Nalezen též údaj o **p**: 1969 Basel, Schweizerische Rundspruchges, ale Sonatori di Praga uváděl skladbu v zahraničí už dřív.

MUSIQUE PIQUANTE pro housle a cimbál (nebo klavír)

**k** 1971

**p** 1972 Bamberg, podle nahrávky Darmstat 1971?spíš né??

**cp** 17. 2. 1982, Praha, Malý sál Paláce kultury, v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Ivan Štraus – housle, Helena Červenková – cimbál,

**e** Musikverlage Hans Gerig 1972

**d** 8'

**n** Skladba vznikla z podnětu Kateřiny Zlatníkové.

BALLADA pro klavír

**k** 1976

**p** 24. 4. 1977 Witten, Wittener Tage für Neue Kamermusik, Peter Roggenkamp – klavír

**cp** 8. 2. 1978, Praha, Janáčkova síň Českého hudebního fondu v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Radoslav Kvapil

**e** Breitkopf & Härtel

**r** Český hudební fond – Multisonic 1997

**d** 16'

CAPRICCIO pro trubku sólo

**k** 1976

**p** 3. 11. 1976, Pforzheim, Dale Marrs – trubka (?podle katalogu Breitkopf & Härtel 1978)

**cp** 30. 10. 2000, Praha, HAMU Galerie, nebo 12. 6. 2000 kostel svatého Vavřince?, v rámci koncertu Ateliér 90, Ladislav Kozderka – trubka

**e** Musikverlage Hans Gerig 1977

**d** 8'

**n** dedikace: To Dale Marus

JITŘNÍ CHVALOZPĚV (Lob in der Frühe) pro varhany

**k** 1978

**p** 1979, Kassel, kostel sv. Martina, Klaus Martin Ziegler

**e** Musikverlage Hans Gerig 1979

**r** Český hudební fond –Multisonic 1997, v Klaus Martin Zeigler

**d** 14'

**n** z podnětu Klause Martina Zieglera

TOCCATA pro violu a klavír

**k** 1978

**p** 1979 Belgie, Brusel

**cp** 27. 2. 1985, Praha, v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, K. Řehák, J. Holeňa

**e** Breitkopf & Härtel 1980

**r** Artimus Music Management 1998

**d** 12'

LIED FÜR KLAVIER

**k** 1980

**p** 20. 5. 1987, Lübeck, Peter Roggenkamp

**e** Breitkopf a Härtel – Neue Klaviermusik für Studium und Unterricht 1990 (ed. Peter Roggenkamp), krátký komentář Peter Roggenkamp

**d** 4'

CANTUS ROGANS pro violoncello sólo (1990)

**r** Supraphon 1999

**d** 7'

KARRAK pro violoncello a klavír

**k** 1991

**p** 29. 6. 1991, Salcburk, Kleines Festspielhaus na Salcburských letních hrách, Heinrich Schiff  
– violoncello, Tzimone Barto – klavír

**cp** prosinec 1994, Jiří Bárta – violoncello, Jan Čech – klavír

**e** Bärenreiter Editio Supraphon Praha 1994 (rozmnožený skladatelův manuskript)

**r** Český hudební fond – Multisonic 1997

**d** 10'

CANTO ESPANSIVO pro klarinet sólo

**k** 1993

**p** 15. 1. 1994, Praha, Sál Martinů, Ateliér 90, Kamil Doležal – klarinet

**e** Bärenreiter Editio Supraphon Praha 1995

**r** Panton 1995

**d** 10'

**n** věnováno Kamilu Doležalovi

PER AMINKO pro cembalo sólo

**k** 1998

**p** 7. 11. 1999, Praha, kostel sv. Vavřince, v rámci koncertu Ateliér 90, Monika Knoblochová  
– cembalo

**e** Ritornel,

**d** 8'

**n** ded Monika Knoblochová

DER GNADE FREUDE (Radosti z milosti) pro varhany

**k** 1999

**p** Antal Váradi etc. v rámci soutěže Internationale Orgelwoche Nürnberg v kostele St. Sebald  
Nürnberg

**r** Musica Sacra 2000

**e** Editio Bärenreiter Praha 2000

**d** 12'

## Vokální díla sólová nebo sólo s doprovodem

PÍSNĚ ROZHOŘČENÉ pro baryton a klavír na slova Francesca Petrarkey

**k** 1956

**e** CHF

**d** 9'

MONOLOGY pro ženský hlas a klavír na verše Milana Kundery

**k** 1957

**d** 8'

**n** Skladba v autorovo „starém stylu“, přesto provedena znovu 24. 4. 2005 v kostele sv. Vavřince.

MINIATURNÍ PÍSNĚ pro baryton a klavír na slova staré japonské poesie

**k** 1960–1961

**d** 6'

**n** Ve vydání III. smyčcového kvartetu (1962) je uveden časový údaj 10'.

SNEHAH pro soprán sólo, jazzový alt (z magnetofonového záznamu), magnetofonový pás a komorní soubor

**k** 1967

**p** 13. 9. 1967, Benátky, Milada Boublíková – soprán, Vlasta Průchová – jazzový alt Musica viva pragensis, Zbyněk Vostřák – dirigent

**cp** Milada Boublíková – soprán, Vlasta Průchová – jazzový alt Musica viva pragensis (Josef Mokroš – flétna, Otto Trnka – hoboj, Milan Kostohryz – klarinet, Miloš Vorlíček – fagot, Ivo Kieslich – bicí nástroje, Bohuslav Purger – housle, Pavel Janda – viola, Bohumil Malotín – violoncello, Adolf Hudec – kontrabas) Zbyněk Vostřák – dirigent 18. 3. 1970 klub skladatelů, Besední 3

**e** Editio Supraphon a Musikverlage Hans Gerig 1968

**r** Supraphon 1970

**d** 11'

BLUDNÝ HLAS (Irrende Stimme) pro herečku, mag. pás, komorní soubor, film (35 nebo 16 mm) a světlo ad libitum

**k** 1969

**p** 9. 6. 1970, Západní Berlín, Akademie der Künste, Jiřina Jirásková – herečka, Musica viva pragensis, Zbyněk Vostřák – dirigent

**cp** 3. 12. 1997, Praha, Galerie HAMU, Ateliér 90, Taťána Medvecká – herečka, Soubor Mondschein

**e** Musikverlage Hans Gerig 1970

**d** 16'

**n** napsáno v době stipendijního pobytu, reakce na události roku 1968

**BLACK AND WHITE TEARS** pro hlas sólo

**k** 1972

**p** leden 1975 Hamburg, das neue Werk, Sigune von Osten

**e** Musikverlage Hans Gerig 1977,

**d** 10'

**n** Skladba je pravděpodobně věnována Sigune von Osten, která ji premiérovala a uvedla se s ní do kruhů Nové hudby, ale vznikla pro hispánskou zpěvačku (proto název Černé a bílé slzy), která po dokončení kompozice hlasově onemocněla.

**NÁŘEK ŽENY**, melodram pro herečku, 7 žesťových nástrojů, 14 ženských hlasů a dětský sbor na vlastní text a verše Markéty Procházkové

**k** 1980

**p** 28. 10. 1981, Malý sál Paláce kultury v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Věra Galatíková – recitace, Josef Svejkský, Vladislav Kozderka – trubky, Tomáš Secký, Jaroslav Secký – lesní rohy, Jiří Sailer, Josef Votava – trombony, Pavel Trnka – tuba, Ženský sbor PSČR, Milan Malý – sbormistr, Pěvecký soubor Radost, Vladislav Souček – sbormistr, Vladimír Justl – režijní spolupráce, Jiří Smutný – dirigent

**e** CHF rozmnožený manuskript

**d** 15'

**VRH KOSTEK** skladba pro 4 recitátory a magnetofonový pás na stejnojmennou báseň

Stephana Mallarméa

**k** 1980

**d** 18'

**ZJITŘENÝ ZPĚV** pro baryton a žesťový kvintet na slova Josefa Hory

**k** 1982–1983

**p** 15. 2. 1984 v rámci koncertu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců

**e** Editio Bärenreiter Praha 2001

**r** Český rozhlas 3 Vltava 1999

**d** 10'– 13'

**USPÁVANKA** pro mezzosoprán (nebo dětský hlas) a klavír na slova lidových ukolébavek a matek ukládajících děti k spánku

**k** 1987

**d** 9'

**n** ? nejistá informace

**AGNUS DEI** pro soprán a komorní soubor s použitím textů Martina Luthera

**k** 1983? nebo 1981–1982

**p** 27. 6. Norimberk 1983

**e** Breitkopf & Härtel

**d** 16'

LK

**MON AMOUR**, pro soprán, tenor, komorní soubor, ženský sbor na texty Marca Chagalla

**k** 1988

**p** 27. 11. 1988, Praha – Klementinum, soubor Agon, Marie Hřebíčková – sólo

**r** Český hudební fond – Multisonic 1997

**d** 10'

DER AUGENBLICK, pro soprán, flétnu a klavír na texty Andriase Gryphia

**k** 1989

**p** nebo jen **cp** 26. 3. 2001, Praha, kostel sv. Vavřince, Ateliér 90, Marie Hřebíčková – soprán

**d** 4'

**n** podle starého seznamu SU?

LE CHANT DU MERLE AU DÉTENU (Co zpíval kos zatčenému), pro mezzosoprán, flétnu, akordeon a klavír, na básně Jana Zahradníčka (ve francouzštině)

**k** 1991

**p** (premiéra asi Irena Jarská) či alespoň

**cp** 23. 10. 1991, Praha, Palác kultury, Siguna von Osten – soprán, členové souborů Agon a

Musica viva pragensis, Bohumil Kulínský – dirigent

**r** podle výchozího seznamu SU?

**d** 10'

HOLANOVSKÁ REMINISCENCE, pro mezzosoprán, recitátora, sbor, klarinet, trombón a klavír, na básně Vladimíra Holana

**k** 1995

**p** 5. 12. 1995, Praha, Galerie HAMU, Ateliér 90, *Sylvie Čmugrová* – mezzosoprán, Radovan Lukavský a Miroslav Doležal – recitace, soubor Mondschein (Kamil Doležal – klarinet, Milan Brázda – trombón, Paul Kovacovic, USA j.h. – klavír, sbor mluvčů HAMU, Michal

Macourek – dirigent

**d** 10'

**n** psáno pro festival Třídění

CANTUS DE DILECTIONE FILIARUM DEI pro pět sopránů sólo, baryton sólo a 3 trombóny na texty svaté Terezie z Lisieux

**k** 1998

**p** verze bez pozounů 12. 10. 1998, Praha, Bazilika svatého Jiří, v rámci koncertu Ateliér 90, Kristýna Valoušková, Marie Matějková, *Sylvie Čmugrová*, Karolína Beková, Marika Žáková – soprány, Petr Matuszek – baryton, Marek Kopelent – dirigent,

**p** verze s pozouny 11. 10. 1999, Praha, Bazilika svatého Jiří, v rámci koncertu Ateliér 90, Kristýna Valoušková, Marika Žáková, Edita Adlerová, Marie Matějková, Karolína Berková – soprány, Petr Matuszek – baryton, František Zazvonil, Robert Kozánek, Svatopluk Košvanec – pozouny, Marek Kopelent – dirigent

**rkp.** – kopie v HIS

**d** 16'

ZE ZÁPISNÍKU NATAŠI H., 9 fragmentů pro soprán a baryton sólo na texty Nataši Hamouzové, ženy s mentálním postižením

**k** 2000

**p** 24. 6. 2000, Kroměříž, Muzeum, Forfest, Kristýna Valoušková – soprán,

**p** 22. 11. 2001 v kostele sv. Vavřince v rámci koncertu Ateliér 90

kompletní verze s barytonem Kristýna Valoušková – soprán, Petr Matuszek – baryton

**d** 18'

DOPISY NATAŠI H. PANÍ J. K. pro mezzosoprán sólo na text Nataši Hamouzové

**k** 2004

**p** zrušená, Kristýna Valoušková – mezzosoprán 2. 12. 2004 v sále Galerie HAMU v rámci koncertu Ateliér 90 také zrušena – do léta roku 2006 neprovedeno

EN EL DÍA QUE TEMO, pro soprán, klarinet a violoncello

**k** 2004

**p** 4. 9. 2004 v rámci autorského večera na festivalu Dreiklang v Knappenrode (SRN),  
Sigune von Osten – soprán, Jan Seifrt – klarinet, Benjamin Schwartz – violoncello

**cp** 21. 11. 2005 v kostele svatého Vavřince v rámci koncertu Ateliér 90

Kristýna Valoušková – zpěv, Kamil Doležal – klarinet, Milada Gajdová – violoncello

**rkp.** skladatel a možná také interpreti

**d** 11'

**n** v programu krátká poznámka od MK

### Vokální díla sborová

MATKA, freska pro smíšený sbor a sólovou flétnu

**k** 1964

**p** 1965 v rámci festivalu Varšavská jeseň Chudyba – flétna, NP Choir, Kulkewicz

**cp** 20. 3. 1966 na Přehlídce tvorby čs. skladatelů, Praha

**e** Panton 1966 rozsáhlý komentář

**r** Panton a DGG (Deutsche Grammophon Gesellschaft), v rozhlase 1966

**d** 11'

**n** Oldřich Pukl rozsáhlý komentář

MODLITBA KAMENE (Gebet des Steines) pro mluvce, 2 smíšené komorní sbory a 3  
tamtamy na slova stejnojmenné básně Vladimíra Holana

**k** 1967

**p** 5. 12. 1968, Čs. rozhlas Praha, Radovan Lukavský – recitace, Pěvecký sbor

Československého rozhlasu, Milan Malý – dirigent

**rkp** HIS, komentář rukopis Marek Kopelent

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 4'

ŽALOBY (Klagen) pro smíšený sbor, trubku a tympány ad lib.

**k** 1969

**p** 29. 1. 1971 Hannover, Tage für neue Musik, Sbor a orchestr Severoněmeckého rozhlasu

Hamburg, Helmut Franz – dirigent

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 14'

SYLLABES MOUVEMENTÉES (Slabiky v pohybu) pro komorní sbor dvanácti hlasů

**k** 1972

**p** 1973 La Rochelle

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 8'

**n** O Rencontres Internationales d'Art Contemporaine La Rochelle

VACILLAT PES MEUS (Klopýtám) pro smíšený sbor na slova Knihy žalmů

**k** 1973

**p** červen 1973 Norimberk, Internationale Orgelwoche

**e** Musikverlage Hans Gerig

**d** 11'

**n** podle starého seznamu O Internationale Orgelwoche Nürnberg

PÍSEŇ KRATOCHVILNÁ pro smíšený sbor na slova českého písmáka Lukáše Volného

**k** 1982

**d** 4'

REGINA LUCIS, skladba pro smíšený sbor na latinský text z českého Franusova kancionálu z konce XV. století

**k** 1985

**p** 13. 9. 1987, Kassel, Kasseler Musiktage, Vocalensemble Kassel, Martinskirche, Klaus Martin Ziegler – sbormistr

**cp** Pražští pěvci – sbor, Stanislav Mistr – sbormistr 5. 12. 2001 v sále Martinů HAMU v rámci koncertu Ateliér 90

**e** Breitkopf & Härtel

**d** 12'

**n** z podnětu Klause Martina Zieglera, existuje nahrávka z března a května roku 2006 pořizená pravděpodobně pro rozhlas – Pražští pěvci – sbor, Stanislav Mistr – sbormistr, velice obtížná studiová práce, tři frekvence, nahrávka je v mém archivu

CANTUS SUPPLEX pro 12 vokalistů na latinské texty středověku

**k** 1986

**p** 22. 11. 1986, Metz, festival Rencontres internationales de la musique contemporaine, Groupe vocale de France, Guy Reibel

**e** Breitkopf & Härtel

**d** 12'

ALOUETTE (existuje také autorizovaná česká verze? – Skřivan), pro 12 vokalistů na báseň Carmen Bernos de Gazstold

**k** 1990

**d** 14'

**n** SU

CANTUS PRO DEFUNCTIS, pro střední hlas

**k** 1994

**p** ?1994 Kassel, Mechthild Seitz – mezzosoprán

**cp** ?19. 2. 2000, Praha, Galerie HAMU, Petr Matuzsek – zpěv

**cp** možná také v mezzosopránové verzi: 11. 5. 2004, Praha, Slavnostní koncert v Českém muzeu hudby, Pražské jaro, Mechthild Seitz – mezzosoprán,

**d** 8'

**n** podle starého seznamu SU?, vzniklo z podnětu Mechthildy Steitzové-Zeiglerové po smrti jejího manžela



APPELS, pro 12 vokalistů a 3 hráče na bicí nástroje

**k** 1996

**p?** od francouzského souboru Musicatreize

**cp?** velice pravděpodobně 14. 5. 2000, Praha, kostel svatých Šimona a Judy, Pražské jaro, Musicatreize – sbor, Roland Hayrabetian – umělecký vedoucí

**d** 15'

CANTUS DE NATIVITATE FILII, pro střední nebo nižší hlas

**k** 1997

**p?**

**cp?** 11. 5. 2004, Praha, Slavnostní koncert v Českém muzeu hudby, Pražské jaro, Mechthild Seitz-Zeigler – mezzosoprán

**d** 9'

**n** z podnětu Mechthildy Steitzové-Zeiglerové?

VYHNÁNÍ, skladba pro mezzosoprán sólo, hoboj a 9 hlubokých smyčcových nástrojů na texty Starého zákona a Jana Ámose Komenského

**k** 2006

**p** 18. 6. 2006 v rámci autorského večera „Hudební večer s německou mezzosopranistkou Mechthild Seitz“ pod hlavičkou sdružení Ateliér 90, Praha, České muzeum hudby, Mechthild Seitz-Zeigler – mezzosoprán, Vilém Veverka – hoboj, Pražští sólisté – Ludmila Sovadinová, Ondřej Štochl, Angelika Bouré –

violy, Milada Gajdová, Sylva Jablonská, Petr Nouzovský – violoncella, Ondřej Melecký, Michal Novák, Veronika Létalová –

kontrabasy, Bohumil Kulínský – dirigent

**rkp.** skladatel a možná také interpreti

**d** 15'?

**n** v programu poznámka od MK a texty použité k zhudebnění, koncert uvedl a uzavřel skladatelův vnuk Jan Pudlák krátkou nepojmenovanou sólovou melodií pro trubku sólo

## Scénické dílo

MUSICA aneb Prastarý příběh, který andělé přenášejí z času do času, singspiel pro soprán, 2 herce a 3 hudebníky (flétna, hoboj a cembalo)

**k** 1978–1979 na text Bohumila Sobotky

**d** 60'

## Dětské sbory

4 PÍSNĚ NA VERŠE VÍTĚZSLAVA NEZVALA pro dětský sbor a klavír

**k** 1960

**r** Supraphon 1966

**d** 7'

**n** nahrávka asi pouze v archivu HIS, jedná se o středně těžké sbory v autorovo starém stylu

PRAŠTĚNÉ PÍSNÍČKY pro dětský sbor na vlastní texty

k 1967

d 5'

n poměrně úspěšná Kopelentova skladba – neznám bližší podrobnosti, nahrávka existuje patrně v archivu Českého rozhlasu 3 – Vltava

SVÍTÁNÍ (Dawn), skladba pro velký dětský sbor

k 1975, nebo 1976?

p Bambini di Praga, Bohumil Kulínský – sbormistr 1983

e Český hudební fond 1987

r Panton 1984 a Bonton 1997

d 7'

n vysoce náročná kopelentovská partitura (pro děti extrémní počet hlasů, dělení do samostatných skupin, mikrointerval, tónbr), několik let se dle skladatele jednalo o jejím provedení (snad i původně psána pro jiný sbor?), Na konec pemiéruje mladý Bohumil Kulínský, Svítání je snad i díky svému projasňujícímu závěru (viz název) v Čechách obecně „oblíbenou“ skladbou svého autora

CANTUS SIMPLEX pro dětský (ženský) sbor

k 1982–1983

rkp ČHF – KOP 24

d 5'

n dle názvu i partitury se zřejmě nejedná o vysoce náročnou kompozici – tíhnutí k projasňování faktury pod vlivem „křesťanského“ období – viz Biografie skladatele

OTVÍRÁNÍ STUDÁNEK pro dívčí sbor a klavír

k 1999? můj odhad dle data vydání

e Ritornel Ostrava 2000

n Edice – Vybrané skladby Marka Kopelenta, vůbec neznám?! informace přejata z internetového portálu nakladatelství, ve kterém autor vydal několik svých dalších prací.

Vzhledem k tomu, že se nejedná o klíčovou oblast skladatelovy tvorby na kterou by tak byla soustředěna naše pozornost, je pravděpodobné, že Marek Kopelent napsal další, zde nezachycené dětské sbory – viz další bádání.

### **Instruktivní a přednesové skladby pro děti**

MALÁ SUIA pro trubku a klavír

k 1960 či 1961? odhad dle data vydání s přihlédnutím ke stylu autorovy tvorby v tomto období

věty: Moderato, quasi corale – Allegretto scherzando – Molto moderato, tempo di blues – Allegro giusto

e Státní hudební vydavatelství 1961, první také a závěrečná část Muzika Moskva 1967

n Podle analýzy se zdá, že se Kopelent v době práce na této skladbě již zabýval studiem inovativních skladebných technik (odtud též odhad roku).

ZKRATKY pro klavír na 4 ruce

**k** 1962

**věty:** Allegretto – Comodo – Allegretto noc grazia – Andante – Allegretto giocoso – Moderato semplice – Allegro ruvido – Allegretto quasi una danza – Moderato quasi una danza moderna – Noc moto quasi una danza moderna

**e** Státní hudební vydavatelství 1963

**r** SU? podle starého seznamu

**d** 12'? můj odhad

PRELUDIUM A TANEC pro klavír

**k** 1962? můj odhad

**e** Státní hudební vydavatelství 1963 Edice Lidových Škol Umění

**d** 4'? můj odhad

**n** krátká poznámka o skladateli a interpretaci, odpovědná redaktorka Herberta Masaryková

ČTYŘI KUSY (dle původního seznamu? ve vydané partituře titul „SKLADBY“) pro  
trombóny a klavír

**k** 1963

**věty:** ostinato – scherzo – aria – finale

**e** Státní hudební vydavatelství 1963

**d** 7'? můj odhad

**n** revize Miroslav Hejda

TAJEMNÉ SIGNÁLY VESMÍRU pro klavír na 6 rukou

? nebo hudební hříčka pro 3 malé klavíristy

**k** 1972? nebo 1971?

**p** 3. 6. 1971 Praha, žáci prof. Drtinové LŠU Voršilská

**rkp.** oxeroxovaný manuskript v mém archivu

**d** 6'

DVA skladbička pro 4 ruce

**k** 1974

**e** Editio Supraphon 1981

RONDINO pro klavír na levou ruku (když pravá je právě v sádře)

**k** 1975

**rkp.**

DOBRÝ DEN pro klavír na 4 ruce

**k** 1980

**e** Ritornel Ostrava 2000

PODIVNÝ TANEC PODPANTOFLÍČEK pro klavír na 4 ruce

**k** 1980

**e** Ritornel Ostrava 2000

LOUČENÍČKO pro flétnu a klavír

**k** 1981

**rkp.**

JÁ MÁM KONĚ, variace na lidovou píseň

k 1983 či 1984? můj odhad

e Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1985, taneční skladba pro děti sedmi až desetileté, vydáno spolu s choreografií Jitky Vlárské

HOLUBIČKA, variace na lidovou píseň za vodou, za vodou, za vodičkou

k 1984? (můj odhad)

e Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1985, taneční skladba pro děti sedmi až desetileté, vydáno spolu s choreografií Jitky Vlárské

n podobně jako předchozí práce a další tvorba téhož charakteru je plodem autorovo působení na LŠU v Radotíně

Marek Kopelent též napsal stylizované úpravy lidových písní a tanců anebo vlastní kompozice<sup>73</sup>, vesměs pro klavír na dvě, nebo čtyři ruce, určené pro dětské taneční soubory ZUČ a LŠU v (rukopisech) například: George Gershwin: Preludium pro klavír, úprava pro klavír na 4 ruce. Řada scénických hudeb k rozhlasovým hrám, z nichž některé jsou zachyceny na dlouhohrajících deskách (viz níže) či v rozhlasových pořadech: Shakespeare – Hamlet, Richard III., Vrchlický – Šárka, Máchá – Tragédie člověka, Dostojevski – Bílé noci, Šalda – Zástupy ad. Doprovodná pásma k poesii: Vítězslav Nezval – Básně noci, Vladimír Holan – Noc s Hamletem v poetické vinárně Viola r SU? podle starého seznamu. Tento pořad je stále na programu Violy od listopadu roku 1963. Dále provedeno ve Viole: Karel Hynek Mácha – Máj r SU, Karel Toman, František Halas, Reiner Maria Rilke ad. V šedesátých letech vzniklo také několik filmových projektů s Kopelentovou hudbou. I když existují jisté neověřené informace, jejich evidence, analýza a zasazení do kontextu skladatelova hudebního vývoje je předmětem dalšího bádání.

---

<sup>73</sup> Tyto informace jsou prakticky doslovně přejaty z původního seznamu.

## Diskografie

### Dlouhohrající desky s podílem skladatele

#### **Musica nova**

##### **New czech compositions**

Nénie s flétnou za zemřelou Hanu Hlavsovou

František Čech – flétna, Musica Viva Pragensis a členové Kühnova komorního sboru – sbormistr Pavel Kühn, Zbyněk Vostřák – dirigent

Nahráno v pražských a bratislavských studiích Supraphonu v letech 1964–1965

Supraphon 1965

Mono SUA 18654

Stereo SUA ST 58654

Komentář: Jaroslav Smolka

#### **České a slovenské dětské sbory**

*Výběr z cyklu Písňe na Vítězslava Nezvala*

*Moucha na královském sídle, Před usnutím, Říkadlo*

Severáček Liberec, Zdeněk Hnát – klavír

Jiřina a Milan Uherkovi – sbormistři

Nahráno v prosinci 1965 – únoru 1965 v pražských, brněnských a bratislavských studiích

SHV a Českého rozhlasu

Supraphon 1966

DV 10208

Komentář: Jaroslava Macková

#### **Musica nova Bohemica et Slovaca**

*Smyčcový kvartet č. 3*

Novákovo kvarteto (Antonín Novák, Dušan Pandula – housle, Josef Podjuki – viola, Jaroslav Chovanec – violoncello)

Nahráno v lednu a únoru 1965 v pražském studiu Domovina

Supraphon 1967

Mono SUA 18856

Stereo SUA ST 58856

Komentář: Václav Břešťák

#### **Na nových cestách II.**

*Rozjímání*

Musica viva pragensis a členové Symfonického orchestru Československého rozhlasu,

Zbyněk Vostřák – dirigent

Nahráno ve studiích Supraphonu

Supraphon 1968

Mono 0 10 0471

Stereo 1 10 0471

Komentář: Eduard Herzog

### **Portrét básníka Vladimíra Holana**

*[Recitace poesie s doprovodnou hudbou]*

Scénář a režie – Vladimír Justl

Hudba – Marek Kopelent

Marek Kopelent – klavír

Nahráno v?

Supraphon

n informace pochází pouze z internetu

### **Moderní české a slovenské básnické sbírky III.**

#### **Krasko Nezval Závada**

#### **Vítězslav Nezval – Básně noci**

*[Recitace poesie s doprovodnou hudbou]*

Režie – Josef Henke

Hudba – Marek Kopelent

Jiří Štengl – klarinet, Vlastimil Kála – tenor saxofon, Jiří Horák – trubka, Zdeněk Jílek – klavír, Jana Dušková, Hedwika Wysocká, Marie Tichá – zpěv

Jiří Váchal – dirigent

Nahráno v Mozarteu v prosinci 1968 a lednu 1969

Supraphon 1969

2 58 0411-12

#### **Otakar Březina**

*[Recitace poesie s doprovodnou hudbou]*

Scénář a režie – Vladimír Justl

Hudba – Marek Kopelent

Jaroslav Tvrzský – varhany

Nahráno v Domě umělců v červnu 1969 – hudba

Supraphon 1970

Mono 0 18 0778

Stereo 1 18 0778

### **XIV. Týden nové tvorby českých skladatelů 1970**

*Halleluja per organo*

Jaroslava Potměšilová – varhany

Nahráno v rámci veřejných koncertů v pražském

Domě umělců dne 2., 4., a 7. března 1970

Supraphon 1970

1 19 0942 G

### **Na nových cestách**

*Snehah*

Milada Boublíková – soprán, Vlasta Průchová – alt (z magnetofonového záznamu)

Musica viva Pragensis (Josef Mokroš – flétna, Otto Trnka – hoboj, Milan Kostohryz –

klarinet, Miloš Vorlíček – fagot, Ivo Kieslich – bicí nástroje, Bohuslav Purger – housle, Pavel Janda – viola, Bohumil Malotín – violoncello, Adolf Hudec – kontrabas)

Zbyněk Vostřák – dirigent

Nahráno v pražských studii Domovina 5. května 1970

Supraphon 1970

Mono 0 12 0884  
Stereo 1 12 0884  
Komentář: Jarmila Doubravová  
**Intimissimo für Kammerensemble?**  
Grazer Musikprotokoll 1971

**Matka?**  
Supraphon a DDG

**Bambini di Praga**  
**Concerto piccolo**

*Svítání*  
Bambini di Praga, Blanka Kulínská a Bohumil Kulínský ml. – sborníkáři  
Nahráno ve studiích Československého rozhlasu v Praze 1983  
Panton 1984  
Stereo 8112 0406  
Komentář: Jiří Štílec ml.

**Karel Hynek Mácha – Máj**

*[Recitace poesie s doprovodnou hudbou]*

Režie – Vladimír Justl  
Hudba – Marek Kopelent  
Přednes: Rudolf Hrušínský  
Milada Boublíková, Růžena Karlová, Eva Rozehnalová, Vladimír Doležal, Rudolf Nesvadba,  
Jaroslav Provazník – pěvecký part  
Stanislav Bílek – lesní roh, Marek Kopelent – klavír  
Nahráno v srpnu 1984 v pražském studiu Lucerna  
Z repertoáru Violy  
Supraphon 1986  
1218 4027  
Komentář: Vladimír Justl

**Samostatné kompaktní desky**

**Marek Kopelent**

*Zátiší*

Pavel Janda – viola, Kateřina Zlatníková – cimbál, Musica Viva Pragensis, Zbyněk Vostřák –  
dirigent

*Legenda*

Andrzej Lipski – recitátor, Filharmonia Slaska-Katowice – sbor a orchestr, Jan Wojtacha –  
sborníkář, Karol Stryja – dirigent

*5. smyčcový kvartet*

Sukovo kvarteto (Ivan Štraus, Vojtěch Jouza – housle, Karel Řehák – viola, Jan Štros –  
violoncello)

*Concertino*

Jiří Hebda – francouzský roh  
Komorní orchestr, Bohumil Kulínský – dirigent

Nahráno v Praze v březnu 1971 během Týdnu nové tvorby (1), živě z prvního provedení na festivalu Varšavská jeseň 26. září 1981 (2–3), živě z prvního provedení v Paříži AMC 22. ledna 1983 (4), ve studiu 1. Českého rozhlasu 19. dubna 1989 (5)

Harmonia mundi 1993

PR 255 003

CM 210

Komentář: Miroslav Pudlák – Un Compositeur contemporain et “Independant

### **Mon amour**

*Čtvrtý smyčcový kvartet*

Smyčcové kvarteto AMU (Andrea Beková, Václav Vacek – housle, Oldřich Smola – viola, Petr Pfeiffer – violoncello)

*Žesťový kvintet*

Pražské žesťové kvinteto (Josef Svejkovský, Vladislav Kozderka – trubky, Alois Čoček – lesní roh, Jaroslav Lisý, Josef Votava – trombony) Sbor Svetoslava Obretenova, Georgi Rober – sbormistr

*Jitřní chvalozpěv*

Jaroslav Tůma – varhany

*Balada pro klavír*

Gertrud Schneider – klavír

*Karrak*

Jiří Bárta – violoncello, Jan Čech – klavír

*Mon amour*

Marie Hřebíčková – soprán, Martin Prokeš – tenor, Veronika Pudláková – flétna, Kamil Doležal – klarinet, Jiří Bárta – violoncello, Petr Polívka, Daniel Mikolášek – bicí nástroje, Ženský sbor Iuventus paedagogica, Jiří Kolář – sbormistr

Nahráno ve studiích Domovina (1, 5, 6: 9.–10. 12. 1996), Český rozhlas (2: 1. 7. 1980) a v Týnském chrámu v Praze (2: 2. 6. 1973), v Kulturním domě v Teplicích (3: 1990),

Divertimento (4: 27. 5. 1996)

Český hudební fond – Multisonic 1997

31 0356-2

Komentář: Antonín Matzner

### **Kompaktní desky s podílem skladatele**

**Katerina Zlatníková spielt Zymbal – Konzerte**

*Liebliche Musik mit einem volkstümlichen Motiv*

Katerina Zlatníková – cimbál a zobcová flétna,

Philharmonisches Orchester BRT Brüssel, Albert Rosen – dirigent

Nahráno živě 25. 10 1979 Brusel

Podium – Wolfgang Wendel 2002

Podium WOW-009-2

Komentář: Katerina Zlatníková, Marek Kopelent



### **Czech Contemporary Clarinet Music**

*Canto espansivo* pro klarinet sólo

Kamil Doležal klarinet

Nahráno leden až únor 1995 ve studiu Martínek v Praze

Panton 1995

81 1397 – 2 131

Komentář: Marek Kopelent

### **Requiem der Versöhnung**

(více autorů) ?

část IV *Judex ergo*

Tobias Janzik, Donna Brown, Julie Moffat,

Ingeborg Danz, Thomas Randle,

Andreas Schmidt – sólisté

Gächinger Kantorei Stuttgart

Krakauer Kamerchor

The Israel Philharmonic Orchestra

Helmuth Rilling – dirigent

Hänsler Classic Verlag 1995

098931000

### **Bambini di Praga**

#### **Concerto piccolo**

*Svítání*

Bambini di Praga, Blanka Kulínská a Bohumil Kulínský – sbormistři

Nahráno v Československé rozhlasu Praha, Studio A Karlín 1983

Bonton 1997

71 0525-2

Komentář: Jitka Slavíková

Přepis LP z roku 1985

### **Česká soudobá hudba – Ateliér 90**

*Sonáta pro 11 hráčů na smyčcové nástroje „Veroničina rouška“*

Pražská komorní filharmonie, Tomáš Hanus dirigent

Nahráno živě 7. 12. 1995 na koncertě „Třídění plus“ Ateliéru 90 v sále Martinů Hudební fakulty AMU v Praze

Český rozhlas 3 Vltava 1997

CR 0069-2 031

Komentář: Jaroslav Smolka

### **Musica Nova Bohemica**

*Il canto deli augei*

Sigmunde von Osten – soprán, Česká filharmonie, Libor Pešek – dirigent

Nahráno 10. a 11. února 1986 ve Dvořákově síni Rudolfiny

Supraphon 1998

SU 0035-2 031

Komentář: Eduard Herzog

### **Alexander Besa**

*Toccata pro violu a klavír*

Alexander Besa – viola, Jiřina Kolmanová – klavír

Nahráno 7. – 9. listopadu 1997 ve Studiu II ˇeskho rozhlasu v Brně

Artimus Music Management 1998

ARMU 001-2

Golden Harmony Award 1998

Komentář: Miroslav Srnka

### **ˇesk soudob hudba – Ateliér I.**

*Zjitřen zpěv pro baryton a žesřov kvintet na slova Josefa Hory*

Jindřich Jindrák baryton, Bohumil Kulnsk dirigent

Pražsk žesřov kvinteto (Josef Svejkovsk, Vladislav Kozderka – trubky, Alois ˇoek – lesní roh, Jiří Suřick, Josef Votava – trombony)

Nahráno 1986 ve studiu 1 ˇeskho rozhlasu v Praze

ˇesk rozhlas 3 Vltava 1999

CR 0116 2 131

Komentář: Karel Mlejnek

### **Reflections**

*Cantus rogans pro violoncello sólo*

Jiří Bárta – violoncello

Nahráno 1.– 3. a 8.– 9. ˇervna 1999 ve studiu Domovina v Praze

Supraphon 1999

SU 3425-2 131

Komentář: Wanda Dobrovsk

### **Internationale Orgelwoche Nürnberg**

*Der Gnade Freude*

Antal Váradi – varhany

Nahráno v St. Sebald Nürnberg [2000]

Musica Sacra 2000

ION 01-01/02

Komentář: Andreas Jacob

### **Anatologie ˇesk hudby**

*Ztiř pro komorní orchestr*

Pavel Janda viola, Kateřina Zlatnkov cimbál,

Musica Viva Pragensis řd Zbyněk Vostřák

[Nahráno v Praze v březnu 1971 během týdnu nov tvorby]

ˇtvrt z pěti CD

Divadelní stav 2004

DU 001-2

Komentář: Tereza Havelkov

## Nevydané nahrávky z Hudebního informačního střediska<sup>74</sup>

### Kopelent – CD 1

- 1) **Chléb a ptáci** – kantáta pro alt sólo, recitaci, smíš. sbor a orchestr na verše Jana Skácela (1957–1962) 22:38
- 2) **Pocta Vladimíru Holanovi** pro noneto (1965) 16:08
- 3) **Bijou de Bohème** pro cembalo (1967) 03:24
- 4) **Hallelujah** pro varhany (1978) 08:55
- 5) **Modlitba kamene** pro mluvce, 2 smíš. kom. sbory a 3 tamtamy na slova stejnojmenné básně Vladimíra Holana 03:33

### Kopelent – CD 2

- 1) **Žaloby** pro smíšený sbor, trubku a tympány (ad lib.) (1969) 14:58
- 2) **Appassionato** pro klavír a orchestr (1970–71) 18:28
- 3) **Musique piquante** pro housle a cimbál (1971) 9:49  
/nahr. ČRo Brno/
- 4) **Musique piquante** pro housle a klavír (1971) 11:27  
/nahr. Darmstadt, 1971/

### Kopelent – CD 3

- 1) **Intimissimo** pro komorní soubor a mg pás (1971) 19:52
- 2) **Black and White Tears** pro hlas sólo (1972) 9:30
- 3) **Sonáta** pro 11 smyčcových nástrojů (1973) 20:10
- 4) **Ťukáta** pro harfu, cembalo a cimbál (1974) 7:21

---

<sup>74</sup> Přikládám katalog CD, který vznikl digitalizací skladatelovo soukromých materiálů. Tyto CD vlastní Hudební informační středisko Českého hudebního fondu, kde si zájemce může uvedené skladby poslechnout a po domluvě dokonce nechat vyhotovit kopii. Tímto zároveň vzdávám dík panu Mojmiru Sobotkovi a panu Jindřichu Bajgarovi, kteří mi byli ochotně nápomocni při práci na zadaném tématu svým obsáhlým archivem, ale i radami a konzultacemi. Tento soupis je přepisem souborů archivu HIS, které vyhotovil Jindřich Bajgar. Uvedené údaje jsou bohužel neúplné a v některých drobnostech nepřesné, což lze ovšem omluvit stavem při dodání magnetofonových pásků, ale i materiálovou zaneprázdněností informačního střediska. Přesto však díky jejich unikátnosti nelze docenit jejich hodnotu pro další kopelentovské bádání, ale i pro zájemce z řad skladatelů, interpretů či těch, co studují hudbu dvacátého století.

#### Kopelent – CD 4

- 1) **A Few Minutes with an Oboist**, concerto galante pro hoboj a komorní soubor (1973) 12:48
- 2) **Vacillat pes meus (Klopýtám)** pro smíšený sbor na slova Knihy žalmů (1971) 13:21
- 3) **Hrátky** pro altový saxofon a orchestr /Baden-Baden/ (1975) 27:37

#### Kopelent – CD 5

- 1) **Syllabes mouvementées** pro komorní sbor /12 hlasů/ (1972) 8:15
- 2) **Rondo** (Před příchodem roztomilých katů aneb Trojí klanění naději) pro pět hráčů na bicí nástroje (1973) 14:35
- 3) **Laudatio Pacis**, oratorium pro sóla, komorní, smíšený sbor a orchestr na texty Jan Ámose Komenského (1975) 29:26
- 4) **Toccata** pro violu a klavír (1978) 13:5

#### Kopelent – CD 6

- 1) **Musica lirica** pro flétnu, housle a klavír (1978–9) 8:45
- 2) **Libá hudba s lidovým motivem** Belgie (1978) 18:05
- 3) **Libá hudba s lidovým motivem** Hannover (1976) 21:40
- 4) **Il Canto de li Augei**, árie pro soprán a orchestr na italskou renesanční lyriku (1978) 13:24

#### Kopelent – CD 7

- 1) **Balada** pro klavír (1976) 16:20
- 2) **Toccata** pro violu a klavír (1978) 13:38
- 3) **Jitřní chvalozpěv** pro varhany (1978) 15:38
- 4) **Zjitřený zpěv** pro baryton a žesťové kvinteto na slova Josefa Hory (1983) 13:55
- 5) **Musique piquante** pro housle a cimbál (1971) 09:56

## Kopelent – CD 8

- 1) **Legenda „De passione St. Adalberti Martyris“**  
pro recitátora, smíš. sbor a orchestr na latinský text (1981)  
33:36
- 2) **Agnus Dei** pro soprán a kom. soubor s použitím textů Martina Luthera (1983)  
21:15
- 3) **Cantus supplex** pro dvanáct vokalistů na latinské středověké texty (1986)  
12:10

## Kopelent – CD 9

- 1) **Smyčcový kvartet č. 5** (1979) 13:35
- 2) **Agnus Dei** pro soprán a kom. soubor na texty  
Martina Luthera (1983) 20:15
- 3) **A Few Minutes with a Hoboist**, concerto galante  
pro hoboje a kom. soubor (1972) 16:21
- 4) **Pozdravení**, předehra pro orchestr (1984) 09:34

## Kopelent – CD 10

- 1 – 3) **Musica aneb Prastarý příběh, který andělé přenášejí z času do času**, singspiel pro soprán, dva herce a tři hudebníky (flétna, hoboje, cembalo) na německý text Bohumila Sobotky (1978/79)
- I. 21:47
  - II. 18:53
  - III. 17:11

## Výběr z článků, rozhovorů a polemik

*Co je módnost?* [polemika s kritikou Dalibora C. Vačkáře]. Hudební rozhledy 1965, č. 11, s. 467

*Hlásím se znovu do diskuse* [pokračování polemiky s Daliborem C. Vačkářem]. Hudební rozhledy 1965, č. 20, s. 168–169

*Skladatelía a interpreti o kritike (II)* [odpověď na anketní otázku]. Slovenská hudba 1967, č. 1, s. 25–26

*Nová hudba – res facta*. Slovenská hudba 1968, č. 3, s. 114–115

*Diskuse* [odpověď Kortemu týkající se jeho hodnocení Jaroslava Šedy]. Hudební rozhledy 1990, s. 384

*Hovoří skladatelé – Slovo po dvaceti letech*. Hudební rozhledy 1990, s. 147149

*Hudby jsou dvě*. HIS Voice 2001, č. 6, s. 16

*Otevřený dopis ministru kultury Pavlu Dostálovi*. Lidové noviny čtvrtek 18. 11. 2004, s. 25

*Pouhý talent skladatelům k úspěchu nestačí*. Respekt č. 35, 4. září 2005, [reakce na článek Hledá se nový Janáček, polemika s Antonínem Matznerem].

*Marek Kopelent si povídá s Vilémem Veverkou*. Harmonie 2005, č. 9, s. 26

## Rozhovory

MIROSLAV PUDLÁK, *O době a tvorbě*. Hudební rozhledy 1990, s. 213–214

MILENA ČERNOHORSKÁ, *Představujeme: Ateliér 90*. Lidové noviny 1990, 24. 4.

JAROSLAV SMOLKA, *Rozhovor s Markem Kopelentem po premiéře oratoria Lux mirandae sanctitatis*. Hudební rozhledy 2001, s. 8

MARIE KRATOCHVÍLOVÁ, *Cena Ministerstva kultury pro Marka Kopelenta*. Acta Academica – Informatorium 2003, č. 8, s. 1, 3–4

LUBOŠ STEHLÍK, *Média zabíjejí soudobou hudbu*. Harmonie 2004, č. 2, s. 6–7

## Použité prameny a literatura

### Slovníky a encyklopedie

BOHUMÍR ŠTĚDRŇ, *Československý hudební slovník osob a institucí*. (ed. GRACIAN ČERNUŠÁK, BOHUMÍR ŠTĚDRŇ, ZDENKO NOVÁČEK), Praha 1963, sv. 1, s. 708–709

*Riemann Musiklexikon*. (ed. CARL DAHLHAUS), Mainz 1972, sv. 1, s. 666

OLDŘICH PUKL, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (ed. STANLEY SADIE), London 1980, sv. 10, s. 184–185

PIERRE-ÉMILLE BARBIER, *Larousse de la Musique*. Paříž 1982, sv. 1, s. 859

[JAROSLAV SMOLKA], *Malá encyklopedie hudby*. (ed. JAROSLAV SMOLKA), Praha 1983, s. 340

JAROSLAV SMOLKA, *Čeští skladatelé současnosti*. (ed. ALENA MARTÍNKOVÁ), Praha 1985, s. 143–144

MIROSLAV PUDLÁK, *Komponisten der Gegenwart*. (ed. HANNS-WERNER HEISTER, WALTER-WOLFGANG SPARRER), München [1992], sine pag.

JAN DEHNER, *Contemporary Composers*, (ed. BRIAN MORTON, PAMELA COLLINS), Chicago – London 1992, s. 505–506

*Brockhaus Riemann Musiklexikon*. (ed. CARL DAHLHAUS, HANS HEINRICH EGGBRECHT), Mainz 1992, sv. 2, s. 328

MIROSLAV KADUCH, *Marek Kopelent*. in: *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964 – 1994*, Ostrava 1996, s. 105–106

KRZYSZTOF BACULEWSKI, *Encyklopedia muzyczna*. (ed. ELŻBIETA DZIĘBOWSKA), Krakov 1997, sv. 5, s. 165–166

JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Hudební slovník pro každého*. (ed. Jiří Vysloužil), Vizovice 1999, sv. 2, s. 263–264

OLDŘICH PUKL, JAROMÍR HAVLÍK, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (ed. STANLEY SADIE, JOHN TYRREL), London 2001, sv. 13, s. 791–792

## Ostatní literatura:

VLADIMÍR LÉBL, *Marek Kopelent* (existuje pouze v německé, anglické a ruské verzi). Hudební informační středisko ČHF, Praha 1968

OLDŘICH PUKL, *Marek Kopelent: Shehah*. in: *Konfrontace*, Praha 1970, č. 4, s. 19–25

OLDŘICH PUKL, *Marek Kopelent*. in: *Hudební rozhledy*, Praha 1970, č. 9, s. 423

ERHARD KARKOSCHKA, *Marek Kopelent – Canto intimo, Drittes Streichquartett* [příklady notace s poznámkami]. in: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1984, s. 24, 29, 31, 38, 55, 80, 90, A 6, 183

KLAUS RÖHNIG, *Marek Kopelent – Befreiende Erinnerung*. Informační materiál nakladatelství Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1985

JAN DEHNER, *Marek Kopelent*. Hudební informační středisko ČHF, Praha 1987

PETR KOFROŇ, *Nostalgie. Marek Kopelent – Jitřní chvalozpěv*. in: *Třináct analýz*, Jinočany 1993, s. 45–52

KLAUS RÖHRING, *Befreiende Erinnerung – Der Komponist Marek Kopelent*. in: *Musik und Kirche* 67, 1997, s. 400

MARKÉTA LAJNEROVÁ, *Počátky Nové hudby v Čechách (Musica viva Pragensis a její kmenoví autoři)*. Diplomová práce, Ústav hudební vědy FFUK, Praha 2000

SUSANNA NIEDERMAYR, CHRISTIAN SCHEIB, *Europäische Meridiane, Neue Musik Territorien – Reportagen aus Ländern im Umbruch*. PFAU-Verlag Saarbrücken 2002, 2003. Bilingvní publikace, 2 sv. a 2 CD

MICHAL MATZNER, *Varhanní tvorba Marka Kopelenta*. Seminární práce, Ústav hudební vědy FFUK, Praha 2003 rkp

ROBERT ŠKARDA, *Tvorba českých skladatelů pro žesťové kvinteto v letech 1967 – 1973 [Eben, Vostřák, Kopelent]*. Seminární práce, Ústav hudební vědy FFUK, Praha 2003 rkp, s. 16–18

TÁŇA KOLÁŘOVÁ, *Marek Kopelent – III. smyčcový kvartet*. Seminární práce Ústav hudební vědy FFUK, Praha 2005 rkp

MICHAL MATZNER, *Canto expansivo – poznámka k analýze skladby Marka Kopelenta*. Seminární práce, Ústav hudební vědy FFUK, Praha 2005 rkp