

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY



ČESKÁ VARHANNÍ TVORBA V LETECH 1945 - 1970

Magisterská diplomová práce z oboru hudební věda

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. MgA. Milan Slavický

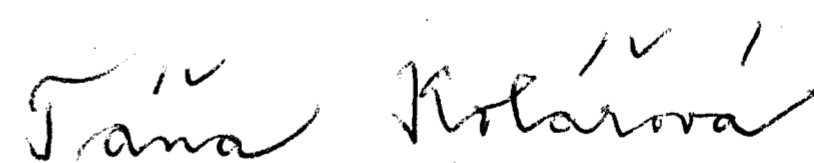
Praha 2006

Táňa Kolářová

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 25. 08. 2006



Táňa Kolářová

P o d ě k o v á n í

Mnohokrát děkuji Prof. PhDr. MgA. Milanu Slavickému, vedoucímu mé diplomové práce
za pomoc při přípravě, odborné připomínky a laskavý přístup.

OBSAH

1. ÚVOD	1
2. STAV BĀDÁNĪ	3
SKLADATELĚ, ANALÝZY	8
3. MILOSLAV KABELÁČ	9
3.1. DVĚ FANTAZIE	11
3.1.1. Analýza	12
3.1.2. Shrnutí	13
3.2. ČTYŘI PRELUDIA	15
3.2.1. Analýza	15
3.2.2. Shrnutí	17
4. MILOŠ SOKOLA	19
4.1. CIACCONA	20
4.1.1. Analýza	20
4.1.2. Shrnutí	23
4.2. PASSACAGLIA QUASI TOCCATA NA TÉMA BACH	23
4.2.1. Analýza	23
4.2.2. Shrnutí	26
5. KLEMENT SLAVICKÝ	27
5.1. FRESKY	30
5.1.1. Analýza	30
5.1.2. Shrnutí	34
5.2. INVOKACE	36
5.2.1. Analýza	36
5.2.2. Shrnutí	38
6. PETR EBEN	39
6.1. NEDĚLNÍ HUDBA	42
6.1.1. Analýza	42

6.1.2. Shrnutí	48
6.2. LAUDES	50
6.2.1. Analýza	50
6.2.2. Shrnutí	54
7. BOHUSLAV MARTINŮ	57
7.1. VIGILIE	59
7.1.1. Analýza	59
7.1.2. Shrnutí	60
8. LUBOŠ SLUKA	62
8.1. CESTA TICHÁ	64
8.1.1. Analýza	64
8.1.2. Shrnutí	66
9. MILOSLAV IŠTVAN	67
9.1. MUSICA ASPERA	71
9.1.1. Analýza	71
9.1.2. Shrnutí	72
10. LUBOŠ FIŠER	74
10.1. RELIEF	77
10.1.1. Analýza	77
10.1.2. Shrnutí	78
11. MAREK KOPELENT	80
11.1. HALLELUJAH	84
11.1.1. Analýza	85
11.1.2. Shrnutí	86
12. ZÁVĚR	88
13. BIBLIOGRAFIE	94
14. PŘÍLOHY	99

1. ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá skladbami českých skladatelů pro sólové varhany v letech 1945 – 1970. Těžištěm práce jsou biografické přehledy o vybraných autorech, charakteristika jejich skladatelských profilů a vývoj jejich kompoziční práce včetně příkladů jejich děl, a poté především analýzy jejich varhanních skladeb, vybraných z výše uvedeného časového okruhu. Skladatelé jsou řazeni podle data vzniku těchto skladeb. Tam, kde jsou v rámci pojednání o jednom autorovi zahrnuty analýzy několika jeho děl, jsou řazeny chronologicky.

Jde tedy o tato díla těchto skladatelů – *Dvě fantazie* a *Čtyři preludia* Miloslava Kabeláče, *Ciaccona* a *Passacaglia quasi toccata na jméno Bach* Miloše Sokoly, *Fresky* a *Invokace* Klementa Slavického, *Nedělní hudba* a *Laudes Petra Ebena*, *Vigilie* Bohuslava Martinů, *Cesta ticha* Luboše Sluky, *Musica aspera* Miloslava Ištvana, *Relief* Luboše Fišera a *Hallelujah* Marka Kopelenta. Jednotlivé analýzy se týkají formálního členění díla, melodiky a výběru tónů, tématickomotivické práce, harmonie, rytmické stránky, dynamického vývoje a v neposlední řadě práce s barvou zvuku. Výběr rejstříků je ponechán bez komentáře, jelikož skladby mnohdy nemají předepsané registrační údaje, nebo jsou naznačené pouze obecně a je tedy na vůli interpreta, jakou registraci zvolí. Některá z děl v sobě nesou určité vnitřní poselství nebo vznikla na základě vnější inspirace. Tato práce si neklade za cíl hlubší řešení otázek mimohudebního vlivu či programu. V případě, že se tyto vnější podněty odrazily ve výběru konkrétního hudebního materiálu (například využití melodiky gregoriánského chorálu v *Nedělní hudbě* a v *Laudes Petra Ebena*), je o této skutečnosti v textu či v poznámce pod textem blíže pojednáno.

Analytické části diplomové práce předchází kapitola o stavu bádání, týkající se varhanní hudby 20. století s důrazem na českou varhanní tvorbu a částečně také proměn varhan v Čechách, se kterými vývoj varhanní tvorby úzce souvisí. Je zde uvedeno několik významných titulů z české i cizojazyčné varhanní literatury a shrnutí jejich obsahu a zaměření.

Poslední samostatnou kapitolou je Závěr, který shrnuje všechna, v této práci uvedená zjištění, a jehož součástí je zařazení české varhanní tvorby z let 1945 – 1970 do kontextu české i evropské hudby.

Na konci diplomové práce je pak uvedena Bibliografie s přehledem použitých notových pramenů a zvukových záznamů a Přílohy.

2. STAV BĀDÁNĪ

Varhanní literatura patří mezi literární oblasti, které co do výskytu a počtu knih stále patří k těm skromnějším. Totéž platí i o literatuře zabývající se českou varhanní tvorbou. Existují knihy, které pojednávají například o české varhanní hudbě určitého historického období, určitého místa či skladatele, ale konkrétně o 20. století spíše výjimečně. Bližší specifikaci lze najít zejména ve slovníkové literatuře, některých učebnicích či příležitostných studiích. Uvádím zde několik jejich příkladů. Kromě toho zmiňuji také tituly zabývající se nejen varhanní tvorbou, ale i konstrukčním a dějinným vývojem varhan, který šel ruku v ruce s vývojem varhanní hudby.

Velmi rozsáhlé heslo „Keyboard Music: Organ“ můžeme nalézt v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, jehož součástí je vedle starších historických etap také pojednání o evropské varhanní hudbě 20. století – „Trends in 20th-Century Organ Music“. V úvodu tohoto pojednání autor Glyn Jenkins zmiňuje příčiny, které vedly k proměnám varhan v průběhu 20. století. Na počátku 20. století totiž zesílil zájem o ranější varhanní hudbu, přičemž se ukazovaly technické nedostatky dosud užívaných nástrojů. Skladby klasických autorů mohly dosáhnout svého ocenění teprve na vhodných nástrojích, a proto se rozšířily snahy o návrat k původní podobě klasických varhan. Heslo dále uvádí popis těchto snah a proměn varhanní hudby v jednotlivých předních zemích Evropy spolu s příklady skladatelů a jejich varhanních děl až do 60. let. Konkrétně o českém prostředí a české varhanní tvorbě se autor nezmiňuje. Heslo je na závěr doplněno dlouhým bibliografickým přehledem.

Dalším slovníkovým heslem, které přináší hlubší pohled do oblasti varhanní hudby, je heslo „Varhanní tvorba“ ze *Slovníku české hudební kultury*². Autor hesla Vratislav Bělský zde podrobně popisuje vznik a vývoj varhanní tvorby v evropském prostředí. V samotném úvodu zmiňuje, že až do 18. století se produkce pro varhany zahrnovala pod

¹ JENKINS Glyn. Keyboard Music: Organ, Trends in 20th-Century Organ Music. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 10. London: Macmillan, 1980, s. 25 – 26.

² BĚLSKÝ Vratislav. Varhanní tvorba. In *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 977 – 979.

pojmem „klavírní tvorba“. Varhanní projev se sice objevoval už od vzniku prvních typů varhanních nástrojů, ovšem k vytvoření varhanní tvorby jako druhově či žánrově konkrétní oblasti, došlo mnohem později. Ve středověku varhanní tvorba zastupovala duchovní zpěv a ještě v renesanci sloužila víceméně k úpravám vokálních předloh. Toto prepisování vokálních hlasů bylo přitom volné a tak často vznikaly improvizace, které dále vedly k vytvoření prvních instrumentálních žánrů a forem (např. preambulum, toccata). Po tomto úvodu následuje výčet forem a jejich vývoj v předních zemích Evropy v průběhu staletí, počínaje 16. stoletím.

O evropské varhanní tvorbě 20. století pak autor píše, že tato překonává vesměs ideál romantického symfonismu a počínaje Olivierem Messiaenem inklinuje k uplatnění specifické nástrojové barevnosti. Navíc se od 19. století uplatňuje typ náladové varhanní kompozice a tradiční formy se využívají jako východisko virtuózních kreačí.

Další část hesla pak autor věnuje přehledu varhanních skladeb a tvorby v českém prostředí od 17. století, kdy se v českých zemích začaly objevovat anonymní varhanní skladby. V následujícím shrnutí klade důraz zejména na jmenování konkrétních skladatelů a propagátorů varhanní hudby. V odstavci o české varhanní tvorbě 20. století autor píše, že od roku 1945 krystalizuje hlavní jádro české soudobé varhanní tvorby. Ta se částečně přidržuje tradičních forem a částečně prosazuje také typ koncertně zaměřené skladby s dominujícím charakteristickým či programním obsahovým zacílením. O nové zvukové kombinace a o obsahovou charakteristiku usiluje též nově aktualizovaný varhanní koncert. K tomu připojuje příklady vybraných skladatelů a jejich skladeb. Více se Bělský o varhanní hudbě a jejím vývoji ve 20. století nešíří.

Za významnou a informačně téměř vyčerpávající považují studii Bohumila Plánského na téma „České a moravské varhanářství v druhé polovině 20. století“, která byla uveřejněna na konferenci *Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě 1600 – 2000*³ a vydána ve stejnojmenném sborníku⁴. Autor zde obsáhle a fundovaně přináší poznatky o technických i vizuálních přeměnách varhan, ke kterým docházelo v souvislosti s vývojem varhanní praxe a technickým pokrokem v průběhu 20. století. Jak autor píše, už počátkem 20.

³ Konference se konala ve dnech 19. – 20. listopadu 2001 v Besedním sále olomouckého Muzea umění.

⁴ PLÁNSKÝ Bohumil. České a moravské varhanářství v druhé polovině 20. století. In *Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě 1600 – 2000*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 97 – 104.

století se zavedením pneumatické a elektrické traktury otevřela cesta ke vzniku nástrojů s vysokým počtem znějících rejstříků a četných pomocných zařízení, vyžadovaných některými koncertními varhaníky s poukazem na údajnou vyšší zvukovou pestrost a univerzálnost nástroje. Prostorové a finanční důvody pak často vedly k úspornějšímu využívání píšťalového materiálu a k dalším omezením, která vzbudily reakci na tuto zjevnou uměleckou degradaci varhan. V Německu proto vzniklo reformní hnutí poukazující na přednosti historických, zejména barokních varhan, stavěných dle dlouholetou praxí ověřených zásad strojového a sborového principu. Čeští a moravští varhaníci a varhanáři zareagovali na tyto nové a progresivní trendy poměrně pozdě. Proto se první reformovaný nástroj, navíc ne příliš vydařený, objevil až na počátku druhé světové války (1941), a to v koncertním sále Rudolfiny. Záchrana památkových nástrojů pak byla u nás vykládána většinou tak, že je třeba zachovat především jejich výtvarnou hodnotu, tj. varhanní skříň, zatímco píšťaly, vzdušnice a zejména traktura mohou být podle potřeby nové a rejstříková dispozice a tónové rozsahy klávesnic přiměřeně rozšířené tak, aby vyhovovaly koncertnímu využívání varhan.

Plánský se dále vyjadřuje k situaci po 2. světové válce. Ta zabrzdila další rozvoj varhan v celé Evropě. Po krátkém a nepříliš podstatném oživení po roce 1945 přišel únor 1948 se zásadní změnou vládnoucí garnitury, která prosazovala razantní omezení vlivu církví a tím i veškeré duchovní hudby, varhanní hry v kostelích nevyjímaje. Přišla vláda, která navíc potírala jakoukoliv soukromou živnostenskou činnost, tedy i činnost většiny varhanářských firem, které v té době v českých zemích působily. V omezené míře byla podporována pouze varhanní hudba čistě koncertního charakteru, či v pozdějších letech (1962 – 89) použití varhan v obřadních síních národních výborů. Největší varhanářský závod země patřící německé firmě Rieger v Krnově byl spojen s podstatně menším krnovským závodem Josefa Klosse (Rieger-Kloss) a v polovině roku 1948 znárodněn, většina původních německých odborníků byla postupně vyhoštěna a nahrazena dostupným českým osazenstvem. Mezitím došlo v zahraničí k další etapě reformního varhanářského hnutí, k návratu mechanické traktury, která jako jediná zaručuje nezpožděný a precizní ozev píšťal. Tento návrat byl možný teprve po odstranění některých nedostatků původních historických řešení, které se v Krnově podařilo dořešit až po mnohaletém úsilí (cca od 70. let 20. st.). Plánský poté říká, že celkem bylo od roku

1945 do roku 2000 z Krnova vyexpedováno okolo 720 nových nástrojů, z toho zhruba 320 varhan do Čech a na Moravu (a k tomu je třeba připočítat až trojnásobek větších oprav a rekonstrukcí), a pro dokreslení dřívější výrobní situace navíc dodává, že krnovská varhanářská firma, jako jediná na světě, byla okolnostmi donucena vyrábět varhany všech konstrukčních systémů a typů, stejně jako všech potřebných součástí. Co se výtvarné stránky varhan týká, od 80. let lze pozorovat dovršení reformního hnutí návratem k historicky osvědčeným uzavřeným skříním s oddělenými píst'alovými stroji, bohatě zdobeným řezbami a zlacením podle barokních a klasicistních vzorů. U moderních strojů pak převládá konstruktivistické řešení. Výrazný je nástup elektroniky u větších koncertních nástrojů. Ty jsou často vybaveny počítačovou technikou.

V závěru své studie se autor ještě blíže zmiňuje o některých českých varhanářských družstvech, soukromých varhanářích a také o varhanách, na jejichž rekonstrukci či výrobě se tyto subjekty podílely.

Jednou z nemnoha tématických učebnic jsou *Dějiny varhan a varhanní hudby*⁵ od Milana Šlechty. Autor rozdělil učebnici na dva oddíly. První se věnuje dějinám varhan. Zde nejdříve popisuje postavení varhan v jednotlivých historických etapách, a poté se rozepisuje o konstrukčním vývoji varhan (stavba, rejstříky atd.) v hlavních kulturních centrech Evropy, kde se varhanní hudba samostatně vyvíjela. Druhý oddíl se věnuje dějinám varhanní hudby. Zde se dozvíme, nejen jaké varhanní skladby se v jednotlivých historických obdobích a evropských zemích hrály, ale také jména skladatelů písní pro varhany. Do popisu je zahrnuta i kapitola o varhanní hudbě 20. století v Československu, kde jsou zmíněni její hlavní představitelé. Na konci učebnice je připojen seznam použité literatury. Jednotlivé kapitoly nejsou zcela podrobné, někde se autor omezuje např. na výčet jmen a stručné shrnutí informací, přesto učebnice přináší komplexní pohled na tuto hudební oblast.

*Nauka o varhanách*⁶ Vratislava Bělského je učebnice, která se podrobně zabývá konstrukční stránkou nástroje, zvukovou podstatou a funkcí varhan v hudebním a

⁵ ŠLECHTA Milan. *Dějiny varhan a varhanní hudby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967.

⁶ BĚLSKÝ Vratislav. *Nauka o varhanách*. Praha: Editio Supraphon, 1984.

společenském životě. Učebnice je členěna na dvě části. První část se věnuje popisu stavby píšťal, vnitřnímu zařízení a hracímu stolu, druhá část řeší otázky zvukovosti varhan, rejstříků a jejich charakterů a otázky dispozice a registrace. Učebnice navíc obsahuje stručný přehled českého varhanního názvosloví a stručný nástin dějin nástroje. V závěru knihy je pak seznam doporučené (zejména cizojazyčné) literatury. Tato učebnice je kvalitní pomůckou pro laiky i profesionály.

SKLADATELÉ, ANALÝZY

3. MILOSLAV KABELÁČ

Miloslav Kabeláč se narodil 1. srpna 1908 v Praze a zemřel 17. září tamtéž. Jeho cesta k hudbě nebyla přímá, v jeho rodině se žádná hudební tradice nepěstovala. V dětství sice nějakou dobu docházel na hodiny klavíru, ale pak byl dlouhá léta hudebním samoukem. Ještě za studií na reálce se pokoušel i o kompozici, po maturitě se však rozhodl jít studovat pojistnou matematiku na technické škole (1926 – 28). Jeho mimořádný talent ho ale nakonec dovedl ke studiu na pražské konzervatoři. Tam studoval skladbu ve třídě Karla Boleslava Jiráka (1928 – 31) a dirigování u Pavla Dědečka (1930 – 32), na mistrovské škole konzervatoře byl žákem v klavírní třídě Viléma Kurze (1931 – 34). Skladatelské oddělení Kabeláč absolvoval *Symfoniétou* pro velký orchestr a klavírní třídu *Fantazií* pro klavír a orchestr, které přidělil své první opusové číslo. Roku 1932 přijal na podnět K.B. Jiráka místo v pražském rozhlasu, kde začal působit jako dirigent a kde se stal prvním českým rozhlasovým hudebním režisérem. Tam setrval do roku 1941, kdy byl za nacistické okupace nucen z rozhlasu odejít. Po válce roku 1945 se na své místo vrátil a zůstal tam až do roku 1954, kdy se rozhodl věnovat se kompozici. Kromě toho byl také činný v Umělecké Besedě a ve Svazu československých skladatelů. V roce 1958 se stal profesorem skladby na pražské konzervatoři a působil tam až do roku 1962. Poté už se věnoval pouze skladatelské činnosti.

Kabeláčovy skladatelské začátky na konzervatoři vycházely ještě z dědictví romantizmu, od kterého se však záhy odklonil. Nechal se inspirovat proudy soudobé evropské hudby a zaujala ho racionální organizace tónového materiálu, včetně Schönbergova dodekafonismu. Např. I. věta jeho absolventské práce – *Symfonietty* – je komponována dvanáctitónovou technikou. Ale schönbergovská dodekafonie Kabeláčovi příliš nevyhovovala, bližší mu byl princip organizace intervalových řad. Právě práce s „umělými tónorody“⁷ a vedle toho také melodika preferující menší intervalové kroky a výrazná instrumentace jsou základem Kabeláčovy hudební řeči. Kabeláč měl blízký vztah k folklóru a ve svém díle často vycházel z prostého materiálu lidové hudby a lidové poezie. Tento jeho zájem trval už od dob jeho studií, stejně jako obdiv k Leoši Janáčkovi.

⁷ „Umělé tónorody“ - Kabeláčův výraz pro mody.

Prvky lidovosti se objevily už v jednom z prvních Kabeláčových výrazných děl, v kantátě „*Neustupujte!*“ (1939), která byla protestem proti nacistické okupaci Československa.⁸ Poté následoval cyklus šesti mužských sborů na básně Jiřího Wolкера (1939 – 42). Během válečných let Kabeláč zkomponoval svou *I. symfonii* (1941 – 42), jednu z velkých forem, kterým se během svého života vedle komornějších děl také věnoval. Následující *II. symfonie* (1942 – 46) získala v roce 1948 národní cenu, byla provedena na mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro a roku 1949 byla uvedena i na festivalu ISCM v Palermu a stala se tak Kabeláčovou první orchestrální skladbou uvedenou v zahraničí. V 50. letech se nadále věnuje vokálním skladbám inspirovaným českým a moravským folklórem a také skladbám pro děti – např. *Moravské ukolébavky* pro soprán a komorní orchestr (1951), *Milostné písně* pro soprán, baryton a klavír (1955) nebo *Myslivočké písničky* pro baryton a 4 lesní rohy (1958 – 59). Vedle toho vznikají významná komorní díla jako *Balada pro housle a klavír* (1956), *Osm preludií* pro klavír (1956) nebo varhanní *Fantazie g moll a d moll* (1957 – 58). A současně pracuje i na velkých symfonických koncepcích – orchestrální *passacaglia Mysterium času* (1953 – 57) nebo *III., IV. a V. symfonie* (1948 – 57, 1954 – 58, 1960). Kabeláč je také autorem scénické hudby. Dokladem toho je hudba k Sofoklově tragédii *Elektra* (1956) a hudba ke hře čínského básníka Kuo-Mo-žo *Mistr devíti písní* (1957). Hudba ke druhé zmiňované hře je důsledek Kabeláčova hlubokého zájmu o mimoevropskou hudbu, zejména čínskou, japonskou a indickou. Ze stejného popudu vznikla i některá další díla, např. klavírní cyklus *Cizokrajné motivy* (1958 – 59), cyklus *Ohlasy dálav* pro alt beze slov a klavír (1963) či *Osm invencí*⁹ pro bicí nástroje (1962), které odrážejí také Kabeláčovu oblibu v užívání bicích nástrojů. Ta byla patrná už u jeho raných děl, např. v kantátě „*Neustupujte!*“ a v *I. symfonii*. Na přelomu 50. a 60. let se Kabeláč aktivně přibližuje soudobému hudebnímu dění ve světě a přejímá a domýšlí podněty Nové hudby. Počínaje *Osmi invencemi* a *VI. symfonií* (1961 – 62), začalo u Kabeláče delší období, kdy se hlouběji zabýval problémy organizace hudebního materiálu. Zatímco dříve kladl větší

⁸ Kantáta *Neustupujte!* byla napsána pro mužský sbor, dechové nástroje a skupinu bicích nástrojů. Kabeláč zde použil texty z Erbenovy sbírky lidových písní a sáhl i k husitské písni *Ktož jsou boží bojovníci*. Kantátu věnoval „Českému národu“.

⁹ *Invence* jsou jedním ze tří děl komponovaných pro soubor Les Percussions de Strasbourg. Premiéru měly roku 1965 ve Štrasburku jako balet. Další dvě skladby určené výše zmíněnému souboru je cyklus *Osmi ricercarů* pro bicí nástroje (1966 – 67) a *VIII. symfonie* pro sólový soprán, smíšený sbor, bicí nástroje a varhany.

důraz na lineární postup hlasů, nyní více pracuje s kontrastem témbrových pásem. V souvislosti s tím si přizpůsobil i vlastní novou notaci. V této etapě vznikla např. orchestrální *Hamletovská improvizace* (1962 – 63), *Eufemias Mysterion* pro sólový soprán a orchestr na řecká slova (1964 – 65) – skladba, která byla zkomponována pro festival Varšavská jeseň, a dvě poslední *symfonie - VII.* (1967 – 68) a *VIII. „Antifony“* (1970). Během let 1968 – 70 vedl v Československém rozhlasu přednášky o elektroakustické a konkrétní hudbě, které byly prvními svého druhu u nás.¹⁰ Pro svou šestivětou elektroakustickou kompozici *E fontibus Bohemicis* s podtitulem *Šest obrazů z českých letopisů* (dokončenou v elektroakustickém studiu plzeňského rozhlasu v roce 1972) našel Kabeláč inspiraci v českých dějinách. Spojil zde zvukový materiál pražského svatovítského zvonu Zikmund se zpívaným chorálem *Hospodine, pomiluj ny*, varhanním zněním husitské písně *Povstaň, povstaň, veliké město pražské* a mluveným textem, v němž zní slova Jana Husa. Zpracování nejstarší známé české duchovní písně *Hospodine, pomiluj ny* se stalo podkladem i pro Kabeláčovo poslední dílo *Proměny (Metamorfózy)* (1979), které vzniklo ve dvou verzích - v jedné pro velký smíšený sbor, mužský sbor, sólový baryton a recitaci a ve druhé pro orchestr se sólovým klavírem.¹¹

3.1. DVĚ FANTAZIE

Fantazie d moll a g moll vznikly jako jeden opus v letech 1957 – 58.

¹⁰ Kabeláč se již od konce 50. let snažil o zřízení elektroakustické laboratoře a prosazení této tvorby u nás.

¹¹ NOUZA Zdeněk. Nad tvorbou Miloslava Kabeláče. *Hudební rozhledy*, 1984, roč. 37, č. 1, s. 38 – 42.

Miloslav Kabeláč, Praha: Hudební informační středisko, 1989.

STEHLÍK Luboš. Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče. *Hudební rozhledy*, 1988, roč. 41, č. 8, s. 380 – 383.

HERZOG Eduard. Tvůrčí profil Miloslava Kabeláče. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, 13. – 14. červenec, s. 553 – 554.

JIRÁNEK Jaroslav. S Miloslavem Kabeláčem o hudbě a lidech, kteří ji tvoří. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 3, s. 96 – 98.

SMOLKA Jaroslav. Kabeláč Miloslav. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 123 – 124.

SIMPSON Adrienne. Kabeláč Miloslav. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 9. London: Macmillan, 1980, s. 762.

<http://www.mujska.cz/cvemp/kabelac.htm> [cit. 2006-02-13].

3.1.1. Analýza

Fantazie d moll

Skladba začíná výrazným akordickým tématem (a) in d v dynamice *ff*. Přednesové označení je *Maestoso*. Během tohoto tématu několikrát dochází ke změně metra. Od taktu 10 nastupuje část (b) označená *Pochettino più mosso*, která je postavená na rychlém sledu osminových not v hlasech manuálu. Melodie postupuje nejčastěji v sekundách, terciích a kvartách, vzdálenost mezi tóny nepřesahuje kvintu. Také během této části dochází ke změně metra. Taktem 24 se vrací akordické téma (a') a od taktu 33 opět rychlá část (b') v manuálu. Od taktu 47 se odvíjí část, která má předepsáno *L'istesso tempo* a kde se pracuje s motivy obou částí předešlých (ab), tedy s akordy v manuálu a osminovými postupy v pedálu. V taktu 58 osminové postupy přebírá levá ruka a pravá s pedálem hrají akordické téma (ab). Od taktu 67 hrají pouze hlasy v manuálu rychlý sled osmin (b). V taktu 79 se přidává sestupná melodie v pedálu a v taktu 82 i v levé ruce manuálu. Takt 87 přináší novou pomalou část *Adagio* (c), která začíná třítaktovým tématem s jednoduchou melodií, jejíž motivy jsou v dalším průběhu této části opakovány a procházejí všemi hlasy. Část *Adagio* probíhá v pomalém tempu a nízké dynamice *pp*. Metrum se mění v každém taktu. V závěru části (takty 104 – 106) zazní ještě jednou celé téma a pak už se od taktu 107 navrací akordické úvodní téma (a''), tentokrát celé v basovém klíči. Od taktu 116 je opakována rychlá osminová část (b''), k níž se v taktu 131 přidávají akordy v manuálu v dlouhých notových hodnotách a skladba začíná dynamicky gradovat. Od taktu 160 se akordy zkracují a skladba stále nabírá na dynamice i tempu. Vrchol přichází s taktem 174, kde je předepsáno *Maestoso*, dynamika dosáhla *fff* a ve všech hlasech zaznívá třítaktové téma z části *Adagio* (c'). V posledních taktech (177 – 186) je skladba uzavřena zněním úvodního akordického tématu in d (a''').

Fantazie g moll

Skladba začíná čtyřtaktovým tématem (a) v pravé ruce, kde hlavním intervalem je malá tercie. Dynamika je *pp*. V 5. taktu nastupuje další část skladby (b), odehrává se v manuálu. Melodie postupuje v malých krocích, často po půltónech v pravé ruce, zatímco levá ruka se pohybuje v rychlém tempu ve skupinkách šestnáctinových not a

tvoří spíše doprovodnou linku. V podobném duchu se nese i další část (c), která se odvíjí od taktu 25. Pravá ruka a pedál postupují melodicky v dlouhých tónech a v levé ruce se objevuje nový motiv čtyř šestnáctinek a vzápětí motiv pěti šestnáctinek a dvou šestnáctinek a osminy. Dynamika je *p* a v průběhu této části sílí. V taktu 39 je motiv z části (c) zopakován a od dalšího taktu probíhá prováděcí část, postavená na tomto motivu v manuálu, od taktu 45 i s doprovodem pedálu. Dynamika dosáhla stupně *f*. V taktu 63 začíná část skladby, která motivicky vychází z části (b). Ruce hrají melodii, zatímco v pedálu je opakován motiv dvou šestnáctin, který je následně zpracováván i v manuálu. Poté přichází v taktu 99 znovu práce s motivem z části (c) v manuálu a současně všechny hlasy stále postupují melodicky v legatových tónech. Taktem 110 se navrácí hudba části (a) in e s předepsaným *Andante maestoso*. Téma nejprve zazní v původním podobě, a pak následuje jeho provedení v manuálu a od taktu 121 se úvodní motiv objevuje i v pedálu. V taktu 132 znovu nastupuje část (a') in e s předepsaným *Come all'inizio*, tedy jako na začátku, a přináší tak reprízu. V taktu 136 se vrací část (b') a v taktu 156 část (c'). Poté v taktech 174 – 181 ještě zazní opakování (c''), jak zaznělo v taktech 39 – 45, a jako poslední zní opět část (a''). Ta se odvíjí od taktu 182 v dynamice *ff* a od taktu 186 v nejvyšší dynamice *fff*. Nejprve zazní čtyřtaktové téma a pak je v pravé ruce opakován pouze úvodní motiv dvou osmin a půlové noty (nyní čtvrt'ové noty). Intenzivním opakováním stejného motivu, tempovou naléhavostí a maximální dynamikou skladba graduje. Od taktu 190 ještě naposledy slyšíme celé téma (a'''). Skladba končí v taktu 196 in g.

3.1.2. Shrnutí

Obě *Fantazie* mají sklon k třídlílnosti. Vycházejí z tradiční třídlílné formy, kde se objevuje expozice, provedení a repríza. Podobné schéma s náznakem expozice, provedení a reprízy můžeme u obou skladeb najít:

Fantazie d moll:

Exp.	Prov.	Rep.
a b a' b'	ab ab b c	a'' b' c' a''''

Fantazie g moll:

Exp.	Prov.	Rep.
a b c	c b c a	a' b' c' c'' a'' a''''

Témata a motivy, které se v obou skladbách objevují, se v průběhu skladby navracejí, často ve stejné podobě. Autor je nijak zásadně nepřetváří, spíše mírně pozměňuje (zkrácením, prodloužením), používá některé části témat, ale do původního znění příliš nezasahuje. Melodie jsou jednoduché, často postupují po půltónech, popřípadě v jiných intervalech, které obvykle nepřesahují kvintu. Autor nejvíce pracuje s malou sekundou a malou tercií. Stejně tak se velkým skokům vyhýbá i v doprovodných hlasech. Obě *Fantazie* se vážou k jedné tónině, avšak nejsou přísně tonální. Co se harmonické stránky týká, tak zde nalezneme hudební prostředky spíše tradiční, pracuje se s kvintakordy dur i moll, zahuštěnými akordy, kvartovými akordy i septakordy. Ničím výjimečným nejsou ani chromatické postupy. Po rytmické stránce je *Fantazie d moll* bohatší, metrum se mění v téměř každém taktu. Ve *Fantazii g moll* je metrum neměnné, pouze se zde k oživení rytmu více objevují trioly, kvintoly a septoly. Dynamicky mají obě *Fantazie* podobný vývoj. *Fantazie d moll* se od počátku až do střední pomalé části *Adagio* pohybuje ve vyšší dynamice *ff*, *Adagio* je kontrastní nejen v pomalém tempu, ale právě i v nízké dynamice *pp*. Ta přetrvává ještě na začátku reprízy, v jejímž průběhu graduje až k *fff* v závěru skladby. *Fantazie g moll* začíná v dynamice *pp*, provedení se pohybuje v dynamice *f*, s příchodem reprízy se vrací dynamika *pp*, která postupně graduje až k závěrečnému *fff*. Společná je pro obě skladby dynamická gradace k závěru skladby. Spolu s dynamikou se odvíjí také barva zvuku, silnější dynamika znamená výraznější rejstříky a naopak.

3.2. ČTYŘI PRELUDIA

Čtyři preludia byla dokončena roku 1963. V této době už Kabeláč přijímal podněty Nové hudby a to se projevilo i v jeho osobitém přístupu k notovému zápisu. *Preludia* byla vydána ve sborníku skladeb určených pro II. mezinárodní varhanní soutěž Pražského jara 1966.

3.2.1. Analýza

I. preludium

Je to krátká skladba, která je, stejně jako ostatní tři preludia, zapsaná v netradiční notaci. Ačkoliv jsou noty vloženy do notové osnovy, chybí zde členění do taktů, časový údaj je předepsán v centimetrech.

Hudební materiál tvoří zvukově kontrastní krátké myšlenky, které na sebe plynule navazují. První myšlenka **a** probíhá na prvních třech systémech analyzovaných not¹² (s. 2) a tvoří ji střídání dynamicky silnějších a slabších zahuštěných dur a moll kvintakordů v manuálu. Následuje díl **b**, který je na 4. systému (s. 2), opět pouze v manuálu a tvoří ho tónové klastry. Díl **c** (5. systém na s. 2 – začátek 4. systému na s. 3) přibírá i pedálovou linii a všechny hlasy stojí na opakování několika tónů. Postupy hlasů se odehrávají téměř vždy po půltónech. Následuje doslovné opakování dílu **b** (4. systém na s. 3) a mírně pozměněného **a'** (s. 4).

II. preludium

Hudební díl **a** pokrývá 4 systémy na s. 5 analyzovaných not a 1. systém na 6. straně. Melodie, která probíhá v pravé ruce, je jednoduchá, pohybuje se v půltónech. Levá ruka tvoří ostinátní akordický doprovod a pedál přizvukuje v legatových půltónových postupech. Dynamika je nízká *p* a *pp*. Na 2. systému na s. 6 přichází krátká myšlenka **b**, která probíhá pouze v manuálu a jde o rychlou pasáž, během níž dynamika vygraduje na

¹² KABELÁČ Miloslav. Čtyři preludia. In *Nuove composizioni per organo 2*. Praha: Panton, 1966.

ff. Poté opět nastupuje **a'** v maximální dynamice (*Tutti*) a tentokrát melodie prochází pedálovou linkou. Ruce akordicky přizvukují. V závěru této myšlenky (v 1. systému na s. 7), která kombinuje motiv tří vzestupných půltónů a akordické údery, dochází k náhlému tektonickému i dynamickému zklidnění. To přináší zopakování dílu **b'** na 2. systému na s. 7. V závěru preludia je pak ještě zopakován zkrácený díl **a''** (3. a 4. systém na s. 7).

III. preludium

Toto preludium začíná dílem **a** (1. – 3. systém na s. 8). Melodie postupuje většinou po půltónech či v terciích pouze v manuálu, v dynamice *p* a *mp*. Následuje díl **b** (4. – 5. systém na s. 8). Ten se pohybuje v nižší dynamice *pp* a tvoří jej opakované akordy v manuálu a půltónové postupy v pedálu. V polovině 5. systému nastupuje opět díl **a'**, který je tentokrát doplněn o sekundové a terciové postupy pedálu. Na 2. systému na s. 9 je zopakován díl **b'**. Na 3. a 4. systému na s. 9 opět díl **a''**, za ním na 1. a 2. systému na s. 10 následuje další díl **a'''** se zahuštěnou sazbou a celé preludium končí posledním zazněním dílu **b''**.

IV. preludium

Část **a** nastupuje na 1. systému na s. 11 v mírné dynamice *p*. Jde o vzestupné skupinky tří tónů v manuálu. Od 2. systému jsou doplněné většinou terciovými postupy v pedálu a vše je ve vyšší dynamice *f* a rychlejším tempu. Na 2. systému na s. 12 přichází část **b** opět v nižší dynamice *p*. Odehrává se pouze v manuálu, jeden hlas postupuje ve vzestupných či sestupných půltónech a druhý hlas přidržovanými tóny vytváří melodii. Na 1. a 2. systému na s. 13 se navrácí **a'**. Od 3. systému na s. 13 přichází část **c**, která spojuje prvky částí **a** i **b**. Pravá ruka postupuje ve skupinkách tří tónů s přidržovanými melodickými tóny, levá ruka postupuje v akordech a pedál má prodlevu. Dynamika je stále nízká (*p*, *pp*). Od 1. systému na s. 14 se průběh v levé a pravé ruce vzájemně vystřídá, pravá má akordy, levá postupy ve skupinkách a pedál přihrává melodii v půltónech a terciích. Poslední část **a''** nastupuje na 1. systému na s. 15 a je dynamicky nejvýraznější (*Tutti*). Hlasy v manuálu opakují rychlé běhy po třech tónech a pedál postupuje vlastními kroky.

3.2.2. Shrnutí

Čtyři *preludia* jsou skladby drobnějšího charakteru, které jsou ovlivněny Kabeláčovým novátorským myšlením. To je patrné už v proporční notaci, která je udávána v centimetrech. Kabeláč zde používá vlastní způsob zápisu. Všechna čtyři preludia mají formální sklon k třídílnosti:

I. A B A'
a b c b a'

II. A A' A''
a b a' b' a''

III. A A' A''
a b a' b' a'' a''' b'''

IV. A B A'
a b a' c a''

Melodie, které se v preludiích objevují, postupují v malých intervalech, nejčastěji v půltónech a terciích. Objevují se akordy a souzvuky dur, moll, zahuštěné, zvětšené, zmenšené, všechny druhy intervalů i chromatické postupy. Skladby jsou atonální, nevztahují se k žádné konkrétní tónině. Každé preludium je postaveno na střídání krátkých kontrastních dílů. Díly v jednotlivých preludiích často pracují s podobnými motivy a prvky a proto jsou kontrasty spíše dynamické. Všechna preludia jsou kompozicemi, ve kterých dominuje zvukově barevná složka.

Jak je z analýz patrné, *Dvě fantazie* jsou dokladem Kabeláčova myšlení, vycházejícího ještě z kořenů tradice - třídílná forma se složením expozice, provedení, repríza, jednoduché melodie s často se opakujícím motivem malé tercie, *Fantazie* jsou volně tonální. Už zde se projevuje Kabeláčova specifická práce s motivy, které spíše opakuje

než evolučně rozvíjí. *Fantazie d moll* je rytmicky proměnlivější oproti *Fantazii g moll*, kde je metrum neměnné a těžiště spočívá více v práci s barvou zvuku.

Čtyři preludia jsou již dokladem Kabeláčova posunu v představě o utváření díla. Jsou skladbou postavenou na principech Nové hudby. O tom svědčí proporční notace udávaná v centimetrech, atonalita, statický motivický materiál, který se navrácí v původní podobě a není vnitřně rozvíjen, střídání a přiřazování dynamicky kontrastních dílů.

4. MILOŠ SOKOLA

Miloš Sokola se narodil 18. dubna 1913 v Bučovicích na Moravě. Svá hudební studia začal na brněnské konzervatoři, kde studoval hru na housle a zároveň kompozici u Viléma Petrželky. Od počátku byl silně ovlivněn kultem Leoše Janáčka, jeho žáky a brněnským kulturním prostředím vůbec. Po absolutoriu roku 1938 odešel do Prahy, kde pokračoval ve studiu na mistrovské škole pražské konzervatoře u Vítězslava Nováka až do roku 1940, kdy musel z existenčních důvodů studium přerušit. Po dvouleté pauze se vrátil a své studium dokončil roku 1944 u Jaroslava Křičky. V září 1942 byl Václavem Talichem přijat do orchestru Národního divadla v Praze jako houslista. Tady působil následujících jednatřicet let svého života, než se rozhodl roku 1973 odejít na odpočinek. Poslední tři roky života strávil ve svém domku v Malých Kyšicích na Kladensku, kde se většinu času věnoval komponování. Zde také 28. září 1976 zemřel.

Miloš Sokola ve své tvorbě vyšel z tradičního myšlení svých učitelů a z tradice, která byla zakotvena v osobnosti Leoše Janáčka. Sokola si byl vědom myšlenkového hudebního zázemí, které ho ovlivňovalo, ale vždy zůstal sám sebou a vyjadřoval se vlastní osobitou hudební řečí. V době, kdy v 50. letech sílil po smrti Arnolda Schönberga vliv druhé vídeňské školy, i Sokola se konfrontoval s jejím uměním. Nikdy se však k němu nepřiklonil a zůstal věrný tradici.¹³

Sokola během svého života napsal mnoho skladeb různého zaměření, od komorních kompozic, písní a sborů po orchestrální díla. Už první Sokolovy skladby zaujaly svou vyzrálostí, myšlenkovou závažností a citem pro architekturu díla. Sokola komponoval

¹³ V článku „In memoriam Miloše Sokoly“ v *Hudebních rozhledech*, 1983, roč. 36, č. 7, s. 310 – 312, je Miloš Sokola citován: „Metoda seriálního dodekafonismu postrádá kontrastů, vyznačuje se jakousi neustálou melodickou tupostí nezvyklých intervalů, zjitřeností harmonie a instrumentálními schválnostmi... Mám zato, že soudobé umění vytváří každý, kdo tvoří především z vlastního nitra a s uměleckou poctivostí a odpovědností, bez konjunkturálního pošilhávání napravo nebo nalevo a bez opisování. Soudobá hudba, to nejsou jen disonance, zrovna jako jí nemusí být jen soudobá tematika. Soudobá hudba může být zrovna tak tonální jako atonální, protože výrazové prostředky soudobost netvoří. Tu tvoří myšlení a cítění... Myslím, že podstatou naší hudební tradice je onen nenapodobitelný rys českého muzikantství. Tím si vydobyla česká hudba čestné místo ve světě. Janáček, Dvořák, Smetana, všichni to mají společné. Nejde ani tak o invenční bohatství, jako spíše o zvláštní rys této invence. Je nemožné si ji vymyslet nebo zkonstruovat, musí přijít sama. Její líhň je ryzí cit. Proto myslím, že jakékoli intelektuální konstrukce budou vždy české hudbě cizí. Navazovat na naši hudební tradici znamená udržovat tuto kontinuitu v oblasti invenční, ovšem bez napodobování.“

pouze z vnitřní potřeby a přesvědčení, nijak zvlášť se nesnažil, aby jeho skladby byly provozovány. Přesto se u posluchačů dočkal vřelého přijetí zejména svých varhanních prací, a to u nás i v zahraničí. Jeho jediná opera *Marnotratný syn* (1948) získala v roce 1948 1. cenu ve Velké jubilejní soutěži Československého rozhlasu a svého prvního provedení se dočkala až roku 1963 v Olomouci.

Nejvíce času na komponování měl po svém odchodu ze zaměstnání v roce 1973. V tomto posledním období jeho života vznikla i *Variační symfonie* (1976), jejíž premiéry 1. února 1979 v České filharmonii pod vedením Libora Peška se již nedožil.¹⁴

4.1. CIACCONA

Tvorba Miloše Sokoly pro sólové varhany je poměrně bohatá. *Ciaccona* vznikla roku 1958. Z dalších skladeb pro varhany sólo Sokola zkomponoval v roce 1946 *Suitu: Passacagliu, toccatu, chorál a fugu*, v roce 1972 vytvořil dvě kompozice – *Introdukci a fugu na jméno BACH* a *Studii na jméno BACH*. Poté následovaly ještě dvě skladby, a to *Andante cantabile* (1973) a *Passacaglia a fuga* (1976).

4.1.1. Analýza

Tato skladba nese přednesové označení *Andante semplice*, má předepsaný čtyřčtvrt'ový takt (C) a hlavní tóninou je *cis moll*. Její formu tvoří výchozí téma a následné variace:

téma a b c d e f g

V 1. taktu nastupuje v *cis moll* čtyřtaktové **téma**, které se odehrává pouze v manuálu. Hlavní melodie probíhá v pravé ruce, je jednohlasá a pohybuje se převážně v osminových

¹⁴ HOLEČEK Jaroslav. Sokola Miloš. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 262 – 263.

In memoriam Miloše Sokoly. *Hudební rozhledy*, 1983, roč. 36, č. 7, s. 310 – 312.

MACEK Jiří. Sokola Miloš. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 17. London: Macmillan, 1980, s. 447.

Miloš Sokola, Praha: Hudební informační středisko, 1989.

http://www.cemusica.cz/comp/sokola_ban [cit. 2006-02-15].

notách. Po dvou taktech se přidává levá ruka, kterou tvoří sestupný chromatický pohyb čtvrt'ových not převážně ve velkých terciích. Dynamicky je výraznější melodie v pravé ruce, má předepsané *p*, zatímco levá ruka mírně ustupuje do pozadí v dynamice *pp*.

Taktem 5 začíná první variace **a**. V pravé ruce v 5. taktu zazní nejprve část tématu v té podobě, v jaké se objevilo v 1. taktu a částečně i v 2. taktu skladby. Následuje imitace části tématu v levé ruce v 6. taktu a v taktu 7 zazní v pravé i levé ruce. Celá první variace je doprovázena hlasem v pedálu, který v taktech 5 – 7 vychází ze sestupného pohybu levé ruky z taktů 3 a 4. Postup v pedálu je ovšem v augmentované podobě. Dynamicky je pedál podobně jako levá ruka spíše utlumen v dynamice *pp*. V taktu 8 zazní imitace části tématu z taktu 1 v pedálu a nad ním se v levé ruce objevuje stejný sekvencovitý osminový postup, jaký zazněl ve 3. taktu tématu. Variace **a** končí akordem *cis moll* na začátku taktu 10.

Na začátku 10. taktu zároveň začíná druhá variace **b**. Nastupuje zazněním modifikovaného tématu (téma je zkráceno) v levé ruce (takty 10 – 11), která tak přebírá dynamicky silnější hlas (*p*), zatímco pravá ruka ustupuje dynamicky do pozadí (*pp*) a využívá osminového sestupu v terciích a kvartách. Ten je diminuovanou podobou postupu levé ruky z taktů 3 – 4. V taktech 12 – 13 zazní nejprve v levé a následně v pravé ruce augmentovaná hlava tématu a nad ní v hlasu druhé ruky diminuované sekvencovité postupy vycházející ze 3. taktu tématu. Pedál mlčí až do taktu 14, kde také přebírá šestnáctinové sekvence. Variace **b** končí v *cis moll* na začátku taktu 16, kde začíná třetí variace **c**.

V této variaci probíhá ve vrchním hlasu pravé ruky augmentované téma a ve spodním hlasu pravé ruky probíhá šestnáctinový pohyb, který tvoří první tři noty hlavy tématu v imitaci raka. Hlas v levé ruce postupuje vzestupně šestnáctinovými běhy a v taktech 20 – 21 také přebírá ve spodním hlasu imitaci hlavy tématu a ve vrchním hlasu část tématu, vycházející z pravé ruky ve 3. taktu. Pedál pracuje s hudebním materiálem levé ruky ze 3 – 4 taktu skladby a v taktu 23 s osminovými sekvencemi pravé ruky ze 3. taktu. Tato variace se pohybuje ve vyšší dynamice (*mp* v manuálu a v taktu 23 také *f* v pedálu). Variace **c** končí taktem 23.

Následuje čtvrtá variace **d**, která se odvíjí od taktu 24. Téma z pravé ruky v taktech 1 – 2 probíhá v pedálu v augmentované podobě a nad ním se obě ruce pohybují

v šestnáctinových rozložených durových a mollových kvintakordech, sextakordech a kvartsextakordech. Variace probíhá v dynamice *mf*.

Skladba pokračuje od taktu 29 pátou variací **e**, která v pedálu nadále pracuje s tématem, a to konkrétně s augmentovanou podobou tématu v pravé ruce ze 3. taktu. Nejprve v jednohlasu a od taktu 31 zdvojeně v oktávách. Hlasy pravé i levé ruky pracují se stejným motivem jako pedál, ovšem v diminuované podobě. Pravá ruka se pohybuje v dvaatřicetinách, levá ruka má šestnáctinový pohyb převážně v sextách a od taktu 31, stejně jako pravá ruka, dvaatřicetinový jednohlasý pohyb. Takovýto průběh trvá nyní už v silnější dynamice *f* do taktu 34, kde nastupuje další variace.

Šestá variace **f** se příliš neliší od té předchozí. V pedálu nadále probíhá melodie augmentovaného tématu, tentokrát opět z taktů 1 – 2, a nad ním pokračuje dvaatřicetinový pohyb v obou rukách. Obě ruce hrají střídavě každou dvaatřicetinu a každá se pohybuje v durových, mollových, zvětšených i zmenšených sextách. Od poloviny taktu 38 hlasy v manuálu postupují v trojhlasě (durové a mollové kvintakordy, sextakordy a kvartsextakordy). Dynamika zahušťováním sazby a postupným crescendem graduje, až dosáhne svého vrcholu na začátku taktu 41, kde akordem *cis moll* nastupuje nová variace. Dynamika tu dosahuje *ff*.

Taktem 41 tedy začíná sedmá variace **g**. Nad pedálem, který pracuje s hlavou tématu, se obě ruce střídavě pohybují ve stupnicovitých vzestupných a sestupných šestnáctinových bězích, které vždy ústí do durového či mollového akordu. Tyto stupnicovité běhy probíhají v durových a mollových terciích¹⁵. V taktech 51- 52 se ve všech hlasech objevuje osminový motiv tématu z taktu 3 (v pedálu v augmentaci) a předepsané je postupné diminuendo.

Poslední variace **h** nastupuje v taktu 53 v původním tempu (*Tempo I*) a opět v nižší dynamice *mp*. Ve všech hlasech se pracuje s osminovým motivem tématu z taktu 3 a v taktech 53 – 54 se ještě několikrát objeví jednohlasý stupnicovitý postup v levé ruce a v pedálu. V posledních několika taktech se pracuje s augmentovaným motivem tématu jako v taktech předchozích. Variace **h** a zároveň celá skladba končí v taktu 59 v nízké dynamice *p – pp* akordem *cis moll*.

¹⁵ Od taktu 41 je možná i druhá varianta (*ossia*), kde lze místo melodie v terciích hrát pouze jednohlas.

4.1.2. Shrnutí

Ciaccona cis moll je skladba vystavěná na variační technice. Úvodní téma je více či méně zpracováváno a modifikováno v následujících variacích. Harmonicky jde o skladbu tradiční. Skladatel zde povětšinou používá vyjadřovacích prostředků dur-mollové harmonie. Kromě práce s tématem se dílo proměňuje zejména dynamicky. Samotné téma a několik prvních variací (**a**, **b**, **c**) se pohybuje v jemných dynamických odstínech. S dalšími variacemi (**d**, **e**, **f**) skladba dynamicky graduje a s narůstajícím zvukem se i zahušťuje sazba a přibývají drobnější notové hodnoty. Dynamický vrchol je v předposlední variaci **g**. V jejím průběhu pak dynamika postupně opět slábne až k původním jemným odstínům v závěru skladby. Melodika je dána tématem, které prostupuje celou skladbu a více se proměňují jen melodické linie doprovodných hlasů. Nejstálější je dílo po stránce metrorhythmické. Takt v průběh celé skladby zůstává čtyřčtvrt'ový (C).

4.2. PASSACAGLIA QUASI TOCCATA NA JMÉNO BACH

Passacaglia quasi toccata na jméno BACH vznikla s odstupem pěti let od předchozí *Ciaccony* v roce 1963.

4.2.1. Analýza

U této skladby můžeme vyzorovat toto formální členění:

introdukce A spojka A' spojka Coda

Skladba začíná s přednesovým označením *Allegro molto* ve 12/8 taktu a nastupuje introdukcí na třetím manuálu. Hned od prvního taktu sledujeme ve vrchních hlasech v manuálu osminový melodický motiv b-a-c-h, který se několikrát zopakuje v nezměněné podobě a následně (od taktu 3) je intervalově modifikován, sekundy přecházejí v tercie,

mění se vzestupnost a sestupnost intervalů. V taktu 6 se poprvé uplatňuje čistý sestupný chromatický postup, který se v průběhu skladby objeví vícekrát. Celá **introdukce** probíhá v nízké dynamice *pp* s motorickým osminovým rytmem. Takt 9 začíná díl A, kde přistupuje k hlasu v manuálu pedál. Ten je zvukově také nevýbojný (*pp*) a jeho melodickou linii tvoří stejný motiv jako v introdukci – b a c h, ovšem nyní je augmentovaný, takže každá jednotlivá nota motivu připadá na nový takt. Hlasy v manuálu pokračují v osminovém rytmu. Každý hlas tvoří rozložené durové kvintakordy a to tak, že každý z hlasů pracuje s kvintakordy odlišnými, takže dohromady oba hlasy vytvářejí bitonální úseky. V taktu 13 se v manuálu navrácí motiv b a c h, ovšem transponován a také imitován. Např. takt 13 - vrchní hlas manuálu hraje motiv v původní intervalové podobě a spodní hlas manuálu jej hraje v protipohybu – zrcadlově imitovaný. Od konce taktu 16 do začátku taktu 18 můžeme ve spodním hlasu manuálu opět pozorovat čistý chromatický postup. Od taktu 16 se také skladba začíná vyvíjet dynamicky, objevuje se dílčí zvuková gradace, *pp* přechází v taktu 21 v *mf*. V taktu 21 se pozměňuje průběh hlasů v manuálu, zatímco předtím se jednotlivé osminy v hlasech střídaly, nyní se v každém z hlasů spojují do skupinek po třech. Každá druhá osmina každé skupinky má přitom přidáný jeden tón, takže vytváří interval kvarty nebo kvinty a všechny tři vrchní osminy každé skupinky tvoří rozložený durový kvintakord. Basová linie pokračuje stále ve stejné podobě, jen transponována o čistou tercii výš, tedy od d (= d cis e dis). Tento úsek je v taktech 24 a 25 dynamicky degradován a spodní hlas manuálu se přesouvá ze třetího na druhý manuál, kde pokračuje v dynamice *mf*, zatímco vrchní hlas má *p*. Další průběh dílu A je velmi podobný. V manuálu se nadále střídají rozložené kvintakordy se základním motivem (b a c h). Od taktu 29 je opět předepsána dynamická gradace, která je dále podporována zahušťováním sazby a střídáním manuálů. V taktu 45 se vrchní hlas manuálu rozšiřuje na dvojhlas ve velkých terciích, v taktu 49 se pak takto mění i spodní hlas manuálu. Od taktu 53 se dvojhlas mění v trojhlas, pravá ruka postupuje v různých durových sextakordech a levá v různých durových kvintakordech a bas hraje základní motiv b a c h. Od taktu 57 obě ruce hrají čtyřhlas a to ve všech obrazech durových kvintakordů. Oba hlasy se pohybují na prvním manuálu v dynamice *f*. Díl A nadále dynamicky graduje, pozměňuje se i postup pedálové linie, která je od taktu 65 několikrát diminuována a poprvé opouští základní motiv, prochází

sestupně několika tóninami a vrcholí v taktech 69 a 70 in Des. Celý díl A vrcholí v taktu 70, dynamicky ve *ff*, harmonicky v levé ruce stejně jako v basu v Des dur a v pravé ruce v G dur.

Následuje čtyřtaktová **spojka** v osminových rozkladech durových kvintakordů, která tvoří dynamicky degradační a harmonickou přípravu dílu A'.

Díl A' nastupuje taktem 75 a má podobný vývoj jako předchozí díl A. Hlasy v manuálu se nadále vyvíjejí bitonálně, pedál hraje základní motiv. Ve vrchních hlasech můžeme znovu pozorovat střídání rozložených kvintakordů se základním motivem a jeho modifikacemi, od taktu 90 se hojněji vyskytují chromatické postupy. Díl A' nastoupil podobně jako díl A v nízké dynamice *pp* a postupně dynamicky graduje. V taktu 108 se opět vrchní hlas manuálu mění na dvojhlas v terciích. V taktu 111 se tento terciový pohyb mění na sextový a tercie nastupují naopak ve spodním hlasu manuálu. Skladba dále dynamicky graduje *f – ff – fff*. Od konce taktu 117 hrají oba hlasy čtyřhlas. Basová linie je od taktu 115 diminuována a sekvencovitým vzestupným posouváním základního motivu dospěje ke svému dynamickému vrcholu v taktu 120, kde vrcholí celý díl A'.

Poté následuje pětiktová **spojka**, tvořená rozloženými kvintakordy (takty 121 – 125). Zvukově setrvává ve stejné dynamice, které bylo dosaženo ve vrcholu dílu A' – ve všech hlasech je předepsáno *Tutti*.

Taktem 126 nastupuje poslední část skladby – **Coda**. Ta začíná pedálovým sólem *ad libitum* v celém taktu (C). Nejprve osminová a poté i čtvrtová melodická linie pedálu vychází ze základního motivu b a c h a jeho obměn. V taktu 143 se přidává levá ruka a v taktu 147 i pravá ruka také s osminovým postupem pracujícím se základním motivem. Od taktu 149 se hlasy opět proměňují ve dvojhlas, trojhlas a poté čtyřhlasy a pedálová osminová linie je od taktu 152 augmentována. Tento úsek tak dynamicky graduje, až dojde k vrcholu v taktu 157, kde se náhle změní dosavadní průběh skladby, změní se takt na 12/8 a s předepsaným *Grave* nastupuje posledních pět taktů **Cody**. Tu tvoří zahuštěné rozložené obraty durových septakordů v maximální dynamice a s postupným ritardandem.

Skladba majestátně končí v taktu 162 rozloženým akordem B dur.

4.2.2. Shrnutí

Passacaglia quasi toccata na téma Bach je třídílná skladba s introdukcí a dvěma spojkami:

introdukce A spojka A' spojka Coda

Její průběh směřuje postupně ke třem dynamickým vrcholům. Dynamika se vyvíjí pozvolna a plynule tak, aby přechody mezi dynamickou gradací, dynamickými vrcholy a následnou degradací na sebe nenásilně navazovaly. Od toho se odvíjí i ostatní parametry skladby. Například sazba, která se s nabývajícím dynamikou zahušťuje - jednohlas přechází v dvojhlas a následně v troj- a čtyřhlas. Proměňuje se i barva zvuku, s narůstající dynamikou přibývají rejstříky různých barev, až nakonec ve vrcholech zaznívají tutti. Skladba je bohatá a proměnlivá také po harmonické stránce. Pohybuje se na poli chromatiky i diatoniky, objevují se tu všechny obraty durových kvintakordů i obraty septakordů a kromě toho často i pasáže bitonální. Skladba není tonálně ukotvena, ale ve svém průběhu se často pohybuje kolem tóniny B dur, začíná tónem b a končí rozloženým B dur akordem, proto tuto tóninu můžeme považovat za výchozí. Nejustálenější je skladba v oblasti rytmu. Téměř celou dobu jejího trvání se pohybuje v pravidelném 12/8 rytmu, který se nakrátko promění jen v jedné části Coda, jinak se odvíjí téměř motoricky. Skladbu lze označit jako tradiční.

Obě analyzované skladby mají podobná kompoziční východiska. Sokola vždy zůstal věrný tradici, nepatřil mezi skladatele, kteří by po setkání s novými kompozičními technikami v 60. letech opustili své dosavadní hudební smýšlení. *Ciaccona* i *Passacaglia* vycházejí z tradičních forem, neopouštějí tonální základnu, ač ji Sokola dle potřeby rozšiřoval a uvolňoval. Práce s motivy je založená především na evoluční variační technice. Také metroritmická stránka obou děl je tradiční, je zachováno členění do taktů. Obě skladby pak řeší především otázku melodiky, bohaté harmonie, barvy zvuku a dynamického odstínění.

5. KLEMENT SLAVICKÝ

Klement Slavický se narodil 22. září 1910 v Tovačově na Moravě. Pocházel z rodiny s bohatou hudební tradicí. Jeho tatínek, Klement Slavický starší, byl žákem Leoše Janáčka na brněnské varhanické škole a působil jako varhaník, houslista a sbormistr. Slavického hudební talent byl tedy od dětství rozvíjen doma, v kostele i ve škole. V mládí roku 1927 nastoupil na pražskou konzervatoř, kde studoval kompozici u Karla Boleslava Jiráka, dirigování u Pavla Dědečka a violu u Františka Stupky. Konzervatoř absolvoval roku 1931 v Jirákově třídě *Fantazií* pro klavír a orchestr. Poté ve studiu pokračoval na mistrovské škole, kde byl žákem Josefa Suka (1931 – 33) a Václava Talicha (1934 – 36). Ve třídě Josefa Suka absolvoval roku 1933 *Smyčcovým kvartetem*. Po studiích nastoupil v roce 1936 do Československého rozhlasu v Praze, kde působil jako režisér, dirigent a dramaturg. Kvůli svým politickým postojům však musel v roce 1951 své místo v Rozhlase opustit a po odmítnutí členství v Komunistické straně byl vyloučen i ze Syndikátu českých skladatelů a veřejného hudebního života vůbec. Od té doby se věnoval především komponování a soukromé pedagogické práci. V 60. letech docházelo k postupnému politickému umírnění a v té době dostal Slavický několik vyznamenání, např. cenu kritiky (1966), titul zasloužilého umělce (1967) nebo cenu republiky k 50. výročí založení československého státu (1968). Ovšem po invazi sovětských vojsk do Československa roku 1968 přišla nová vlna tuhé totality a pro Slavického to znamenalo další vyloučení z veřejného života. Nebyl přijat do Svazu československých skladatelů a jeho skladby nesměly být provozovány. V roce 1985 mu byla v New Yorku udělena zlatá pamětní medaile u příležitosti 40. výročí založení OSN za 4. symfoniettu "*Pax hominibus in universo orbi*" (1984) a v témže roce obdržel ke svým 75. narozeninám zlatou pamětní medaili Univerzity Palackého v Olomouci. Počátkem roku 1989 byl nominován na národního umělce, což na protest proti brutalitě komunistické policie v době tzv. Palachova týdne odmítl. Do veřejného života se mohl naplno vrátit až po pádu komunismu v roce 1989, kdy se stal prezidentem Sukovy společnosti a starostou Umělecké besedy. Roku 1995 obdržel Cenu české hudební rady za své celoživotní dílo. Zemřel 4. září 1999 v Praze.

Slavického tvorbu můžeme rozčlenit do tří období. Prvním obdobím jsou práce ze studentských let a z doby krátce po studiích, kdy komponoval ještě pod vlivem svého učitele Josefa Suka. Pod jeho vedením dosáhl vysoké skladatelské a instrumentační techniky. Už tehdy se ale projevila Slavického osobitost, která spočívala hlavně v jisté formální a harmonické tvrdosti a razanci, které vyvažoval lyrickou melodikou a citovostí obsahu. Slavický nepřevzal docela Sukův lyrismus, ale směřoval spíše k janáčkovské výbušnosti a údernosti. V tomto období byl Slavický zaujat zejména instrumentální hudbou. Po absolventských pracích zkomponoval např. *Dvě skladby pro violoncello a klavír* (1935) a *Trio pro hoboj, klarinet a fagot* (1937). Jeho snem však byly velké formy, které nabízely větší gradační možnosti. První takovou velkou formou byla první *Symfonietta pro velký orchestr* s podnázvem „*Impetus*“ (1939 – 40), kde autor uplatnil průbojnou harmonii a propracované architektonické myšlení. Skladba byla zároveň útočnou i bolestnou reakcí na mnichovskou zradu.

V následujícím období se Slavický nechal inspirovat folklorními prvky moravské lidové hudby. Moravská zpěvnost a tanečnost se ve Slavického tvorbě objevovala už dříve, např. v *Dechovém triu* z roku 1937, ale nyní se stala hlavní zdroj inspirace jeho tvorby. Vznikla řada zpěvů a písňových cyklů, které svým národním charakterem a vlasteneckým vyznáním v nich obsaženým bojovaly proti okupaci. Např. mužský sbor *Své matce* (1942), dva zpěvy pro vyšší hlas a velký orchestr *Přírodě* (1942) na slova básní Stanislava Kostky Neumanna či cyklus moravských písní pro tenor a klavír *Zpěv rodné země* (1942). Ještě protiválečně zaměřen byl i dvojsbor pro mužské hlasy *Lidice* (1945), který byl zkomponován na slova básně Františka Halase a který čekal na svou premiéru celých 15 let. V poválečném období vznikly roku 1947 *Tři skladby pro klavír*¹⁶ a roku 1949 *Vonička* – cyklus 12 písní na verše Jarmily Urbánkové pro vyšší hlas a klavír.¹⁷ Vrcholem tohoto období jsou čtyři významná folklorní díla z let 1950 – 55, která jsou zcela zasvěcena Moravě. Roku 1950 vznikla suita moravských písní o lásce pro ženský sbor bez průvodu *Šohajé, šohajé*. Autor tu uplatňuje kontrastní nálady, mollovou atmosféru melancholie a smutku i tanečně pojaté veselé písně. Poté přišli dvě orchestrální

¹⁶ *Tři skladby pro klavír* měly premiéru roku 1947 na mezinárodním festivalu Pražské jaro. Ovšem o dva roky později bylo toto dílo komunistickými autoritami prohlášeno za formalistické a celé vydání bylo zničeno. Později se *Tři skladby pro klavír* staly součástí moderního klavírního repertoáru a jsou dodnes opakovaně prováděny u nás i v zahraničí.

¹⁷ Písně jsou určeny dětem.

partitury. Nejprve vznikla třídílná suita symfonických tanečních obrazů *Moravské taneční fantazie* (1950 – 51), kde se snoubí opět Slavického charakteristické rysy – bohatá harmonie a lyrická melodika v kontrastu s taneční vervou. Pak následovaly *Rapsodické variace pro velký orchestr* (1953). Obě skladby sklidily velký úspěch i na zahraničních pódiiích. Roku 1955 vznikl další cyklus písní na slova moravské milostné lidové poezie *Ej, srdénko moje* pro zpěv a klavír¹⁸.

V době krátkého uvolnění politické atmosféry po roce 1956 se Slavický zaměřuje na technicky náročné skladby s hlubokou uměleckou a filozofickou výpovědí. Toto období přichází se skladbou *Fresky pro varhany* (1957) a *Sonátou pro klavír* nazvanou „*Zamyšlení nad životem*“¹⁹ (1958). Obě skladby se dotýkají svým obsahem smyslu lidského života, jako tomu bylo částečně již předtím u *Rapsodických variací*. Následovaly virtuózně zaměřené skladby, např. *Suita pro hoboje a klavír* (1960), *Invokace pro varhany* (1963), *Etudy a eseje pro klavír* (1965) aj. Po opětovném vyloučení Slavického z veřejného života po roce 1968 vznikly další skladby jako *Psalmy pro sóla, smíšený sbor a varhany* (1970), *II. smyčcový kvartet* (1972) věnovaný památce Ladislava Vycpálka, sonáta pro housle a klavír *Přátelství* (1974), k první *Symfoniettě* přidal další tři (II. 1962, III. 1980, IV. 1984) ad.

Těžiště Slavického tvorby je zejména v písňových a orchestrálních skladbách, ale neméně významná jsou i jeho díla komorní, sborová a pro sólové nástroje. Celá Slavického tvorba je prodchnuta autorovými charakteristickými hudebními rysy – smělou harmonií, smyslem pro architektonickou výstavbu díla a bohatou prací s rytmem a barvou zvuku.²⁰

¹⁸ Cyklus byl věnován jako dárek Slavického sestře, sopranistce Aše Vondrovicové-Slavické.

¹⁹ Skladba byla prvně provedena v podání Antonína Jemelíka na jeho recitálu 5. listopadu 1960 v Praze. Premiéra navíc byla nezvyklá v tom směru, že sám interpret Jemelík naplánoval a do programu uvedl hned dvojí provedení skladby.

²⁰ BEK Josef. Slavický Klement. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 17. London: Macmillan, 1980, s. 377 – 378.

Hovoříme s Klementem Slavickým. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 14, s. 594 – 596.

MLEJNEK Karel. Slavický Klement. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 251 – 252.

ŠEDA Jaroslav. Nad dílem Klementa Slavického. *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 14, s. 188 – 193

<http://www.musica.cz/comp/slavicka.htm> [cit. 2006-05-22].

5.1. FRESKY

Fresky pro varhany vznikaly v letech 1957 – 58 a jsou první skladbou pro sólové varhany ve Slavického tvorbě. Skladatel je věnoval památce P. Jana Nepomuka Štikara, strýce své ženy Vlasty Slavické. Premiéra skladby se uskutečnila v listopadu 1959 v Domě umělců v Praze v provedení Václava Rabase.

5.1.1. Analýza

Fresky mají tři části: **I. Largo misterioso**

II. Molto tranquillo

III. Allegro impetuoso

První věta *Largo misterioso* začíná tématem v nízké dynamice *pp* ve 4/4 taktu. Melodicky jednoduché téma nastupuje in cis na III. manuálu nejprve v pravé ruce a od 2. taktu i v levé ruce a pedálu. Téma je složeno ze dvou kontrastních motivů - první je táhlá chromatická melodie ve vrchním hlase v půlových notách a druhý motiv je skupinka pěti osminových not. Zatímco první motiv je v celém taktu, osminový motiv je v taktu 5/8 a na jiném manuálu. Odlišení je tedy i v barvě zvuku. Dvojnásobné zopakování tématu tvoří „předvěti“ (do taktu 8) a následující 4 takty, které téma rozvíjejí, tvoří „zavěti“.

V taktu 13 začíná první variace. Její melodie, která probíhá v pravé ruce, vychází z motivu pěti osmin ve 4. taktu a dalším novým motivem je osmina a dvě šestnáctiny. Levá ruka a pedál tvoří akordický doprovod. V průběhu této variace se často mění metrum (5/8 – 3/4 – 2/4 – 4/4 – 3/4 – 2/4 ...).

Od druhé osminy v taktu 32 následuje další variace. Ta je postavena na lichém třídobém metru. Hlas pravé ruky běží v osminových notách na III. manuálu, levá ruka vede melodické solo na II. manuálu. Duoly v melodii levé ruky tvoří kontrast k lichému metru pravé ruky (takty 33, 34, 37, 41). V basové lince pedálu se odvíjí augmentované téma (viz takty 1 – 3).

Další variace začíná v taktu 46, kde je předepsáno tempové označení *Pochettino animato*. Liché metrum se střídá se sudým (12/8 – 9/8 – 8/8 – 6/8 ...). Tam, kde je sudé metrum, se v melodii objevuje osminový motiv z úvodního tématu (takty 48, 52). Od taktu 53 má pedál tacet a hlasy v obou rukou pracují se střídavými intervaly, zejména terciemi a kvintami.

Následuje krátká variace (taktem 68), která má předepsáno tempové označení *Poco animato*. Zde se střídají v jednotlivých taktech melodické osminové a čtvrté postupy v obou rukou s akordickými postupy v triolách. Obraty durových a mollových kvintakordů ve vrchních hlasech jsou přitom vždy podpořeny akordickým rozkladem v pedálu. V každém taktu se zároveň mění manuály a tím i barva a dynamika probíhající hudby (II. *mp* – I. *f*).

Další krátká variace nastupuje v taktu 77, je označena *Piu avanti*. Tato variace má liché metrum a hlasy v obou rukou postupují osminovými notami v triolách, pedál vrchní hlasy provází akordickým rozkladem in A. Variace končí taktem 82.

Metrum v další variaci zůstává neměnné, mizí však postup v triolách. Variace pracuje s hlavním tématem. Začíná v taktu 83 zazněním diminuovaného tématu z 1. – 3. taktu ve vrchním hlasu pravé ruky. V taktu 87 zazní druhý motiv z hlavního tématu (viz takt 4), tentokrát v protipohybu.

V taktu 97 pokračuje další variace, kde melodickou linii vede pravá ruka. Melodie je vedena v terciích v úzkém intervalovém rozpětí. Rytmická nepravidelnost je dána změnami metra (3/4 – 5/8 – 7/8 – 3/4 – 2/4 ...).

Následuje variace, která je postavena na výrazném rytmu. Hlasy se pohybují převážně akordicky, v obratech dur i moll kvintakordů, a hojně se proměňuje metrum.

Další variace, nastupující v taktu 122, pracuje s hudebními prvky, které se již objevily v předchozích variacích – pravá ruka vede dvojhlasou melodickou linii převážně v terciích, od taktu 129 pak jen jednohlasou s triolami a v synkopickém rytmu. Od taktu 131 přichází postupné *crescendo*.

Variace s označením *Animato* nastupuje v taktu 136 v dynamice *f*, skladba postupně dynamicky graduje. Hlasy v obou rukou jsou vedené dvojhlasem v terciích, většinou ve střídavých a průchodných sekundách. Pedál doprovází opakovaným motivem čtyř osmin.

Variace, která nastupuje v taktu 149, nadále dynamicky graduje, má předepsané *ff* a dále *sempre ff*. Střídá se tu akordický postup ve vrchních a středních hlasech (označení *Poco sostenuto*), který vychází z části tématu z taktů 1 – 3, ale v pozměněné podobě, diminuci a protipohybu, a vzestupný fantazijní běh (předepsané *Vivo*). Pedál hraje osminový motiv z hlavního tématu ve zdvojených oktávách a v protipohybu. Poslední takty této variace (takty 155 – 159) mají předepsáno *In tempo di animato* a pokračují v akordické sazbě se synkopickým rytmem.

Další variace se odvíjí od taktu 160, má předepsané *Maestoso*. Dynamika je stále *ff*. Hlasy v obou rukou střídají v rámci jednotlivých taktů akordické údery a volné běhy, tedy podobný princip jako v hlavním tématu. Bas v pedálu pouze přizvukuje u akordů.

Od taktu 176 nastupuje závěrečná variace. Ta čerpá ještě částečně hudební materiál z předchozí variace – akordy a rychlý motiv z hlavního tématu (viz takt 4) v hlasech obou rukou a následně i pomalý motiv z hlavního tématu (takty 1 – 3). V pedálu se objevují oba motivy ve zdvojených oktávách. Celá první část skladby končí v taktu 187 v dynamice *fff* in cis.

Druhá věta skladby *Molto tranquillo* je od začátku zpracována polyfonně. V 1. – 3. taktu nastupuje výrazné téma v basu v pedálu in c (od tónu g) ve velmi nízké dynamice *ppp*. Během znění tématu se změní metrum (8/8 – 6/8 – 8/8). Podruhé zazní téma v téměř stejné podobě v taktech 3 – 5 ve vrchním hlasu v pravé ruce od tónu c v dynamice *pp*. Následuje další znění tématu v taktech 5 – 7 opět v pedálu od tónu g. Od taktu 7 se odvíjí polyfonní práce s tématem ve vrchních hlasech v manuálu i v basu v pedálu.

To se děje do taktu 20, kde v levé ruce na II. manuálu nastupuje nová melodie s výrazným motivem dvou šestnáctin, který je v několika příštích taktech opakován v hlasu levé ruky a basu v pedálu. Pravá ruka hraje od taktu 20 spíše doprovodnou hudbu se synkopickým rytmem. Metrum je nepravidelné (10/8 – 8/8 – 10/8 – 7/8 ...).

V taktu 28 nastupuje in c další část v označení *Poco animato*. Levá ruka vede na III. manuálu v nízké dynamice *pp* doprovodnou melodickou linii, která vychází z melodické podoby úvodního tématu. Hlavní melodie probíhá v pravé ruce v silnější dynamice *mp*. Novým motivem v melodii je šestnáctinová triola. Pedál do taktu 34 mlčí a pak tvoří doprovod s melodickými prvky tématu (např. takty 34 – 37). Od taktu 40 hrají obě ruce

na II. manuálu v silnější dynamice *mp* a skladba začíná dynamicky postupným *crescendem* gradovat. Zostřuje se také hudební náplň – výrazné postupy v terciích a opakování jednoho motivu, nejčastěji ve střídavých či průchodných sekundách (viz takty 40 – 41). Stejný motiv zazní i v taktech 49 – 50, pohyb v terciích je rozšířen o interval sexty a od taktu 52 i kvinty. Od taktu 54 je předepsáno *poco a poco animato* a zvuková naléhavost je zvýšena také zkrácením motivu z taktů 40 - 41, kdy se urputně opakuje jen jeho druhá část (tj. část motivu z taktu 41).

Věta vygraduje na *ff* v taktu 61, kde je předepsané *Appassionato*. Tato část je dynamickým vrcholem druhé věty. Objevují se tu všechny prvky z předešlých částí věty, jak motivické, tak rytmické. Věta je na dynamickém vrcholu až do taktu 68, kde začíná *diminuendo poco a poco*. Hudebně i dynamicky se tu skladba začíná uklidňovat a za jemného pohybu střídavých sekund dospěje až k jemnému zvuku v nízké dynamice *pp*.

V taktu 77 se pod označením *Tempo I.* navrácí hudba první části věty (viz takt 1 a dále). Takty 77 – 85 jsou totožné s takty 1 – 9. Pak je závěrečná část věty oproti té první zkrácena o několik taktů, takže takty 86 – 88 jsou stejné s takty 13 – 15 a takty 89 – 93 vycházejí z motivického materiálu v taktu 20. Věta končí v taktu 101 v klidném tempu a nízké dynamice *ppp* souzvukem in C.

Třetí větu *Allegro impetuoso* také můžeme hudebně rozčlenit do několika částí.

Věta začíná zvukově velmi pregnantně na dynamice *ff* třítaktovým tématem nejprve v obou rukou na manuálu a na konci 3. taktu i v pedálu. Téma tvoří tři výrazné motivy (viz Přílohy). Tato část, která se odvíjí v taktech 1 – 43, pracuje se všemi těmito motivy. Je zpracována fantazijně, dlouhé běhy se střídají s harmonickými údery akordů. Metrum se během tématu změní s každým motivem (4/4 – 3/4 - 4/4). Od taktu 4 zůstává metrum neměnné (3/4), několikrát proběhne jeho změna ještě v taktech 23 – 26.

Od taktu 44 následuje další část označená *Gaio, energico*. Jak přednesové označení napovídá, jde o rytmicky i harmonicky smělou a razantní hudbu. Dynamika je stále *ff*. Hlavním motivem, který je zde zpracováván je motiv z 1. taktu tématu, nyní v podobě dvou šestnáctin a osminové noty. Pravá ruka je melodicky vedoucí, levá ruka se pohybuje převážně rozloženými akordy a pedál tvoří harmonickou oporu všech vrchních hlasů. Od taktu 55 je motiv v rámci taktů zhušťován, motiv střídavých sekund či tercií přebírají i

hlasy v levé ruce a v pedálu, zahušťuje se i akordická sazba až do taktu 62, kde se mění hudební průběh. Pedál přejímá melodii, zatímco vrchní hlasy v manuálu tvoří doprovodnou linii v šestnáctinových notách. Od taktu 67 výraznější melodii přebírá také hlas v levé ruce notové hodnoty se prodlužují a věta se tektonicky zklidňuje, od taktu 72 je předepsáno *diminuendo poco a poco*.

Přichází nová část věty, klidná, zvukově jemná, nese označení *Meno mosso*. Dynamicky tato část začíná in cis v jemných odstínech *p*. Obě ruce nastupují na III. manuálu a motivicky jejich vývoj vychází zpočátku ještě z motivu v 1. taktu věty, v taktu 81 se přidává i tečkovaný motiv ze 3. taktu věty. V taktu 82 přebírá dynamicky výraznější melodii na II. manuálu pravá ruka. Melodii si ruce na různých manuálech předávají v průběhu celé této části a zlom nastává od taktu 110, odmlčuje se pedál, v taktu 113 melodii přebírá levá ruka, zatímco pravá stojí na prodlevě. Noty v melodii se zhušťují a dynamika se stupňuje. Od taktu 117 je předepsané *crescendo*, od taktu 121 i *poco accelerando*. Věta se vrací do původní dynamiky i původního tempa (*Tempo I.*) v taktu 123. Takty 123 – 133 se odvíjejí téměř stejně jako takty 27 – 34.

Také následující část *Gaio, energico* (takty 134 – 155) se opakuje. A to v taktech 134 – 149 doslova s takty 44 – 61.

Část označená jako *Maestoso* se odvíjí od taktu 156 a pracuje se v ní podobným způsobem jako v úvodní části – střídají se zde razantní harmonické údery akordů s brilantními běhy ve větší dynamice *ff*.

Poslední část věty *Molto vivo* pak tempově i dynamicky graduje k závěrečným taktům, kde věta končí (v taktu 182) velikým slavnostním zvukem v dynamice *fff* in d.

5.1.2. Shrnutí

Fresky jsou skladbou o třech větách.

První věta je sled variací na úvodní téma. První variace jsou dynamicky pouze mírně proměnlivé, setrvávají na nižších dynamických stupních. Postupně však věta nabírá zvukově na síle a od variace s označením *Animato* (od taktu 136) se dynamika zvyšuje na *f* a *ff*, až vygraduje k vrcholnému závěru v dynamice *fff*. Věta se vyvíjí také rytmicky.

Vychází z rytmicky i melodicky jednoduchého úvodního tématu, které se v následujících variacích bohatě proměňuje. Metrům je velmi proměnlivé v rámci celé věty. Střídají se variace více či méně rytmicky závažné, ale v celkovém pojetí věty se rytmický průběh komplikuje s přibývajícím dynamikou a tektonikou. Věta je zkomponována volně tonálně. Začátek i závěr jsou in cis a přesto, že se harmonický průběh velmi proměňuje, celá věta se stále pohybuje kolem této tóniny. Rytmicky i dynamicky pregnantní variace jsou postaveny spíše na harmonických úderech akordů oproti variacím dynamicky a rytmicky méně průbojným, kde se hudební průběh soustředí více na melodiku. Platí tedy, že s gradací dynamickou a rytmickou je i harmonický průběh bohatší.

Druhá věta skladby je velký gradační a degradační oblouk. Věta je zpracována polyfonně, nastupuje opakovaným zněním tématu v různých hlasech in c a v dalším průběhu věty je toto téma variačně modifikováno. Věta začíná v jemné dynamice *ppp* a postupně graduje až do *ff* v taktu 61, kde je dynamicky vrcholná část *Appassionato*. Poté se věta opět zklidňuje a postupně klesá k původním dynamicky jemným odstínům *pp* a *ppp*. Zároveň se navrácí stejná hudba jako na počátku (formu lze označit jako **A B A**). Věta končí in C. Vývoj třetí věty je podobný jako u věty druhé, ovšem s opačným dynamickým průběhem. Věta nastupuje in cis velmi rázně ve vyšší dynamice *ff* rytmicky výrazným tématem, které je základem pro další hudební vývoj. Téma rozvíjí nejprve první část věty, rychlá, fantazijní. Následuje část *Gaio, energico* stále v dynamice *ff*, ovšem rychlé běhy střídají modulující harmonické akordy. Postupně se věta harmonicky i dynamicky uklidňuje až do taktu 76, kde začíná klidná, lyrická část *Meno mosso*, jejíž průběh je postaven zejména na melodii a barvě zvuku (střídání rejstříků a manuálů). Poté se ovšem navrácí rytmicky a harmonicky pestré části *Tempo I.* a *Gaio, energico*, které směřují a gradují k závěrečným částem *Maestoso* a *Molto vivo*. Věta a celá skladba končí v dynamice *fff* in d.

Skladba je tedy postavena zejména na bohaté rytmice a změně metra, na pestrobarevné harmonii a práci s barvou zvuku.

5.2. INVOKACE

Invokace je po *Freskách* další skladbou Klementa Slavického pro sólové varhany. Vznikla v roce 1963.

5.2.1. Analýza

Skladba nastupuje dvoutaktovou úvodní myšlenkou *Grave*, kterou tvoří rozložené akordy, v basu a v pravé ruce in es a v levé ruce in f, držené legatem. Tyto dva takty se dynamicky proměňují – decrescendo, crescendo. Se začátkem další myšlenky *Molto vivo* v taktu 3 přichází opět decrescendo. Tato hudební myšlenka nastupuje v nízké dynamice *pp*. Jde o rychlý sled šestnáctinových not v pravé ruce, které zvukově podbarvují melodii nastupující v taktu 5 v levé ruce. Melodie je jednoduchá, pohybuje se v rozsahu zmenšené kvinty. Pedál má v *Molto vivo* tacet. S přechodem k druhé hudební myšlence se mění metrum - z 4/2 v *Grave* na 7/8 v *Molto vivo*. V taktu 13 se vrací dvoutaktové *Grave*, tentokrát in b a in c, a od taktu 15 se odvíjí opět část *Molto vivo*. Melodie zůstává v levé ruce, pravá ji hudebně dokresluje svým doprovodem v šestnáctinách. Změnu těchto dvou částí znovu doprovází změna metra, 5/4 – 7/8. Další nástup pomalé akordické myšlenky (*Grave*) je v taktu 24, kde je pozměněna – akordy nejsou vedeny v melodickém rozkladu, nýbrž v harmonickém znění. Od taktu 26 následuje druhá myšlenka (*Molto vivo*) s melodií stále v levé ruce. Od taktu 30 se tato melodie mění z jednohlasé linie ve sled akordů. Během opakovaných návratů obou myšlenek graduje dynamika, od počátečního *pp* po *f* v taktu 30. Od taktu 33 se skladba začíná více vyvíjet, stále však pracuje s podobnými prvky jako *Molto vivo* - rychlý šestnáctinový pohyb a hlavní melodie v jednom z hlasů. Ta nastupuje od taktu 33 v basu v pedálu. Pracuje s drobnějšími notovými hodnotami a její rytmus je komplikovanější než u předchozí melodie z části *Molto vivo*. Od taktu 38 svou melodii vede také pravá ruka. Ta nejprve ještě intervalově a rytmicky vychází z melodie v části *Molto vivo*, dále je však také komplikována. Pravá ruka a pedál tedy vedou dva melodické hlasy proti sobě a levá ruka je podbarvuje stále stejným šestnáctinovým rytmem. V taktu 48 také pravá ruka přebírá šestnáctinový rytmus

a pohybuje se v sextách. Skladba stále dynamicky graduje (*mf* – *f*). Následuje úsek, kde se střídají takty s akordickou sazbu a takty s rychlým šestnáctinovým během. Stále však alespoň jeden hlas vždy opakuje šestnáctinový rytmus, jak byl uveden v části *Molto vivo*. Od taktu 58 je předepsané *crescendo*, které skladbu vystupňuje až do dynamiky *fff* v taktu 68, kde všechny hlasy nasazují harmonické prodlevy držené legatem s probíhajícím šestnáctinovým pohybem střídavých sekund a tercií. Vzápětí skladba dynamicky degraduje (od taktu 69) až na *mf* v taktu 72, kde opět nastupuje melodický úsek s šestnáctinovým doprovodem (jak tomu bylo v *Molto vivo*). Melodie nastupuje nejprve v levé ruce, pak ji přebírá pedál v taktu 74 a následně se v taktu 78 opět objevuje v levé ruce. Pravá ruk je obohacena o melodické tóny, které tvoří doprovodnou melodickou linku k ostatním hlasům. Od taktu 82 se odvíjí rychlá pasáž, která využívá známého šestnáctinového pohybu v obou rukou. S postupným *crescendem* skladba dosáhne dynamiky *ff* v taktu 84, kde se opět střídá akordická sazba s rychlým během. Následuje další rychlá pasáž šestnáctinových not, která je už přípravou na další část skladby. Ta nastupuje taktem 92 a je označena *Dramatico*. Tato část v sobě spojuje obě úvodní myšlenky, akordické postupy a rychlý rytmus v šestnáctinových notách. Této dramatické části odpovídá i dynamika, která se pohybuje v nejvyšších dynamických stupních, všechny hlasy hrají v maximální dynamice *Tutti* (jsou zapojeny všechny rejstříky). Od taktu 102 je předepsáno postupné *decrescendo* a skladba se uklidňuje také tektonicky. Od taktu 106 pedál mlčí, levá ruka se pohybuje v akordických prodlevách a pravá ruka pokračuje v šestnáctinovém postupu. Skladba ubírá na zvuku i dynamice a postupuje k poslední části *Tranquillo, ma sempre in tempo*, která začíná v taktu 114. Všechny hlasy v této části se pohybují vlastní melodickou linií, z nichž jedna je vždy mírně zvukově zvýrazněna. Využity jsou zde obě předchozí hlavní myšlenky – hlasy se pohybují v delších notových hodnotách jako akordy v *Grave* a intervalově připomínají šestnáctinové postupy z *Molto vivo*. Dynamika zůstává už v nižších stupních (*mp*, *p*, *pp*), výrazněji se zde mění pouze metrum. Skladba končí v dynamice *ppp* akordickým souzvukem in cis v taktu 150.

5.2.2. Shrnutí

Invokace je fantazijně pojatá skladba o několika částech, v nichž se neustále navrací dvě hlavní myšlenky – pomalá akordická *Grave* a rychlá, rytmicky výrazná *Molto vivo*. Obě myšlenky se nejprve střídají a navracejí v původní podobě, ale s dalším průběhem se komplikují a jejich motivické, melodické a rytmické prvky se propojují dohromady, až v závěru splývají v jeden celek. Dynamicky se skladba proměňuje s tím, jak se hudební materiál vyvíjí a komplikuje, a poté opět zklidňuje, takže tvoří jakýsi narůstající a klesající dynamický oblouk. Nejvýraznější je část *Dramatico*, nejméně kontrastní je závěrečná klidná část *Tranquillo, ma sempre in tempo*. Rytmicky je skladba poměrně stálá, v tomto ohledu je závažnější myšlenka *Molto vivo*. *Grave* je oproti tomu postavena spíše na síle a barvě zvuku. Metrům se mění s každým nástupem obou hudebních myšlenek, téměř po taktu se pak mění až v závěrečné části *Tranquillo, ma sempre in tempo*, kde se obě myšlenky hudebně prolínají. Skladba není tonálně ukotvena, ve svém průběhu prochází různými tóninami a objevují se v ní polytonální pasáže. Lze říci, že jde o volně tonální dílo.

Také Klement Slavický patří mezi autory, kteří zůstávali ve svých dílech věrni odkazu hudby 19. a první poloviny 20. století, byť v určitých aspektech reflektovali nové kompoziční principy na hudební scéně 60. let 20. století. Pro Slavického je charakteristická výrazná zvukovost jeho děl. Bohatá práce s barvou zvuku, pestrá harmonie a melodika vycházející z volně tonálního i modálního zázemí, rytmická proměnlivost a v neposlední řadě barevný dynamický vývoj, to jsou kompoziční východiska příznačná pro obě analyzované skladby, *Fresky* i *Invokaci*. Obě díla také evolučně pracují s motivickým materiálem, ve *Freskách* v 1. větě více variačně, ve 2. spíše imitačně. V *Invokaci*, která je pojata fantazijně a kde motivický materiál spojuje její formu, jsou kontrasty postavené spíše na dynamice.

6. PETR EBEN

Narodil se 22. ledna 1929 v Žamberku. Své dětství trávil v jihočeském městě Českém Krumlově, kam se s rodiči přestěhovali v roce 1935 a kde se poprvé začal učit hře na klavír, violoncello a varhany. Už v osmi letech si psal první melodie, v deseti začal komponovat a stal se regenschorim a varhaníkem českokrumlovského svatovítského kostela. Během 2. světové války nastoupil na reálné gymnázium v Českém Krumlově, odkud byl roku 1944 vyloučen a následně byl roku 1945 pro svůj židovský původ internován v koncentračním táboře Buchenwald. Po válce, v roce 1948 gymnázium dokončil a nastoupil na pražskou Hudební akademii múzických umění, kde vystudoval klavír u Františka Raucha (1948 - 52) a skladbu u Pavla Bořkovce (1950 - 54). Své studium ukončil absolventskou prací *Koncertem pro varhany a orchestr* (1954). Po studiu pracoval rok jako dramaturg hudebního vysílání České televize. Od roku 1955 Eben působil na katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, kde setrval až do roku 1990, vyjma let 1978 - 79, kdy vyučoval skladbu na Royal Northern College of Music v Manchesteru, kde také roku 1992 převzal čestnou profesuru. Od září 1990 do srpna 1994 vyučoval skladbu na pražské Hudební akademii múzických umění. Kromě toho od roku 1957 uskutečnil celou řadu přednášek o hudbě v Evropě i v zámoří. Po listopadu 1989 byl jmenován předsedou výboru mezinárodního festivalu Pražské jaro a stal se čestným předsedou Společnosti pro duchovní hudbu. V roce 1991 obdržel vyznamenání francouzského ministra kultury "Chevalier des arts et des letters" (Rytíř umění a literatury) a v roce 1994 získal čestný doktorát na Karlově univerzitě v Praze. Vedle své pedagogické a skladatelské činnosti Eben proslul také jako výborný interpret a improvizátor na klavír a varhany. O improvizaci vytvořil celovečerní autorský pořad *Umění improvizace*, s nímž vystoupil v mnoha zemích Evropy i v USA. I přesto, že ve varhanní interpretaci zůstal samoukem, varhany se staly, jak sám řekl, jeho osudovým nástrojem.²¹ Společně s Jarmilem Burghauserem je autorem publikace *Čtení a hra*

²¹ Jak bylo již zmíněno, varhanickou praxi získával už jako dítě v Českém Krumlově, ale kromě toho také opakovaně na prázdninových pobytech v cisterciáckém klášteře ve Schlierbachu v Horním Rakousku, později při studijním pobytu v roce 1966 v benediktinském klášteře v západofrancouzském Solesmes či roku 1973 v benediktinském klášteře ve španělském Montserratu.

*partitur*²², s Iljou Hurníkem je spoluvůrcem české adaptace *Schulwerku*²³ Carla Orffa a sám je autorem mnoha instruktivních skladeb pro děti a mládež.

Eben je uznávaným skladatelem po celém světě, téměř všechna jeho díla byla vytištěna a také nahrána.²⁴

Dílo Petra Ebena zahrnuje celou škálu žánrů – od písniček pro děti přes komorní skladby až k velkým orchestrálním, vokálním a jevištním dílům, z nichž mnoho bylo oceněno domácími i mezinárodními cenami. Čerpal přitom ve velkém okruhu inspiračních zdrojů. Asi nejvíce ho ovlivnila křesťanská tradice, gregoriánský chorál, např. *Koncert pro varhany a orchestr č. 1* (1954), *Nedělní hudba pro varhany* (1957 – 59), *Laudes pro varhany* (1964), *Vesperae pro chlapecký a mužský sbor, lidový zpěv a varhany na liturgický text* (1968) či symfonická věta pro 3 trubky a orchestr *Vox clamantis* (1969). Další inspiraci našel v antice, např. oratorium *Apologia Sokratus* (1967), cyklus ženských sborů s harfou *Řecký slovník* (1974) či cyklus pro osm smíšených sborů a malý ansámbl (1980). Blízký mu byl i svět lidové poezie, středověkých milostných písní a intimní lyriky, který vtiskl do své písňové tvorby, např. *Láska a smrt* (1958), *O vlaštovkách a dívkách* (1960); *Šestero písní milostných* (1951), *Písně k loutně* (1952); *Písně nejtajnější* (1952). Několikrát mu jako zdroj inspirace posloužila také Praha – kantáta *Pragensia* (1972), kantáta *Poceta Karlu IV.* (1978) či orchestrální *Pražské nocturno* (1983). Jako znalec mnoha světových jazyků Eben často pracuje se slovem (po stránce sémantické i fonetické) a rytmem. Mnohdy píše skladby na texty v původním jazyce, např. *Apologia Sokratus* na řecký text Platónův, *Vesperae* na katalánský, *Dech dávno zašlých dnů* (1985), 3 madrigaly na anglický text Arthura Symonse. Ve zpívaném baletu pro sbor a

²² *Čtení a hra partitur*, Praha: Supraphon, 1960.

²³ *Česká Orffova škola*, Praha: Supraphon, 1966.

²⁴ HOLEČEK Jaroslav. Eben Petr. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 65 – 66.

SIMPSON Adrienne. Eben Petr. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 13. London: Macmillan, 1980, s. 810 – 811.

SLAVICKÝ Milan. Čas syntézy, Nad novou tvorbou padesátníka Petra Ebena. *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 1, s. 42 – 44.

VÍTOVÁ Eva. *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004.

VONDROVICOVÁ Kateřina. Eben Petr. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Personenteil. Sv. 6. E - Fra. Kassel; Basel; London; New York; Praha: Bärenreiter, 2003, s. 9 - 13.

VONDROVICOVÁ Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1993.

<http://www.musics.cz/eben/index.htm> [cit. 2006-03-15].

orchestr *Maledictiones et benedictiones (Kletby a dobrořečení)* (1983) použil texty v 13 jazycích od 3. tisíciletí před Kristem až po současnost. Výtvarným uměním byla inspirována například *Okna* (1976) pro trubku a varhany podle vitráží oken Marca Chagalla. Ebenova tvorba má své těžiště vedle vokálních děl především ve varhanních skladbách. Ceny a uznání získal už za svá ranná varhanní díla, např. za *Laudes* (1964), které získaly ocenění v mezinárodní soutěži v Kasselu. Skladba *Nedělní hudba* (1957 - 59) patří mezi ty nejznámější a nejhranější. Z dalších např. *Faust* (1979 – 80), *Mutationes* pro velké a malé varhany (1980), *A Festive Voluntary* (1986), *Job* (1987), *Hommage á Henri Purcell* (1994 – 95) atd.

Kompoziční styl Petra Ebena lze charakterizovat jako volně tonální až polytonální se zachováním tonálních center. Přijímá i prvky Nové hudby, které od 60. let pronikaly do tvorby mnoha českých skladatelů, ale nikdy zcela neopouští tradiční pojetí hudby. Charakteristické pro jeho kompoziční práci je výrazné rytmické cítění. Ve svých skladbách zachovává tradiční metroritmické členění, ale metrum bývá velmi proměnlivé a kromě jiných parametrů je právě tato rytmická nepravidelnost zdrojem kontrastů uvnitř formy. Horizontální linie často vycházejí z modálních základů, své odůvodnění má tento tónový výběr v hojném využívání melodiky gregoriánského chorálu. Melodické linky se pak mnohdy odvíjí kontrapunkticky a jednotlivé hlasy s tématy či motivy pracují imitačně. přebírají. Jelikož mají Ebenova díla v sobě ukryta hlubší duchovní poslání, jejich formy směřují do velkých rozměrů. Nikdy však nepřesahují hranice čitelnosti a často jsou stavěny na tradičních formálních základech (např. quasi sonátová forma v *Nedělní hudbě* či *Laudes*). Soudržnost velkých forem pak spočívá v tématikomotivické práci. Tématický materiál často opakovaně prostupuje celým dílem a svými návraty a reminiscencemi dílo sjednocuje. Motivická práce je v Ebenově díle dobře propracovanou stránkou. Využívá variační i imitační techniku, práci se sekvencemi, objevují se také např. melodické citace, které se v průběhu díla nerozvíjejí a zůstávají neměnné. Nemalou roli hraje u Ebena zvuková a barevná stránka hudby. Bohatá instrumentace, používání krajních poloh tónového rozsahu, kombinace tónových pásem s netónovými, to vše dělá Ebenovo dílo zvukově velmi působivým. Jak již bylo zmíněno, typické je v Ebenově

práci také kombinování nejen technik, ale i forem a žánrů historické a soudobé hudby.²⁵

6.1. NEDĚLNÍ HUDBA

Tato skladba vznikla v letech 1957 – 59 a je Ebenovou první skladbou pro sólové varhany. Premiéra skladby se konala 9. 5. 1958 v Praze na varhanní soutěži Pražského jara, kde byla čtyřikrát provedena I. část. Premiéra celého cyklu se uskutečnila 26. 10. 1959 v Praze ve Dvořákově síni Rudolfiny na Přehlídce koncertního umění v podání Milana Šlechty.

6.1.1. Analýza

I. věta: Fantasia I

Věta nastupuje dvoudílnou expozicí s přednesovým označením *Poco moderato* v dynamice *Tutti*. První díl A začíná v 1. taktu na I. manuálu dvoutaktovou první částí tématu a (takty 1 – 2), která je v taktech 4 – 5 zopakována. Téma pokračuje v pravé ruce na III. manuálu v taktech 6 – 8 in d. Toto osmitaktové dvoufrázové téma²⁶ je melodickým základem celé věty. V průběhu věty je dále rozvíjeno, variováno či doslovně opakováno. Až do taktu 17 probíhá kontrapunktická práce v manuálu, kde je několikrát zopakována úvodní dvoutaktová část motivu. V taktu 18 se přidává pedálová linie. Od taktu 23 hrají opět pouze hlasy v manuálu, které nyní pracují s druhou částí tématu. Pedál se přidává

²⁵ Právě technikami a vlivy historické hudby v Ebenově tvorbě se obšírně zabývá diplomová práce Radka Menouška: MENOŠEK Radek. *Vlivy historické hudby v tvorbě Petra Ebena*. Praha, 2004. 139 s. + příl. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický. Menoušek zde provedl analýzy vybraných Ebenových děl, na jejichž základě shrnul své poznatky o historických technikách v Ebenově tvorbě - jaké techniky používal a jak s nimi pracoval. Menoušek zmiňuje zejména užití citací gregoriánského chorálu, lidové písně, užití určitého formového typu (např. passacaglie, renesančního moteta aj.), práce se sekvencemi, práce se zvukem (např. užití fanfár k navození atmosféry středověku) aj.

²⁶ Jde o citaci gregoriánského responsoria *Ite missa est*. Tato gregoriánská intonace na závěr mše má několik chorálních nápěvů, tento patří nedělní bohoslužbě. Zde se opírám o diplomovou práci Radka Menouška (viz pozn. 25), skladatele, který má za sebou dlouholetou praxi jako regenschori a kantor. Menoušek navíc na straně 12 dodává, že jde o část církevního roku s názvem liturgické mezidobí: *In Dominicis infra annum*.

v taktu 33 zopakováním celého tématu (takty 33 – 40) a poté první částí tématu (takty 41 – 43). Od taktu 44 je pracívno v hlasech manuálu pouze s první částí tématu. V taktu 53 nastupuje v dynamice *ff* druhá část expozice **b** in d, jejímž hlavním motivem je dimnuovaný motiv z prvního taktu úvodního tématu, který je variován motivem osminy a dvou šestnáctin. Práce s těmito motivy probíhá v manuálu za doprovodu pedálu do taktu 63. Od taktu 64 se objevuje v manuálu melodie **a'**, která motivicky vychází z první části úvodního tématu, ale je rozšířena. Kontrapunkticky prochází hlasy v manuálu v dynamice *pp* – *p* – *mf*. Poté opět přichází práce s hlavními motivy části **b'**, která pokračuje až do taktu 94. Taktem 95 nastupuje v dynamice *mp* provedení (X) s přednesovým označením *Allegro*, které postupně zpracovává motivy z expozice. Nejprve motiv z části **b**, přičemž se společně s ním objevuje nový rytmický prvek – oktávové skoky staccato. Následně i motiv z hlavního tématu **a** (takty 103, 107). Od taktu 119 opakovaně přichází také motiv osminy a dvou šestnáctin z části **b**. Dále se melodicky pracuje více s motivem z **a**, zatímco šestnáctinový motiv z **b** se proměnil a zůstal jen jeho rytmický základ (vzestupné šestnáctiny), který slouží jako doprovod. X končí taktem 148 v dynamice *fff* bitonálním souzvukem in C a in Fis. Poté následuje fantazijní pasáž rozložených akordů (spojovací oddíl) s přednesovým označením *Presto, quasi cadenza*, která připravuje zkrácenou reprízu **A'**. Ta začíná v taktu 158 in d v dynamice *Tutti* a přednesovým označením *Andante, solenne* zazněním zkráceného úvodního tématu **a'**²⁷ (takty 158 – 161). Následně se navrací dimnuovaný motiv **b'**, který je třikrát zopakován. Věta končí v taktu 167 souzvukem in d.

II. věta: Fantasia II

Druhá věta *Nedělní hudby* je rozčleněna do tří dílů. Díl A začíná částí **a**, která je uvedena pětitaktovým tématem in e. Přednesové označení je *Andante* a dynamika *pp*. Od 6. taktu je téma několikrát zopakováno v pravé ruce, pedál hraje doprovodné prodlevy. V taktu 14 zazní intervalově pozměněné téma v levé ruce a v taktu 16 i v pedálu. Část **b** nastupuje v taktu 18 čtyřtaktovou hudební myšlenkou v pravé ruce in d, levá postupuje vzestupně a sestupně spolu s pedálovou prodlevou in G. V této části je dále rozvíjen hlavní motiv z pravé ruky v 18. taktu. Tento motiv je opakován v hlasech manuálu do taktu 26. Takt 27

²⁷ Opět jde o gregoriánskou intonaci *Ite missa est*.

je přechodem k části **a'**, která je opakováním taktů 1 – 8, ovšem s přidanými vrchními hlasy v melodii obou rukou. Od taktu 36, kde je předepsáno *Piú mosso*, probíhá část **a''**. Ta v pedálu melodicky vychází z úvodního tématu, zatímco hlasy v manuálu postupují jednohlasem či dvojhlasem ve staccatovaných triolách. Od taktu 53 se triolový pohyb přesouvá do pedálu. Část **b'** pokračuje od taktu 63. Augmentovaná melodie probíhá v pravé i levé ruce (v levé se v taktech 64 – 65 objevuje motiv z **a**), pedál pokračuje v triolovém postupu v sestupných intervalech (od sekund po sexty). Od taktu 75 opět probíhá část **b''**, která je téměř totožná s takty 18 – 26, a od taktu 85 část **b'''**, kde je hlavní motiv zkrácený, rytmicky pozměněný a opakovaně prochází všemi hlasy. Od konce taktu 92 začíná díl B. Nastupuje část **c**, která je celá akordická s tečkovaným rytmem, který se vícekrát objevil už v předchozích částech. Jednotlivé akordy jsou střídavě hrány v manuálu, zatímco pedál hraje k akordům basy. Část **c** střídá v taktech 107 – 108 kontrastní část **d**, která je oproti akordickému **c** vystavena na jednohlasé melodické linii s tečkovaným rytmem v pravé ruce a melodickém doprovodu levé ruky v triolách. Poté následuje zkrácené **c'** (takty 108 – 112) a poté prodloužené **d'** (takty 112²⁸ – 121), kde je melodie tentokrát převážně dvouhlasá v terciích, levá ruka místo čtvrt'ových triol postupuje ve skupinkách sestupných a vzestupných osmin a přidává se i pedál, který pokračuje v tečkovaném rytmu a melodických skocích, jak zazněly u akordů v části **c**. Násobení hlasů přináší také vyšší dynamiku, která je s nástupem **d'** *ff*. V taktu 121 se navrácí **c''**, zkrácené, v diminuci, s dynamickou gradací na *fff*. A v tomto momentě také zazní ve vrchním hlase pravé ruky reminiscence první části tématu (takty 1 – 2) z 1. věty této skladby. Tento motiv se do konce dílu **B** objeví v melodii ještě několikrát a tvoří tak pouto mezi oběma větami skladby. V taktu 124 přichází **d''**, v taktu 125 opět **c'''** a v taktu 128 **d'''**. S příchodem části **c''''** v taktu 133 dosahuje díl **B** tektonického i dynamického vrcholu (*Tutti*). Poslední návrat **d''''** v taktu 137 se pohybuje už v dynamice *f*, která stále slábne až na *p*. Melodie, v níž ještě dvakrát zazní již výše zmíněný motiv z 1. věty, probíhá v manuálu unisono a připravuje nástup dalšího dílu. Díl **A'**, který nastupuje taktem 143 v dynamice *p*, je reprízou části **a**, která je prokládána motivickým materiálem (akordy) části **c** z dílu **B**, tj. **a** (143 – 145), **c** (145 –

²⁸ Opět se zde opírám o diplomovou práci Radka Menouška (viz pozn. 25), který na stranách 20 – 21 uvádí, že mezi takty 112 – 142 probíhá variační a sekvenční práce střídavě s oběma frázemi chorální intonace *Ite missa est*, která byla hlavním tématem v I. větě *Nedělní hudby*.

146), **a** (147 – 148), **c** (148 – 149), **a** (150 – 152), **c** (152 – 153), **a** (154 – 158), **c** (158 – 160). Na závěr zazní pětiktová koda s hlavním motivem části **a** v pedálu. Věta končí v taktu 165 in C v dynamice *pp*.

III. věta: Moto ostinato

Věta začíná dílem **A** a ten nastupuje čtyřtaktovou introdukcí, během níž je představena základní rytmická formule, tvořená dvěma osminami a dvěma skupinkami dvou šestnáctin a osminy. Tento výrazný ostinátní rytmus se stává hlavním parametrem, který prostupuje a sjednocuje celou tuto větu. Úvodní dynamika je *f*. V taktu 5 začíná nad základním rytmem, jenž probíhá v kvintakordech v levé ruce v *mf*, melodické téma **a** ve *f*. Pedál tvoří basovou harmonickou oporu ve střídavých oktávách v dynamice *mf*. Téma **a** je v taktech 11 – 16 přebráno hlasem v pedálu, zatímco hlasy v manuálu pokračují v ostinátním rytmu. Takty 17 – 31 přinášejí téměř totožný průběh jako takty 5 – 16, pouze melodie v pedálu je prodloužena a mění se sazba v akordech ostinátního rytmu. Od taktu 32 pokračuje **a'**. Melodii vede opět pravá ruka a pedál tentokrát stojí na prodlevě, dynamika se náhle mění na *p* a *pp*. Novým prvkem je sestupná melodie, která přebírá základní ostinátní rytmus (takty 36 – 37, 41 – 42). Od taktu 55 se všechny hlasy stávají melodickými, pravá ruka nese a pedál vedou melodickou linii vycházející z rytmu melodie **a** a levá ruka pokračuje v melodii se základním rytmem. Dynamicky se hlasy pohybují v *mf*, *mp* a *p*. Od taktu 68 se začíná odvíjet provedení (**X**). Základní rytmus zůstává zachován v jednohlasu levé ruky, zatímco pedál má tacet a pravá ruka rozehrává dlouhý melodický běh v šestnáctinových notách. Od taktu 80 se jednohlas v levé ruce mění na trojhlasou akordickou sazbu v základním rytmu. V taktu 85 si pak obě ruce dosavadní průběh hlasů vymění. Od taktu 93 provedení začíná dynamicky gradovat. S melodií, která zazní ve všech hlasech unisono a která přebírá rytmické ostináto, se objevuje dynamika *f*. V taktech 98 – 100 je unisono všech hlasů zopakováno. V taktu 102 se objevuje nový melodický prvek v manuálu – vzestupné tercie v pravé ruce s přidanou spodní tercií v levé ruce v základním rytmu (vznikají tak postupy v kvintakordech). Od taktu 105 pak hlasy v manuálu postupují v tomto rytmickomelodickém modelu (tentokrát s přidanou spodní kvartou, takže melodie postupuje v kvartsextakordech) s jednoduchou harmonickou podporou pedálu. Každý tento melodický vzestupný běh je v každém taktu

uvozen a zakončen akordem. Dochází k dynamické gradaci, která vede až k *ff* na začátku nového dílu **A'**. Ten nastupuje v taktu 118 s předepsaným tempovým označením *Quasi Tempo I.* a přináší návrat tématu **a**, které se nyní oproti původnímu jednohlasému znění navrácí v tříhlasých a čtyřhlasých akordech. Téma probíhá v manuálu, zatímco pedál pokračuje ve vzestupné jednohlasé melodii, jak jsme ji viděli v posledních taktech provedení. Od taktu 124 si hlasy v manuálu vyměňují téma a doprovod s pedálem. Výměna vedení hlasů ještě následuje v taktech 130 – 135 a 136 – 142 (podobně tomu bylo také v prvním znění části **a** v dílu **A**). Od taktu 143 se odvíjí **koda**, která je postavena na akordické práci se základním ostinátním rytmem (podobná funkce jako v introdukci; ta větu rytmickou formulí začínala, **koda** větu stejnou rytmickou formulí uzavírá). V posledních třech taktech ještě naposledy zaznívá základní rytmickomelodická formule ve všech hlasech unisono a věta končí v taktu 155 in g.

IV. věta: Finale

Věta začíná dílem **A** s předepsaným *Molto agitato*. Nejprve v 1. taktu nastupuje **introdukce**, jejímž základem je ostinátní skupinka šesti šestnáctin opakující se v hlasech manuálu v basovém klíči. V taktu 8 přichází část **a**, kde se z ostinátního motivu stává doprovod v levé ruce, nad kterým probíhá v pravé ruce zvukově zvýrazněná (*f*) melodie. Tento melodický úsek je od taktu 21 zopakován, **a'**. Přidává se zde pedál, který imituje melodii pravé ruky. Od taktu 32 se pak odvíjí **mezivěta**²⁹, která pracuje imitačně s motivem z melodie **a**. Během této mezivěty dochází k rychlému nárůstu dynamiky s vrcholem v taktu 37 (*Tutti*) a opětovné degradaci na trylcích v taktech 40 – 41. Díl **A** končí v taktu 43 souzvukem in g v pedálu a levé ruce a in C v pravé ruce v dynamice *pp*. Od taktu 44 nastupuje provedení (**X**). Začíná čtyřtaktovou melodií v 6/8 taktu ve velmi nízké dynamice *pp* s předepsaným *Tranquillo*, které jí dodalo chvějivý tón a tajemný nádech. Jako velký kontrast se potom jeví následující úsek (takty 48 – 51) v celém taktu, který je v silné dynamice (*Tutti*) a pracuje s motivem osmin, dvou šestnáctin a dvou osmin z hlavní melodie v dílu **A** (např. takty 9, 11 atd.). Od taktu 52 se opět rozvíjí úsek *Tranquillo* v nízké dynamice *pp*. Melodie probíhá v pravé ruce, levá vede akordický

²⁹ V již zmíněné diplomové práci Radek Menoušek (viz pozn. 25) na straně 22 tvrdí, že tato mezivěta přináší gregoriánskou citaci Kyrie eleison ze mše Lux et origo (z období Tempore Paschali).

legatovaný doprovod, pedál má tacet. V taktu 65 se přidává jednohlas v pedálu. Od taktu 79 se osamostatňuje hlas v levé ruce a spolu s pravou rukou vytváří kontrapunktickou práci nad ležícím basem v pedálu. Od taktu 110 dochází ke změně, přichází nový úsek, který začíná v pedálu uvedením motivu půlové a čtvrté noty v souzvuku malé nebo velké sekundy. Nad ním se od taktu 118 odvíjí v manuálu práce s motivem tří osmin a půlové noty z hlavní melodie v dílu A (např. takt 7). Melodie postupuje staccato v triolách. Dynamika je stále *pp* a *p*. Od taktu 145 se staccato objevuje i v pedálu, který cituje opět motiv tří osmin a půlové noty v diminuci. Dynamika stoupá na *mf* a od taktu 157 na *f*. Zde se jednohlas v levé ruce mění na dvojhlas v sextách. Všechny hlasy pokračují ve výrazné artikulaci staccato. V taktu 165 se zahušťuje sazba, dvojhlas přechází v trojhlasou akordickou sazbu, v pedálu se objevuje citace základního motivu. Od taktu 175 opět pravá ruka vede melodii v triolách s akordickým doprovodem v levé ruce a basovými příznávkami v pedálu. S taktem 187 přichází podobná hudba jako od taktu 110, tj. práce s motivem dvou osmin, z nichž jedna je v souzvuku malé nebo velké sekundy. Triolový rytmus zůstává zachován a objevuje se ve všech hlasech. Dynamika graduje na *ff*. V taktu 209 přichází poslední část provedení, kde dynamika dosáhla svého vrcholu na *fff* a v taktu 215 *Tutti*. Melodie probíhá v manuálu v obou rukách částečně unisono, pedál opakuje základní motiv z dílu A. Závěrečné trylkové sestupy v dynamické degradaci a celkovém tektonickém zklidnění připravují nástup dalšího dílu. Návrat dílu A (A'), se odvíjí od taktu 230. Nejprve nastupuje introdukce a v taktu 239 část a'', takty 230 – 248 jsou téměř totžné s takty 1 – 17 v dílu A. Poté přichází práce s motivy převzatými z dílu A i z provedení. Od taktu 248 je to úvodní motiv z hlavní melodie v části a, který se v provedení objevil v triolách staccato (viz takt 118 a dále), stejně jako nyní v dílu A'. Od taktu 256 se opět vrací a''', kde pokračuje práce s motivem šesti šestnáctin, představeným už v **introdukci**, tentokrát se ovšem jednohlas mění v postupy v souzvučích dvou či tří tónů (nejčastěji v sekundách), jako tomu bylo v provedení (viz takt 110 a dále). Dynamika začíná gradovat z *f* na *ff*. Melodie tentokrát probíhá v pedálu (od taktu 260) a dynamika postupuje na *fff*. Od taktu 266 se v **mezivěťě** zkrácená melodie vrací do manuálu, kde postupuje akordicky. Od taktu 273 se pak odvíjí **koda**, kde se

objevuje zcela nová melodie³⁰ imitačně nejprve v pravé ruce manuálu, a poté i v pedálu. Věta dynamicky dosahuje svého vrcholu, celá koda má předepsáno *Tutti*. V taktu 284 naposledy zazní motiv z hlavní melodie **a** v manuálu a v následujícím taktu ostinátní skupinka šesti šestnáctin z **introdukce** a věta a celá skladba končí v taktu 286 závěrečným souzvukem in B.

6.1.2. Shrnutí

Nedělní hudba je rozsáhlá čtyřvětá skladba. Každá ze čtyř vět má sklon k třídílnosti:

I. věta: **A** **X** **A'**
 a b a' b' **spoj. oddíl** **a'' b''**

II. věta:

A **B** **A'**
 a b **c d** **a c k**
(a b a'a''b'b''b''') **(c d c'd'c''d''c''''d''''c''''''d''''')** **(a c a'c'a''c''a''''c''''k)**

III. věta: **A** **X** **A'**
 i a a' **a'' k**

IV. věta: **A** **X** **A'**
 i a a' m **i a'' a'''' m k**

Jak je z výše uvedeného schématu patrné, všechny věty mají společné, nebo alespoň podobné formální vypracování. První díl vždy exponuje základní materiál – témata, motivy, rytmické formule, zvukově barevné nastínění, které se stávají základem variační práce celé věty. Střední prováděcí díl tedy exponovaný materiál proměňuje – ten je

³⁰ Jde o užití další citace, modlitby *Salve Regina, Mater misericordiae*, jak je uvedeno na straně 22 diplomové práce Radka Menouška (viz pozn. 25).

variován, imitován, sekvenčně posouván, zkracován či obohacen o nové rytmickomelodické prvky. Výjimkou je snad II. věta, kde střední díl není zcela prováděcím dílem materiálu naexponovaného v prvním dílu, nýbrž přináší nový motivickorytmický materiál, byť částečně užívající prvky (např. části motivů) z předchozích částí věty. Poslední díl pak bývá reprízou, shrnutím a zopakováním materiálu dílu prvního v kombinaci s melodickými či rytmickými motivy středního dílu.

Eben v rámci této skladby užívá citace gregoriánského chorálu:

I. věta – v prvním a posledním dílu věty zní intonace *Ite missa est*.

II. věta – v druhém dílu věty opět *Ite missa est*.

IV. věta – v mezivětě prvního dílu se objevuje citace *Kyrie eleison* a v závěrečné kodě jde o citaci modlitby *Salve Regina*.

Každá věta je tedy uvnitř propojena základním motivickým materiálem a stejně tak jsou navzájem reminiscencemi témat, motivů nebo rytmických obrátů z vět předchozích propojeny i věty mezi sebou. Skladbu je tedy nutné vnímat jako jeden celek. Dynamická proměnlivost každé věty závisí sice na více parametrech, např. na charakteru toho kterého tématu, na užitých rejstřících, na rytmických obratech, ale přesto je možné vypočítat určitý ustálený vývoj všech vět. Totiž poměrně klidný a spíše dynamicky nevýrazný první díl, více proměnlivý a výbojný střední prováděcí díl a konečně poslední díl s velkou dynamickou gradací a vrcholem v závěru. Závěr každé věty je tedy jakýmsi zvukově bohatým a mohutným vyvrcholením a uzavřením celého předchozího průběhu a vývoje uvnitř věty. Co se týká výběru tónového materiálu, Eben se pohybuje na poli diatoniky i chromatiky, používá modální melodiku (v souvislosti s užitými chorálními nápěvy) a skladba se celkově pohybuje na poli volné tonality až polytonality. Skladatel také maximálně využívá zvukových možností varhan a bohatě pracuje s barvou zvuku i výškou tónů. Připočteme-li k tomu časté střídání rejstříků a manuálů, široký ambitus hlasových poloh, výraznou artikulaci a časté střídání metra, získáme výsledný dojem zvukově a rytmicky bohaté a proměnlivé skladby. Melodika *Nedělní hudby* vychází především z nápěvů gregoriánského chorálu, které už byly zmíněné. Nutno podotknouti, že užitá citace chorálních nápěvů nejsou v této skladbě pouze výchozí tématickou materií pro následnou kompoziční práci, ale také hlubší myšlenkou, která odráží duchovní náplň a poselství v díle uzavřené, jako je tomu u mnoha Ebenových děl.

6.2. LAUDES

Skladba *Laudes*³¹ vznikla roku 1964 a měla premiéru 17. 11. 1964 v Praze ve Smetanově síni Obecního domu, kde byla provedena Milanem Šlechtou.

6.2.1. Analýza

Laudes je čtyřvětá skladba. Každá z vět je označena římskou číslicí.

Věta I

Věta začíná dílem **A** s přednesovým označením *Largo* v dynamice *f*. V 1. taktu přichází část **a**, která je uvozena třítaktovým tématem in F a in Fis. Jde o dvoutaktovou frázi, která je ve 3. taktu zopakována (zopakování provází změna taktu 3/4 - 4/4). V následujících taktech jsou motivy tématu opakovány a rozvíjeny (motiv s dvaatřicetinovou kvintolou a motiv s tečkovaným rytmem). Od taktu 9 nastupuje **a'**, kde nejprve zazní celé téma, a pak je rozvíjen motiv s kvintolou, který se střídá se sextolami a septolami v rychlých bězích hlasů v manuálu. Pedál mlčí. Od taktu 15 pokračuje **a''**. Opět nejprve přichází zkrácené téma, tentokrát ovšem v akordické sazbě. Další znění tématu přichází v pedálu v taktu 17, kde zazní opět jen část tématu a následně pedál rozvíjí běhy v sextolách, zatímco v hlasech manuálu se pracuje s tečkovaným rytmem stále v akordické sazbě. Na konci taktu 25 nastupuje ve středním hlasu v levé ruce melodie **b** in f, která už uvádí nový díl **B**. Ten nese přednesové označení *Con moto* a nastupuje v nízké dynamice *p*, *pp*. Zatímco levá ruka vede melodii, ostatní hlasy tvoří doprovod založený na opakování motivu s tečkovaným rytmem z tématu **a**. V taktu 35 melodii přebírá pedál a v taktu 39 pravá ruka, kde se melodie pohybuje v protipohybu oproti původnímu znění. Na konci taktu 45

³¹ Náplní *Laudes* je, jak sám název napovídá, chvála. Autor chtěl v době, kdy se na světě rozmáhá skepse a cynismus, vyzvednout opačný postoj k životu - vděčnost. Z tohoto programu vyplývá zvláštní půdorys, společný všem čtyřem větám. Jde o úvodní atmosféru a z ní vyrůstající chvála. Počáteční nálada, z níž se rodí následující chvála, je však v každé větě rozdílná. V první větě "úžas z velikosti", ve druhé "klíčící tajemství", ve třetí "dramatická rozeklanost" a ve čtvrté "osudné bloudění a zápasy". – citováno z: VONDRŮVICOVÁ Kateřina. Duchovní svět, Varhany, Seznam děl. In *Petr Eben*. Praha: Panton, 1993, s. 198.

nastupuje **b'**. Melodie pokračuje v pravé ruce, ale intervaly mezi jednotlivými tóny se zvětšují, až nakonec zůstává zachován pouze směr melodie. Takto skladba pokračuje s každým novým nástupem melodie (v taktu 49, 53), přičemž také narůstá dynamika (*mf* – *poco f* – *f*). Od taktu 61 se odvíjí **b''**, kde melodie prochází hlasy v manuálu v akordické sazbě. Další melodický nástup je v taktu 66 a zde hlasy postupují v kvartách a kvintách. Věta dynamicky graduje až k *fff* v taktu 73, kde hlasy v manuálu opakují motiv s tečkovaným rytmem, a v taktu 74, kde naposledy nastupuje znění celé melodie ve zdvojených oktávách v pedálu. Poté následuje fantazijně pojatá **mezivěta** (takty 79 – 80), melodicky vycházející z tématu **a**, a pak už přichází díl **A'**. Ten nastupuje v dynamice *fff* zazněním tématu **a''''** v taktech 80 – 83. V taktech 83 – 85 je téma **a''''** zopakováno a od taktu 88 nastupuje poslední část **a''''''**, kde v manuálu zaznívají doprovodné motivy z tématu **a** a v pedálu zaznívá reminiscence melodie **b** z dílu **B**. Věta končí v taktu 94 in D, v pedálu in f.

Věta II

Věta začíná dílem **A**, který má předepsáno *Lento*. V pedálu se od 1. taktu odvíjí v nízké dynamice *p* jednoduchý rytmický dvojhlas (**introdukce**), postavený na střídavých sekundách. V taktu 6 se připojuje k ostinátní melodii pedálu melodie **a** ve vrchním hlasu v pravé ruce, která imituje střídavé sekundy z pedálu. Hlas vrchního hlasu je zvukově ostrý a pronikavý v *pp*. V 8. taktu poklidnou melodii střídá rychlý běh **b** v obou rukou manuálu a vzápětí se opět vrací v taktech 9 – 10 melodie **a** v sekundách. Tyto kontrastní úseky se mění v průběhu **A** ještě několikrát (**b** – takty 10 až 11, **a** – 12 až 15, **b** – 15 až 16, **a** – 17 až 24). Od taktu 25 se odvíjí prováděcí díl **X**. Přednesové označení má *Allegro solenne*. Nastupuje v dynamice *f* v pedálu doprovodnou linií, která rytmicky i melodicky vychází z doprovodné melodie v dílu **A**. V taktu 26 se v manuálu přidávají postupy v akordech ve staccatu, které melodicky i rytmicky navazují na trioly ve $\frac{3}{4}$ taktu z taktu 14 v dílu **A** a také na skupinku tří osmin ve staccatu v taktu 24 v dílu **A**. Pedálový doprovod s akordickou sazbou v manuálu pokračuje až do taktu 37, kde se v manuálu akordická sazba mění na rychlé běhy hlasů v protipohybu (provedení běhů z dílu **A**). Dynamika v pedálu stoupá na *ff*. Od taktu 40 do taktu 42 se hlasy v manuálu opět pohybují ve staccatu, tentokrát v intervalech tercií a kvart v levé ruce a tercií a kvint

v pravé. Od taktu 43 hlasy v manuálu opět postupují v bězích v protipohybu. V taktu 46 se náhle mění dosavadní způsob práce. Předepsáno je *Poco più mosso* a nastupující pedálová linie dosáhla dynamického vrcholu *fff*. Pedál hraje dvojhlas, přičemž postupuje v ostinátním synkopickém rytmu. Nad ním se od taktu 50 linou melodie hlasů v manuálu. Takto pokračují následující takty až do taktu 71, kde dochází k náhlému dynamickému zklidnění na *pp*. Taktem 72 nastupuje zkrácená repríza A'. V taktech 72 – 80 zní a'. Věta končí v taktu 80 in g.

Věta III

Díl A, který má předepsáno přednesové označení *Fantastico*, začíná motivicky výraznou jednotaktovou frází **a** v dynamice *ff*. Po taktové pauze nastupuje v dynamice *p* ve 3. taktu ve středním hlasu levé ruky melodie **b** in C, která je vzápětí v taktu 5 přerušena jednotaktovým úsekem **c**, který je tvořen rychlými běhy v sextolách v pravé ruce a pedálu. Od taktu 6 následuje opět melodie **b** a v taktu 9 **c**. Takto se tyto dva úseky střídají až do taktu 23 (**b** – takty 10 až 11, **c** – 12 až 14, **b** – 15 až 16, **c** – 17, **b** – 18 až 22, **c** – 23), přičemž se prvky obou úseků částečně prolínají, rozšiřují a zahušťuje se jejich sazba. V průběhu posledního zaznění **c** v taktu 23 dynamika graduje, až do *ff* v taktu 24, kde je zopakována úvodní fráze **a**, prodloužena o triolovou ozvěnu v pedálu v taktu 25. Od taktu 26 se odvíjí **b**, které je tentokrát pozměněno. Melodii přebírá pedál a nad ním postupují hlasy v manuálu převážně v triolách v akrodické sazbě či různých intervalových souzvucích. V průběhu tohoto **b** dochází k dynamické gradaci od *pp* a *p*, která vyústí v taktu 60 a 61 posledním zazněním fráze **a** v dynamice *ff*. V taktu 61 nastupuje díl B s předepsaným přednesovým označením *Agitato*, který pracuje s kompozičními prvky z předchozích částí dílu A. Od taktu 61 se odvíjí dynamicky klidná (*mp*, *mf*) část **d**, kde střední hlas v levé ruce vede doprovodnou stupnicovitou linii v šestnáctinových kvintolách in C, která vychází z melodického obrysu fráze **a**. Hlas v pedálu postupuje intervalovými skoky in F také v kvintolách, ovšem čtvrt'ových. Nad nimi se pak od taktu 62 odvíjí zvukově výraznější melodie in D v pravé ruce. Od taktu 72 se charakter hudby změní a v dynamice *f* nastupuje část **e**, která postupuje v legatovaných akordech v manuálu. Vytváří tak zvukový i dynamický kontrast k **d**. V taktu 77 se navrácí **d**, tentokrát je melodie ve středním hlasu v levé ruce a pravá postupuje ve

vzestupných skupinkách čtyř šestnáctin. V pedálové linii se mění kvintoly na trioly. V taktu 90 se vrací **e** v taktu 94 **d**. Od taktu 98, kde je předepsáno *Piú mosso*, se prvky částí **d** i **e** spojují a přichází jejich jakési společné provedení. Melodie postupuje v pravé ruce, ve středních hlasech v levé ruce se odvíjí postupy v akordické sazbě a pedál vede melodickou doprovodnou linii. Tato část postupně tektonicky graduje, melodie v pravé ruce se proměňuje a notové hodnoty se zmenšují a zrychlují. Během taktu 123 náhle dochází k prudkému *crescendu*, které připravuje nástup zkráceného dílu **A'** v taktu 124. Tam zazní v dynamice *ff* úvodní fráze **a'**, která při svých opakovaných zazněních tvořila jednotící prvek věty, a která je nyní zároveň krátkou reprízou. Od taktu 125 zní závěrečná **kóda** s chorálním nápěvem v dynamice *fff*. Věta končí v taktu 128 in d a in G.

Věta IV

Díl **A** má předepsáno *Gravemente*. Začíná částí **a**, která nastupuje v manuálu zvukovými klastry v dynamice *pp* a vytváří tak zvukově neostrou až dunivou plochu. K ní se v taktu 5 přidává v pedálu melodie v dynamice *ff* (pedálové tutti), která se včetně pomlky rozprostírá do mnoha taktů (takty 5 – 17). Od taktu 24 nastupuje **a'**, kde se akordické klastry rozkládají na jednotlivé tóny v šestnáctinových postupech. Pozměňuje se i melodie, která se odvíjí v pedálu od taktu 32. Oproti prvnímu znění se nyní objevuje v augmentaci, ovšem na menší ploše, k čemuž přispěla také změna metra. Od taktu 63 následuje **a''** (*poco a poco stringendo*), kde se pohyb v manuálu mění v levé ruce na vzestupné a sestupné šestnáctinové běhy částečně v kvintolách, zatímco pravá ruka přizvukuje samostatnými skupinkami šestnáctinových not. V taktu 67 se přidává melodie v pedálu, tentokrát v osminových triolách. V taktu 77 přichází díl **B**. Ten pracuje mimo jiné s rytmickými i melodickými motivy z dílu **A**. Rozvíjí je, opakuje či používá jako základ pro práci v nových částech. V taktu 77 nastupuje část **b**, která je postavena na rychlých šestnáctinových bězích v manuálu s pedálovými příznávkami vždy na první dobu v taktu. Důležitá je práce se zvukem, autor střídá s každou opakovanou skupinkou manuálu a rejstříky. Od taktu 81 díl pokračuje částí **c**, která je postavena na akordické prodlevě v pravé ruce a staccatových, zvukově pregnantních intervalových skocích v pedálu. Od taktu 86 se vrací **b** a od taktu 90 **c**, kde se k pravé ruce a pedálu přidává i levá ruka s akordickými postupy, které rytmicky korespondují s rytmem pedálové linie.

V taktu 94 opět nastupuje prodloužené **b**. Od taktu 102 se prvky obou částí spojují a jsou nadále rozvíjeny společně (intervalové skoky a akordické prodlevy v pedálu z **c** a nad ním šestnáctinové postupy v manuálu z **b**). Díl postupně dynamicky graduje (od taktu 102 je dynamika *f*). Od taktu 117 je rytmus v manuálu akusticky tečkovaný. Taktem 127 přichází díl **A'** s předepsaným *Vivace fermo*. Nastupuje částí **a''''** v dynamice *ff*, kde se nejprve navrácí pouze klastrový doprovod v manuálu. V taktu 144 se přidává také pedál, ale nehraje melodii jako v dílu **A**, nýbrž doprovod intervalovými skoky, rytmicky stejný jako rytmus v manuálu. Melodie se objevuje až v taktu 176 v části **a''''** ve vrchním hlasu v pravé ruce. Dynamika graduje na *fff*. Další zaznění melodie nastupuje v taktu 193 v oktávovém unisonu v levé ruce. S taktem 200 přichází poslední část **a''''''** s dynamikou *Tutti*. Melodie probíhá od taktu 202 akordicky ve vrchním hlasu pravé ruky. Od taktu 224 se odvíjí **kóda**, která začíná mohutným zazněním melodie z **a**, a pak pokračuje akordickými postupy až ke svému závěru. Věta a skladba končí v taktu 239 in D a in B.

6.2.2. Shrnutí

Laudes je skladba o čtyřech větách, z nichž každá směřuje k trídílnosti.

Věta I: **A** **B** **A'**
 a a' a'' **b b' b'' m** **a'''' a'''''' a''''''''**

Věta II: **A** **X** **A'**
 i a b a' b' a'' b'' a'''' **m a''''''**

Věta III:

A **B** **A'**
 a b c **d e** **a' k**

(**a b c b'c' b'' c'' b'''' c'''' b'''''' c'''''' a' b'''''' a''**) (**d e d' e' d'' de**)

Věta IV:

A	B	A'
a a' a''	b c b' c' b'' bc	a''' a'''' a''''' k

Každá z vět je formálně zpracována podobným způsobem. První díl je expoziční, exponuje základní materiál - témata, motivy, rytmus, barvu zvuku. Druhý díl je prováděcí, a tedy rozvíjí, variuje a modifikuje prvky z expozičního dílu, a nebo na základě těchto prvků zpracovává nové části. V obou případech platí, že hudební materiál naexponovaný v prvním dílu pak prochází v podstatě celou větou. Některý ze základních parametrů (ať už je to např. melodická linie či rytmický vzorec) se stává jednotícím elementem věty, případně více vět. Melodický materiál vychází (podobně jako v *Nedělní hudbě*) z melodiky gregoriánského chorálu³². Modální postupy střídají bitonální i celotónové plochy. Skladba je volně tonální, přičemž využívá různých druhů akordů, od kvintakordů dur i moll přes akordy zvětšené, zmenšené, zahuštěné až po septakordy. Výraznou roli ve skladbě hraje práce se zvukem. Podobně jako střídání rychlých dramatických pasáží s pasážemi pomalými klidnými se v průběhu jednotlivých vět a jejich dílů objevuje i střídání témbrově a dynamicky kontrastních celků. Eben opět maximálně využívá zvukových možností varhan. Nejen, že pracuje s nejrůznějšími rejstříky a se všemi manuály, ale také využívá široký ambitus tónových výšek. Proto je skladba zvukově velmi proměnlivá, barevná i nezvyklá. Často se objevují zvuková pásma, kde nelze rozlišit tón od tónu. Vytváří zvukové vrstvy, které se překrývají. Dynamický vývoj každé věty je vcelku obdobný. Expoziční první díl se obvykle pohybuje ve stejné dynamické rovině, ať už silnější či slabší. Výraznější dynamická gradace přichází až s evolučním prováděcím středním dílem, který směřuje k dynamickému vrcholu ve svém závěru a v posledním závěrečném dílu věty. Poslední díl je tak dynamickým vyvrcholením celé věty. Vedle výše zmíněných parametrů je zde důležitá také práce s rytmem a metrem. Časté střídání metra a rytmicky kontrastních ploch je příznačné pro celou skladbu a určuje její specifický charakter.

³² Kateřina Vondrovicová ve své knize (viz pozn. 24) zmiňuje, že v I. větě jde o citaci velikonočního Alleluja, ve II. větě se objevují intonace z Doxologií, III. věta obsahuje citaci Lauda Sion salvatorem a ve IV. větě jde o citaci Christus regnat.

Na analýzách *Nedělní hudby* a *Laudes* je patrné, že Ebenova kompoziční řeč prošla během let, která dělí obě skladby, určitým vývojem. V jistém směru však zůstalo jeho vyjadřování v *Laudes* stejné. Ačkoliv zde vidíme ještě hlubší směřování k polytonalitě, uvolněné metrum či vrstvení zvukových ploch, jeho kompozice stále vychází z tradičního smýšlení na poli tonálním i například formotvorném (obě skladby mají půdorys sonátové formy). V *Laudes* je více patrný vliv nových kompozičních principů, které v 60. letech proudily do české hudby, což se projevilo například v odvážnější práci se zvukovými plochami.

7. BOHUSLAV MARTINŮ

Bohuslav Martinů se narodil 8. prosince 1890 v Poličce a zemřel 28. srpna 1959 ve švýcarském Liestalu. Do svých dvanácti let vyrůstal v malé místnosti na věži poličského kostela, kde jeho otec pracoval jako povězný. První hudební vzdělání získal v Poličce u místního lidového muzikanta Černovského, k němuž chodil na hodiny houslí. Už v roce 1900 začal psát své první skladbičky.³³ Roku 1906 nastoupil na pražskou konzervatoř do houslové třídy, ze které byl ovšem přemístěn v roce 1909 do třídy varhanní. Nakonec byl pro nezáměr o studium a svou nedbalost z konzervatoře roku 1910 vyloučen. Během 1. světové války se živil jako učitel hudby v Poličce. V této době napsal řadu děl, z nichž většina nedosáhla většího úspěchu. Nejprve navazoval na smetanovsko-dvořákovskou tradici národní hudby a později mu velmi učaroval francouzský impresionismus Clauda Debussyho.³⁴ Většího úspěchu se dočkala jeho kantáta *Česká rapsodie* (1918), provedená roku 1919, a balet *Istar* (1922), který v roce 1924 uvedlo Národní divadlo v Praze. Už od roku 1913 měl místo houslisty v České filharmonii, kde působil až do roku 1923. Protože sám pociťoval technické nedostatky, ještě krátce (1922 – 23) navštěvoval soukromé hodiny u Josefa Suka, než se definitivně rozhodl jít jako skladatel svou cestou. Během působení v České filharmonii navštívil Paříž a blíže poznal hudbu Alberta Roussela, která ho okouzila. Po získání malého stipendia se roku 1923 definitivně rozhodl odejít do Paříže, kde začal navštěvovat Rousselovy hodiny. Pod jeho vedením Martinů našel svou cestu, která mu jako skladateli byla nejpřirozenější.³⁵ Během prvních pěti let ve Francii Martinů zkomponoval téměř 40 skladeb a brzy se stal známým v pařížských hudebních kruzích. Seznámil se s hudbou Pařížské šestky, hudbou Igora Stravinského i s jazzem. Prvky jazzu se u Martinů objevily např. v baletu *Kuchyňská revue* (1927), v *Jazzové suitě* (1928) nebo opeře *Tři přání* (1929). Ve 30. letech se Martinů tvorba ubírala dvěma

³³ První dochovanou skladbou jsou *Tři jezdci* pro smyčcový kvartet z roku 1902.

³⁴ Podobně jako Debussy měl i Martinů cit pro barvu zvuku a často doplňoval orchestr např. klavírem či lidským hlasem beze slov.

³⁵ Sám Martinů se k tomu vyjádřil takto: „Vše, co jsem přišel hledat do Paříže, jsem u něho našel a nadto mi jeho přátelství bylo vždy nejcennější posilou. Přišel jsem k němu hledat řád, průzračnost, úměrnost, vkus a jasný, přesný a citový výraz, vlastnosti francouzského umění, jež jsem vždy obdivoval a jež jsem chtěl co nejdůvěrněji poznat.“ – In *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět*. Uspořádal Miloš Šafránek. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 94.

směry. V jeho díle se více objevovaly prvky lidové hudby. Navzdory svému odchodu do ciziny Martinů nikdy nezpřetrhal citovou vazbu k rodné zemi a její kultuře, prvky českého folklóru se objevily např. v baletu *Špalíček* (1932), v operách *Hry o Marii* (1934), *Hlas lesa* (1935), *Veselohra na mostě* (1935) či kantátě *Kytice* (1937). Nejvíce ho však ovlivnil neoklasicismus a barokní forma *concerta grossa*. Vedle přísných forem vznikla na druhé straně ve stejné době jako protiklad „opera snů“ *Julietta* (1936 – 37), která je vystavena na iracionálním fantaskním světě představ. Narůstající politický neklid Martinů reflektoval v *Concertu grossu* (1938) a *V. smyčcovém kvartetu* (1938). Na Mnichovskou dohodu, která mu zavřela dveře zpět do vlasti, reagoval *Koncertem pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány* (1938). Po vpádu nacistů do Francie se Martinů rozhodl opustit Evropu a roku 1941 odjel do Spojených států amerických. V Americe Martinů usiloval o nový lyrismus, jeho díla měla silný fantazijní nádech při zachování smyslu pro formu. Také se projevil jako symfonik. V roce 1942 zkomponoval *I. symfonii* a během následujících několika let komponoval každý rok jednu. *V. symfonie* vznikla v roce 1946. Ani v této pohnuté době Martinů nezapomínal na svou vlast a věnoval jí několik skladeb, např. *Písničky na jednu stránku* (1943), *Písničky na dvě stránky* (1944) nebo orchestrální *Památník Lidicím* (1943). S koncem 2. světové války Martinů přemýšlel o návratu do vlasti. Dostal nabídku stát se profesorem skladby na pražské konzervatoři, ale nástup komunistického režimu jeho návratu zabránil. Nakonec setrval na americké půdě až do roku 1953, věnoval se pedagogické činnosti a komponoval. Svůj pobyt zde zakončil *Symfonickými fantaziemi (VI. symfonie)* (1953), které jsou vrcholem americké etapy jeho života. V roce 1953 odešel zpět do Francie, ale ještě v letech 1955 – 56 se do Ameriky vrátil, aby zde pedagogicky působil. Poslední léta života pak trávil v Itálii a ve Švýcarsku. V této závěrečné etapě jeho tvorby vznikla díla věnovaná opět vlasti, tzv. „pozdravy domů“, např. kantáta *Otvírání studánek* (1955), sbory *Romance z pampelišek* (1957), *Zbojnické písně* (1957) či kantáta *Mikeš z hor* (1959). Vedle toho se znovu obrátil k opeře, velkým vokálním formám i symfonickým pracem, např. oratorium *Gilgameš* (1955), *Fresky Piera della Francesca* (1955), *IV. klavírní koncert „Inkantace“* (1956), symfonické preludium *Skála* (1957), opera *Ariadna* (1958) či opera *Řecké pašije* (1959).

Bohuslav Martinů za sebou zanechal rozsáhlé dílo od komorních skladeb přes symfonické kusy až k velkým vokálně instrumentálním a dramatickým formám. Jeho dílo se vyznačuje čistými formami, bohatou melodickou invencí a rytmickou spontánností.³⁶

7.1. VIGILIE

Vigilie je jedinou skladbou pro sólové varhany Bohuslava Martinů. Původně byla zamýšlena jako vícevětá suita, ovšem v době Martinů smrti v roce 1959 zůstala pouze nedokončená první věta. Závěr této skladby dokončil a následně ji připravil k vydání (doplnil dynamiku a agogiku) varhaník a skladatel Bedřich Janáček.

7.1.1. Analýza

Skladba nastupuje v 1. taktu ve 3/4 metru s přednesovým označením *Moderato*. Hlavní téma nastupuje v klidné dynamice *p* pouze v manuálu (II.) a je melodicky i rytmicky jednoduché. Hlavní tónina je es moll. Pedálová melodická linka se připojuje v taktu 7.

Vedlejší téma nastupuje v taktu 12 na III. manuálu v dynamice *pp* v tónině G dur. Hlava tématu harmonicky upevňuje, je rytmicky klidná, ale od taktu 13 se ruce vrací k II. manuálu, silnější dynamice *p* a následnému crescendo. V taktu 15 se objevuje tónina Es dur.

Taktem 20 se navrací hlavní téma v es moll, tentokrát nastupuje ve 4/4 taktu. Rytmický motiv dvou šestnáctin a jedné nebo dvou osmnáctinových not z pravé ruky hlavního

³⁶ HOLZKNECHT Václav. Za Bohuslavem Martinů. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 17, s. 705 – 706.

LARGE Brian. Martinů Bohuslav. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 11. London: Macmillan, 1980, s. 731 – 735.

Martinů Bohuslav: Domov, hudba a svět. Uspořádal Miloš Šafránek. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

MLEJNEK Karel. Martinů Bohuslav. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 183 – 185.

http://www.martinu.cz/t_page.php?id=33 [cit. 2006-06-05].

tématu je následně imitován v levé ruce v taktu 23, také v pedálu ve stejném taktu a i dále prochází všemi hlasy. Skladba opět moduluje.

V taktu 32 přichází nové třetí téma na III. manuálu v dynamice *p* v tónině Des dur. Toto téma je oproti dvěma předchozím rytmicky klidnější, pracuje s delšími notovými hodnotami (čtvrt'ovými a půlovými).

Takt 43 přináší začátek provedení. To nastupuje v Es dur zazněním hlavního tématu v manuálu, které je v následujících taktech rozvíjen, od taktu 48 i v pedálu. Od taktu 49 je pak rozvíjeno také vedlejší téma. Dynamika postupným crescendem stoupá. Dynamického vrcholu skladba dosahuje v taktu 65, kde je předepsáno *ff* a kde se začíná odvíjet až do taktu 71 hudba rytmicky vycházející z třetího tématu. Od taktu 72 se opět navrácí rytmicky svižná část, pracující s materiálem hlavního tématu. Dynamika je *mf*.

V taktu 88 se navrácí hlavní téma v es moll, které je zopakováno v pedálu v taktech 92 – 94.

Od taktu 98 se odvíjí koda v tónině E dur.

Skladba končí v taktu 106 v E dur.

7.1.2. Shrnutí

Vigilie je skladba s nekomplikovanou formou, kterou lze označit jako tradiční:

Expozice: HT (a) – VT (b) – HT' (a') – 3.T (c)

es moll G dur es moll Des dur

Provedení

Es dur --- modulace

Repríza: HT' (a') - koda

es moll E dur

Melodické linie vycházejí z diatoniky, jsou jednoduché bez větších intervalových skoků. Harmonicky je skladba ukotvená v es moll s případnými modulacemi, které se vracejí do výchozí tóniny. Rytmus je pravidelný, zůstává tradiční členění do taktů. Metrum se mírně

proměňuje (3/4 – 4/4 – 5/4). Dynamicky se skladba pohybuje spíše v mírnějších odstínech, převládá *p* a *mf*. Skladba se pohybuje v dynamickém oblouku – expozice probíhá v jemnějších dynamických stupních, následuje gradace a degradace v provedení a repríza se vrací opět k nižší dynamice. Skladbu v souvislosti s její výstavbou a užitým materiálem můžeme označit za tradiční.

Ač *Vigilie* zůstala Bohuslavem Martinů nedokončenou skladbou, přesto vypovídá mnohé o jeho kompoziční mluvě, jíž byl věrný vlastně celý život a která spočívá v zachování tonálního zázemí, bohaté melodické invenci (často jednoduché diatonické melodie), propracované rytmické stránce (typické synkopy), tradičních formách (ve *Vigilii* třídílná forma – expozice, provedení, repríza) a dynamickém vývoji (ve *Vigilii* se objevuje dynamický oblouk s vrcholem uprostřed).

8. LUBOŠ SLUKA

Luboš Sluka se narodil 13. 9. 1928 v Opočně, kde také strávil své dětství. Ovlivněn rodinnou tradicí a především svým otcem Antonínem Slukou, jenž byl zaníceným amatérským pěvcem, hráčem na několik nástrojů a dirigentem, začal se učit hře na klavír i jiné nástroje. Svou úlohu ve Slukově hudební zálibě sehrálo i bohaté kulturní prostředí Rychnova nad Kněžnou, kde navštěvoval střední školu. Zde se začaly formovat jeho umělecké postoje a zde se seznamoval s klasickou i současnou hudbou. Pro volbu hudby jako povolání byl pro Sluku důležitý kontakt se skladatelem Josefem Bohuslavem Foerstem, s nímž byl spřízněn, a také přátelství s Radimem Drejslem, jedním z nejslibnějších talentů české hudby poválečného období.

Po gymnaziálních studiích pracoval 6 let (1944 – 50) jako typograf a sbormistr pěveckých spolků v Opočně. Do Prahy přišel v roce 1950, kdy se stal studentem konzervatoře. Absolvoval zde dirigování u Aloise Klímy (1954) a skladbu u Miroslava Krejčího (1955). Ve studiu skladby dále pokračoval na Hudební akademii múzických umění u Jaroslava Řídkého a od roku 1956 u Pavla Bořkovce. Vedle toho se zabýval i studiem filmové a scénické hudby u Václava Trojana. Vysokou školu absolvoval roku 1959 kantátou *Ve jménu života*. Poté pracoval v letech 1962 – 63 jako hudební dramaturg Československé televize v Praze, od roku 1963 působil v Pantonu jako odpovědný redaktor a v letech 1969 – 76 jako šéfredaktor nakladatelské redakce. Od roku 1977 se věnoval výhradně komponování.

Výrazněji k sobě poprvé upoutal pozornost *Sonátou pro violoncello a klavír* (1956), která byla jedním z dokladů o autorově technické vyspělosti a přirozeném talentu. V roce 1957 tato skladba získala stříbrnou medaili na Světovém festivalu mládeže a studentů v Moskvě. Slukův hudební vývoj byl již od počátku poznamenán venkovským prostředím, ve kterém se v dobách svého dětství a rané dospělosti pohyboval. V Rychnově nad Kněžnou byl v kontaktu s místními pěveckými sbory, divadelními společnostmi, studentským orchestrem a jinými kulturními spolky, které mohlo malé město nabídnout. Zde si mohl na vlastní kůži vyzkoušet a poznat rozmanitost potřeb maloměstského kulturního života. Kromě toho se jeho první hudební názory utvářely v době kulturní izolace za 2. světové

války, kdy byl přísun informací o hudebním vývoji v západní Evropě značně omezen. To vše mělo vliv na utváření Slukovy hudební kompoziční řeči i na pozdější tvorbu.

Stylově vychází hudba Luboše Sluky z tradic klasiků 20. století a lidové tvorby – na první pohled jednoduchá, zato ale plná vnitřní čistoty a vášně. Jejím základem je melodická invence, přirozená muzikalita a pevná formální výstavba. Sluka není autorem, který by čerpal ze současných racionálních skladebných technik. Ve své tvorbě zůstal na poli melodicko – harmonickém, nikdy se nezřekl tonality, ač s ní někdy nakládal velkoryse – rozšiřoval ji a komplikoval. Jeho dílo působí především svou bezprostřední citovostí a obsahem.

Slukova tvorba zahrnuje všechny žánry od komorních skladeb až po velká symfonická díla.³⁷ Sluka je autorem bohaté vokální tvorby a hudební tvorby pro děti³⁸ a neméně významná je také jeho spolupráce s filmem – napsal hudbu k několika desítkám filmů, k televizním seriálům, inscenacím, hudebním komediím a muzikálům.³⁹ Jeho rozsáhlé dílo bylo vyznamenáno cenami na mezinárodních skladatelských soutěžích doma i v zahraničí.⁴⁰

Předtím, než Sluka zkomponoval varhanní *Cestu ticha*, měl za sebou již celou řadu kompozic, z nichž mnoho napsal ještě za svých studií v 50. letech. Mezi takové kompozice patří *Jaro a mládí* (1953) suite pro klavír, *Oravská balada* (1954) pro orchestr, *Miniatury* (1956) pro smyčcový kvartet, *Nocturno* (1957) pro violoncello a komorní orchestr, *Písně renesanční* (1957) pro střední hlas a klavír nebo již zmíněná absolventská skladba – kantáta pro mužský sbor, recitátora a symfonický orchestr *Ve jménu života* (1959). I počátkem 60. let zkomponoval několik písňových cyklů a komorních děl, např. *Malé písně* (1962) pro dětský sbor a klavír na slova Františka

³⁷ Např. symfonická báseň pro velký orchestr *Oravská balada* (1954); *Nocturno* (1957) pro violoncello a komorní orchestr; duo pro housle a klavír *Z Oravy* (1954); *Sonáta pro housle a klavír* (1970); *Pohádka* (1973) pro flétnu, kytaru a violoncello aj.

³⁸ Např. *Zpíváno dětem* (1952) na texty Josefa Václava Sládka; *Písně renesanční* (1957); *Písničky* (1962) na texty Františka Hrubína; *Písničky ze školičky* (1974 – 82) aj.

³⁹ Dokument *Cestou k objevům* (1962), filmy *Pod Jezevčí skálou* (1978), *Kočí princ* (1978), *Na pytlácké stezce* (1979), *Za trnkovým keřem* (1980), *Divoký koník Ryn* (1981), *Dva kluci v palbě* (1983) atd., hudební komedie *Hraběnka z Belflory (Zahradníkův pes)* (1962) a *Starý příběh* (1964).

⁴⁰ SMOLKA Jaroslav. Sluka Luboš. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 256 – 257.

<http://www.musica.cz/comp/sluka.htm> [cit. 2005-12-18].

Hrubína, koncertní waltz pro housle a klavír *Liala* (1963), krátké klavírní skladbičky *Hry a sny* (1963). V té době zkomponoval také dvě hudební komedie – *Hraběnku z Belflory (Zahradníkův pes)* (1962) podle Lope de Vegy a *Starý příběh* (1964) podle Julia Zeyera.

8.1. CESTA TICHÁ

Cesta tichá vznikla roku 1964. Byla Slukovou první skladbou pro sólové varhany a je věnována varhaníku Václavu Rabasovi. V 80. letech se stala součástí varhanního triptychu *Cesty* (1984) spolu s *Cestou uzdravení* (1983), která je věnována varhanici Marii Šestákové, a s *Cestou stínu* (1984), kterou Sluka věnoval varhaníku Janu Horovi.

8.1.1. Analýza

Skladba nese přednesové označení *Allegro moderato*, má předepsaný 4/4 takt, který je neměnný po celou skladbu.

Forma díla je čistá a zřetelně vypořadatelná:

i a b a' c b

Dílo začíná dynamicky nevýbojně v *pp* pětiktovou introdukcí středních hlasů v levé ruce a basu v pedálu. Jde o rytmický motiv – *čtvrtá nota, půlová nota, čtvrtá nota* – který je základním a opakujícím se rytmickým prvkem celé kompozice. Tento prvek tvoří rytmickou oporu, k níž se v taktu 6 přidává melodická linie vrchního hlasu v pravé ruce. Taktem 6 začíná díl **a**. Introdukce i díl **a** nastupují sice in h, ale kompozice není tonálně ukotvena a v dalším průběhu skladby se harmonická složka bohatě proměňuje. Melodická linie vrchního hlasu je jednoduchá, složená z malých intervalů, kde převažují tercie a kvarty. Díl **a** se skládá ze dvou částí, první se odvíjí v taktech 6 – 21, druhá nastupuje v taktu 22 a končí taktem 51, přičemž takty 22 – 30 jsou doslovným opakováním taktů 6 – 14. Od taktu 31 je melodický i harmonický vývoj trochu odlišný a tato druhá část dílu **a** je o 14 taktů rozšířena. V taktu 42 dochází k obohacení základního rytmického motivu, a

to přidáním dvou osmin v jednom ze středních hlasů vždy na poslední dobu v taktu. Dynamicky se díl **a** pohybuje na nižších stupních, melodická linie ve vrchním hlasu je v *mp*, střední hlasy hrají *p* a basová linka je stále v *pp*.

Následuje díl **b**, který se odvíjí v taktech 52 – 69. Zde zůstává zachována harmonicko-rytmická opora ve středních hlasech a v basu, ale změnila se podoba vrchního hlasu. Ten už nevede jednohlasou melodií, nýbrž zahuštěné akordické legatové postupy, které podpořené předepsaným crescendem gradují až do taktu 66, kde na druhé době dospějí dynamického i melodického vrcholu. Ten je postupně otupován následným třítaktovým decrescendem z *f* na *mf*.

Díl **a'**, který se navrácí v taktech 70 – 99 je téměř totožným opakováním druhé části dílu **a**, tedy taktů 22 – 51. Nastupuje však *in es* a další rozdíl je ten, že jednohlasá melodie probíhající v dílu **a** ve vrchním hlasu se přesunula v **a'** v taktech 70 – 77 do hlasu středního a základní rytmický motiv do hlasu vrchního. Od taktu 78 se vše vrací do původní polohy.

Taktem 100 nastupuje nový díl **c**. Ten začíná jednoduchou tonální melodií v oktávách či zdvojených sekundách a terciích ve vrchním a středním hlase. Rytmická podoba melodie zůstává stejná, tedy *čtvrťka*, *půlka*, *dvě osminy*. Po čtyřech taktech v taktu 104 melodií přebírá bas a jde o imitaci melodického úseku z taktu 103. Vrchní a střední hlasy tvoří rytmickou oporu. Takty 100 – 103 jsou s drobnými harmonickými změnami a zdvojenou melodií vrchního hlasu zopakovány v taktech 107 – 110 a následně je zopakován také imitační úsek basu v taktech 111 – 114. Skladba zde graduje nejen harmonicky, ale díky předepsanému crescendu také dynamicky. Takty 115 – 123 představují gradační úsek, postavený na sekvencovitém vzestupném posouvání základního rytmického modelu. Tento úsek ve středních a vrchních hlasech vrcholí na druhé době taktu 123 a v basu v taktu 126. Tento moment je zároveň vrcholem celé skladby.

Následuje díl **b**, který je doslovným opakováním prvního dílu **b** (takty 127 – 145 = 52 – 69). Nástup druhého dílu **b** je ovšem *in gis*. Dynamicky se tento díl odvíjí opět v nižší poloze – *p* a v posledních čtyřech taktech degraduje až do závěrečného *ppp*.

Skladba končí v taktu 146 *in gis*.

8.1.2. Shrnutí

Cesta ticha je volně tonální skladba s přehlednou formou **i a b a' c b**. Po rytmické stránce je to skladba nekomplikovaná, taktové označení předepsané v úvodu zůstává po celou skladbu neměnné. Rytmický motiv, který se poprvé objevuje v introdukci (*čtvrt'ová nota, půlová nota, čtvrt'ová nota/dvě osminy*) tvoří základní rytmickou kostru, prochází všemi částmi skladby a je tak jejím stálým a jednotícím prvkem. Melodika v díle je jednoduchá, tonální, pohybuje se v malém intervalovém rozpětí a spolu s harmonickou stránkou je hlavním parametrem, se kterým autor v tomto díle pracuje. Harmonie skladby není příliš komplikovaná, zato ale velmi proměnlivá a není tonálně ukotvena. Každá nová část díla se tak odvíjí harmonicky odlišně. Objevují se zde akordy durové i mollové, kvartové, zvětšené, zmenšené, zahuštěné a jinak komplikované. Autor pracuje také s barvou zvuku a dynamikou. V průběhu skladby lze pozorovat několik dílčích dynamických vrcholů, ovšem s celkovou gradací v dílu **c** a následným dynamickým zklidněním v závěrečném dílu **b**. S dynamickým odstíněním souvisí také barva zvuku. Skladba nemá sice předepsanou registraci, ovšem v jejím průběhu dochází ke střídání manuálů i rejstříků tak, aby výsledná barva zvuku korespondovala s vývojem ostatních parametrů.

Přehledná forma, jasnost harmonická i melodická a užití tradičních vyjadřovacích hudebních prostředků napovídají, že *Cestu ticha* lze označit jako skladbu tradiční.

Kompoziční smýšlení Luboše Sluky navazovalo na hudební tradici minulých epoch a neodvrátilo se od ní ani v době, kdy českou hudební tvorbu ovlivňovaly principy Nové hudby. *Cesta ticha* je toho dokladem. Jako rozšířeně tonální dílo s bohatou harmonií, pevnou formou a nekomplikovaným rytmem, kde je důraz kladen hlavně na barvu zvuku, dynamický vývoj a také jednoduchou melodiku, je typickým zástupcem děl Slukova tradičního uvažování.

9. MILOSLAV IŠTVAN

Miloslav Ištvan se narodil 2. 9. 1928 v Olomouci a zemřel 26. 1. 1990 v Brně. Svá vysokoškolská studia strávil na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde v letech 1948 – 52 studoval kompozici u Jaroslava Kvapila, a v letech 1953-56 tamtéž absolvoval postgraduální studium. Na JAMU pak pedagogicky působil až do své smrti, nejprve jako asistent a od roku 1966 jako docent.

Už od počátku své hudební tvorby se Ištvan zajímal o moravskou lidovou píseň. Tento zájem ho přivedl ke studiu díla Leoše Janáčka a také Bély Bartóka, jehož skladby podrobně studoval, prováděl jejich analýzy a sám se pokoušel modální myšlení dále rozvíjet.

V 60. letech na Ištvana působily vlivy západoevropské Nové hudby a také tvorba II. vídeňské školy, zejména pak Antona Weberna. Ištvan přijal dvanáctitónovou techniku, kterou přizpůsobil svým potřebám. Opustil svět rozšířené tonality a metroritmických vztahů a postupně utvářel svůj vlastní kompoziční styl, založený na organizaci rytmu, tektoniky a zvukové barvy. Osobitým způsobem zkombinoval modální a seriální práci⁴¹ s intervalovými vztahy moravské lidové písně. Vytvořil vlastní metodu montáže zvukových prvků, díky které spojoval různá kontrastní pásma do jednoho celku⁴². vzdal se přitom některých praktik tématické práce, např. v hudební formě se vyhnul tradičním spojovacím přechodům mezi motivickými jádry, která k sobě ostře přiřazoval, nebo v rytmické oblasti ustáleným symetrickým modelům. Ištvan byl toho názoru, že současná hudba by měla být plná kontrastů a měla by se vyhýbat změkčilým konturám stejně jako doba, ve které žil. Melodická invence by měla být výrazná, rytmus ostře vyhraněný, výraz úsporně jednoduchý, pregnantní v celku i detailech. Na druhou stranu by se skladatelé podle Ištvana neměli vyhýbat citovosti a emocionálnosti výrazu, protože hudba je stále výrazem citu, i když ne v romantickém slova smyslu. Ištvan chápal citovost v současné hudbě jako spíše drsnou, zdravou a uměřenou, než změkčilou a sentimentální.

⁴¹ Obě kompoziční techniky v Ištvanově díle názorně vysvětluje ve své seminární práci Marie Jenovéfa Kučerová: KUČEROVÁ Marie Jenovéfa. *Miloslav Ištvan: Ritmi ed antiritmi*. Praha, 2004. 38 s. + příl. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

⁴² Tuto metodu Ištvan teoreticky objasnil ve své knize *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

Rozhodně by neměla převažovat nad tektonickou složkou skladby. Největší důraz ovšem kladl na melodickou invenci, která je, dle Ištvanova názoru, nositelkou obsahu díla. Pokud hudba postrádá melodii, je málo životná. Avšak i melodie musí být nová, nekonvenční⁴³.

Díky svému zájmu o rytmus se Ištvan věnoval také studiu afronegerské a indické rytmiky. Tento Ištvanův zájem vystoupil do popředí zejména v 70. letech. Perkusivní nástroje se staly součástí nejen Ištvanových orchestrálních, ale také komorních skladeb⁴⁴. Nutno dodat, že rozmanité kombinace hudebních nástrojů, včetně bicích, byly významnou součástí Ištvanovy kompoziční práce.

V 80. letech se Ištvanova tvorba vyznačovala vyváženými díly, která byla reakcí na životní podněty a pozorování současného světa. Reflexivní charakter naznačují i názvy a texty některých skladeb z tohoto období⁴⁵.

Ištvan je autorem komorních, vokálních i orchestrálních děl, řady scénických hudeb a elektroakustických skladeb. Od roku 1963 až do konce 60. let byl členem brněnské Skupiny A (vedle Josefa Berga, Jana Nováka, Aloise Piňose, Zdeňka Pololánika a muzikologů Mileny Černožské a Františka Hrabala), první skladatelské skupiny v historii Svazu československých skladatelů, jejímž pojátkem byl spíše nesouhlas s dosavadním způsobem práce ve Svazu skladatelů než konkrétní program společný všem členům skupiny. Při této skupině byl také utvořen instrumentální ansámbl Studio autorů, jehož základem se staly bicí a drnkací nástroje, a který byl důležitým článkem při

⁴³ PEČMAN Rudolf. S Milošem Ištvanem o věcech hudby a života. *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 16, s. 673 – 674.

⁴⁴ Např. *Ritmi ed antiritmi* pro dva klavíry a bicí (1966), *In memoriam Josef Berg* pro orchestr (1972), *Psalmus niger* pro bicí nástroje (1972), *Duo pro kontrabas a bicí nástroje* (1975), *Shakespearovské variace* pro dechy a bicí nástroje (1975), *Capriccio* pro vibrafon, marimbu a bicí nástroje (1978), *Trio* pro klarinet, bicí nástroje a klavír (1987) aj.

⁴⁵ Např. *Hard blues* komorní kantáta (1980), jejíž předlohou byla kniha černošské lidové poezie *Negro folk songs, USA*; *Tempus Irae* pro symfonický orchestr (1983) z podnětu románu Johna Steinbecka *Hrozný hněvu*; *Láska, vzdor a smrt* skladba pro mezzosoprán a komorní soubor z podnětu hry bratří Mrštíků *Maryša* (1984).

realizaci zvukově netradičních představ autorů Skupiny A a při propagaci jejich děl.⁴⁶

Než Ištvan zkomponoval *Musicu asperu*, měl za sebou již několikaletý kompoziční vývoj. Během let 1949 – 1959 vytvořil řadu skladeb, při jejichž řešení vycházel ještě z tradiční koncepce. Například v třívěté *Sonátě pro klavír* (1953) či rovněž třívěté *Sonátě pro klarinet a klavír* (1954) se objevuje sonátová forma, která kromě tradiční práce s motivickým materiálem klade důraz také na výrazovou a dynamickou složku díla. Už tehdy se projevilo Ištvanovo ne zcela běžné smýšlení, kdy v předem stanoveném rozvrhu počítal s řešením více parametrů. Po dokončení čtyřdílné *Suity pro lesní roh a klavír* (1955), v níž poprvé užil označení „balada“⁴⁷, přešel Ištvan na systém současné práce na několika kompozicích, který pak dodržoval celý život. V *Impromptu pro klavír* (1956) se poprvé objevuje rys, který se v dalších Ištvanových dílech bude stále výrazněji prosazovat, a to je stručnost a úspornost sdělení, uvedení myšlenky, kterou opustí v okamžiku, kdy ji vyčerpá a plně využije a tedy ji dále rozvlekle nerozvíjí. *Sonáta pro housle a klavír* (1956) opět formálně vychází ze sonátové formy, tentokrát ovšem v rámci jedné věty. Kromě toho se zde Ištvan záměrně vyhýbá funkčně harmonickým vztahům a kombinuje modální postupy s tonálními. *Zimní suita pro smyčce, klavír a bicí nástroje* (1956) je první Ištvanovou skladbou, která v titulu nese určení pro bicí nástroje a která představuje v české hudbě 50. let zvukově a barevně netradiční dílo.⁴⁸ V roce 1957 Ištvan dokončil *Partitu pro flétnu, klarinet a fagot*, kde využil barokních hudebních forem a postupů (dvouhlasé invence, tříhlasé fugy) a zároveň zde řeší otázku rytmu, střídá pravidelné rytmické plochy s nepravidelnými. Ještě v několika skladbách tohoto období se Ištvan pohyboval na poli modalit a tradičních forem, jejichž hranice postupně překračoval. Tato etapa vyvrcholila *2. klavírní sonátou* (1959). Přelomovým dílem se

⁴⁶ BÁRTOVÁ Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1997.
VYSLOUŽIL Jiří. *Hudební slovník pro každého*. II. díl. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1999, s. 219 – 220.
Malá encyklopedie hudby. Ed. Jaroslav Smolka. Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 289.
SMOLKA Jaroslav. Ištvan Miloslav. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 109 – 111.

<http://www.musica.cz/comp/istvan.htm> [cit. 2006-02-07].

⁴⁷ Jindřiška Bártová ve své knize (viz pozn. 46) na straně 40 uvádí, že toto označení se objevuje u 1. věty, charakteristické příklonem k janáčkovskému myšlení, zejména v opakování kratičkových rytmických modelů a jejich posouvání.

⁴⁸ Ištvan byl velmi upoután brněnským vystoupením indonéského gamelánu na podzim 1955 a od té doby zesílila jeho snaha o netradiční zvukové řešení jeho děl.

stala roku 1960 *Balada o Jihu*, kterou autor označil jako tři symfonické fresky.⁴⁹ Skladba je přelomovým dílem zejména v tom, že ji Ištvan vypracoval na základě racionálně stanoveného systému, a to jak ve výběru modálního tónového materiálu, tak v práci se zvukem, pro niž je příznačná volba barevně specifických nástrojových seskupení (harfa, zvony, klavír, žestě aj.). Kromě toho *Balada o Jihu* započala v Ištvanově tvorbě linii skladeb, v nichž se titul stal součástí, ovlivňující jejich tvarování a vyznění. Roku 1961 vzniklo *Concertino pro housle a komorní orchestr* a také *Rapsodie pro violoncello a klavír*. Obě skladby vznikly na přání interpretů Antonína Moravce, Stanislava Apolína a Milana Máši, kteří v lednu 1959 provedli Ištvanovo *Trio pro housle, violoncello a klavír* (1958). V následujícím roce 1962 pak měly premiéru tři divadelní hry s Ištvanovou scénickou hudbou – *Strakonický dudák* od J. K. Tyla, *Zimní bitva* od Johanna Roberta Bechera a *Vojcek* od Georga Büchnera.

Konečně první dokončenou skladbou, která zužitkovává podněty Nové hudby, byla *Odyssea lidického dítěte*. Tu Ištvan zkomponoval pro pianistu Branka Čuberku, který se v té době v Brně představoval jako interpret Nové hudby. Skladba byla dokončena v lednu 1963 a Ištvan tu pracuje s předem danými strukturami, kterými jsou jak dvanáctitónové série, tak mody. Ovšem už o rok dříve začal Ištvan uplatňovat kompoziční postupy Nové hudby v pětivětém *smyčcovém kvartetu*⁵⁰, který dokončil v srpnu 1963. Rok poté vznikla *Musica aspera*. Ta má v Ištvanově tvorbě zvláštní postavení, protože je jeho jediným varhanním dílem a v rámci autorovy tvorby jde nejdále ve smyslu organizace jednotlivých parametrů: skladatel podřizuje organizovanosti nejen tónové struktury, ale také tempo a rytmus.

⁴⁹ Tímto označením chtěl autor zdůraznit oproštění od forem absolutní hudby, ale zároveň se chtěl vyhnout označení skladby jako symfonické básně. Dílo bylo napsáno pro velké orchestrální obsazení.

⁵⁰ Tímto smyčcovým kvartetem jsem se blíže zabývala ve své seminární práci: KOLÁŘOVÁ Táňa. *Marek Kopelent – III. smyčcový kvartet*. Praha, 2005, 32 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

9.1. MUSICA ASPERA

*Musica aspera*⁵¹ vznikala od prosince 1963 do března 1964. Je to jednovětá skladba, dedikovaná varhanici Aleně Veselé, která ji také provedla při premiéře v Praze 24. 9. 1964. Za latinským označením tohoto díla je nejspíše třeba vidět vliv kolegy ze skupiny A Jana Nováka, jehož nadšení pro latinu bylo známé a po určitý čas se promítalo do bližšího i vzdálenějšího Novákova okolí (v celém Ištvanově díle nese latinské názvy jen šest skladeb, jinak dával autor přednost italštině).

9.1.1. Analýza

Skladba začíná **expozicí**, kde se představuje několik rytmickomelodických struktur. V taktu 1 přichází ve vyšší dynamice (*ff*, *f*) rytmicky pregnantní dvoutaktový celek **a**, který se pohybuje v šestnáctinových notách. Ve 3. taktu navazuje klidnější **b**, které pracuje s osminovými triolami, ale zároveň přebírá některé prvky z **a** (např. v pedálu se objevuje motiv ze 2. taktu). V taktu 9 je zopakován zkrácený úsek **a**. Od taktu 10 se odvíjí v manuálu kontrastní dvoutaktový spojovací úsek **c**, který pracuje se synkopickým rytmem. Od taktu 12 se vrací **a**, tentokrát hlasy postupují v protipohybu oproti původnímu znění. V taktu 15 navazuje **b** v triolách a od taktu 19 se odvíjí úsek **d**, který postupuje převážně v legatovaných akordech. V taktu 30 opět přichází dvoutaktové **c**, které má po předchozím *diminuendu* dynamiku *p* a celá expozice končí souzvukem všech hlasů v *pp*. Následuje **provedení**, které začíná v taktu 35 fugátem. Téma přichází postupně ve všech hlasech (princip *dux, comes, dux, comes*) od vrchního v pravé ruce v taktu 35, v taktu 39 ve středním hlase v levé ruce, v pedálu v taktu 43 a opět ve vrchním hlase v taktu 45. Hlava tématu následně zazní ještě několikrát. Od taktu 57 v pravé ruce probíhá melodická linie, která vychází z motivu v 1. taktu úseku **a** a zároveň připomíná triolový úsek **b** (skupinky tří osmin v melodickém průběhu pravé ruky a pedálu). Od

⁵¹ V úvodním slovu k premiéře uvedl Ištvan mimo jiné: „Záměr je naznačen v názvu skladby (*Hudba drsná*). Je založená na krátkých kontrastních strukturách, které se neustále střetají, aby vyjádřily dynamiku a rozpornost dnešního života.“

taktu 59 v levé ruce opět zaznívá fugátové téma. Od taktu 64 pozorujeme práci s motivy úseku **a** v dynamice *f, ff*. V taktu 69 se přidává v pravé ruce synkopovaný rytmus z **c** a od taktu 71 akordické postupy podobně jako v úseku **d**. Od taktu 73 je dynamika *Tutti* a hudební průběh je v podstatě kombinací všech prvků z **expoze** (nejvíce rytmické obraty z **c** a intervalové postupy z **a**). **Provedení** graduje až do taktu 77 a 78, kde dynamika dosahuje *fff*. To trvá až do závěrečného souzvuku v taktech 83 - 86, během nějž se skladba dynamicky zklidní až na *p*. Takto připravená nastupuje v taktu 87 **repríza**. Ta nejprve přichází s návratem prvků z úseku **b** (střídavé sekundy, skupinky not po třech). Od taktu 98 přichází podobný melodický úsek jako v taktech 57 – 58 v **provedení**. Od taktu 102 pak můžeme pozorovat práci s prvky **c** (synkopický rytmus, charakter spojovacího úseku) a od taktu postupy v intervalových souzvucích připomínajících akordické postupy v **d**. Akordickým souzvukem je také celá **repríza** v taktu 115 v dynamice *pp* zakončena. Posledním dílem skladby je **kóda**, která se odvíjí od taktu 116 a motivicky i rytmicky vychází z úseku **a**. Dynamicky se pohybuje ve *ff* a v několika posledních taktech (od taktu 125) pak v dynamice *Tutti*. Od taktu 125 se **kóda** navíc tektonicky zklidňuje a celá skladba pak končí akordickým souzvukem v taktu 131.

9.1.2. Shrnutí

Musica aspera je jednovětá skladba, vystavěná na základě několika kontrastních struktur, které jsou členěné do čtyř hlavních dílů.

Expozice	Provedení	Repríza	Kóda
a b c d	(fugáto)	b c d	(a)

Celá skladba je vypracována na základě dvanáctitónové série či na volnějších modálních vztazích. Melodicky se skladba pohybuje jak v malých intervalech, tak i ve větších skocích. Co se akordiky týká, objevují se zde akordy kvartové a kvintové, ale také kombinované septakordy a akordy zahuštěné. Práce s motivy se soustřeďuje do krátkých úseků. Ištvan motivy nijak zásadně nerozvíjí, jakmile je vyčerpá, opouští je, aby se

vyhnul umělému natahování a stereotypu. V evolučních dílech používá například pouze jejich části, intervalová rozpětí atd. Motivické návraty však přispívají k soudržnosti formy. Jedním z hlavních parametrů, které skladba řeší, je rytmus. Kontrasty jednotlivých struktur stojí ve velké míře právě na rytmické proměnlivosti. Zápis je tradiční v taktech, metrum je ovšem v průběhu skladby velmi bohaté a objevují se i takty s metrem nezvyklým, např. takt 40/4 či 22/4. Navzdory této rytmické uvolněnosti je však skladba díky členění do taktů a čtyř dílů přehledná. Jednotlivé díly skladby jsou odstíněny také dynamicky. Expozice, která exponuje základní hudební materiál, se pohybuje ve vyšší dynamice *f*, *ff* a výrazně se neproměňuje. Provedení se pohybuje od jemnějších dynamických odstínů *p* po *fff* v dynamickém vrcholu. Repríza podobně jako expoziční setrvává při svém průběhu ve stejné dynamice *p*, *pp* a kóda má podobně jako provedení gradující charakter od *ff* s vrcholem *Tutti* v závěru skladby. Tedy expoziční díly s dynamikou příliš nepracují narozdíl od dílů evolučních, kde se vyvíjí nejen dynamika, ale i ostatní kompoziční prostředky, které skladbu utvářejí.

Musica aspera je, jak již bylo řečeno, jedno z nejvýraznějších Ištvanových děl, co se týká užití nových kompozičních prostředků a Ištvanova nového způsobu myšlení. Dá se říci, že je příkladem toho, jakým směrem se Ištvan dále v průběhu 60. let ubíral. Typickým projevem jeho hudební řeči byla zejména organizace rytmu, tónového materiálu (často kombinace sérií a modů) a barvy zvuku.

10. LUBOŠ FIŠER

Luboš Fišer se narodil 30. září 1935 v Praze a zemřel 22. června 1999 tamtéž. Domácí muzicírování Fišerových rodičů ho přivedlo k lásce k hudbě. Rozhodl se pro její studium, nejprve na pražské konzervatoři v letech 1952 – 56 a poté na pražské Akademii múzických umění ve třídě Emila Hlobila. Své studium skladby absolvoval v roce 1960 jednoaktovou operou na text Evy Bezděkové *Lancelot*. 50. léta ve Fišerově začínající tvorbě se odehrávala ještě ve znamení tradice, ve svých studentských dílech vycházel převážně z neoklasicistního a neobarokního hudebního zázemí. Už v této době se ovšem formovalo Fišerovo charakteristicky úsporné hudební vyjadřování, založené na melodicky nosné myšlence. Tato etapa Fišerovy tvorby vyvrcholila právě *Lancelotem*.

Od počátku 60. let Fišer přicházel do kontaktu s Novou hudbou a začal využívat její prostředky. Začal se měnit jeho přístup k strukturování formy a výběru melodického a harmonického materiálu. Už v prvních skladbách z počátku 60. let, např. ve *3. klavírní sonátě* (1960), sonátě pro housle a klavír *Ruce* (1961), ale i v *Reliefu*⁵² (1964), se Fišer pohyboval na poli bitonality. Ve *4. klavírní sonátě* (1962 – 64), opustil rámeček tonální harmonie. Do horizontálního vedení hlasů začaly více pronikat půltóny, tritony, kvarty a kvinty a začala se projevovat tónová úspornost. Ve vertikálách přibyla práce se zahuštěnými durmollovými kvintakordy a septakordy. V této skladbě také, podobně jako u dalších děl tohoto období, u *Symfonické fresky* (1962 – 63) či *Reliefu*, se projevil další důležitý moment Fišerova kompozičního vývoje, a to byla formální výstavba díla založená na střídání výrazně kontrastních bloků, řazených k sobě stříhovou technikou. Pojícím elementem se v takto nesourodé formě stal monotematický materiál. Práce s motivy se u něj příliš nevyvíjela, zůstávala statická, návraty motivů probíhaly bez výraznějších změn, Fišer je nijak nerozvíjel, spíše urputně opakoval a zcela se vyhýbal tradiční evoluční motivické práci. Principy Nové hudby se poprvé naplno projevily ve skladbě *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* pro orchestr (1965), za kterou Fišer získal 1. místo v mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži, a o rok později ve

⁵² Analýzou *Reliefu* a otázkou Fišerova tvůrčího vývoje v 60. letech se zabývá seminární práce Jaroslava Endršta: ENDRŠT Jaroslav. *Relief pro varhany solo*. Praha, 2004. 25 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

skladbě *Caprichos* pro komorní a smíšený sbor (1966), inspirované stejnojmenným cyklem obrazů Francisca de Goya. Tónový materiál se zredukoval na šestitónový modus. Kvůli nové kompoziční technice se Fišer uchýlil k proporční notaci, kde zmizelo tradiční dělení do taktů a časové údaje byly uváděné ve vteřinách. Toto metroritmické uvolnění se poprvé projevilo už u *Reliefu*, kde sice ještě zachoval členění do taktů, ale už bez předepsaného metra. Fišerův kompoziční projev, který započal v *Patnácti listech*, pokračoval i v druhé polovině 60. let a v letech 70. Upevňovaly se tak typické znaky Fišerovy hudební řeči - sóničnost, práce s výraznou melodickou myšlenkou, zjednodušení akordické faktury, koncentrace hudebního materiálu na co nejmenší ploše se stříhovým střídáním kontrastních bloků, práce s omezeným šestitónovým modem, který postupně rozšiřoval. Melodické linky, dříve převážně púltónové, střídal v kontrastních částech s velkými intervalovými skoky (septimy, nóny).

Od začátku 70. let se autor odvrátil od striktně proporčního notového záznamu svých představ a částečně se obrátil zpět k tradičnímu metroritmickému členění. Poprvé k tomu došlo v *5. klavírní sonátě* (1974), jejíž zápis je částečně grafický, částečně metrický. Také se u něj opět objevilo zpracování tonálního materiálu, např. v *Písničkách pro slepého krále Jana Lucemburského* (1975), kde se tonální materiál odvíjí vedle práce s mody. V dalších letech už se Fišerův kompoziční styl nijak dramaticky neměnil, spíše se utvrzoval a směřoval k simplifikaci. Fišer se na malé ploše snažil o maximální sdílčnost.⁵³ V jeho díle se objevovala také polystylovost nebo syntéza prvků různých technik a stylů⁵⁴. V 90. letech se Fišer stal členem skupiny čtyř skladatelů Quattro⁵⁵, vedle Sylvie Bodorové, Otmara Máchy a Zdeňka Lukáše.

Luboš Fišer je autorem celé řady orchestrálních, koncertantních, komorních i vokálních

⁵³ Hluběji se dílem Luboše Fišera zabývá diplomová práce Martiny Bartošové, kde autorka velmi dobře popisuje vývoj a proměny Fišerovy kompoziční řeči během 60. a 70. let: BARTOŠOVÁ Martina. *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960 - 1980*. Praha, 2005. 64 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

⁵⁴ V rozhovoru s Milanem Kunou nazvaném „Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem“ v *Hudebních rozhledech*, 1980, roč. 33, č. 9, s. 418 – 420, Fišer říká: „*Ted' však komponuji trochu jinak, než jak vznikala třeba skladba Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy nebo vokální cyklus Caprichos, nyní u mne převažuje spíše snaha o syntézu, využít všech možností, které má soudobý skladatel k dispozici k vyjádření svého uměleckého tvaru.*“

⁵⁵ Skupina Quattro vznikla roku 1996, po smrti Luboše Fišera v roce 1999 zůstala tříčlenná.

děl, melodramů i oper.⁵⁶ Mnoho skladeb bylo inspirováno kulturními památkami minulosti – sumerskými a chetitskými texty⁵⁷, středověkou rytířskou kulturou⁵⁸, obdobím renesance⁵⁹, výtvarnými díly minulosti⁶⁰, velkými mysliteli⁶¹. Tento okruh inspiračních zdrojů se stal Fišerovi východiskem pro konfrontaci se současnou dobou, současným společenským děním i věčně aktuálními životními otázkami. Jeho kompozice mají často oslavný nebo varovný charakter. Inspirací byli ve Fišerově tvorbě často i interpreti, se kterými se přátelil.⁶² Samostatnou kapitolu tvoří Fišerova filmová a televizní tvorba.⁶³ Od 60. let napsal přes 300 partitur, z nichž některé dosáhly mezinárodního ocenění. Za hudbu k filmu *Bludiště moci* získal cenu Prix d'Italia 1969 a za hudbu k filmu *Zlatí úhoři* získal cenu Prix d'Italia 1979. V národní filmové soutěži o Českého lva získal roku 1995 ocenění za hudbu k filmu *Golet v údolí* a roku 1996 za hudbu k filmu *Král Ubu*.⁶⁴

⁵⁶ Např. *Serenády pro Salzburg* pro komorní orchestr (1979), *Koncert* pro dva klavíry a orchestr (1983), *Ruce* sonáta pro housle a klavír (1961), *Crux* pro housle sólo, tympány a zvony (1970), *Dialog* pro trubku a varhany (1996), klavírní sonáty, *Znamení* pro sóla, sbor a orchestr na slova Otakara Březiny (1982), melodram *Oslovení hudby* pro recitátora, smyčcové kvarteto a klavír na slova Jiřího Pilky (1982), televizní opera *Věčný Faust* na text Evy Bezděkové a Jaromila Jireše (1985).

⁵⁷ Např. *Nářek nad zkázou města Ur* pro soprán a baryton sólo, tři recitátory, dětský, smíšený a recitační sbor, tympány a zvony (1970), melodram *Istanu* pro recitátora, altovou flétnu a čtyři hráče na bicí (1980).

⁵⁸ Např. *Písně pro slepého krále Jana Lucemburského* pro smíšený sbor (1975).

⁵⁹ Např. *Róže* pro smíšený sbor (1977), *Per Vittoria Colonna* pro ženský sbor a violoncello sólo na slova Michelangela Buonarroti (1979).

⁶⁰ Např. *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* pro orchestr (1965), *Caprichos* pro komorní a smíšený sbor (1966).

⁶¹ Např. *Concerto per Galileo Galilei* pro smyčce (1974), *Albert Einstein* portrét pro varhany a orchestr (1979).

⁶² Některá díla takto vznikla např. pro dirigenta Libora Peška (*Komorní koncert* pro klavír byl určen první sestavě Komorní harmonie; Pešek premiéroval v Bratislavě skladbu *Albert Einstein*, jejíž varhanní part je věnován Ivanu Sokolovi), pro sbormistra Pavla Kühna vytvořil především *Caprichos*, pro klavíristu Františka Maxiána *Klavírní koncert* atd.

⁶³ Např. filmy *Bludiště moci* (1969), *Zlatí úhoři* (1979), *Golet v údolí* (1995), *Král Ubu* (1996).

⁶⁴ KUNA Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*, 1980, roč. 33, č. 9, s. 418 – 420. *Luboš Fišer*. Praha: Hudební informační středisko, 1983.

PILKA Jiří. Chuť hudby Luboše Fišera. *Opus Musicum*, 1985, roč. 17, č. 1, s. 1 – 7.

SMOLKA Jaroslav. Fišer Luboš. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 75 – 76.

<http://www.musica.cz/fiser/indexcz.html> [cit. 2006-06-24].

10.1. RELIEF

Skladba *Relief* vznikla roku 1964, v době kdy se Fišer postupně seznamoval s principy Nové hudby, a je jeho jedinou skladbou pro varhany sólo. Premiéra skladby proběhla v roce 1964 a roku 1981 byla nahrána v podání Václava Rabase v Dvořákově síni Rudolfiny v Praze.

10.1.1. Analýza

Skladba začíná s přednesovým označením *Moderato*. Je dělena do taktů, ale metrum není přesně předepsáno.

Formálně lze skladbu rozčlenit na několik částí, respektive hudebních myšlenek, které se navracejí:

a b a c d a' b c' b' c' d a' koda

První část **a** je třítaktová, nastupuje v dynamice *ff* a jde o akordický bitonální úsek. Melodicky se akordy pohybují po půltónech. Po taktové dvojčáře s korunou nastupuje část **b**. Ta je oproti **a** dynamicky kontrastní, pohybuje se v dynamice *p*. Je to část čtyřtaktová, také vystavená akordicky v široké harmonii s melodií ve vrchním hlase. Melodický pohyb je opět v půltónech. Po další dvojité taktové čáře následuje doslovné zopakování části **a**. Další nastupující částí je třítaktový úsek **c** s přednesovým označením *Allegro*. Dynamicky se pohybuje v poloze *f* a je tvořen sledem dvaatřicetinových půltónových skupinek s postupně legatovanými tóny, které dohromady vytvářejí kvartové akordy. Poté následuje další kontrastní část **d**, která má předepsané *Presto* a dynamicky graduje, manuál se pohybuje ve *f* a *ff* a pedál ve *ff*. V manuálu jde opět o bitonální sled dur-moll kvintakordů za figurativního šestnáctinového doprovodu pedálu. Tento šestnáctinový pohyb následně přebírá manuál a pedálem opakovaně probíhá pětiténová melodie v půltónech. Skladba pokračuje stále v dynamice *ff* jednotaktovou reminiscencí části **a**, tedy **a'**. A poté nastupuje doslovně zopakovaná čtyřtaktová část **b**, která přináší svým dynamickým *p* určité zklidnění skladby. Na ni plynule navazuje část **c'**. Ta

v manuálu vychází ze svého původního znění a postupuje v dvaatřicetinových půltónových skupinkách s legatovanými tóny. Tentokrát je ale obohacena o dění v pedálu, kde dvakrát zazní diminuovaná pětiténová melodie pedálu z části **d**. Poté se znovu navrací čtyři takty **b'**, které jsou ve vrchních hlasech obohaceny o přidané kvarty, takže postupně zaznívají kvartové akordy. Další takt patří **c'**, které je reminiscencí části **c**, tentokrát opět bez pedálu a s předepsaným *Allegro*. Dynamika se zvyšuje na *f* a v následující části **d**, která je zopakována doslovně, dynamika graduje na *ff*. Jako poslední zazní část **a'**, která probíhá jako první část **a**, ovšem je transponována o velkou tercii výš. Závěrečné dva takty patří **kodě**, během níž zazní v manuálu i pedálu melodie z pedálu v části **d**. Skladba končí souzvukem in C.

10.1.2. Shrnutí

Relief je poměrně stručná skladba, která je po formální stránce jasně členěná:

a b a c d a' b c' b' c' d a' koda

Jednotlivé části nejsou příliš rozsáhlé a každá z nich se v průběhu skladby opakuje, ať už s většími či menšími změnami. Prvních pět částí (**a b a c d**) je možné považovat za expoziční část skladby a ostatní části za evoluční část skladby, kde jsou zmíněné jednotlivé úseky formy různě zpracovávány, zkracovány, transponovány atd. Forma je postavena na kontrastu jednotlivých částí, ať už jsou to kontrasty například dynamické, harmonické, tempové atd. Forma je tedy zdánlivě nesourodá tím, že je sestavena z různých odlišných úseků. Ovšem jejich opakovanými návraty nebo návraty jejich částí a motivů forma získává na soudržnosti a tvoří jeden celek. Skladba se odvíjí převážně bitonálně, autor využívá kvartových i kvintových akordů a jejich kombinací, akordů zahuštěných, durových i mollových, včetně septakordů. Melodicky se drží hlavně půltónových postupů. Metrum není přesně předepsané, ale přesto je skladba členěna do taktů, které oddělují jednotlivé hudební momenty a dávají pocit určité rytmičnosti každé části skladby.

Relief je posledním dílem Fišerova ještě tonálního období před uplatněním aleatoriky a modální práce. Fišer zde již mnohem volněji pracoval jak s melodickým, tak harmonickým materiálem a také s rytmickou stránkou. Dílo můžeme označit za přechodové mezi tradiční a Novou hudbou, jejíž principy přijal v 60. letech za vlastní.

11. MAREK KOPELENT

Marek Kopelent se narodil 28. dubna 1932 v Praze. Roku 1950 maturoval na francouzském gymnáziu v Praze a poté studoval v letech 1951 – 1955 skladbu u Jaroslava Řídkého na hudební fakultě pražské Akademie múzických umění. Studium kompozice zde absolvoval symfonickou básní *Satanela* (1955) podle stejnojmenné básně Jaroslava Vrchlického.

V letech 1956 – 1971 pracoval jako redaktor pro soudobou hudbu ve vydavatelství Supraphon a během let 1965 – 1973 byl společně se Zbyňkem Vostřákem uměleckým vedoucím souboru *Musica viva pragensis*, pro který také napsal řadu komorních skladeb. Soubor se soustředil na provádění soudobé hudby a hrál významnou úlohu v pražském hudebním životě 60. let 20. století. Jeho koncerty se staly ve své době nejen důležitým domácím zdrojem informací o zahraniční soudobé hudbě, ale svým hostováním na evropských festivalech soudobé hudby (Varšava, Donaueschingen, atd.) pomáhal soubor šířit českou současnou tvorbu i v zahraničí. Sám Kopelent se v 60. letech stal v zahraničí známou skladatelskou osobností poté, kdy Novákovo kvarteto provedlo na koncertních pódii mnoha evropských zemí Kopelentův *III. smyčcový kvartet*⁶⁵ (1963). Od té doby platil Kopelent v evropském hudebním kontextu za předního českého představitele kompozičních principů Nové hudby a jeho skladby byly prováděny na významných zahraničních festivalech, např. na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu ve Stockholmu, na Varšavském podzimu⁶⁶, v Donaueschingen, ve Štýrském Hradci, v Norimberku atd.

Roku 1965 se kolem souboru *Musica viva pragensis* utvořil okruh českých skladatelů,

⁶⁵ O tomto smyčcovém kvartetu blíže pojednávám ve své seminární práci (viz pozn. 50).

⁶⁶ Programová brožura *Warszawska Jesień '81, XXV Miedzynarodowy Festival Muzyki Wspolczesnej*. Warszawa, 1981 obsahuje kromě jiného kapitulu „Skladatelé, díla, interpreti“, která přináší abecedně seřazený seznam autorů, interpretů a skladeb uvedených na Varšavském podzimu v letech 1956 – 1981. Na straně 265 pod písmenem „K“ nalezneme také přehled děl Marka Kopelenta: *III. smyčcový kvartet* ('64), *Matka* ('65), *Voix errante* ('71), *IV. smyčcový kvartet* ('73), *Sonata pro 11 smyčců* ('74), *Vacillat pes meus* ('79).

muzikologů a interpretů pod názvem Pražská skupina Nové hudby⁶⁷ (1965 – 67), který byl opozicí k oficiálnímu Svazu československých skladatelů. Příslušností k této skupině potvrdil svou stylovou orientaci nejen Marek Kopelent, ale i Zbyněk Vostřák, Rudolf Komorous a Vladimír Šrámek.

V roce 1969 získal Kopelent v rámci programu Berliner Künstlerprogramm od Deutscher Akademische Austauschdienst stipendium na roční pobyt v Západním Berlíně, kde se věnoval skladatelské činnosti. Po svém návratu do vlasti se Kopelent stal obětí tzv. normalizace. Musel opustit místo redaktora v Supraphonu, nebyl přijat do nově utvořeného Svazu skladatelů a další umělecká činnost byla zakázána i souboru Musica viva pragensis. Kopelent našel uplatnění až roku 1976, kdy přijal místo korepetitora tanečního oddělení Lidové školy umění v Praze - Radotíně, kde setrval dalších 15 let. Během této doby napsal řadu svých významných děl, která se těšila velkému úspěchu v zahraničí, nebyla tu však šance, že by jeho kompozice byly provedeny na oficiální půdě Československa.

Po pádu totalitního režimu se Marek Kopelent stal roku 1990 na krátký čas hudebním poradcem v Kanceláři prezidenta republiky Václava Havla a roku 1991 profesorem skladby na pražské Akademii múzických umění. Kopelent byl také předsedou české sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM), doposud předsedá skladatelskému sdružení Ateliér 90 a je pořadatelem a lektorem mezinárodních letních skladatelských kurzů v Českém Krumlově. V roce 1991 mu byl udělen čestný řád francouzské vlády „Chevalier des arts et des lettres“, z dalších ocenění získal např. českou cenu Classic 1999, německou Herderovu cenu 2001 a také státní cenu Ministerstva kultury ČR 2003.

⁶⁷ Oldřich Pukl ve svém článku „Marek Kopelent“ v *Hudebních rozhledech*, 1970, roč. 23, č. 9, s. 423, 427, k této skupině říká: „*Nebyla to záležitost vnějšková. Spolu se Zbyněkem Vostřákem, Rudolfem Komorousem a Vladimírem Šrámkem si Kopelent ujasnil, že manifesty nesuplují tvorbu, a že inflace módních směrů je pro uměleckou tvorbu téměř takovým nebezpečím, jako naprostý nedostatek vnějších podnětů.*“ O kus dále Pukl píše: „*...formulovali svůj požadavek umění nepředpojatosti, výběru, rozhodnosti a důslednosti. Každý z nich pochopitelně individualizuje tento požadavek v konkrétním materiálu a stylu, ale nikdo neztotožňuje pojem a smysl výběru s epigonstvím.*“

Význam a pozici Kopelentova díla v mezinárodním měřítku vystihuje také jeho účast v porotách mezinárodních skladatelských soutěží, např. Rio de Janeiro 1970, Biennale de Paris 1971, festival ISCM Bonn 1976, soutěž Kazimierze Serockého Varšava 1984 atd.⁶⁸

Kopelent zkomponoval mnoho skladeb jak pro orchestr, tak pro komorní obsazení, vytvořil skladby vokální i hudbu scénickou. Ve svých kompozičních začátcích vycházel ještě z romantického odkazu. Na přelomu 50. a 60. let se seznámil se skladebnými principy II. vídeňské školy, jejíž tvorbu začal intenzivně studovat. Hlavní inspiraci našel zejména v díle Antona Weberna. Technické postupy II. vídeňské školy Kopelent nepřevzal dogmaticky, staly se pro něj spíše východiskem při vytváření vlastního osobitého slohu, aniž by přitom narušil základní principy užívaného systému. V takto započaté linii pokračoval i v 70. letech. Ve svých dílech často užíval variační a imitační techniky a také aleatoriky, kterou chápal jako uvolnění příliš racionálních a přesystemovaných postupů, odmítl však cageovský princip totální aleatoriky⁶⁹.

Již v raných skladbách ze začátku své postwebernovské stylové orientace Kopelent demonstroval svou ideální zvukovou představu nepřetížené vnitřně jemně diferencované struktury. Při výstavbě hudebního díla Kopelent vychází z představy hudebního prostoru, který je vyplňován a vymežován buď rozvíjením melodické linie vycházející z určitého bodu nebo zvukovými pásmy, u nichž je hlavní kvalitou barva. Tato zvuková idea je patrná nejen v komorních skladbách, které v Kopelentově tvorbě převažují, ale také v dílech orchestrálních, kde se vyhýbá obvyklé mohutné kumulaci zvuku a vytváří je spíše jako skladby pro velký počet sólistů. Nové zvukové možnosti Kopelent odkrývá

⁶⁸ SMOLKA Jaroslav. Kopelent Marek. In *Čeští skladatelé současnosti*. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985, s. 143 – 144.

VYSLOUŽIL Jiří. Kopelent Marek. In *Hudební slovník pro každého*. II. díl. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1999, s. 263 – 264.

Kopelent Marek. In *Malá encyklopedie hudby*. Ed. Jaroslav Smolka. Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 340. *Marek Kopelent*. Praha: Hudební informační středisko, 1987.

PUKL Oldřich. Kopelent Marek. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Sv. 10. London: Macmillan, 1980, s. 184 – 185.

RESCH Gerald. Kopelent Marek. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Personenteil Kem - Ler. Sv. 10. Kassel; Basel; London; New York; Praha: Bärenreiter, 2003, s. 519 – 521. <http://www.musica.cz/kopelent/> [cit. 2005-12-09].

⁶⁹ PUDLÁK Miroslav. Marek Kopelent. O době a tvorbě. *Hudební rozhledy*, 1990, roč. 43, č. 5, s. 213 – 215.

PUKL Oldřich. Marek Kopelent. *Hudební rozhledy*, 1970, roč. 23, č. 9, s. 423, 427.

nápaditými kombinacemi nástrojů či nástrojů a lidských hlasů⁷⁰. Témbrový a výrazový rejstřík dvanáctitónových skladeb rozšiřuje i příležitostným uplatněním čtvrttónů⁷¹. Ve vokálních skladbách Kopelent často pracuje jak se sémantickou složkou slova, tak i s jeho sónickými možnostmi, např. rozložením slova na jednotlivé slabiky⁷².

Některá z Kopelentových děl vznikla na objednávku⁷³. Jedním z inspiračních zdrojů takových děl byla historická témata, která se svou problematikou dotýkala současnosti⁷⁴.

Jak již bylo zmíněno, Kopelentovo hudební myšlení v dobách jeho studií u Jaroslava Řídkého vycházelo z romantického slohového zázemí. Na počátku své skladatelské dráhy několik skladeb ještě v tomto duchu zkomponoval, např. absolventskou skladbu – symfonickou báseň pro orchestr podle stejnojmenné básně Jaroslava Vrchlického *Satanela* (1955) nebo *Písně rozhořčené* (1956) pro baryton a klavír na slova Franceska Petrarky. Brzy však romantický způsob myšlení opustil. Nechal se inspirovat vlivy Nové hudby a tímto směrem se poprvé vydal ve skladbě *Nénie s flétnou za zemřelou Hanu Hlavsovou* (1960 – 61) pro flétnu, 9 ženských hlasů a komorní soubor, dále v kantátě na verše Jana Skácela *Chléb a ptáci* (1957 – 62) či ve skladbě *Canto intimo* (1963) pro

⁷⁰ Např. *Hudba pro 5* pro hoboj, klarinet, fagot, violu a klavír (1964), *Sneha* pro soprán, jazzový alt (z magnetofonového záznamu), magnetofonový pás a komorní soubor (1967), *Nářek ženy* – melodram pro herečku, 7 žesťových nástrojů, 14 ženských hlasů a dětský sbor (1980).

⁷¹ Např. *III., IV. a V. smyčcový kvartet* (1963, 1967, 1980), *Sonáta* pro 11 smyčcových nástrojů (1972 - 73) aj.

⁷² Např. *Matka* – freska pro smíšený sbor a flétnu (1964), *Zjištěný zpěv* pro baryton a žesťový kvintet na slova Josefa Hory (1982 – 83) aj.

⁷³ V době totality to byly objednávky zejména ze zahraničí. Týká se to např. *Svatovojtěšské legendy*, kterou Kopelent zkomponoval na základě pozvání polského festivalu Varšavský podzim 1981, i oratoria *Messaggio della Bonta*, které vzniklo na objednávku italského rozhlasu RAI. Dalším dílem napsaným na objednávku, tentokrát švýcarského mecenáše Paula Sachera, byla i *Sinfonie* z roku 1983. Komponování na žádosti ze zahraničí se Kopelent nevyhýbal ani v době porevoluční (po roce 1989). Např. skladba *Musique concertante* pro 12 violoncell a orchestr byla napsána roku 1992 pro festival Berliner Festwochen a Kopelent byl také vedle Luciana Beria, Krzysztofa Pendereckého a dalších jedním ze 14 světových skladatelů, které německý dirigent H. Rilling u příležitosti 50. výročí konce 2. světové války vyzval k vytvoření *Requiem smíření*. Kopelent přispěl částí sekvence *Dies irae Judex ergo*. Premiéra celého díla proběhla ve Stuttgartu v srpnu 1995.

⁷⁴ Mezi takové kompozice s historickým námětem patří oratorium *Laudatio pacis*, které Kopelent napsal společně se skladatelem Paulem Heinzem Dittrichem a skladatelkou Sofií Gubajdulinou roku 1975 na texty Jana Amose Komenského. Dílo bylo provedeno až roku 1993 na berlínském festivalu. Dále např. svatovojtěšská legenda *De passione St. Adalberti Martyris* (O utrpení mučedníka sv. Vojtěcha) pro recitátora, smíšený sbor a orchestr, zkomponovaná roku 1981 na latinský text staročeské legendy a také oratorium *Messaggio della Bonta* (Poselství dobra) pro soprán a baryton sólo, recitátora, dětský sbor, smíšený sbor a orchestr z roku 1987.

flétnu a vibrafon. Vyhraněný styl dokumentuje však teprve *III. smyčcový kvartet*⁷⁵ (1963) a freska pro smíšený sbor a sólovou flétnu *Matka* (1964). Dalšími skladbami z tohoto období jsou např. *Hudba pro pět* (1964) pro hoboj, klarinet, fagot, violu a klavír, *Pocta Vladimíru Holanovi*⁷⁶ pro noneto (1965), *Hra pro smyčcový kvartet* (1966) či *Rozjímání* (1966) pro komorní orchestr. A konečně v tom samém roce, kdy vznikla skladba *Hallelujah*, Kopelent zkomponoval i další díla: *IV. smyčcový kvartet*, *Snehah* pro soprán, jazz-alt, magnetofonový pás a komorní soubor nebo *Modlitba kamene* pro recitátora, 2 smíšené komorní sbory a 3 tamtamy na slova stejnojmenné básně Vladimíra Holana.

11.1. HALLELUJAH

Skladba *Hallelujah* vznikla roku 1967. Její světová premiéra se uskutečnila 12. dubna 1969 v Kasselu na festivalu duchovní hudby, v Čechách měla premiéru 16. července 1969 v kostele sv. Jakuba v Praze v podání Petra Schwarze. *Hallelujah* je první ze tří Kopelentových skladeb pro sólové varhany. Jako další zkomponoval *Jitřní chvalozpěv*⁷⁷ (1978), ve kterém zkombinoval tradiční hudební materiál (diatonická melodie, základní akordy klasické harmonie) s vlivy Nové hudby (chromatická, téměř dvanáctitónová

⁷⁵ III. smyčcový kvartet Marka Kopelenta vznikl roku 1963 z popudu Dušana Panduly, sekundisty Novákova kvarteta, a patřil k prvním skladbám s principy Nové hudby v české hudební tvorbě. Premiérou bylo jeho natočení v rozhlase v Kolíně nad Rýnem v únoru roku 1964. Československou premiéru měl téhož roku 24. června v Brně, kde byl Novákovým kvartetem proveden na koncertě brněnské tvůrčí skupiny A. V provedení Novákova kvarteta byl III. smyčcový kvartet hrán ještě v NSR (Mnichov a Ulm), ve španělské Barceloně, na festivalu soudobé hudby Varšavský podzim 1964 a byl natočen v rozhlasech Praha, Berlín, Baden-Baden, Bremen. V roce 1965 byl zařazen do programů letních kurzů v Darmstadtu a proveden kvartetem Parrenin ve Francii.

⁷⁶ Z českých básníků, které Kopelent nejvíce obdivoval a zhudebňoval, největší respekt dle vlastních slov chová k Vladimíru Holanovi, kterého považuje za největšího českého moderního básníka. Bližší vztah k němu získal již roku 1963, kdy byl požádán o hudbu k Noci s Hamletem podle stejnojmenného díla Vladimíra Holana pro pořad ve Viole. Během let 1985 - 86 vytvořil Kopelent další skladbu inspirovanou Holanovou tvorbou: vokálně symfonickou skladbu pro tenor, bas, recitátory, smíšený sbor, dětský sbor a orchestr *Ona skutečně jest* na vlastní libreto, pro něž vybral z Holanova díla několik básní, tématicky se vztahujících k základním pojmům lidského bytí (život, smrt, matka, dítě, radost).

⁷⁷ Analýzu této skladby vypracoval Petr Kofroň: KOFROŇ Petr. Nostalgie, Marek Kopelent – Jitřní chvalozpěv. In *Třináct analýz*. Jinočany: H&H, 1993, s. 45 – 52.

melodie, akordy dvanáctitónového totálu). V devadesátých letech vznikla poslední z oněch tří skladeb - *Radosti z milosti* (1999).⁷⁸

11.1.1. Analýza

Skladba *Hallelujah* je členěna na dvě části, které spolu kontrastují.⁷⁹ První část začíná v taktu 1 a končí taktem 44. Taktové označení je předepsáno 4/4 a v celé této části zůstává neměnné. Dynamicky skladba začíná v *pp* a kromě mírného crescenda a decrescenda v taktech 26 – 36 se předepsaná dynamika také jinak nemění. Co se tónového výběru týká, Kopelent pracuje s tóny řady, ta však nezaznívá vždy celá. Autor uplatňuje většinou jednotlivé tóny dvanáctitónového totálu samostatně nebo ve skupinách. Horizontální linie je vedena téměř neustále chromaticky. Jednotlivé hlasy zaznívají buď jako samostatné melodické linie, a to jak souběžně, tak i protipohybem, nebo více hlasů tvoří různé intervaly (často se objevuje interval čisté, zvětšené a zmenšené kvarty), zvětšené či zmenšené akordy a kombinované čtyřzvuky. Celá tato první část má velice klidný charakter, jednolitý hudební ráz bez zřejmých kontrastů a celá plocha je postavena na dlouhých legatových tónových postupech.

Po taktu 44 nastupuje druhá část, která od počátku velmi kontrastuje s částí předchozí. Rytmicky je druhá část koncipovaná odlišně, mizí tu dělení na takty a časové trvání je předepsáno ve vteřinách. Tyto údaje jsou však přibližné a není nutné je přesně dodržovat. Záleží tedy na vůli interpreta. Druhá část nastupuje s přednesovým označením *ff* a od

⁷⁸ Všemi třemi zmíněnými Kopelentovými skladbami pro sólové varhany se blíže zabývá ve své seminární práci Michal Matzner: MATZNER Michal. *Varhanní tvorba Marka Kopelenta*. Praha 2001/2003. 23 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

⁷⁹ Michal Matzner ve své seminární práci (viz pozn. 78) na straně 8 píše, že dvojdílnost *Hallelujah* může evokovat tradiční dvojice útvarů známé z varhanní literatury, jako preludium a fuga, toccata a fuga, fantazie a fuga atd. Na straně 11 této práce si potom můžeme přečíst volný přepis záznamu diktafonu z návštěvy u Marka Kopelenta 8. dubna 2003 (pořízený autorem seminární práce), kde se sám skladatel k dvojdílnosti *Hallelujah* vyjadřuje takto: „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 po evangeliu, 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 dlouhé očekávané Aleluja jako nahromaděná energie – jako zvolání.“

počátku má fantazijní charakter. Melodické souzvuky hlasů v manuálu a pedálu se střídají se souzvuky harmonickými, přičemž autor využívá opět všech tónů dvanáctitónového totálu. Od začátku třetího systému na 5. straně analyzovaného vydání Kopelent začíná více pracovat s barvou zvuku. Zatímco od prvního systému druhé části *Hallelujah* byla skladba určena pouze prvnímu manuálu, od zmíněného třetího systému na straně 5 se začínají měnit jak manuály, tak i dynamika a registrace (např. I. manuál flétna 8', II. manuál jazyky solo 8' 4', III. manuál 8' 4' 2 2/3' 1 3/5' atd.). Objevuje se také nový zvukový prvek – *tranquillo* v posledním systému na 5. straně. Skladba tak nabírá na zvukových kontrastech. Další vývoj se ubírá podobným směrem, střídají se melodické souzvuky tónů dvanáctitónové řady s harmonickými. V prvním systému na 6. straně se v basové linii opět objevuje *tranquillo*. Jinak se skladba opět více barevně proměňuje až na straně 7, kde se několikrát změni registrace a hlasy jsou vedeny střídavě ve všech manuálech, tentokrát sestupně a vzestupně v rychlém tempu. Na 7. straně na konci druhého systému poprvé narazíme na místo s malou aleatorikou. Dále skladba dynamicky graduje, střídají se rychlé běhy ve vrchních hlasech s prodlevami v basové linii, až dojde k dynamickému vrcholu na straně 9 v prvním systému, kde je další místo s malou aleatorikou, a následně na začátku druhého systému, kde je předepsáno *fff*. Od tohoto momentu skladba ztrácí opět na dynamické razanci a v dlouhých prodlevách tónových shluků a chromatickým postupem vrchního hlasu postupně degraduje i tektonicky. Celá skladba končí v *p*.

11.1.2. Shrnutí

Skladba *Hallelujah* je členěna do dvou kontrastních částí. První kratší část je výrazově nevýbojná, klidného charakteru, bez výraznějších dynamických, rytmických a tektonických kontrastů. Rytmus je pravidelný, první část je členěna do 4/4 taktů. Dynamicky se celá část pohybuje v *pp*, nemění se ani registrace, potažmo barva zvuku. Jednotlivé hlasy se pohybují v dlouhých tónových hodnotách, často spojených legatem. Hlasy postupují převážně chromaticky, přičemž autor staví na dvanáctitónovém základu.

Nevyužívá však vždy celou dvanáctitónovou řadu jako celek, nýbrž obvykle jen její části nebo jednotlivé tóny.

Druhá rozsáhlejší část skladby má fantazijní charakter, kontrastuje s první klidnou částí a má rytmicky, dynamicky, zvukově i tektonicky bohatší vývoj. Rytmicky se od předchozí části odlišuje zásadně, neboť není rozčleněna do taktů a nemá přesně stanovený časový průběh. Ten je určen pouze přibližně ve vteřinách, není nutno ho přesně dodržet a proto je výsledná rytmická podoba vždy otázkou způsobu interpretace. Druhá část skladby se pohybuje převážně v drobnějších notových hodnotách a i zde autor staví na dvanáctitónové řadě a uplatňuje stejný způsob práce a jejího využití. Kromě toho tu autor uplatnil místa s malou aleatorikou. Tektonický průběh je zde bohatší než u první části, což souvisí i s dynamickým průběhem a dynamickými vrcholy, kterých je tu také více. Skladba postupně dynamicky stoupá až po *fff* a klesá až po *p* a naopak. Až v této druhé části Kopelent výrazněji pracuje s barvou zvuku a více pracuje se zvukovými možnostmi varhan. Hlasy střídavě postupují ve všech manuálech za měnící se registrace a dodávají tak skladbě různý zvukový charakter.

Marek Kopelent se přiklonil v 60. letech k novým kompozičním technikám, které si v následujících letech zcela osvojil. *Hallelujah* už je dílem Nové hudby a vypovídá o Kopelentově novém osobitém kompozičním smýšlení. Tónová výstavba díla na dvanáctitónovém základě, práce s barevně zvukovými plochami a zvukovými možnostmi varhan, forma založena na přiřazování zvukově a dynamicky kontrastních úseků, volný rytmus, předepsaný ve vteřinách, aleatorní plochy, nebo částečně variační a imitační zpracování motivického materiálu, to jsou hlavní znaky Kopelentovy hudební řeči 60. let.

12. ZÁVĚR

V důsledku druhé světové války došlo ve vývoji evropské hudební tvorby k částečnému přerušení či zpomalení. Toto vývojové oslabení postihlo také oblast varhanní hudby. Ještě v prvních poválečných letech tvorba pro sólové varhany i v Čechách spíše stagnovala, během let 1945 – 1950 vzniklo opravdu jen malé množství skladeb tohoto druhu. Až v následujících desetiletích docházelo k jejímu postupnému nárůstu. Její charakter se však proměňoval. S nástupem komunistické vlády v roce 1948 byl razantně omezen vliv církví a varhanní tvorba se omezila víceméně na skladby převážně koncertního charakteru, kde převažovaly tradiční formy jako sonáty, preludia, toccaty a další. Vedle toho ovšem začala vznikat, s převahou od konce 50. let, díla s hlubším myšlenkovým obsahem, díla nesoucí určité programové zaměření. Tomu se přizpůsobila také formální výstavba, která byla narozdíl od tradičních forem volnější a rozsáhlejší. Od konce 50. let a zejména v první polovině 60. let začaly do české hudby pronikat vlivy západoevropské hudby, které přinesly mnoho nových podnětů a změn. Principy Nové hudby ovlivnily hudební mluvu řady našich skladatelů. Někteří si tyto nové postupy vyzkoušeli a následně jim občas posloužily jako funkční součást jejich dosud používané vlastní hudební řeči, jiní se v nich našli a na jejich základě si vytvořili nový kompoziční styl a způsob práce. Se zpožděním tak do české hudby pronikaly vlivy dodekafonie a serialismu, se kterými se můžeme setkat v díle mnoha českých skladatelů, mezi prvními např. u Jana Klusáka (orchestrální *Variace na téma Gustava Mahlera*, 1962), Marka Kopelenta (*III. smyčcový kvartet*, 1963), Zbyňka Vostřáka (písňový cyklus *Do usínání*, 1961), z brněnských autorů např. u Miloslava Ištvan (*Musica aspera*, 1964), Pavla Blatného⁸⁰ (*Suita à 12 pro bas klarinet a klavír*, 1960) aj. Skladatelé se pokoušeli řešit kromě výběru a organizace tónů také rytmus, objevovaly se díla s plochami aleatorními, např. Zbyněk Vostřák (*Afekty pro 7 nástrojů*, 1963), Jan Kapr (*Smyčcový kvartet*, 1964), Miloslav Ištvan (*6 studií pro komorní orchestr*, 1964), Luboš Fišer (*15 listů podle*

⁸⁰ Pavel Blatný patřil k uznávaným evropským zástupcům tzv. třetího proudu, když se snažil o syntézu principů vážné hudby s jazzem. V první polovině 60. let se zaměřil na syntézu principů Nové hudby s jazzem (např. *Concerto pro jazzový orchestr*, 1964), na přelomu 60. a 70. let pak více na syntézu jazzu s prvky neoklasicistními a neorenesančními (např. *D-E-F-G-A-H-C pro jazzový orchestr*, 1968), obrátil se tedy zpět k tonálnímu základu.

Dürerovy Apokalypsy, 1965) či Pavel Blatný (*Studie pro klavír*, 1964) Mnozí z těchto autorů se zároveň vypořádávají s otázkou tónu⁸¹, vedle Blatného i Ištvan, Kopelent aj. Vedle západoevropské hudby na českou hudbu působily i hudební vlivy mimoevropské. Patrnou inspiraci těmito vlivy nalezneme např. u Jana Rychlíka (dechový *Africký cyklus*, 1961) a Miloslava Kabeláče (klavírní cyklus *Cizokrajné motivy*, 1958; *Osm invencí pro bicí nástroje*, 1967). Kabeláč byl vedle Jana Kapra (*Šifry pro klavír, bicí a elektronické zvuky*, 1966) také jedním z prvních českých skladatelů, kteří se zabývali elektronickou hudbou, jež si hledala své místo na poli české hudby od první poloviny 60. let. Zájem o ni vedl ke vzniku Studia pro experimentální hudbu Československého rozhlasu v Plzni ve druhé polovině 60. let. Problematice elektronické a konkrétní hudby se Kabeláč věnoval už od samého počátku spolu s muzikology Eduardem Herzogem, Vladimírem Léblem aj. a v 60. letech vedly kurzy tohoto zaměření, které v české hudební společnosti představovaly první soustavnou informaci v tomto oboru a které tak u nás navazovaly na počátky elektroakustické hudby v Evropě i USA ve 40. letech.

Spolu s proniknutím principů Nové hudby do české hudební tvorby se začaly objevovat publikace, které současné dění v hudbě reflektovaly. Mezi prvními např. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*⁸² Ctirada Kohoutka nebo *Současná hudba na Západě*⁸³ Jaromíra Podešvy. Stejně tak se součástí kulturního života stávaly nově vzniklé interpretační soubory (v Praze *Musica viva pragensis*, Komorní harmonie; v Brně Studio autorů) a skladatelské skupiny (Pražská skupina Nové hudby, která se zformovala kolem souboru *Musica viva pragensis*; v Brně tvůrčí Skupina A, která spolupracovala se Studiem autorů) aj. Nutno podotknouti, že ačkoliv v této době docházelo u mnoha českých skladatelů k takovému zásadnímu stylovému obratu na tvůrčím poli a že se tito skladatelé často těšili mezinárodnímu zájmu a uznání, v rodné vlasti se jim dostávalo spíše zneuznání a odmítavého postoje autorit komunistického režimu. Situace se mírně zlepšila v době před rokem 1968, kdy docházelo k uvolnění v politickém režimu a pozvolnému otevírání hranic. Ovšem v tomto roce a v letech následujících se politická situace opět přiosvětila a s příchodem tzv. normalizace došlo k znovuupevnění totalitního

⁸¹ Otázky tónovosti v hudbě se přitom objevovaly už v první polovině 20. století. Setkáme se s nimi např. u Schönberga (*Tři klavírní kusy*, 1909) a výrazně v díle Johna Cagea (např. *Preparovaný klavír*, 1938).

⁸² KOHOUTEK Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

⁸³ PODEŠVA Jaromír. *Současná hudba na Západě*. Praha: Panton, 1963.

režimu. Důsledkem toho byl zákaz činnosti nových skladatelských skupin, jejichž členové ztratili na dlouhá léta možnost slušného uplatnění, a soubory provozující Novou hudbu se rozpadaly.

Českou hudební tvorbou ovšem nehýbaly pouze tyto novátorské tendence a proudy. Naopak, většina vznikající hudební produkce stále vycházela z odkazu hudební tradice 19. a první poloviny 20. století, případně starších stylových období. Mezi autory, kteří tvořili na základě tohoto historického odkazu, byť sami poučení a ovlivněni současnými kompozičními technikami, patří např. Petr Eben, Ilja Hurník, Klement Slavický, Luboš Sluka, Miloš Sokola a řada dalších.

Vývoj české hudby i po roce 1970 směřoval kupředu. Patrná byla snaha o syntézu různých stylů, ať už šlo o spojení ploch, kontrastujících v rámci užití nesourodých kompozičních prostředků, či o propojení současné hudby s technikami hudby historické. Často se s tímto setkáme v tvorbě Petra Ebena⁸⁴ nebo Miloslava Ištvana. Skladatelé se nadále vypořádávali s otázkou zvuku v hudbě, čehož důkazem bylo častější využívání elektroakustických zvukových prvků (např. *E fontibus Bohemicis*, 1972, Miloslava Kabeláče) a mnohdy chtěli autoři svými skladbami vyjádřit hlubší myšlenkové poselství.

Všechny tyto výše zmíněné tendence v české hudební tvorbě od konce 50. let se odrážely také na poli varhanní hudby. Větší část skladeb, kterými jsem se v této práci zabývala, vznikla na přelomu 50. a 60. let, kdy do naší země vlivy Nové hudby teprve pronikaly. Z tohoto důvodu byla ještě většina mnou analyzovaných skladeb vypracována základě tradičního myšlení, a to i u těch autorů, kteří se později našli právě v nových kompozičních postupech (tady bych zmínila *Relief* Luboše Fišera, který byl jeho posledním předaleatorním dílem, vychází ještě z tonálního základu, ale např. svou metrickou uvolněností je již předzvěstí nástupu nového tvůrčího smýšlení). To znamená, že vycházely z dosud užívaných kompozičních prostředků jako jsou durmollová harmonie, byť často rozšířená, vedoucí k volné tonalitě i polytonalitě, evoluční (variační, imitační, sekvenční) práce s motivickotematickým materiálem, předepsané metrum s členěním do taktů, jednoduché melodie bez velkých intervalových skoků, často modální,

⁸⁴ Opět zde připomínám diplomovou práci Radka Menouška, která se tímto tématem zabývá: MENOŠEK Radek. *Vlivy historické hudby v tvorbě Petra Ebena*. Praha, 2004. 139 s. + příl. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

hledající inspiraci v lidové písni (např. u Petra Ebena, Klementa Slavického, Miloslava Kabeláče), jasné formální členění vycházející ze starých forem. Každý z autorů přitom do skladeb vložil vlastního kompozičního ducha. Některé ze skladeb se přitom více přidržují tradičních forem (např. *Passacaglia quasi toccata na téma Bach* či *Ciaccona* Miloše Sokoly, *Dvě fantazie* Miloslava Kabeláče), jiné mají mimohudební program - jak napovídají už samotné názvy, který ovlivňuje formální rozpětí (*Fresky* a *Invokace* Klementa Slavického, *Vigilie*⁸⁵ Bohuslava Martinů, *Nedělní hudba* a *Laudes* Petra Ebena, *Cesta ticha* Luboše Sluky, *Relief* Luboše Fišera). U Petra Ebena je navíc patrná inspirace gregoriánským chorálem, který je nejen duchovní sjednocující myšlenkou díla, ale má vliv také na výběr tónového materiálu, který vychází převážně z modální tónové základny. Ostatní z analyzovaných skladeb jsou již ovlivněny Novou hudbou a novátorským myšlením svých autorů (*Čtyři preludia* Miloslava Kabeláče, *Musica aspera* Miloslava Ištvana, *Hallelujah* Marka Kopelenta). Oproti těm předchozím mají tato díla odlišný způsob práce s hudebními parametry. Velmi patrné je to u výstavby melodických linií, kde tónové výšky podléhají organizaci, ať už na základě sérií či modů. V průběhu skladby jsou pak opakovány buď celé tónové řady nebo jejich části a často se tak v postupech hlasů objevují i velké intervalové skoky. Organizaci podléhá také rytmus. Tomu odpovídá netradiční zápis, který se vyhýbá metroritmickému členění a časové údaje jsou udávány v centimetrech nebo vteřinách. Motivická práce v těchto skladbách zůstává sice zachována, ale v novém duchu. Chybí tu evoluční motivická práce v tradičním slova smyslu, tedy taková, kde jsou motivy rozvíjené třeba variačně, imitačně či sekvenčně a kde jsou vnitřně rozšiřovány a jinak modifikovány. U těchto skladeb se spíše setkáme s přiřazováním různých motivických úseků, které spolu kontrastují a jejichž návraty v průběhu díla jsou často doslovným opakováním, či naopak pouze kopírují určité elementy předchozích motivů, např. směr melodie, intervalové rozpětí atd. Spíše výjimečně se lze setkat s expozičním dílem, prováděcím dílem a reprízou (ačkoliv právě takto je určitým způsobem načrtnuta například *Musica aspera* Miloslava Ištvana). A právě motivický materiál a jeho často doslovná opakování sjednocují jinak zdánlivě nesourodou skladbu. Formálně jsou tyto skladby často pojaty jako sled dynamicky, rytmicky, tektonicky a barevně kontrastních ploch, které přicházejí naráz, jsou

⁸⁵ *Vigilie* je sice nepřilíživě rozsáhlá jednovětá skladba, ovšem původně byla zamýšlena jako vícedílná suita.

přiřazovány stříhem bez spojovacích oddílů a vytvářejí tak zvukově velmi proměnlivé a bohaté kompozice. Jednu věc mají ovšem všechny výše zmíněné skladby společnou, a to je důraz kladený na práci s barvou zvuku. Časté střídání rejstříků a manuálů, využití všech, mnohdy nezvyklých hlasových poloh, kombinací a zvukových možností varhan vedlo k vytvoření osobitě pojatých zvukově barevných kompozic.

Z evropské varhanní hudby 60. let na českou tvorbu zapůsobil především osobitý styl v práci s mody francouzského skladatele Oliviera Messiaena, jehož hudební styl zabírá škálu od tonálních harmonických děl po skladby racionální s předem danou strukturou, a který jako jeden z prvních v Evropě uvolnil hranice organizace tónových výšek, délek, dynamiky a dalších hudebních parametrů. Od počátku své skladatelské dráhy Messiaen vycházel z odkazu Debussyho a Ravelovy hudby, ale již brzy se začal utvářet jeho osobitý styl a od konce 20. let začal uplatňovat vlastní modální systém. Kromě toho se jeho skladby projevovaly důkladně propracovanou rytmickou stránkou a barvou zvuku. V tomto období 30. let zkomponoval varhanní dílo *L'ascension* (1933), které bylo verzí původně orchestrální skladby, a dále varhanní cykly *La nativité du Seigneur* (1935) či *Les corps glorieux* (1939). Ke konci 40. a následně v 50. letech byl ovlivněn dvanáctitónovou hudbou a jeho modální myšlení se rozšířilo kromě tónových výšek a rytmu i na další hudební parametry – délku tónu, dynamiku, témr. V tomto období vznikla například *Livre d'orgue* (1951). V roce 1960 vytvořil varhanní dílo *Verset pour la Dédicace*⁸⁶ pro varhanní soutěž pařížské konzervatoře, které vychází z odkazu hudby 1. poloviny 20. století. Skladba je vystavena na modálních základech a Messiaen zde vesměs uplatňuje tradiční evoluční práci s motivickým materiálem⁸⁷. Zvukovým i rytmickým ozvláštňením je užití melodických ozdob (trylků, přírazů), intervalů (kvarty, kvinty, septimy) a opakovaných motivů, které evokují ptačí zpěv, jak se v Messiaenově tvorbě stalo vícekrát⁸⁸.

⁸⁶ Dílo vzniklo s odstupem devíti let mezi dvěma varhanními cykly – *Livre d'orgue (Kniha pro varhany)*, 1951, a *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité (Meditace nad tajemstvím Svaté Trojice)*, 1969.

⁸⁷ Hlubší analýzu této skladby přináší ve své seminární práci Jaroslav Endršt: ENDRŠT Jaroslav. *Relief pro varhany solo*. Praha, 2004. 25 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

⁸⁸ Studium ptačího zpěvu se stalo vedle okouzlení přírodou skladatelovým celoživotním zájmem. Přineslo několik samostatných cyklů, mezi něž patří *Exotičtí ptáci* (1956) pro orchestr a klavír nebo *Katalog ptáků* (1956-1958) pro klavír.

Ještě dále ve svém myšlení zašel například maďarský rodák György Ligeti, který v roce 1962 dokončil témbrovou varhanní skladbu *Volumina*. V ní pracuje s různě stavěnými klastry, zčásti oživenými pohyby rukou a paží. Tuto zvláštnost už nebylo možné zapsat v notách, proto je musel vyznačit graficky a slovně vysvětlit.

Mnohé ze zde uvedených, ale i dalších českých skladeb pro varhany sólo z 50. – 60. let našlo své příznivce nejen u nás, ale i v zahraničí a dnes už patří k tradičnímu varhannímu repertoáru 20. století.

13. BIBLIOGRAFIE

Biografie, encyklopedie, slovníky, učebnice:

BÁRTOVÁ Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1997.

BĚLSKÝ Vratislav. *Nauka o varhanách*. Praha: Supraphon, 1984.

Čeští skladatelé současnosti. Kolektiv autorů. Praha: Panton, 1985.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ed. Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Praha: Bärenreiter, 2003.

Hudební slovník pro každého. Ed. Jiří Vysloužil. II. díl. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1999.

KOFRON Petr. *Třináct analýz*. Jinočany: H&H, 1993.

Luboš Fišer. Praha: Hudební informační středisko, 1983.

Malá encyklopedie hudby. Ed. Jaroslav Smolka. Praha: Editio Supraphon, 1983.

Marek Kopelent. Praha: Hudební informační středisko, 1987.

Martinů Bohuslav: Domov, hudba a svět. Uspořádal Miloš Šafránek. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

Miloslav Kabeláč. Praha: Hudební informační středisko, 1989.

Miloš Sokola. Praha: Hudební informační středisko, 1989.

Slovník české hudební kultury. Praha: Editio Supraphon, 1997.

ŠLECHTA Milan. *Dějiny varhan a varhanní hudby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980.

Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě 1600 – 2000. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003.

VÍTOVÁ Eva. *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004.

VONDROVICOVÁ Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1993.

Warszawska Jesień '81: XXV Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej. Warszawa, 1981.

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

Časopisy:

HERZOG Eduard. Tvůrčí profil Miloslava Kabeláče. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, 13. – 14. červenec, s. 553 – 554.

HOLZKNECHT Václav. Za Bohuslavem Martinů. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 17, s. 705 – 706.

Hovoříme s Klementem Slavickým. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 14, s. 594 – 596.

In memoriam Miloše Sokoly. *Hudební rozhledy*, 1983, roč. 36, č. 7, s. 310 – 312.

JIRÁNEK Jaroslav. S Miloslavem Kabeláčem o hudbě a lidech, kteří ji tvoří. *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 3, s. 96 – 98.

KUNA Milan. Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem. *Hudební rozhledy*, 1980, roč. 33, č. 9, s. 418 – 420.

NOUZA Zdeněk. Nad tvorbou Miloslava Kabeláče. *Hudební rozhledy*, 1984, roč. , č. 37, s. 38 – 42.

PEČMAN Rudolf. S Milošem Ištvánem o věcech hudby a života. *Hudební rozhledy*, 1962, roč. 15, č. 16, s. 673 – 674.

PILKA Jiří. Chuť hudby Luboše Fišera. *Opus Musicum*, 1985, roč. 17, č. 1, s. 1 – 7.

PUDLÁK Miroslav. Marek Kopelent. O době a tvorbě. *Hudební rozhledy*, 1990, roč. 43, č. 5, s. 213 – 215.

PUKL Oldřich. Marek Kopelent. *Hudební rozhledy*, 1970, roč. 23, č. 9, s. 423 - 427.

SLAVICKÝ Milan. Čas syntézy. Nad novou tvorbou padesátníka Petra Ebena. *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 1, s. 42 – 44.

STEHLÍK Luboš. Poslední období tvorby Miloslava Kabeláče. *Hudební rozhledy*, 1988, roč. 41, č. , s. 380 – 383.

ŠEDA Jaroslav. Nad dílem Klementa Slavického. *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 14, s. 188 – 193.

Seminární a diplomové práce:

BARTOŠOVÁ Martina. *Tvůrčí vývoj Luboše Fišera 1960 - 1980*. Praha, 2005. 64 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

ENDRŠT Jaroslav. *Relief pro varhany solo*. Praha, 2004. 25 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

KOLÁŘOVÁ Táňa. *Marek Kopelent – III. smyčcový kvartet*. Praha, 2005. 32 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

KUČEROVÁ Marie Jenovéfa. *Miloslav Ištvan: Ritmi ed antiritmi*. Praha, 2004. 38 s. + příl. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

MATZNER Michal. *Varhanní tvorba Marka Kopelenta*. Praha, 2001/2003. 23 s. Seminární práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

MENOUŠEK Radek. *Vlivy historické hudby v tvorbě Petra Ebena*. Praha, 2004. 139 s. + příl. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Milan Slavický.

Internet:

<http://www.martina.cz>

<http://www.musica.cz>

Notové prameny:

EBEN Petr. *Laudes*. Praha: Panton, 1966.

- EBEN Petr. *Nedělní hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- FIŠER Luboš. *Relief*. Praha: Bärenreiter, 2005.
- IŠTVAN Miloslav. *Musica aspera*. In *Nuove composizioni per organo 3*. Praha: Panton, 1969.
- KABELÁČ Miloslav. *Čtyři preludia*. In *Nuove composizioni per organo 2*. Praha: Panton, 1966.
- KABELÁČ Miloslav. *Fantasia*. (Op. 32/1). Praha: Supraphon, 1958.
- KABELÁČ Miloslav. *Fantasia*. (Op. 32/2). In *Nové skladby*. Praha: Svaz československých skladatelů, 1958.
- KOPELANT Marek. *Halleluja per organo*. Praha; Bratislava: Supraphon, 1968.
- MARTINŮ Bohuslav. *Vigilia*. Paris: Max Eschig, 1965.
- SLAVICKÝ Klement. *Fresky*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.
- SLAVICKÝ Klement. *Invokace*. In *Nuove composizioni per organo 2*. Praha: Panton, 1966.
- SLUKA Luboš. *Via del silenzio*. In *Nuove composizioni per organo 3*. Praha: Panton, 1969.
- SOKOLA Miloš. *Ciaccona*. In *Skladby pro varhany*. Praha: Panton, 1986.
- SOKOLA Miloš. *Passacaglia quasi toccata na téma BACH*. Praha: Panton, 1970.

Zvukové záznamy:

- EBEN Petr. *Nedělní hudba*. Praha: Multisonic, 1992. (CD)
- EBEN Petr. *Laudes*. Praha: Supraphon, 1968. (LP)
- FIŠER Luboš. *Relief pro varhany*. Praha: Panton, 1981. (LP)
- IŠTVAN Miloslav. *Musica aspera*. Praha: Supraphon, 1968. (LP)
- KABELÁČ Miloslav. *Čtyři preludia*. Praha: Supraphon, 1968. (LP)
- KABELÁČ Miloslav. *Fantazie pro varhany g moll a d moll*. Praha: Supraphon, 1961. (LP)
- KOPELANT Marek. *Hallelujah*. Praha: Supraphon, 1970. (LP)
- MARTINŮ Bohuslav. *Vigilie pro varhany*. Praha: Panton, 1981. (LP)

SLAVICKÝ Klement. *Fresky pro varhany*. Praha: Supraphon, 1961. (LP)

SLAVICKÝ Klement. *Invokace*. Praha: Supraphon, 1968. (LP)

SLUKA Luboš. *Cesta ticha*. Praha: Panton, 1986. (LP)

SOKOLA Miloš. *Ciaccona*. Praha: Panton, 1985. (LP)

SOKOLA Miloš. *Passacaglia quasi toccata BACH*. Praha: Ultraphon, 1992. (CD)

14. PŘÍLOHY

MILOSLAV KABELÁČ

FANTASIA *d moll*

Maestoso $\text{♩} = 69 - 72$

I. ff
molto tenuto

ff
+16'

This section is in 3/4 time and consists of 16 measures. It features a grand piano (ff) dynamic and a 'molto tenuto' instruction. The music is written for piano with three staves: two for the right hand and one for the left hand. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Pochettino più mosso $\text{♩} = \text{♩} = 80$

This section is in 3/4 time and consists of 8 measures. It is marked 'Pochettino più mosso' with a tempo of quarter note = 80. The music is written for piano with three staves. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

FANTASIA *g moll*

Andante. Quasi improvvisazione.

($\text{♩} = 46$) [Senza indicazione della misura. Tempo a matronomi]

Manuale *pp 8'* *poco rit.*

Pedale

This section is in 3/4 time and consists of 8 measures. It is marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 46. The music is written for piano with three staves. The right hand has a melodic line with a 'poco rit.' instruction. The left hand is marked 'Pedale' and has a simple accompaniment.

Scorrendo

a tempo

($\text{♩} = 50$) *più rit.*

lunga ($\text{♩} = 126 - 132, \text{♩} = 84 - 88, \text{sempre } \text{♩} = \text{♩}$)

pp 8'

This section is in 3/4 time and consists of 8 measures. It is marked 'Scorrendo' with a tempo of quarter note = 50. The music is written for piano with three staves. The right hand has a melodic line with a 'pp 8'' dynamic. The left hand has a simple accompaniment.

MILOSLAV KABELAČ

ČTYŘI PRELUDIA

I. $\frac{1}{4}$ = 52
13 cm

III. *p* *mf* *ff*

II. $\frac{1}{4}$ = 80
135 cm

p *accel.* *4 in tempo* *poco rit.*

III. $\frac{1}{4}$ = 54
273 cm

p *accel.*

$\frac{1}{4}$ = 78
135 cm

IV. $\frac{1}{4}$ = 162-168
57 cm

p *pochettino rit.* *a tempo* *poco rit.*

$\frac{1}{4}$ = 80-84
13 cm

f

MILOŠ SOKOLA

PASSACAGLIA QUASI TOCCATA NA TĚMA BACH

Allegro molto

Manual

III. *pp*

sempre staccato

Pedal

This system shows the beginning of the piece. The manual part consists of two staves (treble and bass clef) with a 12/8 time signature. The music is marked 'III.' and 'pp' (pianissimo). The bass line is marked 'sempre staccato' (always staccato). The pedal part is shown as a single staff with a bass clef and 12/8 time signature, containing a few notes.

Coda (♩ = ♩) (U_i - *

The Coda section is written in a single staff with a bass clef and common time (C). It features a series of notes with stems pointing downwards, indicating a descending scale or sequence. The tempo marking '(♩ = ♩)' suggests a half note equals a quarter note. The notation '(U_i - *)' is likely a performance instruction.

130

This section begins at measure 130. It is written in a single staff with a bass clef and 12/8 time signature. The music consists of a series of notes with stems pointing downwards, continuing the descending sequence from the previous section.

Grave

The Grave section is presented in two systems, each with three staves (treble, middle, and bass clef). The tempo is marked 'Grave'. The music features large, sweeping melodic lines with long slurs, indicating a slow and expressive character.

CIACCONA

Andante semplice

Manual

P dolce

pp

Pedal

The Ciaccona section is written in two systems. The first system has three staves (treble, middle, and bass clef) and is marked 'Andante semplice'. The manual part is marked 'P dolce' (piano dolce) and 'pp' (pianissimo). The pedal part is shown as a single staff with a bass clef and common time (C). The second system continues the piece with similar notation.

FRESKY

Klement Slavický

I. Largo misterioso ♩ = cca 63

MANUALI

PEDALE

II. Molto tranquillo ♩ = cca 80

III. Allegro impetuoso ♩ = cca 92

INVOKACE

KLEMENT SLAVICKÝ

Grave Molto vivo

Manual

Tutti I. pp

Pedal

I. p, poco espress.

Dramatico

Tutti

Tranquillo, ma sempre in tempo $\text{♩} = 69$

III. *p*

II. *p*

p

PETR EBEN

NEDĚLNÍ HUDBA

FANTASIA I

Poco moderato (♩ = 80)

MANUALI

PEDALE

I. Tutti

1 5 ① III. p

FANTASIA II

① Andante ♩ = 68

III. pp

MOTO OSTINATO

① Moderato e pesante (♩ = 90-94)

ben ritmico

II. f

f

FINALE

① Molto agitato ♩ = 92

III. mp

non legato

PETR EBEN

LAUDES

I

Largo $\text{♩} = 56$

Manual

Pedal

f

Section I consists of two staves: Manual and Pedal. The Manual part has a treble clef and a bass clef. The Pedal part has a bass clef. The tempo is Largo with a quarter note equal to 56 beats. The music is in 2/4 time. The Manual part starts with a dynamic marking of *f* and includes several slurs and accents. The Pedal part has a dynamic marking of *f* and includes several slurs and accents.

II

Lento $\text{♩} = 54$

p sempre (16' 8')

Section II consists of a single staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is Lento with a quarter note equal to 54 beats. The music is in 2/4 time. The staff contains several measures of music with a dynamic marking of *p sempre (16' 8')*.

III

Fantastico $\text{♩} = 88$

ff

p marc.

III. *Kryt + S' - Kvinta 2 $\frac{2}{3}$ - Terce 1 $\frac{1}{2}$

Section III consists of a single staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is Fantastico with a quarter note equal to 88 beats. The music is in 2/4 time. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *ff* and *p marc.*. There are also some performance instructions like 'gliss.' and 'gliss.'.

IV

Gravemente $\text{♩} = 92$

meno pp

ff

Ped. tutti

ff

Section IV consists of a single staff with a bass clef. The tempo is Gravemente with a quarter note equal to 92 beats. The music is in 2/4 time. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *meno pp*, *ff*, and *Ped. tutti*. There is also a performance instruction of *ff* at the end.

VIGILIA

BOHUSLAV MARTINU

Exp. Moderato (♩ = 50)

Pos. {
Ch. { p

poco

Procedenti più mosso (♩ = 69)

+ Mixtures du Pos. (ou Rec.)
+ Ch. (or Sw.) Mixtures

Rep. calmando - - poco a poco - - -

mf (ôtez Mixtures et Anches)
(Mixtures and Reeds off)

Tir G.O.
Gt. to Ped. off

Koda
Calmo (= tempo primo)

Pos. {
Ch. { *mf*

mp

mp (Pos.)
(Ch.)

- Tir. G.O.
Gt. to Ped. off

- Tir. Pos.
Ch. to Ped. off

Rec.
S. P

CESTA TICHÁ

LUBOŠ SLUKA

introdukce

Allegro moderato (♩ = 120—126)

Musical score for the introduction of 'Cesta Tichá'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a piano (*pp*) dynamic marking and a series of chords. The second system has a bass clef staff with a piano (*pp*) dynamic marking and a series of notes.

Musical score for the first section of 'Cesta Tichá'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment.

Musical score for the second section of 'Cesta Tichá'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a first ending bracket and a *cresc.* dynamic marking. The second system has a bass clef staff with a *cresc.* dynamic marking and a series of notes.

Musical score for the third section of 'Cesta Tichá'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a second ending bracket. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment.

MUSICA ASPERA

MILOSLAV IŠTVAN

Exp.

Manual

Pedal

$\text{♩} = 112-116$

Provedení

$\text{♩} = 56-58$

$\text{♩} = 84-88$

$\text{♩} = 56-58$

P 771

Rep.

III.

pp

pp

$\text{♩} = 112-116$

p

Koda

1. {ff}

ff

RELIEF

LUBOŠ FIŠER

Moderato (♩ = 104)

Musical score for the Moderato section (♩ = 104). It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper part of the score includes a treble clef staff with a *ff* dynamic marking and a bass clef staff with a *ff* dynamic marking. The music consists of complex chordal textures and melodic lines.

Musical score for a piano section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper part of the score includes a treble clef staff with a *p* dynamic marking and a bass clef staff with a *f* dynamic marking. The music consists of simple chordal textures and melodic lines.

Allegro (♩ = 120)

Musical score for the Allegro section (♩ = 120). It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper part of the score includes a treble clef staff with a *f* *mixt.* dynamic marking and a bass clef staff. The music consists of complex chordal textures and melodic lines.

Presto (♩ = 80)

Musical score for the Presto section (♩ = 80). It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper part of the score includes a treble clef staff with a *f* dynamic marking and a bass clef staff with a *ff* dynamic marking. The music consists of complex chordal textures and melodic lines.

Halleluja per organo

Marek Kopeleni, 1967

$\text{♩} = 60$
Flöte, Gedackt 8'

- \bullet = Punkte / Staccato
- — = Langer Ton / Long tone
- — = Gebunden / Legato
- — = Einzelne Töne liegen lassen, sodaß ein Akkord zustande kommt. / All tones are held, finally making up a chord.