Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích,

Pedagogická fakulta – katedra hudební výchovy

•

Klarinet v tvorbě českých skladatelů období hudebního klasicismu



Knihovna JU - PF

3115174570

Autor práce: Jan Hovorka, 5. roč. ZUŠ-HV

Vedoucí práce: Mgr. Martin Voříšek

Datum odevzdání: 30. duben 2006

Anotace diplomové práce.

Tato diplomová práce se zabývá tvorbou českých skladatelů píšících pro klarinet v období hudebního klasicismu, včetně anonymních skladeb, které se dochovaly na českém území. Pozornost je věnována sólovým koncertům i komorní tvorbě. Věnuje se také historickému vývoji klarinetu a jeho nejdůležitějším etapám. Cílem práce je poskytnout méně známé informace o jednotlivých dílech a přiblížit je srozumitelnou formou.

This diploma paper is focused on clarinet music written by Czech composers of the classicist period, including anonymous compositions, which were preserved on the Czech territory. It pays attention both to solo concertos, as well as the chamber music. It is concerned also with the historical development of clarinet and its most important moments. The aim of this thesis is to provide some less known information about various compositions in a comprehensible way.

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracoval samostatně a použil pramenů a literatury, které jsou uvedeny v příloze.

V Českých Budějovicích 25. dubna 2006

Poděkování:

Chtěl bych touto cestou poděkovat Mgr. Martinovi Voříškovi za vstřícný přístup během příprav jednotlivých kapitol a za přínosné konzultace.

Jan Hovorka

V Českých Budějovicích dne 25. dubna 2006

Obsah:

1. Úvod k problematice diplomové práce 1

2. Základní informace o vzniku klarinetu a jeho vývoji.

2.1 Klarinet – významný hudební nástroj 1

2.2 Předchůdci klarinetu, Chalumeau 2

2.3 První klarinety, jejich použití 3

2.4 Basetový roh a jeho příbuzné nástroje 4

2.5 Historická problematika ladění klarinetů 6

2.6 Mechanika klarinetu v době vzniku nástroje, zdokonalování jeho technických možností v jednotlivých historických etapách 7

2.7 Technika hry, její zákonitosti a vývoj 10

2.8 Vývoj klarinetových nástrojů v letopočtech, shrnutí důležitých mezníků 11

3. Využití klarinetu v období hudebního klasicismu, Mannheimská škola, tvorba jejích českých skladatelů.

3.1 Hudební klasicismus a jeho principy 12

3.2 Interpretace skladeb pro dechové nástroje v klasicismu 14

3.3 Význam Mannheimské školy 15

3.4 Podoba orchestrů v klasicismu 16

3.4.1 Mannheimský orchestr – jeho složení 17

3.5 Čeští skladatelé v Mannheimu a jejich tvorba pro dechové nástroje, užití klarinetu 18

4. Vídeňský klasicismus v tvorbě českých skladatelů, píšících pro klarinet.

4.1 Podoba klarinetového koncertu, užívané komorní formy 20

4.2 Čeští skladatelé, píšící pro klarinet a dechové nástroje
a dechové nástroje v duchu vídeňského klasicismu 23
4.2.1 Čeští skladatelé, působící v zahraničí 23
4.2.2 Tvorba českých skladatelů, působících na českém území 27
5. Výběrová charakteristika klarinetových skladeb od českých autorů období klasicismu z hlediska současné interpretační praxe.
5.1 Skladby významné pro současnou interpretační praxi.
5.1.1 Skladatelé, píšící ve stylu vídeňského klasicismu 29
5.1.2 Skladatelé, píšící pro klarinet v době pozdního klasicismu 40
5.2 Méně známí autoři v oblasti klarinetové tvorby českých skladatelů z hlediska současné interpretace.
5.2.1 Skladatelé, působící v zahraničí 45
5.2.2 Skladatelé, působící na českém území, kantorská větev 47
5.3 Výběr anonymních skladeb pro klarinet, pocházejících z českého území.
5.3.1 Lokality nálezů anonymních skladeb 52
5.3.2 Typologie anonymních skladeb pro dechové nástroje 53
5.3.3 Významné anonymní skladby pro klarinet z hlediska současné interpretace 54
5.3.4 Pozoruhodné anonymní skladby z archívu hraběte Jana Pachty 57
5.3.5 Anonymní skladby, pocházející z vybraných lokalit fondů 62
6. Závěrečné shrnutí 63
Příloha

1. Úvod k problematice diplomové práce.

Stejně jako mnohá odvětví kultury sledují a zkoumají svůj historický původ a vznik, nejinak je tomu i v hudební oblasti. Vývoj lidstva sebou přinesl rozvoj a zdokonalování řady hudebních nástrojů. Jejich vznik nelze vždy přesně vyložit. Snad díky potřebě vyloudit z přírodních předmětů příjemný zvuk můžeme dnes pozorovat nejrůznější spektrum hudebních nástrojů, které prošly svou zákonitou proměnou napříč historickými etapami. Lidský důmysl si dokázal povšimnout zvláštností zvuků a dovedl je svým vlivem přizpůsobit tak, aby zněly co nejdokonaleji. Když hudební nástroje překročily své přirozené prvotní rozeznění a bylo možno vyluzovat první tóny, začali si jich všímat jedinci nadaní zvláštní představivostí a vynalézavostí. Ovládli nástroj, dovedli z jeho tajemství vykouzlit příjemné tóny, navzájem se vázající v melodii. Zkušenosti a praxe se navzájem začaly doplňovat a inspirovat. Nic již nebránilo tomu, abychom začali tyto inspirace nazývat hudebními díly. Mezi hudebními nástroji má své nezastupitelné místo dřevěný dechový nástroj – klarinet. Hudební klasicismus přelomu 18. a 19. století mu poskytl obdivuhodnou dokonalost, s jakou se můžeme setkávat dodnes. Stejnou měrou pomohli i čeští skladatelé tohoto období svými nepřehlédnutelnými hudebními díly, kterými významně obohatili klarinetovou literaturu tohoto období. Zároveň napomáhali určovat i její budoucí směr. Díla některých skladatelů přežila a zůstala dodnes v myslích hudebníků. Stejně tak existuje řada skladeb, jež vymizela z hudebního podvědomí i skladeb, o kterých máme písemné zmínky v historických pramenech. Přesto se jejich podoba nedochovala. Rozhodl jsem se těmto zapomenutým i slavným skladbám pro klarinet věnovat tuto práci, která by mohla sloužit jako přehled klarinetových skladeb českých autorů v období hudebního klasicismu.

2. Základní informace o vzniku klarinetu a jeho vývoji.

2.1 Klarinet - významný hudební nástroj.

Klarinet je hudební nástroj zvláštní pro svou zpěvnost, barevnost tónu a charakteristický zvuk. Název nástroje je odvozen z označení barokních trubek –

clarin[1]. Zdrobnělinou slova clarina vznikl posléze název clarinetto – tedy klarinet. Tónový rozsah klarinetu je úctyhodný, dosahuje téměř čtyřech oktáv. Srovnáme-li například příčnou flétnou a klarinet, má klarinet mnohem hlubší, pevnější a bohatší témbrová odstínění a zřejmě proto se často stává hlavním nositelem obzvláště pevné a výrazné zpěvné melodie. Lze jím provádět krásné dynamické stínování, proto můžeme hovořit o klarinetu jako nástroji náladotvorném. Uplatní se jak ve zpěvných lyrických partiích, v hudbě dramatického charakteru, tak i v moderní hudbě, v jazzu nebo populární hudbě. Přináší píšícímu autorovi nebývalé zvukové možnosti. Tyto možnosti dokáže nástroj velmi dobře uplatnit především sólově, ale také v orchestrech či nejrůznějších komorních uskupeních.

2.2 Předchůdci klarinetu, Chalumeau,

Vývoj, který zásadně ovlivnil dnešní podobu dřevěných dechových hudebních nástrojů můžeme sledovat zhruba od poloviny 17. století. V této době se začaly utvářet nástrojové soubory, které se staly zárodky dnešních typů orchestru. V těchto orchestrech se také začalo ukazovat, které z hudebních nástrojů jsou z hlediska dobových požadavků na interpretaci použitelné, a které se do orchestru nehodí. Dnešní typy dřevěných dechových nástrojů se od té doby rychle vyvíjely k větší dokonalosti, zatímco nejrůznější nástroje např. sorduny[2], rakety[3], cinky[4] postupně z hudby mizely.

Jednoplátkové píšťaly se v Evropě v 17. století vyskytovaly pouze jako nástroje lidového původu. Je zajímavé, že ani německý hudební skladatel a teoretik Michael Praetorius (1571-1621) se ve svých teoretických spisech a traktátech o hudebních nástrojích o žádných jednoplátkových nástrojích nezmiňuje. Za přímého předchůdce klarinetu proto dnes považujeme západoevropský, jednoplátkový lidový nástroj chalumeau, někdy také nazývaný zampogne[5]. Zdokonalil ho norimberský nástrojař Johann Christoph Denner (1650-1701). Nástroj měl dvě klapky a zřejmě jej ještě nelze pokládat za

---

[1] Clarina – typ žestěového signálního nástroje. Modr Antonín – Hudební nástroje, Praha 1982, s.109

[2] Sordun – historický dřevěný hudební nástroj, podobný fagotu. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s.322

[3] Raket – typ zastaralého dřevěného hudebního nástroje, jehož roura byla několikrát lomena. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník. Praha 1960, s.281

[4] Cink – dřevěný nebo kostěný dechový nástroj s nátrubkem. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s.66

[5] Název užívaný v Itálii.

klarinet. Patří mezi nejstarší jednoplátkové nástroje vůbec. Tónově je velmi podobný klarinetu, ale nedisponuje srovnatelným rozsahem. Rozsah nástroje je obvykle notován mezi „f 1" – „b 2", což je o oktávu výše psaný rozsah šalmajového rejstříku dvouklapkového klarinetu.

Jméno chalumeau uvádí poprvé notový tisk z roku 1716 „Air a deux clarinettes ou deux chalumeaux"[6]. Označení chalumeau a clarinnetto se často užívala především v německých oblastech. Samotný chalumeau byl například používán skladateli: M. A. Ziani (v opeře Gaio Pompilo z roku 1704), z dalších méně známých - Keiser (použito v roce 1706), Telemann (1721) a řadou dalších. Ze známých autorů to jsou Hasse, Händel, Fux, Zelenka, Dittersdorf. I Christoph Wilibald Gluck v operách Orfeo a Alceste z roku 1764 a 1769 píše part pro chalumeau. V neposlední řadě je třeba zmínit ještě Františka Václava Míču, který píše speciálně pro chalumeau sólový part v opeře O původu Jaroměřic na Moravě (z roku 1730) – árie Genovildy – II . jednání, 4. scéna.

2.3 První klarinety a jejich použití.

Z hlediska historického zařazení podle prvních dochovaných klarinetů hovoříme o tzv. barokních a klasických klarinetech. Barokní klarinety byly dvou až tří klapkové (přefukovací klapka, klapka „a 1", „e / h 1"). Klasické klarinety – pětiklapkové (přidány navíc klapky „fis / cis 2", „as / es 2"). O přidání čtvrté a páté klapky se zasloužil nástrojař Barthold Fritz z Brunšviku, ale také současně s ním i pařížský virtuos českého původu Jan Josef Beer (také Bär). Další klapky přibývaly jen pozvolna a porůznu. Šestá klapka bývá nejčastěji „cis 1 / gis 2". V Anglii se často vyskytovala šestá klapka, napomáhající trylkovaní pro celotónové trylky na tónech „a 1" a „b 1". Zavedl ji Xaver Lefévre v Paříži.

Takto vybavený klarinet byl v orchestru použit například již ve Mši J. A. Fabera – antverpského kapelníka - v roce 1720. Notový příklad uvádí Francois August Gevaert, dílo samo je však po roce 1950 nezvěstné. Trochu sporné je použití Georgem Friedrichem Händelem v opeře Tamerlano z roku 1724. Zde jsou původní „cornetti" nahrazeny zkratkou „Clar". Toto může značit clariny (trubky). Přesto existují domněnky o tom, že samotná stylizace partů je určena dřevěným dechovým nástrojům. Patrně z roku 1748 pochází Händelova

[6] Kratochvíl Jiří – Čtyři studie, AMU 2005, s.42

„Ouverture in D" pro dva klarinety a corno da caccia, která se zachovala v autografu a také již v novém tisku. Kolem roku 1740 vznikají pro „D" klarinet 4 koncerty J. M. Moltera. Rovněž před rokem 1741 musela být napsána i dvě Concerta pro 2 hoboje, 2 „C"- klarinety, smyčce a continuo od Antonia Vivaldiho.

O klarinetu jako hudebním nástroji můžeme hovořit až od chvíle nalezení správné polohy a odpovídající velikosti tzv. přefukovací klapky. Tato klapka, která již nyní umožňovala přefuk celé základní tónové řady i část druhého přefuku, umožňujícího hrát na klarinetu nejvyšší tóny. Rozsah nástroje se tak zvýšil do tónu „e 3". Tento vskutku převratný objev učinil Dennerův syn Jacob Denner v letech 1715-1720. Mezi padesáti dochovanými nástroji, označovanými „J. C. Denner" nebo „J. Denner" převládají zobcové i příčné flétny, hoboje, fagoty a také šest dvouklapkových klarinetů. Dodnes není jasné, zda značky rozlišují syna a otce nebo zda se jedné o shodné označení. Hoboj průkazně vyrobený po roce 1707 má například značku J. C. Denner.

2.4 Basetový roh a jeho příbuzné nástroje.

Jedním z dalších vývojových typů klarinetu je basetový roh. Jeho zřejmým předchůdcem byl tzv. milostný klarinet, který vznikl v roce 1750. Basetový roh byl postaven kolem roku 1770. Název nástroje vznikl podle italského označení „corna di bassetto" (corno – roh, basseto – malý bas „basíček" – podle polohy svého tónového rozsahu). Je však také pravděpodobné, že název nástroje ovlivnila původní podoba nástroje. Byl zahnut nebo zakřiven do úhlu či polokruhu, někdy i dvakrát nebo třikrát lomen. Později obdržel přímý tvar klarinetu s ozvučníkem, vyčnívajícím kolmo vzhůru a zahnutým vpřed. Kovová trubice, na niž se nasazuje hubička, je ohnuta dozadu. Oproti klarinetu dnešního typu má basetový roh tenčí stěny a užší menzuru, takže má určitý zvláštní zvukový charakter mezi ostatními nástroji klarinetového typu. Jeho psaný rozsah je od počátku o tercii hlubší, než bývá u klarinetových nástrojů obvyklé. Toto zapříčiňují dvě tzv. basetové klapky pro palec, které umožňují hrát psané „d" a „c". Mozartovi klarinetisté – bratři Stadlerové spolu s Thomasem Lotzem přidali další dvě chromatizující klapky „cis" a „ dis". Basetový roh bývá převážně naladěn v „F", proto zní o kvintu níže, než klarinet, který je laděn v „B". Podobně s laděním je tento vztah mezi

hobojem a anglickým rohem. Notace je v houslovém klíči, jeho délka nepřesahuje 106 centimetrů. Barva tónu basetového rohu je proti klarinetu více zatemněná až zatrpklá ve výrazu.

Velkou oblibu si v basetovém rohu našel Wolfgang Amadeus Mozart. Používal ho jak ve svých operách, tak v komorní hudbě. Pravděpodobně poprvé ho Mozart použil ve své Velké dechové serenádě B – dur (K361) z roku 1781, dále v operách Kouzelná flétna, La Clemenza di Tito, v Requiem, Zednářské smuteční hudbě, komorních skladbách. Ladění nástroje zachovával Mozart in „F", výjimečně in „G". Málo obvyklé ladění „D" nalezneme v tvorbě Jiřího Družeckého v řadě jeho dechových Partií, a také v Trojkoncertu pro tři basetové rohy a orchestr. U starých českých mistrů je též pro tento nástroj několik koncertů, v komorní hudbě se vyskytují tria a kvarteta. Vynikají například tria Vojtěcha Nudery pro svou hudební pozoruhodnost. Kolem roku 1800 byl basetový roh ještě velmi oblíbeným nástrojem. Na tehdejší pražské konzervatoři byl uváděn jako profesor hry na basetový roh i klarinet Václav Farník. Taktéž v Romanci České suity Antonína Dvořáka je původně psán basetový roh, nikoli anglický. Označení basetového rohu v tištěné partituře tohoto díla je pravděpodobně na návrh vydavatele, protože v době (kolem roku 1879) byl basetový roh nástrojem již neobvyklým, téměř nepoužívaným, zatímco anglický roh zcela běžným.

Basetový klarinet zkonstruovali bratři Stadlerové a Thomas Lotz. Jedná se o klarinet v ladění „A" nebo „B" a má navíc ještě přidané psané tóny „ es, d, cis, c" v hluboké poloze. Použil jej také Mozart v opeře La Clemenza di Tito v árii č. 9, a v nedokončeném Allegru B dur pro klarinet a smyčcový kvartet. Je dnes již bezpečně prokázáno, že pro basetový klarinet in „A" napsal Mozart i kvintet (K581) a Koncert A - dur pro klarinet a orchestr (K622). Aby bylo možno hrát Mozartovy skladby s původními nástroji, vznikají dodnes moderní basetové klarinety – první z nich byl například sestrojen na návrh profesora Kostohryze.

Altové klarinety se původně objevovaly v laděních „As" a „G" a nazývaly se také milostnými klarinety – klarinety d' amour. Později se vyskytovalo též ladění in „F" a dnes je časté ladění in „Es". Ve srovnání s basetovými rohy mají podstatně širší menzuru a rozsah pouze do psaného „e 2" nebo „es 2".

Milostný klarinet použil například Johann Christoph Bach ve své opeře Temistocle z roku 1766. Bohužel z hudební praxe záhy vymizel. Do skupiny altových klarinetů lze ještě zařadil tzv. kovový klarinet, zhotovený z mosazného plechu, jež byl patentován ve Francii a to roku 1821 jako „ clairon métallique"[7]. Ve srovnání s ostatními typy se ho používalo velice málo, především ve vojenských hudbách a orchestrech. Vyznačoval se především svým ostře pronikavým tónem.

2.5 Historická problematika ladění klarinetů.

Protože klarinet přefukuje pouze do lichých alikvotních tónů, vyskytuje se od počátku v několika základních laděních. Hra v tóninách s větším počtem předznamenání byla oproti ostatním dřevěným dechovým nástrojům těžší a intonačně méně spolehlivá. Nejstarší Dennerovy a ostatní dobové nástroje se stavěly v laděních „B" (pro tóniny s bé), „C" (pro tóniny s malým počtem předznamenání) a „D" (pro tóniny s křížky). Je z dnešního pohledu docela zajímavé, že v tehdejší hudební praxi musel hudebník - klarinetista, vlastnit takovéto základní typy naladěných klarinetů, jinak měl poměrně ztíženou, někdy i prakticky znemožněnou schopnost hrát party v autorem předepsaných tóninách či rozsazích. Teprve kolem roku 1730 se objevuje prvý typ „A" klarinetu. Až ve druhé polovině 18. století se jako základní nástroj pro hru v křížkových tóninách prosadil „A" klarinet, a to mimo jiné zásluhou Wolfganga Amadea Mozarta. Mozart mimo jiné napsal pro klarinet snad nejslavnější a nejdokonalejší dílo pro tento nástroj - Koncert A dur pro klarinet a orchestr. S klarinetem se seznámil při své první návštěvě v Mannheimu. Byl jeho zvukem tak okouzlen, že napsal svému otci: „ Ach kéž bychom též měli klarinety i my".[8] "D" klarinet přejal později úlohu malého klarinetu pro dechovou hudbu a zvláštní efekty. Dnes se v dechových hudbách především používá klarinet laděný v tónině „Es". Tzv. barokní klarinety a klasické klarinety bývaly někdy stavěny s výměnnými díly, jako flétny. Klapky byly převážně na krajních dílech, nahoře pod soudkem a dole na prodlouženém ozvučníku. Měnily se dva krátké střední díly, každý z nich měl tři otvory.

[7] Používal se převážně ve vojenských orchestrech. Modr Antonín, Hudební nástroje, Praha 1982, s.104

[8] Mozart usiloval o vlastnictví klarinetu v salcburském orchestru. Modr Antonín, Hudební nástroje, Praha 1982, s.99

Různá ladění klarinetů se tedy nejprve řídila tóninou skladby, jak již bylo uvedeno. Teprve v 19. století začali někteří skladatelé vědomě využívat barevných rozdílů mezi jednotlivými laděními. S „C" klarinetem se můžeme setkat například v dílech Bedřicha Smetany - Prodaná nevěsta, Dvě vdovy, Vltava apod. Uplatnil ho také Richard Strauss v opeře Růžový kavalír. Dnes se nejvíce používá obou ladění „B" i „A" a hráči podle potřeby klarinety střídají. V této souvislosti je třeba připomenout skutečnost, že se po celé 19. století řešil problém odstranění tohoto střídání nástrojů, ovšem vždy bez pozitivního výsledku. Objevovaly se nejrůznější typy tzv. kombinačních či kombinovaných klarinetů. Problémy se řešily vkládáním vsuvek mezi díly klarinetu, od vysouvání nástroje zhotoveného z kovových dílců do sebe vsazených pomocí klíče, až k použití tzv. dvojité mechaniky. Modely vznikaly v letech 1847-1884. Je zcela pochopitelné, že se takovéto pokusy nemohly prosadit, protože hlavním problémem byla zcela určitě nečistá intonace takto upravovaných nástrojů.

2.6 Mechanika klarinetu v době vzniku nástroje, zdokonalování jeho technických možností v jednotlivých historických etapách.

Chromatizace a přibývání počtu klapek probíhaly na klarinetech souběžně s ostatními dřevěnými dechovými nástroji. Zpočátku hráli na klarinet flétnisté, hobojisté, i fagotisté, kteří dostali do úvazku nový nástroj, hmatově i tvořením tónu příbuzný. Jak již bylo řečeno, hlavní a důležitou zásluhu na zdokonalení nástroje měl Dennerův syn Jakob. Kolem roku 1720 objevil přefukovací schopnost klarinetu. Prakticky se to projevilo tím, že klapka „h 1" byla posunuta nazpět k hubičce a tím se Dennerovi podařilo vyrovnat tzv. střední rejstřík. U této klapky zúžil dírku, protáhl nástroj kovovou rourkou a docílil tak vlastně sníženého tónu – „b 1". Takto upravená dírka umožnila rozšíření rozsahu nástroje směrem dolů až do tónu „e". Vytvořením tónu „b 1" pozbyl však klapku „h 1", kterou znovu otevřel na spodní části klarinetu. Ze starých dvojjazýčkových šalmajů převzal ozvučník nálevkovitého tvaru. Nyní měl klarinet již tři klapky – „a 1", „b 1", „h 1"/ e . Je zcela nepochybné, že tón a jeho kvalitu na tento nástroj z větší části ovlivňovala skutečnost, že hubička

nástroje se vkládala do úst s plátkem[9]. Třtinový plátek se dotýkal nikoliv dolního rtu, jak je dnes samozřejmé, ale horního, případně i zubů. Tento způsob hry, kdy docházelo k vibrování plátku na horním rtu se udržel až do konce 19. století, například v Itálii hlavně u lidových hudebníků. Hráčům dvouplátkových nástrojů se to zdálo přirozené. Jistota ve výškách a při dolaďování vedla k postupnému převládnutí dnešního nátisku, s plátkem na dolním rtu.

Na dalším vývoji klarinetu se velkou měrou podíleli nástrojaři i význační klarinetisté několika generací a zemí. Čtvrtou a pátou klapku „fis" (také „cis 2") a „gis" („dis 2") zavedl český klarinetista Jan Josef Beer (1744 – 1811) ve spolupráci s brunšvickým nástrojařem Bertholdem Fritzem (+ 1766) a nezávisle na sobě přidávají šestou klapku „cis 1" („gis 2") kolem roku 1790 pařížský klarinetista Xavier Lefévre (1763- 1829) a již zmiňovaní vídeňští klarinetisté bratři Anton a Johann Stadlerové. Rozšířili také rozsah klarinetu až k psanému „c".

Po roce 1800, kdy dochází obecně ke zdokonalování většiny hudebních nástrojů, přichází velký reformátor v dějinách klarinetu, vynikající klarinetista Ivan Müller (1786 – 1854). Na základě akustických a fyzikálních výpočtů opravil vrtání nástroje a polohu několika jednotlivých dírek. Položil tak základy dnešnímu klarinetovému typu nástroje. Přestože pařížská Akademie krásných umění tyto úpravy zavrhla, pronikly Müllerovy reformy vítězně celým světem. Kolem roku 1810 se objevuje jeho třináctiklapkový klarinet, který již mohl poměrně přijatelně hrát ve všech základních i vzdálenějších tóninách. Pro zajímavost Antonín Rejcha píše roku 1815 pro takto vybavený nástroj svůj Koncert pro klarinet „zdokonalený Müllerem".[10] Tento nový typ klarinetu ovšem vyvolával i některé negativní reakce. Jedna z nich se týká zjištění, že Müllerův klarinet se nelíbil M. I. Glinkovi, který jej slyšel roku 1832 v Miláně. Píše ve svých pamětech doslova : „ .... drsné tóny jako křiky husy .. . Přesto

[9] Plátek – někdy také „jazýček" – umožňuje rozechvění tónu, připevňuje se k hubičce tzv. strojkem nebo objímkou.

[10] Tento klarinetový koncert nebyl dostupný v době přípravy diplomové práce. proto není v následujících kapitolách o tvorbě českých skladatelů podrobně rozebírán.

však byl vynálezce hrdý na svůj vynález. Na štěstí pro milovníky hudby nebyl však ještě tento klarinet zaveden do orchestru".[11]

U klarinetu se také hned napoprvé podařila aplikace tzv. Böhmova systému[12]. Je označován podle flétnisty Theobalda Böhma, který nahradil starší krycí klapkovou soustavu, umožňující klapky pouze otevírat, soustavou otevřených dírek. Díky této výměně bylo nyní možné pomocí klapkových mechanik některé dírky i uzavírat. Aplikací na klarinet se zabývali profesor pařížské konzervatoře Hyacinth E. Klosé (1808 – 1880) a pařížský nástrojař L. A. Buffet[13]. Hlavní přínos především tkvěl v zavedení tzv. prstencových klapek, což se stalo přibližně v roce 1839. Roku 1844 byl patentován Klosého model se 17 klapkami a 6 brýlemi, dodnes používaný tzv. neplnoklapkový Böhmův klarinet[14]. Nyní bylo docíleno snadnější technické hry na klarinetu, možnost postavit klarinet do úrovně virtuózního nástroje. V patentním spise je výslovně název „Klarinet s pohyblivými prstenci". (Avec anneaux mobiles)[15]. Těchto brýlí potom záhy použil Müller ve spolupráci s firmou Heckel na svém modelu z roku 1845, který však zůstává modelem německým. Od Klosého – Böhmova typu se zásadně liší v některých hmatech. Tento německý systém zdokonalila firma Mollenhauer po roce 1860. Za spolupráce klarinetisty Heinze Kunzeho vznikl následně v roce 1890 nástroj s německými hmaty, ale s malíkovými klapkami podle systému Böhma – Klosého. O další vývoj německého systému se zasloužil zvláště Oskar Oehler na konci 19. století. Jeho konečný model má 22 klapek, 5 brýlových kroužků a krytou střední dírku spodního dílu. Plnoklapkový typ Böhmův, neboli běžně užívané označení – francouzský systém, se objevuje kolem roku 1860. Má 20 klapek a 7 brýlí. Jeho běžný název zní typ Konzervatoř. Rozsah nástroje, prodloužený dolů do psaného „es", se občas objeví u známých skladatelů. Tento rozsah je součástí děl Antonína Dvořáka (ve 2. symfonii - 2. větě in „B"), Zdeňka Fibicha (V podvečer - in „A"), Richarda Strausse (Elektra) nebo Leoše Janáčeka (Concertino) aj.

---

[11] Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.44

[12] Böhmův systém byl aplikován i na jiných dechových nástrojích. Modr Antonín, Hudební nástroje, Praha 1982, s. 84 – 85.

[13] Dodnes je po tomto pařížském nástrojaři pojmenován typ nástroje- klarinet Buffet.

[14] Neplnoklapkový klarinet – klarinet, který postrádá několik klapek a brýlových kroužků, které umožňují dokonalejší technickou hru. Je v porovnání s plnoklapkovým kratší a má díky absenci spodní klapky „es" menší rozsah.

[15] .Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.44

2.7 Technika hry, její zákonitosti a vývoj.

Klarinet patří mezi nejdůležitější nástroj skupiny dechových nástrojů s jednoduchým plátkem. Jak samotná trubice, tak vrtání mají válcovitý tvar, až na malé rozšíření spodního, tzv. středního dílu. Výrobním materiálem je převážně grenadillové dřevo[16]. Skládá se z pěti hlavních dílů. Jeden z nejdůležitějších dílů klarinetu, který výraznou měrou ovlivňuje kvalitu hraného tónu, jeho otevřenost a zabarvenost je tzv. hubička. Někdy je též obecně nazývána jako zobcový horní díl. V 18. století se hubičky vyráběly ze zimostrázového dřeva. To mělo za následek tu skutečnost, že výsledný tón, tvořený takovouto hubičkou, byl drsný a ostrý. Zavedením kaučukových hubiček došlo k výraznému zlepšení kvality tónu (tón se „zakulatil"), dostal sametovější nádech. Na hubičce je nasazeno šroubovací zařízení (strojek), které drží plátek s hubičkou pohromadě. Z historie jsou známy případy, že plátky byly připevňovány k hubičce různými provázky, motouzy, někdy tvořily přímou součást hubičky. Plátek je vyráběn z třtinového dřeva a je dnes speciálně broušen na požadovanou tvrdost. Tvrdost plátku se označuje číslicemi 1- 5. Po hubičce následuje soudek, na jehož délce je přímo závislá intonace nástroje. Prakticky dochází k prodlužování nebo zkracování vzduchového sloupce. Zkracováním se ladění nástroje zvyšuje, prodloužením snižuje. Vlastní klapkový mechanismus je aplikovaný na dvou středních dílech, někdy, zvláště u klarinetů s vyšším laděním, je mechanika pouze na jednom díle. Klarinet zakončuje tzv. ozvučník, který jednak prodlužuje a zakončuje vzduchový sloupec a na druhé straně zajišťuje snadné ozývání tónů, závislých na nejspodnějších klapkách klarinetu. Ozvučník je určen pro dobré rozeznění tónů a má nálevkovitý tvar.

Tón byl vždy vyluzován hráčovým nárazem výdechu, který rozechvívá třtinový plátek, upevněný na hubičce. U plátku vlastně dochází k přibližování a oddalování od okraje hubičky, těmito četnými nárazy nastává rozkmit vzduchového sloupce v nástroji a ten se mění na zvuk. Barva tónu je také do jisté míry závislá na důsledku válcovitého vrtání.

[16] Také kokosové dřevo nebo ebonit – syntetický kaučuk.

Klarinet je nástroj, který přefukuje nikoliv do oktávy, jak je tomu u ostatních dechových nástrojů (příčné flétny, hoboje, či fagotu), ale do duodecimy – tj. do vyšší čisté kvinty nad oktávou. Vlastní přefuk do vyšších intervalů je podobně jako u flétny závislý na částečném, dílčím rozechvění vzduchového prostoru uvnitř nástroje. Přefukovací klapka někdy také nazývaná palcová, je umístěna vespod horního středního dílu. Velmi důležité je také uvědomit si, že klarinet přefukuje pouze do lichých alikvotních tónů. Vyskytuje se také proto od počátku v několika základních laděních, neboť hra v tóninách s větším počtem předznamenání byla oproti ostatním dřevěným dechovým nástrojům těžší a především intonačně méně spolehlivá, jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách.

2.8 Vývoj klarinetových nástrojů v letopočtech – shrnutí důležitých mezníků.

Pro větší přehlednost vývoje klarinetových nástrojů je zde předkládán stručný přehled důležitých historických mezníků.

1690 – 1700 – Johann Christoph Denner zdokonaluje středověký nástroj - - chalumeau

1704 - chalumeau je poprvé použito v orchestru (Ziani)

1716 - poprvé doložen název klarinet (Air a deux clarinetes)

1720- 1730 syn Dennera Jacob Denner zdokonaluje klarinet nalezením přefukovací klapky, objevuje se tříklapkový model

1730 - F. V. Míča požívá chlumeau v orchestru (O původu Jaroměřic ...)

Kolem 1730- prvý doložený A klarinet

1740 - G. F. Händel používá klarinet ve své Ouverture in D

kolem 1770 - již jsou běžné 4-5 klapkové klarinety, vzniká basetový roh

1780 – 1790 konstruován bratry Stadlery basetový klarinet (s oblibou ho používá W.A.Mozart

kolem 1810 I. Müller konstruuje v Paříži 13 klapkový klarinet a zároveň

1815 Antonín Rejcha píše svůj Koncert pro Müllerův klarinet

1839 – 1840 H. E. Klosé a A. Buffet aplikují Böhmův systém na klarinet

1844 - Klosé podává patent na klarinet s pohyblivými prstenci (má 17 klapek, 6 brýlových kroužků – dnešní neplnoklapkový klarinet)

1845 - Müller s firmou Heckel zavádí brýle na tzv. německý systém

3.Využití klarinetu v období hudebního klasicismu, Mannheimská škola, tvorba jejích českých skladatelů.

3.1 Hudební klasicismus a jeho principy.

V 18. století stála hudba v popředí evropského kulturního života a těšila se intenzivnímu zájmu všech tehdejších společenských vrstev. Panovníci, šlechticové, představitelé vládnoucích institucí, vydávali nemalé finanční náklady na provoz kultury svých založených kapel a dvorních oper. Tehdejší aristokracie a také církevní instituce se snažily reprezentovat hudbou. Umělecké tendence a zásady, které se na sklonku 18. století prosadily i v ostatních oborech, a jimž se později dostalo označení „klasické" nebo „klasicistické", se již od třicátých a čtyřicátých let 18. století uplatňovaly v hudbě. Hlavní stylové znaky hudby v období klasicismu nejsou jen důsledkem nastupující éry osvícenství, ale vzešly plynule ze stále se rozvíjející hudební praxe. Ta samozřejmě ovlivňovala a proměňovala tehdejší společnost. Byla to právě hudební praxe, která pomáhala spoluvytvářet a formovat ideály umělecké tvorby. Po končícím pompézním stylu baroka nastupovala tak nová éra hlásající návrat k přírodě i požadavek umělecké prostoty a bezprostřednosti, spontánnosti, srozumitelnosti a přirozené krásy.

Hlavní změna v novém klasicistním období nastala v oblasti instrumentální hudby a jejím vývoji, přestože jevištní formy klasicismu nebyly nijak v pozadí pozornosti. Je velmi důležité uvědomit si, že právě české země díky své staleté a přirozené hudební tvořivosti se mohly prostřednictvím četných skladatelů, aktivních hudebníků, instrumentalistů, dirigentů a organizátorů hudebního života, působících ve všech kulturních zemích tehdejší Evropy, spolupodílet na

novém slohu a to zcela rovnocenně. V některých případech se přímo tyto osobnosti stávaly inspirativními pro své okolí.

Klasicistní období navazuje na předešlé barokní hlavně tam, kde se hudba rozvíjela spíše ve směru homofonie, než v uplatnění kontrapunktického umění.

Rozdíl také tvoří samotná melodika. V barokním stylu jsme byli zvyklí na spíše otevřenou, někdy nepravidelnou strukturu, která místy velmi podléhala kontrapunktické a imitační práci – názorným příkladem je fuga. V klasicismu se nyní setkáváme se symetricky členěným předvětím a závětím. Z forem začala bezkonkurenčně dominovat sonátová forma, jež si postupně vyžádala požadavek druhého kontrastního tématu. To utvořilo jakýsi základ pro cyklickou sonátu a vše se stalo principem několika instrumentálních druhů, například: sonáty, symfonie, instrumentálního koncertu, komorních skladeb, dechových kvintetů apod.

Již v některých dílech Antonia Vivaldiho, Georga Friedricha Händela i jiných skladatelů se setkáváme s úseky, kde převažuje jednohlasá melodie, která je akordicky doprovázená. Tento vývoj je zřetelný v období tzv. raného klasicismu. Melodie byla doprovázena harmonicky, ovšem se zřetelem k vedení hlasů, takže některá místa nejsou po této stránce zcela vyhraněna. Můžeme se setkat s harmonickými obraty, které našemu dnešnímu cítění připadají jako neumělé nebo chybné. V této době také mizí z hudby generálbas. Původní akordická výplň cembala, nebo varhan přechází do středních hlasů orchestru, do lesních rohů, fagotů, viol a částečně do druhých houslí. V první polovině 18.století dochází k definitivnímu zavedení lesních rohů do orchestru a současně také příčná flétna nahrazuje zobcovou. Stejně tak mizí šalmaje, bomharty[17] a serpenty[18] a jsou postupně nahrazovány hobojem, fagotem a klarinetem. Spolu s cinky a barokními klarinami mizí z orchestru virtuózní trubkové hlasy.

[17] Bomhart – starý dřevěný dechový nástroj, který tvořil basový hlas k šalmajím. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s.53

[18] Serpent – hudební nástroj ze dřeva potažený kůží. Také basový cink. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s.307

3.2 Interpretace skladeb pro dechové nástroje v klasicismu.

Interpretační sloh raného klasicismu se formoval především v Mannheimu[19]. Je obecně známo, že v orchestrech byly zavedeny jednotné smyky, nad kterými bděl koncertní mistr. Byla pečlivě vypracována a sjednocena artikulace a začalo se používat dynamických odstínů, včetně crescenda a diminuend. Tato postupně měněná dynamika se podle některých zpráv stala až manýrou v pozdějším období. Nový dynamický styl měl takový ohlas, že když lidé, kteří crescendo mannheimského orchestru poprvé slyšeli, byli natolik fascinováni, že vstávali ze židlí[20]. Rubato bylo již v Mannheimu známé, ovšem nebylo vhodné používat ho v hudbě nápadně a často. U koncertantních partů dechových nástrojů bylo správné, a někdy i nutné, aby sólista přizpůsobil artikulaci a techniku svému způsobu hry tak, aby se mu skladba hrála dobře. Zde narážíme na zásadní rozdíl oproti způsobu interpretace v dnešní době. Domnívám se a mám pocit že dnešní přísné a vymezené normy pro interpretační pojetí například klarinetového koncertu nechtěně ubírají na přirozenosti interpreta a jeho osobního vkladu do díla. Samozřejmě nelze měnit styl a výraz skladby, proto se jako jedno z možných řešení nabízí hra z paměti, kde podle mého názoru, nedochází k urputnému snažení dodržet vše co je předepsáno v notovém zápisu. Interpret může do skladby vložit navíc svůj osobní pohled. Skladba tak může více působit nadhledově a originálně.

Doboví skladatelé většinou artikulační znaménka do svých skladeb v technických pasážích nevpisovali, protože právě a zřejmě počítali s individuálním pojetím každého sólisty[21]. Vlastní interpretace dnešního typu se začala tvořit až za přispění jednotlivých editorů a historických badatelů. Z dnešního pohledu se nám může originální rukopisné znění skladby zdát jednoduché, nezvyklé někdy i chybné. Asi právě proto záleží na sjednoceném způsobu artikulace, dynamice, stavbě fráze, aby dílo co nejlépe vyznělo. Také lze pozorovat, že u českých autorů raného klasicismu se občas objevují

---

[19] Mannheim ve smyslu tzv. Mannheimské školy – významného centra tehdejšího hudebního života. Více v kapitole 3.3 Význam Mannheimské školy.

[20] Tato postupně měněná dynamika se stávala v pozdějších obdobích až manýrou. Kratochvíl Jiří, Čtyři studie AMU 2005, s.107

[21] Soudobá interpretační tradice skladeb klasicismu se začala tvořit v posledních desetiletích.

náznaky melodických a harmonických obratů, typických pro skladatele jiných období[22].

3.3 Význam Mannheimské školy.

V době raného klasicismu se dostávají do čela vývoje skladatelé narození v Čechách a na Moravě. Je to především proslulá Mannheimská škola, jejímž zakladatelem byl Jan Václav Stamic (1717 – 1757). Působila zde řada dalších skladatelů a instrumentalistů českého původu, kteří se věnovali tvorbě dřevěných dechových nástrojů. Podobný vývoj pochopitelně probíhal téměř současně i na jiných místech Evropy. Německá hudební historie se někdy snaží snížit význam Mannheimské školy a dokázat, že podobný sloh vznikal i u jiných německých dvorů. Ovšem chybí zde pro Mannheim typický větší počet skladatelských individualit, které se navzájem doplňují. Na druhé straně jsou zase mimo Mannheim nesporně nadaní skladatelé, z nichž mnozí se narodili v Čechách. Podle skladeb, které jsou v současné době dostupné, je patrné, že to, co se odehrávalo v Mannheimu ve druhé polovině 18. století, má pro vývoj evropské hudby rozhodující význam. Nejen ve smyslu objevování něčeho nového, ale právě vysokou kvalitou dochovaných hudebních děl.

Mannheimská škola - tak se nazývá skupina skladatelů, která přišla ze střední Evropy a Itálie do německého Mannheimu ke dvoru kurfiřta Karla Philippa, který vládl v letech 1743 – 1742, a jeho následovníka Karla Theodora v období 1743 – 1778. Emigrace[23] českých hudebníků do ciziny byla mimořádně intenzivní od čtyřicátých let 18. století. Ve většině významných evropských centrech se v té době setkáváme s českými hráči. Jejich odchod za hranice českého území byl většinou tajný, někdy i dobrodružný. Neméně obvyklý byl i odchod celých skupin prostých muzikantů, šumařů, kteří v bandách putovali Evropou, aby se po sezóně opět vrátili domů[24]. Hrávali po ulicích a hospodách, dali se najímat šlechtou i měšťanstvem k rodinným slavnostem. Hrávali zpaměti lidové písně a taneční skladby, přiučili se i módním tancům vyšších vrstev. To byl také jeden ze způsobů, jak česká hudebnost zapůsobila na vznik nového hudebního slohu. Neodcházeli však

[22] Rozuměno především ve smyslu inspirace.
[23] Emigrace ve smyslu dnešního pohledu na odchod do zemí , které jsou dnes zahraničím.
[24] Vyhledávali městské trhy, slavnosti např. v Lipsku aj. Černušák, Gracian – Dějiny evropské hudby, Praha 1974, s.217.

pouze hudebníci, ale také řemeslníci a rolníci. Odchodem se zbavovali poddanství a získávali naději na svobodu. Pro hudebníky to pak byly především důvody sociální a existenční, pronásledování nekatolíků či přebytek hudebních talentů. Z významných českých hudebních skladatelů zamířili z Čech a Moravy do Mannheimu Jan Václav Stamic (1717 – 1757), František Xaver Richter (1709 – 1789), Antonín Filtz (1733 – 1760) a Stamicovi synové[25].

3.4 Podoba orchestrů v klasicismu,

Jak již bylo dříve zmíněno, přinesla doba klasicismu celkovou proměnu zvukového materiálu a s tím samozřejmě zákonitě docházelo k výměně instrumentáře jednotlivých orchestrů. Tento proces je zhruba datován do období dvacátých let 18. století. Instrumentář nového typu byl v hlavních rysech stabilizován kolem poloviny století, k zakončení však docházelo až v sedmdesátých letech. Proměna instrumentáře v českých zemích se v podstatě shoduje s okolními státy, přesto lze naleznout zajímavé odlišnosti. V této souvislosti je přínosné věnovat krátkou pozornost smyčcovým nástrojům, protože tvořily nepomíjivou součást každého orchestru a mají proto svůj velký význam. Pomyslnou nepsanou dobovou normou se staly dvoje housle jako nositelé melodického pohybu a motivické výstavby. Prozatím nebylo u nás dostatečně vysvětleno, proč viola brzy po začátku 18. století ztrácela v ansámblové hře svou důležitost ve srovnání s barokem. Podle většiny dochovaných skladeb nebyla pravidelnou součástí ansámblové hry a pokud se tam objevila, nebyly její psané party nikterak zajímavé a významné. Je možné, že se skladatelé cítili již vyčerpaní jejím zvukem. Styl a charakter hry se od doby vzniku nástroje jen pozvolna měnil. Viola se až tvorbou Brixiho a skladatelů jeho generace stává čitelnější jako samostatný hlas smyčcového čtyřhlasu. Violoncello bylo vedeno paralelně s kontrabasem téměř do konce století.

Dřevěné dechové nástroje prošly rovněž svou významnou proměnou. Z orchestrů mannheimského typu v 18. století zcela vymizela skupina zobcových fléten a byla nahrazena příčnými flétnami. Například hoboj, velmi oblíbený v baroku jako sólový nástroj se postupem času stal spíše běžným

[25] Nejvýznamnější z nich, z hlediska klarinetové tvorby, byl německý skladatel Karl Stamitz (1745 – 1801) – autor nejméně 10 koncertů pro klarinet. Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.114

„tutti" nástrojem orchestru. V sólových pasážích jej začala čím dál víc nahrazovat flétna a později zdokonalovaný klarinet. V českých zemích byla situace přece jen jiná. Hoboj si v 18. století dlouhou dobu udržoval svou oblíbenost jako sólový nástroj. Často doprovázel sopránové árie, zatímco flétna se v roli koncertantního nástroje prosazovala velmi pozvolna. I v orchestru ji nalezneme častěji na jiném místě, než hoboj, oblíbený v této dobové sestavě: smyčce, klávesový nástroj v kontinuu, hoboje a lesní rohy.

Podobně jsou na tom i dobové klarinety. Klarinety jsou u nás jednotlivě v orchestru doloženy ve skladbách jen velmi záhy – například v opise Reichenauerovy skladby, která se datuje do roku 1742. Po roce 1750 se objevují již častěji a to především ve světské instrumentální hudbě. V inventářích je prakticky nenalézáme, doloženy jsou například v pozůstalosti olomouckého věžného Němce v roce 1751 a v inventářích kapely olomouckých biskupů. Pro české země byla stále ještě velmi příznačná obliba basetového rohu. Klarinet se v českých zemích rozšířil záhy poté.

Raně klasický orchestr má tedy základ ve smyčcích, často již bez kontinua, ve dvou sopránových dechových nástrojích dřevěných, někdy psaných alternativně ve znění: „flauti o oboi , později již „ o clarinetti a vždy s dvěma lesními rohy. Fagot nebyl obvykle psán, ale hrál „coll basso" tam, kde hrály dechové nástroje, především v tutti.

3.4.1 Mannheimský orchestr – jeho složení.

Proslulý mannheimský orchestr měl v roce 1756 (shodou okolností v době narození W. A. Mozarta a rok před úmrtím Jana Václava Stamice), následující obsazení: 4 flétny, 2 hoboje, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 12 trubek, 2 bicí, 20 houslí, 4 violy, 2 cella, 2 kontrabasy. (V počtu trubek jsou samozřejmě i jednotlivý trubači, kteří u mannheimského dvora sloužili k jiným účelům, než v orchestru.) A nyní pro srovnání je uveden stav orchestru v roce 1777, kdy projížděl Mannheimem mladý Mozart cestou do Paříže. Obsazení bylo takové: 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 4 rohy, 2 trubky, 20 houslí, 4 violy, 4 cella, 4 kontrabasy[26]. Z tohoto porovnání jasně vyplývá, že klarinet v mannheimském orchestru získává své místo zřejmě právě v sedmdesátých letech 18. století,

[26] Bicí nástroje nejsou uvedeny. Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.106 – 107.

JIHOČESKÁ UNIVERZITA
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA -8-
Husova 458, 370 05 České Budějovice

přestože basetový roh – klarinetový předchůdce, jak již bylo dříve zmíněno, je v Bavorsku doložen až v roce 1770 a zůstává v oblibě českých zemí.

V této době působilo v mannheimském orchestru také několik hráčů na dechové nástroje zajímavých jmen například – flétnista Johann B. Wendling, hobojisté – Friedrich Ramm, Ludwig August Lebrun, nebo klarinetová rodina Tauschů, z které se mi asi před rokem dostal do ruky dnes zcela opomíjený, přesto v Německu vydaný klarinetový koncert německého skladatele Franze Tausche (1762-1817) - Koncert Es dur pro klarinet a orchestr. Příjemně překvapuje svou vyspělostí, nápaditými pasážemi a zpěvností druhé pomalé věty. Jedná se o třívětý koncert s těmito názvy vět – 1.věta Allegro spirituoso, 2. věta Romanze, 3. věta Rondo allegro. Dokáže zaujmout také svou originalitou, není patrný žádný náznak napodobení tehdejšího klarinetového kompozičního stylu. Vyznačuje se v první větě zajímavou kompozičně – technickou obtížností, která díky výběru tóniny je pro „B" klarinet naprosto přirozená a znělá. Domnívám se, že by neměl být opět ponořen do zapomnění a vřele bych ho chtěl doporučit všem klarinetistům.

3.5 Čeští skladatelé v Mannheimu a jejich tvorba pro dechové nástroje, užití klarinetu.

Jan Václav Stamic se narodil 19. června 1717 v Německém Brodě. Jeho otec působil jako varhaník a učitelem hudby. Po studiu gymnázia se učil hudebnímu řemeslu v Praze. Do Mannheimu odešel v roce 1741, kde se v následujících letech stává kapelníkem u kurfiřtského dvora[27]. Několikrát také pobýval v Paříži, kde vycházely s úspěchem jeho symfonické skladby. Soustřeďoval kolem sebe vynikající hudebníky, z nichž mnozí byli českého původu, nebo prošli českým prostředím. Ve Stamicových skladbách komorních i orchestrálních se setkáváme s plně vyvinutou sonátovou formou a vytříbenou cyklickou instrumentální formou. Ovšem nebyly to pouze tyto útvarné schopnosti, kterými obohatil evropskou klasickou hudbu, ale i schopnosti zvláštního hudebního výrazu, které dokázaly zaujmout tehdejší hudební svět. Podařilo se mu umělecky realizovat dynamická odstínění a agogické zpracování skladby, pro něj typické. Jeho dílo ještě za jeho života vzbuzovalo pozornost a dlouho po jeho smrti bylo jeho jméno pokládáno za

[27] Od roku 1748 je zde uváděn jako ředitel instrumentální hudby. Kolektiv – Československý hudební slovník osob a institucí II., Praha 1965, str.587

uznávané mezi hudebníky nového slohu. Na jeho formový a cyklický způsob komponování navázala většina skladatelů klasického období, zejména Haydn a Mozart.

Z dechových nástrojů byla v době mannheimských skladatelů nejvíce využívána flétna. Jan Václav Stamic je autorem nejméně třinácti flétnových koncertů. Objeveny jsou také koncerty pro hoboj a pro klarinet (je doložen eden klarinetový koncert). Jedná se o Koncert B dur pro klarinet a smyčce. Je třívětý s následujícím uspořádáním vět: 1. věta Allegro moderato, 2. věta Adagio, 3. věta Poco presto. Již v tomto Stamicově díle je patrná přítomnost sonátové formy ve všech větách. Je zde vyvinutá tutti předehra, typická pro nstrumentální koncerty. Můžeme se s ní setkat také na začátku provedení. V závěru první a druhé věty je původně vyhrazeno místo pro improvizovanou kadenci. Z dnešního pohledu by mohl být tento koncert hodnocen jako středně obtížný, pro klarinet laděný in"B" technicky nenáročný, díky volbě tóniny dobře znělý.

V partech dechových nástrojů v některých symfoniích Jana Václava Stamice je patrná jejich individualizace, to znamená, že nástroje nejsou pouze výplní orchestrálního zvuku, ale mají někdy již svou individuální podobu ve formě krátkých úryvkovitých sólových úseků. Jednotlivé nástroje se začínají od sebe navzájem odlišovat, a je využíváno jejich osobitých možností – příklad flétny, hoboje a klarinetu. Písemnými zprávami jsou doloženy i komorní dechové soubory s klarinety a lesními rohy, ovšem chybí konkrétní notové zápisy a tak lze dnes s touto informací polemizovat.

Slohem prvé generace zmiňovaných mannheimských hudebníků a skladatelů komponovali pro dechové nástroje jejich o něco mladší žáci. Jedním z nich je například mannheimský rodák, syn hobojisty a flétnisty tamějšího dvorního orchestru, Christian Cannabich (1731 – 1794). Z jeho tvorby pro dechové nástroje jsou nejvýznamnější flétnové koncerty a koncertantní skladby pro více dechových nástrojů s klarinetem. Pro klarinetovou tvorbu je ovšem daleko významnější žák vídeňského skladatele působícího v Mannheimu a dvorního kapelníka orchestru (od roku 1753) Jacoba Holzbauera, František Xaver Pokorný (1728 – 1794). Narodil se v Městci Králové, jeho tvorba je značně ovlivněna Janem Václavem Stamicem a Františkem Xaverem

Richterem. V roce 1754 byl vyslán ke studijnímu pobytu v Mannheimu, aby si osvojil tamější kompoziční styly. Později se také stal houslistou a členem dvorní kapely hraběte Thurn - Taxise v bavorském Regensburgu. Do historie klarinetové tvorby se zapsal jako první autor koncertů psaných speciálně pro klarinet laděný v „B". Je autorem třech flétnových koncertů, dva byly objeveny pro hoboj. Pro klarinet napsal dva koncerty.

4. Vídeňský klasicismus v tvorbě českých skladatelů, píšících pro klarinet.

4.1 Podoba klarinetového koncertu, užívané komorní formy.

Dovršení snah raného klasicismu, především dokončení vývoje sonátové formy a tří až čtyřvětého sonátového cyklu nastává v poslední třetině 18. století. Toto období se často označuje jako tzv. vídeňský klasicismus[28]. Nástrojový koncert se stabilizuje jako typický třívětý. První věta bývá v sonátové formě, druhá někdy v sonátové, většinou však v písňové formě. Třetí věta je ve většině případů rondo. Není také zcela vyloučené, že se může ve třetí větě objevit variace. Nyní následuje stručné objasnění a důležité informace o tom, jak se klarinetový koncert v tomto období vyvíjel.

Klarinetové koncerty obsahují zpravidla v první větě dvě virtuózní technické pasáže, kde je pamatováno na brilantní předvedení technických možností hráče a to před závěrem expozice a před závěrem reprízy první věty. Samotná první věta koncertu obsahuje v podstatě dvě expozice – instrumentální a sólovou. Instrumentální slouží jako vlastní předehra celé věty. Také může obsahovat všechny důležité motivy a témata, která zazní v průběhu ostatních vět. První, v některých případech druhá i třetí věta, bývají zakončovány dominantním akordem, nebo sextakordem. Následuje kadence. Kadence je výjimečně psána samotným autorem, většinou zde byl prostor pro spontánní improvizaci hráče. Ve starých opisech rukopisů jsou kadence vesměs anonymní, pocházejí pravděpodobně od interpretů nebo opisovačů. Kadence velmi zřídka vycházejí z motivů a témat věty, většinou převládají stupnicovité a akordické pasáže s občasnými tónovými skoky. Skladatel také častokrát počítal s tím, že sólista zahraje něco podle svých možností. Většina

[28] Ve stylu Vídeňského klasicismu psala převážná většina českých skladatelů pro klarinet. Je považován za vyvrcholení éry klasicismu.

kadencí je v opisech děl psána mimo souvislý hudební text, na volných osnovách, na okrajích stránek nebo na orchestrálních hlasech jiných nástrojů. Protože jsou kadence na starých materiálech poměrně krátké – v rozmezí několika taktů, usuzuje se, že byly hrávány na jeden dech. Jednotlivé důležité úseky vět ukončují trilky, někdy vedené shora, někdy od spodního tónu trilku[29]. Vše je zpestřeno navíc melodickými ozdobami jako jsou obaly, nátryly, opory a mnoho dalších. První věty bývají efektní, stěžejní, jsou psány v těchto tempových označeních: allegro, allegretto, molto allegro a podobně. Druhé věty mívají předehru, kde je citováno hlavní téma, někdy začíná hráč druhou větu současně s doprovodem. Jsou psány v pomalých tempových označeních jako například adagio, andante, lento, také romanze, dolce aj. Ve třetích větách je prostor na brilantní předvedení techniky, ovšem tempo věty není již tak spádné. První věta je psána v hlavní tónině, druhá věta v dominantní a třetí opět v hlavní. Toto tvrzení nelze chápat jako psané pravidlo, samozřejmě existují výjimky[30].

Není to jen klarinetový koncert, který dostává především v období vídeňského klasicismu svou dnešní podobu. Stejně tak je dobré se zmínit o komorních formách této hudební etapy. V komorní tvorbě bývá zastoupen převážně čtyřvětý sonátový cyklus s menuetem. Řada těchto kvartetů a kvintetů pro jeden dechový nástroj a smyčce má koncertantní charakter. V komorní hudbě pro dechové nástroje lze najít tato nástrojová obsazení. Převládá obsazení párové, bez fléten. Základním souborem byla sexteta – ve složení 2 hoboje, nebo 2 klarinety, 2 rohy, 2 fagoty, nebo okteta, obsahující hoboje i klarinety. Někdy býval soubor zmenšen na kvintet či septet – pouze s jedním fagotem, jindy naopak rozšířen na nonet přidáním kontrafagotu nebo dokonce i na decet. Zde byla mimo kontrafagotu přítomna i trubka. Samozřejmě se vyskytovaly i jiné obměny jako případy, kde se nahrazovaly anglické rohy místo klarinetů (v oktetu u Družeckého), anglické rohy, tvořící další pár v decetu (u Wolfganga Amadea Mozarta), nebo trubky místo rohů, či serpent místo kontrafagotů (u Haydna) apod. Vyskytovaly se také dechové

---

[29] Většina kadencí je psána mimo souvislý text, na volných osnovách, na okrajích stránek, někdy i na orchestrálních hlasech jiných nástrojů. Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.42

[30] Zejména v koncertech českých kantorů se setkáváme s jiným pořadím uspořádání vět, někdy se jedná o koncerty dvou i jednověté.

skladby jako divertimenta („zábavné skladby"), harmonie - soubory dechových nástrojů, parthie, partity - skladby sestavené z řad tanců v různém taktu v téže tónině, serenády – večerní skladby, projevující pocity lásky a jiné. Tyto skladby byly často čtyř, pěti i vícevěté, vše podle potřeby a konkrétního účelu. Jednalo se tedy o skladby vesměs účelové, užitkové, určené do zahrad knížecích a panských dvorů, skladby určené k hostinám, slavnostem, k pobavení.

Tvorbě těchto komorních skladeb se mimo jiné věnoval Wolfgang Amadeus Mozart. Mezi významné z dnešního úhlu pohledu patří Divertimenta pro dva klarinety a fagot (mezi dnes nejhranější patří č. 2, 4 a 6). Původně byla napsána pro tři basetové rohy. Jsou známa v nesčetných úpravách, dokonce existuje úprava i pro klavír pod názvem Vídeňské sonatiny.[31] Z Mozartovy tvorby bych ještě rád zmínil hudebně velmi zajímavé Adagio pro 2 klarinety a 3 basetové rohy. Z jeho mladší tvorby jsou také známá Divertimenta pro 10 dechových nástrojů (s anglickými rohy). Samozřejmě nesmím zapomenout na Velkou dechovou serenádu (K 361) která má obsazení 2 hoboje, 2 klarinety, 2 basetové rohy, 4 lesní rohy, 2 fagoty a kontrabas. Serenáda vyniká značnou originalitou a barevnou fantazií, která nesporně přibližuje romantické principy. V klarinetové literatuře také stojí za povšimnutí Kvintet pro koncertantní klavír, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot Es dur (K 452) a Trio pro klarinet, violu a klavír Es dur (K 498). Pokud je zde již zmiňována Mozartova tvorba, nesmíme samozřejmě zapomenout na Mozartův Koncert A dur pro klarinet a orchestr (K622), který se řadí mezi poklady klarinetové literatury. Vznikl v posledních letech Mozartova života a byl původně určen pro basetový klarinet, konstruovaný bratry Stadlery. Jeho druhá věta Adagio naprosto vyniká krásou použitých motivů, které zajisté inspirovaly mnohé české skladatele, píšící pro klarinet. Dnes je hraný na klarinet laděný v „A" a tento typ klarinetu mu dodává krásně znělou a barevně hutnou kvalitu tónu. Existují také i transponované verze pro „B" ladění, ovšem tyto verze, které nutí nástroj hrát v křížkových tóninách, ubírají znělost nástroji. Tón tak nedosahuje správné znělé barvy. Proto je vhodné doporučit a používat při studování tohoto díla „A" klarinet.

[31] Také uváděné pod názvem: 6 sonatin pro klavír.

4.2 Čeští skladatelé píšící pro klarinet a dechové nástroje v duchu vídeňského klasicismu.

Skladatele narozené v Čechách, komponující v poslední třetině 18. a začátkem 19. století klasickým vídeňským slohem, lze rozdělit do dvou hlavních skupin. Jedni odešli do ciziny, především do Vídně, Německa, Itálie, Francie, Anglie i do Ruska. Druhá skupina zůstávala doma. Byli to především kantoři a ředitelé kůrů, jejichž díla jsou teprve postupně objevována, zatímco většina skladatelů v emigraci má alespoň některá svá díla vydána ve starých tiscích. Právě skladby domácích autorů a kantorů jsou zachovány téměř výlučně jen ve starých rukopisech, v mnoha případech jen v jediném opise, který bývá často ještě neúplný. U obou skupin zaujímá koncertantní a komorní tvorba pro dechové nástroje dosti význačné místo. Některé formální znaky kantorské větve setrvávají na zvyklostech prvé generace mannheimské, ale melodicko- rytmicky píší již tito skladatelé v duchu vídeňského klasicismu.

4.2.1 Čeští skladatelé, působící v zahraničí.

Z rozvětveného rodu Bendů[32], který působil na severu Německa, má větší počet skladeb pro dechové nástroje respektive pro flétnu František Benda (1709 – 1786) a jeho syn Bedřich Vilém Jindřich (1745 – 1814). Jedná se především o koncerty a sonáty. Jiří Antonín Benda (1722 – 1795), známý skladatel melodramů, který údajně hrál také na hoboj, údajně napsal koncerty pro všechny nástroje včetně klarinetu. Přes úsilí archivářů, badatelů a muzikologů jsou dodnes známá pouze jeho komorní díla s flétnou.

Do klarinetové tvorby českých skladatelů můžeme dnes zařadit jména, která s tímto nástrojem nebyla dříve příliš spojována. Jedním z nich je i Josef Myslivček (1737 – 1781). Byl významným představitelem české hudební emigrace, jehož neobyčejné hudební nadání a vyspělá hudební technika se projevila nejen v jeho operách, ale i v oratoriích a symfoniích. Přestože je tento autor v tvorbě dechových nástrojů spojován ve většině případů s flétnou (napsal několik flétnových koncertů), můžeme v jeho tvorbě najít větší počet komorních děl. Tyto skladby jsou v současnosti opět nově tištěny. Rovněž třeba zmínit jeho árie, obsahující koncertantní dechové nástroje. Zcela r historickým badatelem, muzikologem a klarinetistou Symfonického

[32] Rodina pocházela ze Starých Benátek. Černušák, Gracian – Dějiny evropské hudby, Praha 1 a

Českého rozhlasu Miroslavem Richterem objeveno jeho Concerto in Es pro 2 klarinety, 2 lesní rohy, fagot a orchestr. Předlohou k novému vypracování partitury tohoto Myslivečkova koncertu byly rukopisné hlasy, uložené v archivu knížecího rodu Thurn – Taxisů v bavorském Regensburgu. Původní nadpis zněl: Concerto in Es a 2 Clarinetti in B, 2 Corni, 1 Fagotto, 2 Viollini, Viola e basso. Archiv rodu Thurn – Taxisů v Regensburgu uchovává cennou sbírku mnoha dalších historických hudebnin. Materiál sloužil pro potřeby tamější knížecí kapely. Tato sbírka je mimo jiné zajímavá i tím, že obsahuje velké množství koncertantních skladeb pro dechové nástroje s doprovodem orchestru. Část těchto skladeb je také věnována klarinetu. Vedle skladeb autorů převážně německého původu jsou zde zmiňována jména českých skladatelů - František Xaver Pokorný, Václav Kněžek či František Haniš. V Myslivečkovo Concertu in Es bylo nutno v partech opravit drobné chyby, doplnit a sjednotit frázování, dynamiku. V partech dechových nástrojů se musela upřesnit označení orchestrálních úseků – tutti a sólových. Kadence, které byly obsaženy v první a třetí větě jsou ponechány v původním znění.

V komorní tvorbě Josefa Myslivečka pro dechové nástroje jsou též pozoruhodné jeho Tři okteta pro dechové nástroje, psána pro 2 hoboje, 2 klarinety, 2 horny a 2 fagoty. Přestože se zdají na první pohled velmi podobné Mozartovým dílům, je předloha rukopisu označena Myslivečkovým jménem. Jako další důkaz pravosti autora je tématická shoda s druhou větou Myslivečkova klavírního koncertu. Na rozdíl od jiných dochovaných skladeb pro dechové nástroje (např. Kasace, uložená v hudebně historickém oddělení Moravského muzea v Brně) se liší okteta především tím, že jsou psána v třívěté sonátové formě a ne ve vícevěté serenádové formě. První úvodní rozvinuté věty jsou tedy komponovány v sonátové formě a kontrastují tak s lyrickými druhými a finálními třetími větami, jež obsahují formy variační, rondové a malé sonátové. Přestože se nepodařilo zjistit jejich přesnou dobu vzniku, lze podle dokonalosti kompozice a srovnávání s Mozartovými skladbami odhadnout tvůrčí činnost po roce 1770. Tempová označení jsou původní, některé dynamické a artikulační značky byly v průběhu času doplňovány. Původní opisy hlasů pocházejí z rukopisných sborníků, uložených v knihovně knížat Fürstenbergů v německém Donaueschingen. Pro zajímavost by mohla být ještě

uvedena informace, že okteta jsou svázána do sešitů bez titulních listů. Ze skic různých skladeb na posledních stránkách sešitu lze vyvodit, že opisovači těchto sborníků byli členové kapely v Donaueschingen, kteří si tímto způsobem pořizovali repertoár pro vlastní potřebu.

Skladby pro klarinet a dechové nástroje nalezneme také v díle Václava Pichla (1741 – 1805), českého skladatele a houslisty. Stal se kapelníkem u hraběte Ludvíka Hartiga v Praze a po několika letech přijal místo prvního houslisty ve dvorním divadelním orchestru ve Vídni (konkrétně v roce 1771). Byl jmenován císařovnou Marií Terezií kapelníkem a komorním skladatelem v arcibiskupství vévody Ferdinanda v Miláně, kde setrval přes dvacet let. Bohužel po obsazení severní Itálie francouzským napoleonským vojskem byla většina jeho sbírek zničena. Usadil se pak znovu ve Vídni, kde setrval až do své smrti. Je autorem chrámových a houslových skladeb, symfonií i koncertů. Přeložil také libreto Mozartovy Kouzelné flétny do češtiny.

Pro dechové nástroje napsal dva koncerty pro flétnu a jeden pro hoboj a pro fagot. Tvorba pro klarinet je zastoupena dvěma koncerty pro klarinet a orchestr a jedním dvojkoncertem pro dva klarinety. Mezi komorními díly vynikají jeho Parthie pro pět až sedm dechových nástrojů, s fagotem a s klarinety. Jeho některé kvartety pro flétnu a smyčce jsou hratelné také na pětiklapkové „C" klarinety.

V oblasti tvorby pro dechové nástroje byly ve své době značně oblíbené skladby českého skladatele Jana Venta (1745 – 1801). Byl synem lidového muzikanta, poddaného hraběte Karla Pachty v Citolibech. Vyučil se hře na hoboj, stal se členem kapely hraběte Jana Pachty v Praze, poté císařské kapely ve Vídni. Psal skladby pro housle, smyčcové kvartety a je autorem skladeb pro dechovou harmonii. Zachována je řada komorních skladeb, též oktetů s anglickými rohy a klarinety, které se od sebe odlišují svou originalitou. Nejznámější z dochovaných skladeb je kvartet – v původním znění - Quartetto Concertante pro hoboj, grand oboe, anglický roh a fagot.

Významný klarinetista své doby, pocházející z Čech Jan Josef Beer (1744 – 1811), začínal svou hudební kariéru u vojska jako trumpetista a hobojista. Hudbě se učil u Jana Josefa Kippla. Podařilo se mu odejít do Paříže (kolem roku 1758) a také působil v kapele vévody Orleánského. Je třeba

souvislosti s Janem Josefem Beerem upozornit na skutečnost, že často lochází k záměnám s jinými autory podobného jména například – s klarinetisty ranzem Josephem Bährem (1770 - 1816), s Friedrichem Berrem (1794 – 1838), případně s Ferdinandem Paeerem (1771 – 1839). Přestože byl původně obojista, svou pílí se dokázal vypracovat mezi nejlepší klarinetisty doby. Do klarinetové historie se zapsal především výzkumem a vývojem nástroje, zlepšováním technických možností klarinetu ve formě přidání několika klapek ve spolupráci s dobovými nástrojaři, jak již bylo zmíněno v kapitole o vývoji klarinetu. Svou hrou na klarinet vynikl také u ruského dvora v Petrohradě v období let 1783 - 1793. Koncertoval v mnoha evropských zemích jako jsou Holandsko, Anglie, Švédsko, Dánsko, Itálie. Několikrát také vystupoval v Praze- konkrétně v letech 1791 a 1792. Rovněž v roce 1792 koncertoval v Berlíně, kde nakonec působil jako koncertní mistr tamější dvorní kapely. Pro zajímavost můžeme ještě uvést informaci, že jednoho jeho koncertu ve Vídni – konkrétně 4. 3. 1791 se zúčastnil Wolfgang Amadeus Mozart. který zde sám odehrál premiéru svého posledního klavírního koncertu B dur (K 595). Za zřejmě poslední Beerovo vystoupení ve Vídni je pokládán koncert, který se konal v prosinci roku 1807.

Jan Josef Beer napsal jako klarinetista několik děl pro klarinet a dechové nástroje. Zachoval se jeho Koncert B dur pro klarinet a orchestr, který je dodnes považován za kompozičně nadprůměrný. Obsahuje již prvky tzv. beethovenského slohu. Tato skutečnost řadí toto dílo do období pozdního klasicismu. Jeho pobyt v Rusku ho zřejmě inspiroval ve třetí větě tohoto koncertu – Rondu, které obsahuje některá ruská témata. Volbou znělé psané tóniny C dur, je zaručena i dobrá technická zvládnutelnost koncertu, rovněž jeho výborné vyznění. Existuje snad ještě jeden klarinetový koncert, ovšem nejsou o něm k dispozici podrobnější informace. Více skladeb pro klarinet od tohoto vynikajícího klarinetisty bohužel zatím neznáme.

Především komorním skladbám pro dechové nástroje i pro klarinet se věnoval hobojista a gambista, působící v zahraničí - Josef Fiala (1748 – 1816). Hrál a působil v kapele hraběnky Valpurgy Netolické, které Fiala vděčí za finanční podporu, díky které mohl v Praze studovat hoboj u Josefa Šťastného. Učil se zde také hrát na cello a gambu. Jako vzdělaný hudebník měl možnost

působit v německých kapelách (například v Mnichově), kde se setkal s W. A. Mozartem, který ho uvedl do šlechtické vídeňské společnosti[33]. Jako hobojista byl ve své době vysoce ceněn.

Pro dechové nástroje napsal koncerty pro flétnu, hoboj, fagot nebo anglický roh. Pro klarinetovou literaturu je zajímavý Dvojkoncert pro klarinet a anglický roh, který je psán z hlediska použitých chromatických tónů pro pětiklapkový typ klarinetu. Také se v jeho tvorbě můžeme setkat s větším počtem Parthií a Divertiment pro dechové nástroje – některé z nich obsahovaly anglické rohy a klarinety. Neméně zajímavá a dobově neobvyklá jsou jeho dechová tria jednoduchého obsazení pro flétnu, hoboj a fagot.

4.2.2 Tvorba českých skladatelů, působících na českém území.

Autorem převážně komorních skladeb, patřícím do skupiny skladatelů, jež se dlouhodobě usadili v Praze, je český skladatel a pedagog František Xaver Dušek (1731 – 1799). Jak je známo v domě Dušků na Bertramce se scházela společnost pražských umělců a vědců. Mozart zde dokončil svou operu Don Giovanni a s Duškem se spřátelil. Jeho tvorba pro dechové nástroje není příliš obsáhlá, přesto stojí za zmínku především jeho parthie, určené právě dechovým nástrojům. Je autorem kolem 36 dechových sextetů – parthií a partit pro 2 hoboje, 2 lesní rohy a 2 fagoty. Napsal také 6 dechových kvintetů – parthií v obsazení 2 hoboje, 2 lesní rohy a fagot. Dnes se také ještě setkáváme s partihemi označenými jako I – VI., pro obsazení hoboj, klarinet a fagot, které jsem měl možnost osobně hrát. Klarinetový part se dnes objevuje v těchto parthiích pouze jako transponovaný hlas druhého hoboje. Můžeme tak usuzovat podle toho, že v Duškově tvorbě bývají označovány parthie pouze ve složení hobojů lesních rohů a fagotů. Konkrétně jsou zmiňována i tria pro 2 hoboje a fagot. Takových skladeb zřejmě napsal František Xaver Dušek pro zvláštní příležitosti více. Jedná se o skladby v rozsahu do pěti notových řádek, s triem a Da Capem. Přestože se jedná o skladby psané řekněme k mimoumělecým účelům, vynikají svou zvláštní melodikou i rytmickými a melodickými útvary, které byly pro klasické období typické (nátryly, opory, obaly apod).

[33] Mozart také přispěl k uvedení několika jeho koncertů ve Vídni. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí- I., Praha 1963, s.311

V této souvislosti je vhodné se zmínit o pražském skladateli, píšícím ve slohu vídeňského klasicismu. Jeho jméno je František Xaver Brixi (1732 – 1771). Přestože bývají hrány jeho symfonie a varhanní koncerty, pro dechové nástroje napsal skladby, určené pro ansámbly v 5 a 7 dechových nástrojích. Ansámbly zřejmě obsahovaly také klarinety. Usuzujeme tak podle toho, že je známo, že obsahovaly vždy jeden fagot[34].

Český skladatel Kajetán Vogel (1750 – 1794) je autorem mnoha koncertů pro dechové nástroje – pro flétnu, hoboj, lesní roh. Pocházel z Litoměřicka a byl choralistou jesuitské koleje v polské Vratislavi, kde se vycvičil v hudbě a osvojil si především hru na housle. Jeho jméno může být také zaměňováno s osobou německého skladatele, píšícího pro klarinet, Johanem Christophem Vogelem. Působil jako kazatel u chrámu Nejsvětější Trojice (od roku 1786 až do své smrti). Kromě dechových koncertů je autorem mnoha chrámových skladeb, které slohově navazovaly na Františka Xavera Brixiho. Napsal Koncert pro klarinet, o kterém se nepodařilo zjistit bližší informace[35]. Pro klarinet jsou také zajímavé jeho kvartety pro klarinet, jejichž celkový počet je šest a dechové Parhtie, které obsahovaly klarinet.

Rád bych se ještě zmínil o skladateli, o kterém se domnívám, že by mu měla být také věnována pozornost. Vojtěch Nudera (1746 – 1811)[36], vyšehradský choralista a kantor,který pocházel z jihozápadních Čech. Jako vyšehradský choralista musel tehdy ovládat zpěv chorálu, zpěv sólový, hru na varhany, na housle a k překvapení i hru na klarinet. Na základě vlastní žádosti byl Vojtěch Nudera v roce 1808 ustanoven řídícím učitelem kapitulní školy na Vyšehradě.

Z doložených skladeb Vojtěcha Nudery je pro klarinet zajímavé jednak Andantino s variacemi pro klarinet, fagot a malý orchestr, - v psané tónině B dur (jedná se o jednovětou skladbu s hlavním tématem a variacemi) a také 2 Parthie pro 2 klarinety, 2 lesní rohy a fagot - zejména Parthie Es dur (v originále označená jako Parthia in Dis / a / Clarinetto – Primo / Clarineto Sekondo / Corno Primo / Corno Sekondo / Fagotto) s větami Allegro, Menuetto s Triem,

---

[34] Má také řadu církevních skladeb, kde jsou koncertantní věty s dechovým nástrojem. Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.114

[35] Tento koncert není v současnosti provozován, není dostatečně přístupné žádné jeho vydání.

[36] Jeho životem a dílem se zabýval Jiří Kratochvíl, který v roce 1974 dokončil jeho monografii.

Romance Andante a Finale). Všechny věty jsou psány v třídobém a tříosminovém taktu, taktéž tónina Es dur je zachována. Také Parthia B dur je pro svou tóninu znělá a technicky dobře zvládnutelná pro klarinet. Její schéma vět je následující: Allegro Moderato, Adagio a Finale. Na rozdíl od předešlé parthie je první věta psána ve čtyřdobém taktu, druhá v třídobém a třetí v šestiosminovém. Z hlediska formálního uspořádání více připomínají klasické dobové schéma uspořádání vět. Nudera napsal celkem pět svých divertiment pro tři basetové rohy. První divertimento je psáno v F dur a v dochovaném originále chybí druhému hlasu poslední stránky. Týká se to Adagia jako věty třetí a Finale jako čtvrté věty. První věta je Allegro vivace a svým úvodním motivem vzdáleně připomíná hlavní téma první věty Koncertu Es dur Františka Antonína Rossetiho – Rösslera. Jedno z nejznámějších divertiment je č. 5, označené jako B dur, které jsem měl možnost osobně hrát, ovšem jednalo se o transkripci, kdy basetové rohy byly přepsány do složení tria hoboj, klarinet a fagot. Označení jeho vět je Allegro vivace, Menueto s Triem, Romance a Presto. Při každém provedení divertimenta lze vnímat jeho poměrně vyspělou originalitu. Nuderovy skladby jsou uloženy v Hudebních odděleních Národního muzea v Praze a v Moravskoslezském muzeu v Brně. Některá divertimenta se v transkripcích objevují dodnes a jsou poměrně často provozována[37].

5. Výběrová charakteristika klarinetových skladeb od českých autorů období klasicismu z hlediska současné interpretační praxe.

5.1 Skladby významné pro současnou interpretační praxi.

5.1.1 Skladatelé, píšící ve stylu vídeňského klasicismu.

Prvním z autorů, který se z dnešního pohledu významně podepsal v klarinetové tvorbě období vídeňského klasicismu, je Jan Evangelista Antonín Koželuh (1738 – 1814). Jeho jméno je ve starší literatuře také uváděno jako Jan Evangelista Antonín Tomáš Koželuh, někdy pouze Antonín Koželuh. V každém případě se vždy jedná o tutéž osobu. Navíc je někdy jeho jméno zaměňováno s jeho bratrancem Leopoldem Koželuhem, který také psal skladby pro klarinet, což celou situaci ještě více komplikuje. Proto se obecně používá první

[37] Bývají často součástí profesionálních i poloprofesionálních komorních souborů.

zmiňované jméno skladatele - Jan Antonín Evangelista Koželuh, aby byla zcela vyloučena možnost záměny s podobnými jmény.

Navštěvoval školu v místě svého rodiště ve Velvarech. Po studiu jezuitského gymnázia v Březnici se stal ředitelem kůru ve Velvarech a učitelem. Podnikl několik studijních cest do Vídně. Stal se kapelníkem v Chrámu sv. Víta v Praze a vedl hudební duchovní chrámovní život plných třicet let. Roku 1874 se stal ředitelem kůru u sv. Víta. Proslavil se především jako autor oper a oratorií (ještě v mladším věku). Následně pod vlivem odpovědné a náročné funkce psal skladby chrámové, ale rovněž symfonie a koncerty. Literaturu dechových nástrojů obohatil o koncert pro hoboj a pro fagot. Tyto koncerty se staly ceněnými a významnými skladbami do současnosti. Je považován za autora Koncertu Es dur pro klarinet a orchestr, přestože tento koncert, zachovaný v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze, je označen pouze „authore Kozeluch".[38] Podle způsobu skladatelské práce, která byla dlouho zkoumána především zásluhou editora Jiřího Kratochvíla, se nejedná o autorství vídeňského bratrance Leopolda Koželuha, jak se dříve usuzovalo, ale jde skutečně o kompozici Jana Evangelisty Antonína Koželuha.

Koncert Es dur je zachován v rukopisných orchestrálních hlasech, které pocházejí z doby kolem roku 1800. Samotný původní materiál obsahuje nezvykle velké množství chyb intonačních, rytmických i pravopisných, což se především týká správných posuvek. Tyto chyby mohou být přisuzovány i opisovačům, jež si někteří skladatelé najímali, aby si ušetřili práci s opisováním. Bylo nutné provést řadu oprav i úprav konvertu. Intonační, rytmické a pravopisné omyly a nejasnosti byly pokud možno na obdobných místech sjednoceny, některé melodické ozdoby například opory byly nově vypsány. Koželuhův koncert je třívětý, s jednotlivými větami: první věta – Allegro, druhá – Adagio, a třetí Rondo Allegretto. První věta je uvozena instrumentální předehrou – expozicí, která ovšem proti zvyklostem doby neobsahuje citaci hlavního tématu, ale přináší novou hudbu, ve které jsou pouze vzdáleně připomenuty některé motivy věty. Sólový klarinet nastupuje grandiózním způsobem na tónu „c 3" a pohybuje se většinou v osminových

[38] Toto označení je součástí originálního rukopisu Hudebního oddělení Národního muzea v Praze. Právě toto označení bylo v minulosti zdrojem dohadů, kterému z Koželuhů má být přisouzeno autorství koncertu.

notách, a triolách. Před závěrem expozice hráč prochází virtuózním místem, kde předvádí svou technickou zdatnost. Vzhledem k tomu, že se tato pasáž odvíjí většinou v triolách, není to úkol až příliš náročný. V závěru věty je kadence. Nejedná se ale o původní podobu, nýbrž dodatečně připsanou. Působí místy nesourodým dojmem. V zásadě příliš nerespektuje lehkou plynulost věty. Z hlediska dobového nástroje se lze domnívat, že byl koncert psán pro šestiklapkový klarinet, který obsahoval všechny potřebné chromatické tóny. Předepsané tempo mohlo hráčům působit potíže, proto nás tato situace může vést k úsudku, že celý koncert byl hrán ve výrazně volnějším tempu, než je tomu dnes. Druhá věta zaujímá svou krásnou klenutou melodií a velmi připomíná druhou větu Leopolda Koželuha Koncertu Es dur[39]. V porovnání s ní je ovšem závažnější a rytmicky bohatší. Je třídílná s prvky sonátové formy. Její psaný rozsah se pohybuje v rozmezí od „g" do „c 3" a proto byla bez závažných problémů hratelná i na dobový nástroj. Pokud bychom srovnali tuto větu s větou první, může se ve výsledku zdát, že tato druhá věta výrazně zastiňuje první, trochu rozpačitou v technické oblasti. Třetí věta tématicky čerpá z motivů věty první (to je názorně vidět již v jejím úvodu). Jedná se o klasické rondo, jaké bylo v době vzniku v klarinetových koncertech obvyklé. Je možné, že vzorem Koželuhovi mohlo být Rondo z Mozartovo klarinetového koncertu, protože se zde setkáváme s podobným vedením sólového hlasu[40]. Podobné je také Rondu Leopolda Koželuha především v hlavním tématu věty. Psaná tónina F dur umožňovala třetí větu hrát bez problémů (nevyskytuje se zde žádné místo, které by mohlo působit velké technické potíže). I když se jedná o koncert z hlediska techniky a rozsahu méně náročný, je Koželuhův koncert melodický a to je zřejmě ten hlavní důvod, proč se k němu jak mladí, tak zkušenější klarinetisté stále vrací.

Neobyčejně plodným skladatelem, který obohatil nejen literaturu dechových nástrojů byl Jan Křtitel Vaňhal (1739 – 1813). Narodil se v Nechanicích ve východních Čechách. Učil se zpěvu, hře na housle, klavír a varhany. Stal se varhaníkem v Opočně a poté ředitelem kůru v Němčevsi. Díky podpoře hraběnky Schaffgottschové se dostal do Vídně, kde studoval u člena

[39] Především v podobnosti harmonického materiálu věty i podobným vedením melodické linky.
[40] Velmi podobná je rytmická struktura věty.

císařské kapely Schlegra. Opět díky podpoře tentokrát barona Riesche[41] odjel Vaňhal na studijní cestu do Itálie. Zde měl úspěchy především se svými operami. Po návratu do Vídně, kde žil až do své smrti přijal místo u barona Riesche. Stal se také vyhledávaným učitelem hudby v šlechtických rodinách. Byl obdivovaným skladatelem a úspěšně koncertoval jako výborný klavírista, hráč na housle a flétnu. Vaňhalova hudba přesně odpovídala vkusu a požadavkům posluchačů doby. Přestože se může zdát jeho hudba posluchačsky jednodušší a tím přístupná široké veřejnosti, vytváří Vaňhal skladby, které jsou pevně zakotveny ve stylu klasicismu. Setkáme se u něj se symfoniemi, smyčcovými kvartety, klavírními a varhanními skladbami, koncerty a sonátami.

Pro dechové nástroje napsal Jan Křtitel Vaňhal nejméně 7 koncertů pro flétnu, které sám hrával, dva koncerty pro fagot, komorní a sonátová díla především pro flétnu. Je autorem vůbec prvních sonát pro klarinet.

V současné době jsou známy vedle dalších klarinetových skladeb tři sonáty. Sonáta B dur pro klavír a klarinet, Sonáta C dur a Sonáta Es dur. Sonáty se považují za vůbec první skladby pro klarinet a klavír. První sonáta, označovaná jako B dur, kterou jsem měl možnost hrát, se zachovala ve starém tisku, který je uložen v Moravskoslezském muzeu v Brně. Obsahuje klavírní a klarinetový part. Kromě titulního listu, který obsahuje informaci, že sonáta je pro cembalo nebo klavír s obligátním klarinetem nebo houslemi, je na začátku všech partů uvedeno – Sonata I. Jako u většiny rukopisů, bylo zapotřebí opravit drobné chyby, které se týkaly frázování, artikulace, dynamiky a rytmických hodnot – nejvíce opor. Původní znění obsahovalo několik repetic. V expozici první věty sonáty byla repetice zachována, v provedení, v repríze a v codě byla zrušena. První věta sonáty - Allegro moderato je psána v rozsahu od „c 1" do „ e 3", což vzhledem ke stáří skladby nebylo pro dobový klarinet příliš výhodné. Obsahuje také chromatické tóny, které odpovídají pětiklapkovému klarinetu, takže byla určena pouze hudebníkovi, který takový klarinet již vlastnil[42]. V porovnání se současnou interpretací, je dobré doplnit, že se

[41] Svým uměním si získal oblibu v šlechtických kruzích. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1965, s.486

[42] Vzhledem k oblastem, ve kterých Jan Křtitel Vaňhal působil tato skutečnost nepředstavovala překážku v provozování sonáty.

nepoužívaly příliš velké rozdíly v dynamice. Vždyť s výjimkou několika závěrečných taktů, které jsou psány ve fortissimu, se celá sonáta pohybuje jen v pianu nebo forte – nic víc. Tato situace nás tedy může vést k domněnce, že pokud bychom chtěli zjistit původní znění na naše současné nástroje (jak asi zněl původní historický zvuk sonáty), neměla by sonáta být hrána příliš afektovaně, se zaměřením pouze na ohromující ukázku nastudování. Velmi důležité je pochopení skladby, uvědomení si historických souvislostí mezi interpretací dnešní a historickou. Druhá věta sonáty – Adagio cantabile - obsahuje prvky, které jsou charakteristické pro přechodné období mezi barokem a klasicismem. Jedná se o jakési pozůstatky typicky barokního ornamentálního zdobení melodií, a také způsob notového zápisu rytmu.[43] Z celé řady dobových dokumentů vyplývá, že hudebníci své party v době baroka při hře dodatečně vyzdobovali, ví se i jakým způsobem. Způsob ornamentalizace hudebních skladeb přežíval až do doby klasické. Jako dobový návod, jak by mohlo vyzdobování vypadat, nám může dobře posloužit klavírní part druhé věty, kde jsou některé ozdoby zapsány. V místech, kde sólový nástroj odpovídá způsobem echa na melodii klavíru, je samozřejmé, že odpovídá stejnými ozdobami, jaké zazní v klavíru. V notovém zápisu jsou proto dnes doplněny tytéž ozdoby, které najdeme v hranatých závorkách. Pokud klavírista vytvářel vlastní ozdoby, musel klarinetista odpovídat na to, co slyšel. Rovněž i melodie v klarinetu mohly být zdobeny podobně jako u klavíru. Jan Křtitel Vaňhal nikde nepsal přírazy, všude jsou pouze opory, které ubírají následující notě délku své vlastní hodnoty. Určitou vůli měl interpret také v artikulaci. Byla zde možnost původní zápis obměňovat. Setkáváme se tedy zde se způsobem zdobení melodie, jež připomíná jistou formu dobové improvizace. Téma třetí věty sonáty - Rondo Allegretto je poměrně známé. Vyznačuje se silnou melodickou linkou, která je vedena převážně v osminových notách. Je pozoruhodně lehké až hravé. Dosti může připomínat jakýsi lidový motiv. Jedná se o typické rondo, ve kterém sice nenalezneme oslnivé technické pasáže, ale legátově vázaný motiv. Tento motiv velmi zajímavě zpracováván. Volby tónin sonáty jsou pro první větu psané – C dur,

[43] Zdobení melodie v barokním stylu můžeme pozorovat ještě v první třetině 18. století. Kolektiv autorů – Hudba v českých dějinách, Praha 1983, s.179.

druhou F dur a třetí opět C dur. Sonáta patří z Vaňhalovy tvorby k nejvíce podařeným a je příjemným obohacením české klarinetové literatury.

Kromě zmiňovaných sonát se v klarinetové literatuře objevuje také Concerto pro klarinet a orchestr. Nejedná se o koncert, napsaný speciálně pro klarinet, ale o transkripci jednoho ze sedmi koncertů, které napsal Vaňhal pro flétnu. Vzhledem k rozdílnosti ladění fléten („C" – ladění) a klarinetů (hlavně v „B" ladění) je tento koncert psán v poněkud netypické tónině pro klarinet v klasicismu a to v D dur. Přestože se obecně tzv. křížkové tóniny pro klarinet považují za spíše neznělé, je třeba na základě vlastní zkušenosti potvrdit fakt, že v této transkripci tato tónina vůbec neubírá na znělosti, klarinetový tón je k obecnému překvapení naprosto otevřený, i když poněkud ostřejší barvy. Ověřený důkaz z vlastní praxe, na základě kterého se lze domnívat, že Concerto nemohlo být hráno v této tónině, jsou trilky mezi tóny „h 2" a „cis 3', které vyžadují pro dokonalost trilku postranní tzv. trilkovací klapky, které se na klarinetu objevily až koncem 18. století. Trylkovat tyto tóny samozřejmě bylo teoreticky možné způsobem „h 2" střídáno s prázdným „cis 3" (o oktávu níže je tento hmat „g 1"), ale technicky a intonačně je tento způsob velmi nepraktický, uvážíme-li dobový pětiklapkový nebo šestiklapkový klarinet. Z této úvahy jasně vyplývá závěr, že pokud se tato transkripce objevila již ve Vaňhalově době, nástroj, který byl pravděpodobně použit, je šestiklapkový klarinet. Pokud byl použit „C" klarinet (tato varianta se zdá být nejpravděpodobnější), přejímá nyní klarinet notový zápis flétny a psaná tónina je tak C dur. Odpadá tím logicky celý problém s křížky v tónině D dur.

První věta Concerta - Allegro je psána v klasické sonátové formě. Přestože obsahuje zajímavé technické a rytmické úseky, v některých spojích působí hudba až rozpačitým dojmem. Tempo, ve kterém se dnes věta hraje daleko přesahuje pravděpodobné tempo historické. Může tak vzniknout dojem, že efektní rychlé pasáže dneška by byly jen velmi těžko hratelné v minulosti. Provedení skladby není nijak rozsáhlé, vejde se do pěti řádků notového zápisu. Je zakončeno korunou, po které následuje repríza, která zvolna přechází do místa kadence. Kadence není vzhledem k technické náročnosti původní. Celá věta působí efektním dojmem, přestože nepatří k příliš náročným. Druhá věta – Adagio zaujme posluchače po několika úvodních taktech krásnou melodickou

linkou. Stylově může připomínat Adagio z Mozartova Koncertu A dur.[44] Obsahuje kadenci, která následuje citované téma, a protože tvoří jakýsi spojovací úsek, můžeme s jistotou tvrdit, že je původní. Stejně tak schématicky zapadá i závěrečná kadence, která vychází z hlavního tématu. Třetí věta je Rondo a budí zdání nejslabší části celého Concerta, protože nepřináší žádné napětí, které je obsaženo v první větě.

Přestože Jan Křtitel Vaňhal nezamýšlel původně tento poměrně zdařený koncert pro klarinet, není příliš troufalé tvrdit, že obohacuje klarinetovou tvorbu a vřele bych chtěl klarinetistům, kteří ještě neměli s touto skladbou zkušenost, skladbu doporučit.

Také Leopold Koželuh (1747 – 1818)[45] významně přispěl svou kompozicí do světa klarinetové literatury. Narodil se ve Velvarech, stejně jako jeho bratranec Jan Evangelista Antonín Koželuh. Studoval v Praze gymnázium a filozofii. Hudbu se učil u svého bratrance a také u Františka Xavera Duška. Úspěch zaznamenal kantátou na smrt Marie Terezie v roce 1780 a získal si tak oblibu u vídeňského dvora. Ve Vídni působil jako dvorní skladatel a komorní kapelník po W. A. Mozartovi. Ke členům kapely projevoval často sociální soucítění a snažil se je tímto směrem podporovat. K publicitě jeho děl mimo jiné přispěla skutečnost, že vlastnil od roku 1874 vlastní hudební nakladatelství. Zvláště velký úspěch zažil při korunovaci Leopolda II., pro jejíž příležitost složil kantátu, symfonii i sbory. Je autorem kolem 40 klavírních koncertů, mnoha symfonií, symfonických kvartetů, klavírních sonát , oratorií i oper.

V oblasti tvorby dechových nástrojů napsal mnoho komorních děl smíšených i dechových. Pro klarinet je nejpozoruhodnější Concerto pro klarinet a orchestr, někdy shodně uváděno jako Koncert Es dur pro klarinet a orchestr. Ačkoliv se dochovala malá část skladeb, kde se vyskytuje klarinet, je tento koncert v porovnání s koncerty ostatních autorů, píšících pro klarinet, velmi vyspělý a podařený. Jedná se o třívětý koncert s větami Allegro molte, Poco adagio a Rondo allegro. Svou strukturou sice zapadá do běžných

[44] Především použitím podobných melodických postupů.
[45] V klarinetové literatuře se můžeme také setkat s těmito tvary příjmení: Koželuh, Kotzeluch. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – I., Praha 1963, s.729.

klarinetových koncertů doby, přesto si dodnes zachovává své kouzlo a klarinetisté se k němu rádi vracejí. První věta koncertu je tradičně uvozena instrumentální expozicí, ve které se objevuje hlavní téma, začínající kvartovým krokem. Téma je zpěvné a působivé, obsahuje jak postupy v osminových notách, tak v šestnáctinových. Protože je dobře zpracované, upoutá posluchače jistou brilantností, i když není nijak technicky náročné. Věta je proložena nejrůznějšími melodickými ozdobami i synkopickými útvary. Neustále dochází k proměnám rytmickým a melodickým, což je jiné než např. v Kramářově koncertu[46], kde je virtuózní předvedení techniky soustředěno v podstatě do dvou hlavních virtuózních pasáží. Psaný rozsah věty je od „e" do „e 3", což využívalo dobové klarinety zcela beze zbytku. V závěru první věty nalezneme kadenci, která ovšem podle svého charakteru není původní, protože působí přetechnizovaným dojmem a náladou nezapadá do celkové koncepce první věty[47]. Ani styl, jakým se kadence v klasicismu psaly, nezaručuje autentičnost. Při dnešním studování koncertu bývá vypouštěna. Naprosto kontrastním rozdílem je následující druhá věta, psaná v dominantní tónině C dur. Tato tónina umožňuje plné otevřené rozbalení krásy tónu ve svém zpěvném tématu. Obsahuje provedení uprostřed věty v poněkud živějším tempu, aby mohlo opět následovat závěrečné hlavní téma. Třetí věta vychází z klasického ronda. Téma není postaveno pouze na pohybu v osminových notách nebo triolách, jak je to u většiny jiných koncertů obvyklé. Naopak se zajímavým způsobem obměňuje. Aby celá věta nevyzněla monotónně, (ve smyslu tématické práce), připsal Koželuh uprostřed věty, těsně před návratem na hlavní téma, pomalou lyričtější část v třídobém taktu, snad opět se záměrem vytvořit kontrast.

Celý Koncert Es dur je z hlediska náročnosti a interpretace pro dobové typy klarinetů a samotné hráče celkem bez problémů zvládnutelný. Samozřejmě je třeba opět zdůraznit, že tempa, především první věty, byla zřejmě daleko pomalejší a virtuózní pasáže pravděpodobně hrány v legátech. Dobový klarinetista si dobře vystačil s pětiklapkovým nebo šestiklapkovým klarinetem, laděným v „B". Nechat vyniknout krásný tón ve druhé větě také

---

[46]Karel Vincenc Kramář - Koncert Es dur pro klarinet a orchestr op. 36., 1. věta

[47] Na notovém vydání Editio Musica Budapest je na začátku 1. věty připsána informace: Cadenza von Attila Gallai. Editio Musica, Budapest , General Musica GM 264, 1975.

nebylo zřejmě snadné, protože podle tvarů dochovaných hubiček můžeme usuzovat, že ploštější tvar takovéto hubičky vyluzoval daleko ostřejší a možná forsírovaný tón snad i více náchylný k přepiskům. Přesto je dnes možné tento koncert klarinetistům, kteří ještě neměli zkušenost s interpretací, vřele doporučit.

Mezi české skladatele, působící dlouhodobě v zahraničí patřil František Antonín Rosetti – Rössler (1750? – 1792). Otazník u jeho data narození má své opodstatnění, protože dosud nebyl v našich matrikách spolehlivě identifikován. Podle posledních výzkumů se můžeme setkat se dvěmi jmény. První z nich je Franz Resler, často označovaný a psaný jako Rösler nebo Roesler[48]. Jedná se o světského kněze a houslistu. Druhé jméno - Anton Rössler se uvádí v souvislosti se skladatelskou činností. Protože obě osoby pocházely z jedné litoměřické diecéze, panuje všeobecný názor, že se jedná o tutéž osobu. Známým skladatelem českého původu v zahraničí byl Antonín Rössler, který používal také tvar Rosetti[49]. Matrika v Ludwidslustu uvádí datum úmrtí tohoto skladatele v roce 1792, ve stáří 42 let. Proto jednoduchým výpočtem se dospělo k názoru, že datum narození tohoto skladatele je 1750. Celé oficiální, dnes používané a uváděné jméno je tedy František Antonín Rosetti – Rössler. Jeho jméno může být zaměňováno také s italským skladatelem Antoniem Rosettim. Jde ovšem a pouze o shodu jmen.

V sedmi letech byl dán do semináře, kde studoval teologii. Po roce 1765 se vzdal kněžského povolání a věnoval se hudbě. Podnikl spolu s dalšími hudebníky z Čech uměleckou cestu po Evropě a vstoupil do kapely knížete Kraft Ernsta Öttingena – Wallersteina. Zde se uplatnil jako kontrabasista a kapelník. Wallersteinské kapele dokázal přinést úspěchy, orchestr řídil od kontrabasu. Poté přijal nabídku dvorního kapelníka u meklenbursko – schwerinského vévody. Byl také povolán do Berlína, aby zde provedl své oratorium a kantátu. Zbytek života prožil v okolí Ludwigslustu, kde předčasně zemřel.

[48] Také František Rössler.(+1779). Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – II., Praha 1965, s.435.

[49] V zahraničí znělo jeho celé jméno: Francesco Antonio Rossetti. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – II., Praha 1965, s.435.

František Antonín Rosetti – Rössler je autorem oper, oratorií a jiných církevních i světských instrumentálních děl. Teprve ve druhé polovině 20. století jsou postupně objevovány jeho skladby pro dechové nástroje. Napsal kolem 14 koncertů pro flétnu, po 5 koncertech pro hoboj a fagot. Vedle sólových koncertů je autorem mnoha komorních děl především parthií pro 6 – 8 dechových nástrojů. Pro klarinet je zajímavý Dechový kvintet Es dur pro flétnu, hoboj, klarinet, anglický roh a fagot. V novém vydání je upraven anglický roh pro lesní roh. Významné jsou jeho čtyři klarinetové koncerty, ze kterých byly do dnešní doby vydány dva, oba v tónině Es dur. První z nich byl vydán v Anglii profesorem Voxmanem a nedosahuje takových kvalit jako druhý – Koncert Es dur pro klarinet a orchestr, revidovaný Jiřím Kratochvílem. Zachoval se ve starých rukopisných hlasech v archívu pražské konzervatoře. Druhým pramenem je zachovalý anonymní opis koncertu v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze. Protože rukopis i anonymní opis nebyly kompletní, jejich sestavením a doplněním vznikly party, připravené k vydání. Původní rukopisy neobsahovaly téměř žádná artikulační a dynamická znaménka. Naopak byly přeplněny nejrůznějšími melodickými ozdobami, občas na některých místech zapsány někdy nejasným způsobem.

Vzhledem k tomu, že je koncert napsaný pravděpodobně před rokem 1790[50], je poměrně vyspělý a technicky zajímavý. První věta Allegro obsahuje poměrně dlouhou instrumentální expozici. Hlavní téma a motiv věty zcela originálně využívá opakování jednoho tónu. Zhruba po čtyřech taktech je průběh hlavního tématu otevřen a rozvinut do krásné klenuté melodie. Před začátkem virtuózní pasáže můžeme najít v zápisu dvoutaktí, které je naprosto shodné s dvoutaktím třetí věty Koncertu Es dur Leopolda Koželuha. Vysvětlení, proč je tomu tak, může být několik. Mohlo se tak stát na přání dobového hráče, který byl inspirován jedním z koncertů. Popravdě, je těžké říci, který autor měl pomyslné prvenství v napsání těchto taktů, protože přesné datování koncertů není prakticky možné. Mohlo také jít jednoduše řečeno o dobovou módu te spoj v koncertu používat. Samozřejmě není vyloučena varianta, kdy se inspirovat skladatel od skladatele nebo se může jednat pouze o náho virtuózní pasáž je psána ve formě figur s rozloženými akordy. Prove

[50] Na základě porovnávání a badatelských aktivit Jiřího Kratochvíla. Revidované vydání not Amos Edition, Praha 2004.

přesnou citací hlavního tématu v dominantní tónině. Druhá virtuózní pasáž je rozšířena ještě o část, která na několik taktů řadí sólový klarinet do role doprovodu. Neodvíjí se zde žádná nosná hudba a tato část je tvořena opakujícími se takty v rozložených akordech. Závěrečná kadence je původní a dobře odpovídá názoru, že dobové kadence hráli klarinetisté na jeden dech. Je v rozsahu zhruba pěti taktů. Je zcela možné, že také zde neexistovaly přílišné nároky na interpretaci kadence. K této domněnce vede fakt, že koruny mezi jednotlivými takty v kadenci nejsou původní, ale jsou přidány až editorem. Hráč tak dříve neměl příliš mnoho času na projevení se, protože s nádechy mezi takty se nepočítalo. Připsané koruny dnes umožňují dostatek času i dechu pro zajímavý přednes kadence. Ve druhé větě – Romanci se setkáváme s lyrickými motivy, které jsou vyzdobeny melodickými ozdobami – obaly, oporami a skupinkami. Rosetti – Rössler tak významným způsobem ozdobil překrásné téma, které by jinak mohlo působit zcela jednoduše. Také zde můžeme najít spoustu gradačních míst plných napětí. Věta zachovává sonátový formát a na svém konci má nepůvodní kadenci. Třetí a závěrečné Rondo má opět motivicky blíže k rondu Koželuha, je ovšem psáno v šestiosminovém taktu. Je třeba ještě dodat, že tématicky tato věta čerpá z motivů první věty. Toto nebylo tak časté a koncert se tak řadí mezi ty, kde se s tímto jevem můžeme setkat. V popisovaném rondu se také ještě můžeme setkat se zajímavou figurativní pasáží, která obsahuje velké intervalové skoky v oktávách, septimách a kvintách. Podle tohoto místa, naprosto odlišnému proti již proběhlé hudbě, se nabízí názor, že koncert byl určen opravdu zdatnějším klarinetistům. Koncert celkově byl technicky zvládnutelný šestiklapkovým v horším případě i pětiklapkovým klarinetem. Lze jej zařadit mezi zdařilé, na svou dobu nadprůměrné. V pomyslném žebříčku by ho dokázal zastínit snad jen Kramářův koncert Es dur. Tvoří příkladnou dobovou ukázku vyspělosti skladatelské kompozice v klarinetové literatuře.

Známým koncertem začínajících klarinetistů je Koncert B dur pro klarinet a orchestr českého skladatele 18. století Václava Tučka (? konec 18. století). Jeho životní data nejsou do současnosti známa a není také prokázána

příbuznost autora k hudební rodině Tučků[51]. Podle kompozičního stylu dochovaného koncertu se obecně usuzuje, že se pravděpodobně jedná o skladatele z řad kantorských učitelů. Dochované rukopisy pocházejí z oblasti Kouřimska. V současné době se nacházejí v soukromém majetku. Na rukopisu je uveden datum 1. březen 1797. Koncert je třívětý a je v porovnání s předešlými popisovanými koncerty technicky i stylově jednodušší. V podstatě postrádá těžší virtuózní pasáže, typické pro většinu dochovaných koncertů. Na druhou stranu obsahuje velmi originální téma, začínající rozsahem čisté oktávy. Téma a průběh první věty zdobí melodické ozdoby. Časté je střídání rytmu v podobě osminových not a triol. Zcela čitelná je v první větě sonátová forma s drobnými obměnami v repríze. Skladatel byl zřejmě inspirován jinými známými dobovými koncerty. Technická nenáročnost první věty může být zapříčiněná i tím, že někteří autoři psali koncerty přímo pro určitého klarinetistu. Pokud skladatel vycházel z technických možností interpreta, byl nucen přizpůsobit mu skladbu tak, aby byla pro něj hratelná. Zcela jinak působí druhá věta koncertu Adagio. Obsahuje opět pěkné lyricky laděné téma, zajímavé ve střídání rytmických hodnot. Velmi pozoruhodné je použití triolového rytmu sólového klarinetu, proti osminovému rytmu v doprovodu. Přestože není druhá věta příliš dlouhá, jistě dokáže zaujmout jistou originalitou. Mohlo by se v konečném důsledku zdát, že první věta je poněkud touto druhou větou zastíněna. Kadence která je obsažena v závěru druhé věty není původní, protože se v rukopise nedochovala. Střídání osminových hodnot a triol je pomyslným stavebním kamenem věty třetí – Ronda. Kadence věty je původní a obsahuje podstatné motivy celého ronda. Z celého koncertu je patrné, že je psán tak, aby byl za všech okolností hratelný. Vyhovuje pětiklapkovému klarinetu a je dodnes vhodným doplněním klarinetové literatury pro začínající hráče.

5.1.2 Skladatelé, píšící pro klarinet v době pozdního klasicismu.

Za jednoho z nejvýznamnějších českých autorů, píšících pro dechové nástroje vůbec je v současnosti považován František Vincenc Kramář (1759 – 1831). V literatuře je někdy uváděn jako František Kramář nebo pouze Kramář i

[51] Jedná se zejména o nepotvrzenou příbuznost ke skladateli Františkovi Vincencovi Tučkovi (1755 – 1820). Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí II., Praha 1965, s.799

Krommer. Narodil se v Kamenici u Třebíče na Moravě. V roce 1785 odešel do Vídně, kde zůstal několik let. Po pobytu ve Vídni přijal zaměstnání v Uhrách. V letech 1783 – 1791 přijal místo kapelníka u hraběte Károlyiho. Do Vídně se vrátil v roce 1795 jako houslista, kapelník, skladatel, pedagog a nakonec přijal místo ve službách u císařského dvora, kde byl jmenován nástupcem Leopolda Koželuha coby ředitel komorní hudby a dvorní skladatel. Doprovázel císaře Františka I. na jeho cestách po Itálii a Francii, kde se mu dostalo mnoho velkých poct a uznání. Byl jeden z posledních držitelů tohoto honosného titulu a místo ředitele komorní hudby zastával až do konce svého života. Stal se také čestným členem milánské a pařížské konzervatoře[52] i vídeňského spolku „Geselschaft der Musikfreunde"[53]. Pro zjednodušení svého českého jména používal v zahraničí příjmení Krommer. Podle jeho dochovaných česky psaných dopisů ze zahraničí stále udržoval písemný kontakt s rodným krajem. Jeho tištěné skladby se začaly objevovat po roce 1790 a poté následovaly v rychlém sledu další. Byly vydávány v mnoha reedicích v Německu, Dánsku, Francii, Anglii, Itálii i v Americe, to z něho činilo skladatele evropského formátu. Neomylný soud času prokázal, že jeho skladby jsou dodnes stále živé a často hrané.

František Vincenc Kramář je autorem více než 300 skladeb, z nichž naprostou většinu tvoří díla instrumentální. Je autorem několika symfonií a komorních skladeb. Osobitými uměleckými hodnotami se pyšní skladby věnované klarinetu a hoboji. Pro flétnu napsal 3 koncerty , pro hoboj 2. Známé jsou jeho tři klarinetové koncerty, z nichž druhý – Koncert Es dur pro dva klarinety orchestr a třetí jsou dvojkoncerty. Dále se můžeme v Kramářově tvorbě setkat s dalšími dvěma sólovými koncerty, jde však o úpravy hobojového koncertu op. 52 a flétnového koncertu op. 86. V dnešní době jsou tyto koncerty zastíněny slávou nejvýznamnějšího klarinetového koncertu. Jedná se o Koncetr Es dur pro klarinet a orchestr op. 36. Tento klarinetový koncert vyšel poprvé tiskem u nakladatelské firmy Ferdinanda Andrého v Offenbachu v Německu, pravděpodobně kolem roku 1803. Přesto byl ještě v polovině 20. století zcela neznámý a zapomenutý, protože se původní německé vydání nedochovalo v kompletní verzi. Dochoval se jen sólový part.

[52] Na návrh Antonína Rejchy. Československý hudební slovník osob a institucí - I., Praha 1963, s. 753.
[53] Kratochvíl Jiří, revidovaný notový materiál, Editio Supraphon ,Praha 1982.

Zásluhou Jiřího Kratochvíla byl koncert spartován podle jiného tištěného vydání, které je uloženo v Pražské univerzitní knihovně. Na titulní straně je uvedeno – Concerto / pour / la Clarinette / avec accompagnement d' orchestre. Tento materiál obsahuje celkem 15 hlasů včetně hlasu sólového. Při spartaci koncertu byla pro vydání opravena místa, která neobsahovala dynamická, artikulační a frázovací znaménka. Původní klarinetový hlas podle Andrého je dnes otištěn v klavírní úpravě koncertu. Také některé chybné výšky tónů ve třetí větě byly opraveny podle harmonie v orchestru.

Koncert Es dur je třívětý. Nejznámější a pravděpodobně nejhranější je první věta Allegro, psaná v klasické sonátové formě, která již ve své instrumentální předehře začíná citací hlavního tématu, kaskádovitě se zvětšujícím v intervalech od čisté kvarty po velkou sextu. Ihned po průběhu hlavního tématu se zde setkáváme s technickými akordově rozloženými figurami. Před nástupem provedení, které zachovává řád dominantní tóniny, je všemi klarinetisty uznávaná technická virtuózní pasáž, která z pohledu dnešní interpretace je hrána maximálně na dva nádechy. Pokud bychom se zamysleli nad způsobem, jakým se dobový interpreti koncertu vyrovnávali s tímto problémem, musíme mít neustále na paměti, že zřejmě nehráli koncerty v příliš rychlém tempu (také s ohledem na dobové nástroje). Pravděpodobně jim nezbývalo nic jiného než pravidelně zhruba po dvou až třech taktech prodechovat. Určité záchytné body lze vysledovat v jednotlivých taktech, kde místo čtyřech šestnáctinových notách na první době, je rytmus řešen v podobě – jedna osminová nota a dvě šestnáctinové. Takové místo mohlo být určené pro prodechnutí. Zřejmě další problém mohl nastat v zakončení virtuózního místa, kde se vyskytuje tón „g 3", tedy tón i dnes na okraji samotného rozsahu klarinetu. Protože po tomto tónu následuje trilek na tónu „d 2", mohla být tato situace mimo jiné řešena tak, že tón „g 3" mohl být zahrán o oktávu níže - tedy „ g 2" a snadným způsobem následoval trilek. Tón „g 3" lze ale na dnešním typu klarinetu zahrát několika způsoby pomocí přefuků tónů o oktávu nižších, či zcela jiných hmatů. Je proto možné, že i takto se doboví hráči vyrovnávali s tímto problémem. Provedení koncertu je psáno ve smyslu předvedení krásy tónu a možná i odpočinutí po náročnosti virtuózní pasáže. Setkáváme se zde s plnou chromatickou stupnicí od „d 2" do „d 3". Hratelná byla dobově určitě

na šestiklapkový klarinet, ovšem daleko lépe se již mohla hrát na Müllerův třináctiklapkový klarinet, který se objevuje v Evropě kolem roku 1810. Repríza věty není doslovná, dochází v ní ještě k významné tématické práci. Před samotným závěrem věty je přidána druhá virtuózní část o něco technicky snadnější, opět s místy pro nádechy ve zmiňovaném rytmu. Originálním způsobem je psána druhá věta koncertu. Autor zvolil paralelní tóninu d moll. Věta obsahuje lyrické téma a zajímavě je zde řešeno rytmické frázování od šestnáctinových not a triol po sextoly či dvaatřicetinové hodnoty. Pomalé tempo věty – adagio je tak obohaceno o tyto rytmy a to v celém průběhu věty. Je psána v třídílné formě s prvky klasické sonátové formy. Třetí věta Rondo zcela využívá svůj název. Téma ronda může vzdáleně připomínat prvky lidové hudby nebo tance. Je několikrát střídáno s virtuózními technickými místy, které i dnes po letech, mohou přinášet technické obtíže pro klarinet dnešního typu. Opět je zcela na místě domněnka, že věta byla hrána výrazně pomalejším tempem, než je tomu v současnosti. K tomuto názoru vede přinejmenším častá přítomnost chromatické stupnice v pasážích. Věta je navíc doplněna některými melodickými ozdobami – oporami či skupinkami. Karel Vincenc Kramář zanechal všem dnešním klarinetistům velmi zdařilý koncert, který byl a je neustále s oblibou hráván dodnes. Je zařazován do programů koncertů doma i v zahraničí[54].

Vedle koncertů pro klarinet a dechové nástroje napsal Kramář i pozoruhodná komorní díla. Přestože je jejich kvalita na vysoké úrovni nelze v této práci všechny podrobněji rozebírat. Ze skladeb, kde se vyskytuje klarinet, stojí určitě za zmínku Concerto pro flétnu, klarinet a housle, několik kvintetů pro dechové nástroje s klarinetem nebo 13 skladeb pro klarinet a violu. Zajímavé jsou také jeho harmonie[55] pro dechové nástroje. Nejznámější je Harmonie pro devět dechových nástrojů op. 71, která je svým způsobem druhem dechové serenády. Byla psána za účelem provedení pod širým nebem. Má divertimentový, mozartovský styl. Kramář využívá motivy z přírody, které jsou dále rozvíjeny. Skladba obsahuje gradační stupňování, které jí přináší jistý vzruch. Jedná se o čtyřvětou skladbu, kde pomalá věta Andante moderato, je

[54] Bývá také součástí povinných skladeb soutěží, existuje velké množství nahrávek po celém světě.
[55] Harmonie ve smyslu hudebního souboru dechových nástrojů. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s. 136.

originálně psaná v rondovém stylu. Finále skladby je vedeno v pomyslném loveckém duchu, především podle napodobování loveckých fanfár. Z jeho partit pro dechové nástroje stojí za zmínku Partita pro deset dechových nástrojů op. 45. Tato dechová serenáda z konce 18. století ukazuje skladatele, jak dobře uměl přenést vlastní představy do dechového souboru. Koncertantní úseky můžeme naleznout zejména u klarinetu, hoboje a fagotu ve druhé větě partity – Adagiu. Závěrečné finální Rondo má jistou míru živelnosti, životnosti a nádechu inspirace lidovými motivy.

Také tvorba českého skladatele a profesora pařížské konzervatoře Antonína Rejchy (1770 – 1836) zapadá do období pozdního klasicismu. Narodil se v Praze v muzikantské rodině. Ve svých 16 letech se odebral do Bonnu, kde byl se svým strýcem členem kurfiřtské kapely znamenitě vycvičen v hudbě. Po pobytu ve Vídni, kde se stýkal s významnými osobnostmi, se vydal do Paříže, kde se stal profesorem konzervatoře a uznávaným skladatelem. Byl autorem mnoha teoretických spisů o hudbě.

Přestože zpočátku Rejcha působil jako flétnista, je autorem řady komorních děl pro dechové nástroje zejména kvintetů. V oblasti dechových kvintetů byl opravdovým velmistrem. Jeho předností byla vynikající instrumentace. Významné jsou tyto kvintety: Dechový kvintet B dur pro klarinet a smyčcové kvarteto op. 89, Dechový kvintet Es dur op. 88, Kvintet F dur op. 100, Kvintet a moll op. 91 - psaný pro „ A“ klarinet a mnoho dalších. Kvintety jsou psány pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot. Patrně nejvíce oslovuje Kvintet F dur, který je psán původně pro „C“ klarinet. Jedná se o kvintet čtyřvětý, jehož první věta je Allegro moderato. Její úvod tvoří pomalé Adagio v trvání asi 26 taktů. Všechny věty jsou charakteristické prolínáním a střídáním jednotlivých hlasů, kde každý nástroj má svůj sólový výstup. Druhá věta – Andante je psána v šestiosminovém taktu a v dominantní tónině. Okouzluje svou nápaditou melodií. Třetí věta Menuet upoutává mimo jiné i tím, že obsahuje dvě tria a zachovává hlavní tóninu. Závěrečná věta není, jak by se dalo předpokládat ani rondo, ani finále, nýbrž Allegretto. Tato věta by sama mohla plnit funkci věty první, protože je obsahově možná nápaditější, než věta první. Opět si každý nástroj přijde na své. Klarinet laděný v „C“ nemá technické problémy a vzhledem k historickým nástrojům by kvintet určitě odehrál

pětiklapkový klarinet. Pokud se dnes kvintet provozuje na klarinet v „B" ladění, přináší to sebou poněkud neznělejší tóninu D dur. Klarinet se proto stává méně znělým a otevřeným. Některé tóny jsou tupé a tlumené. Možná že i právě proto Antonín Rejcha volil raději „C" klarinet, aby znělost a otevřenost byla maximálně zaručena. Rejchovy kvintety okouzlují pestrým prolínáním jednotlivých barev nástrojů a možná právě proto jsou dodnes velmi populární a vyhledávané.

Pro klarinet napsal Antonín Rejcha v roce 1815 Koncert pro klarinet, zdokonalený Müllerem, jež byl dobovou reakcí na nově vyvinutý nástroj Ivana Müllera. Klarinet mohl již bez problémů hrát ve všech tóninách. V současnosti se nezařazuje do repertoáru klarinetistů. Bohužel není ani příliš dostupný a proto se pro tuto práci nepodařilo sehnat ani jedno jeho vydání. Z tohoto důvodu zůstává stále velkým otazníkem.

Do tvorby skladatelů pozdního klasicismu také můžeme krátkou poznámkou ještě zařadit Jana Augustina Vitáska (1770 – 1842) a Emanuela J. Faulhabera (1772 – 1835). Vitásek napsal 2 koncerty pro klarinet, jeden pro basetový roh a pro fagot. Z komorní tvorby je třeba jmenovat alespoň Kvintet pro 2 klarinety, 2 rohy a fagot. Jeho věty jsou velmi rozdílné, od dokonale propracovaných vět po věty jednoduché. Faulhaber jako klarinetista napsal pro klarinet 2 koncerty a koncertantní Mši pro klarinet, která je etudovitě virtuozní.

5.2 Méně známí autoři v oblasti klarinetové tvorby českých skladatelů z hlediska současné interpretace.

5.2.1 Skladatelé, působící v zahraničí.

Z archivu knížecího rodu Thurn – Taxis pochází i méně známé klarinetové koncerty Václava Kněžka (1745 – 1806)[56]. Byl to rodák z Prahy, v roce 1776 se stal členem kapely knížete Thurn – Taxise v Regensburgu, kde působil jako hráč na fagot a kde komponoval až do své smrti. Ve zmiňovaném archivu jsou vedle jeho několika komorních skladeb uloženy také jeho tři koncerty pro dva klarinety a šest koncertů pro jeden klarinet. Do dnešního dne jsou zrevidovány a vydány jeho tři koncerty - Koncert č.1 B dur pro klarinet a

[56] V literatuře se můžeme také setkat s jinou podobou příjmení – Knieschek Václav. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – I., Praha 1963, s. 680.

orchestr, Koncert č. 3 Es dur pro klarinet a orchestr a Koncert č. 9 B dur pro dva klarinety a orchestr.

Nejvíce zdařilý se zdá z dnešního pohledu Koncert č.1 B dur pro klarinet a orchestr. Koncert je psán v tónině C dur, což předurčuje i jeho dobré vyznění. Jedná se o třívětý koncert s těmito názvy vět: první věta – Allegro, druhá věta – Adagio a třetí věta Rondo – Andante. První věta není nikterak obsáhlá, klarinetový part je zapsán do necelých tří stránek. Na první pohled zaujme instrumentální expoziční předehra, která zcela plynule přechází do expozice sólové, což není až tak výjimečné, ale zcela nezvyklé v porovnání s ostatními známými koncerty. Zvláštní je také provedení této věty, které má rozmezí zhruba pět notových řádků. To také není mnoho v porovnání s rozsahy expozice a reprízy[57] stejného koncertu. Pokud bychom měli určit, na jaký typ nástroje byl tento koncert hráván nebo pro jaký klarinet byl psán, lze usuzovat, že se jednalo o tří až pětiklapkový klarinet. Toto tvrzení může například doložit fakt, že v celém koncertu jsou pouze dva mimotonální tóny psané tóniny C dur a to „fis 2" a „cis 2". Náznaky virtuózních pasáží, které jsou typické pro tehdejší klarinetové koncerty, se nachází v expozici a v závěru reprízy. Jedná se ovšem o pasáže vždy v rozsahu čtyřech taktů. Druhá věta Adagio má třídobé tempo a je psána v paralelní tónině tóniny hlavní. Třetí věta Rondo Andante působí technicky nejnáročněji a lehce připomíná styl fagotových skladeb (především kvůli častému střídání intervalů jako jsou oktávy, septimy a sexty). Věta je psána ve dvoučtvrt'ovém taktu, v hlavní tónině a po citaci hlavního tématu v úvodu věty následuje kadence.

Celý koncert je psán tím způsobem, aby příliš nevybočoval z hlavní tóniny (pro klarinet C dur). Pro dobový typ klarinetu je to zcela pochopitelné, protože pokud bychom brali možnost, že se jedná o pětiklapový klarinet za pravděpodobnou, nemohl autor zákonitě použít jiných chromatických tónů a to z prostého důvodu, že by takový koncert nebyl hratelný. Použitý tón „fis 2" se dal lehce zahrát prostředním prstem pravé ruky a tóny „cis 2" a „h 1" již na klarinetu byly ve formě příslušných klapek. Podle této domněnky se tedy mohlo jednat o pětiklapkový klarinet zdokonalený Janem Josefem Beerem.

[57] Provedení ve většině klarinetových koncertech bývá rozsáhlejší.

5.2.2 Skladatelé, působící na českém území, kantorská větev.

Další z řady méně známých koncertů pro klarinet nese název Koncert Es dur pro klarinet a malý orchestr. Tento koncert byl původně označen pouze příjmením Kalous. Je uložen v Muzeu české hudby v Praze. Spartace, sestavení partitury podle dochovaných hlasů, pochází již z roku 1953. Původní hlasy jsou ztraceny. Za autora byl původně považován Václav Kalous (1715 – 1789), uváděn pod pseudonymem P. Simon a Sancto Bartholomaeo[58]. Narodil se v Solnici a jeho působištěm se stal Rychnov nad Kněžnou, Mikulov a Strážnice. Je autorem okolo stovky chrámových skladeb. Jeho dílo je výlučně církevní a slohově zapadá spíše do barokní hudby. Proto stále přetrvávají dohady o skutečném autorství zmiňovaného klarinetového koncertu. V posledních letech bývá proto autorství přisuzováno jinému příslušníkovi rodu Kalousů. S největší pravděpodobností se jedná o Jana Kalouse (1754 – 1803), známého jako učitele v Solnici u Rychnova nad Kněžnou v letech 1789 – 1803.

Kalousův Koncert pro klarinet je charakteristickou ukázkou domácí kantorské větve skladatelů českého hudebního klasicismu. Invenčně čerpá z prvků lidových písní, jeho faktura není příliš složitá, může se zdát až primitivní. Je zde patrně počítáno s generálbasovou výplní. Revize, která byla ověřena několika provedeními koncertu, vychází z vlastní praktické potřeby. Na několika místech jsou doplněny akordy s ohledem na generálbas. Přestože bychom mohli jistě naleznout některé „prohřešky" proti dnešnímu řekněme přísnému vedení hlasů, lze tuto záležitost zcela ponechat bez komentáře, protože existují případy, kdy tyto zvláštnosti pomáhají utvářet osobitost a originalitu díla. Musíme mít také na paměti, že venkovští kantoři neměli přílišné studijní a časové možnosti pro důkladné seznámení se s tehdejší správností vedení hlasů v harmonii. Nedělali si velké starosti s tím, jestli hlasy jsou vedeny protipohybem apod. Často spoléhali na svůj vlastní sluch a hudební instinkt. Toto může dnes u některých lidí vyvolávat i určitou míru pocitu volnosti a sympatie.

Ve srovnání s předchozím popisovaným Koncertem B dur Václava Kněžka, je třeba uznat, že tento Kalousův koncert působí více propracovaně, jak po

[58] Označuje jeho řádové jméno. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – I., Praha 1963, s.637.

echnické stránce hry, tak po stránce tématické a interpretační. Opět se jedná o řívětou skladbu s následujícími typy vět: první věta - Allegro, druhá – Adagio, řetí – Rondo, Allegro. První věta koncertu je uvozena dvacetitaktovou nstrumentální expozicí se skrytými náznaky hlavního tématu v úvodních aktech. Velmi zvláštně a originálně je postaven základní motiv první věty a to ıa dvakrát opakující se čisté kvartě mezi psanými tóny „c 2" a „f 2". Celkově ›rvní věta vyvolává pocit ovzduší pomyslných českých pastorel, klarinet je zde ‚štěbencem" s četnými trylky a nátryly. Vzhledem k dnešnímu předepsanému empu první věty – Allegro - ♪ - 110 – 112, si nemůžeme být zcela jisti, zda bylo ehdy možné v tomto tempu vybrané technické pasáže bez obtíží hrát. Právě četnost nejrůznějších trilků a nátrylů mohla činit některé potíže. Můžeme se zde setkat již s psanými tóny „gis 2" a „b 2". Tato skutečnost vyvolává dojem, že nástroj, pro který mohl být tento koncert původně psán, byl již šestiklapkový typ klarinetu, na jehož vývoji se podíleli jak Jan Josef Beer (pětiklapkový klarinet), tak pařížský klarinetista Xaver Lefévre nebo samotní bratři Stadlerové kolem roku 1790. Může nás k této spekulaci mimo jiné vést fakt, že koncert obsahuje například tón „gis 2", pro který byla zapotřebí příslušná klapka. Tón „b 2" byl hratelný tzv. hmatem „vidličkou"[59]. Tento hmat byl běžný a dodnes je možný a hratelný na plnoklapkových klarinetech jako pomocný hmat. Závěr první věty obsahuje hned tři varianty kadencí. Jsou zpracované a navržené hudebním badatelem a editorem Jiřím Kratochvílem. Obecně se lze o kadenci domnívat, že by neměla obsahovat prvky nezvyklé pro dané období. Naopak musí být respektována dobová zvyklost, že se hrávala pravděpodobně jedním dechem. Druhá věta koncertu je psána v dominantní tónině tóniny hlavní a vlastní začátek tvoří společný nástup klarinetu s doprovodným orchestrem ve formě dlouhého drženého tónu „g 2". Podobný začátek můžeme najít v motivu druhé věty Koncertu Es dur pro klarinet a orchestr Carla Stamitze (1746 – 1801), označovaném jako „Darmstadtský koncert"[60]. Tato věta začíná prakticky téměř stejně. Je možné že se autor tímto koncertem nechal inspirovat – můžeme zde najít i několik dalších společných rysů. Stejně tak je motivačně podobná i třetí věta – Rondo Allegro ve dvoučtvr'tovém taktu, jež v porovnání s

[59] Označení klarinetového hmatu, kdy prostřední prst ruky nezakrývá dírku na nástroji.
[60] Označovaný podle místa vzniku. Uložen je v Zemské knihovně v Darmstadtu. Notový materiál, Musikverlag Friedrich Hofmeister, Leipzig 1956.

třetí větou Darmstadtského koncertu je o něco jednodušší. Z hlediska výrazové stránky je Kalousův koncert pozoruhodný a rozhodně stojí za to, aby se mu věnovala v budoucnosti větší pozornost, než tomu bylo do současné doby.

Pro klarinet napsal koncert také František Dušek (1780 – 1844), český kantor a skladatel z Dolní Přelouče. Někdy bývá jeho jméno zaměňováno s osobou Františka Xavera Duška. Podobnost jmen je však čistě náhodná. František Dušek je především autorem řady chrámových skladeb, pohřebních písní a drobných instrumentálních skladeb. Jeho Koncert pro klarinet a orchestr, jak zní jeho oficiální název, byl původně určen a napsán pro dnes již prakticky nepoužívaný typ „C" klarinetu. Rukopis je uložen na faře v obci Kunvald. Tento koncert je jednovětý s označením věty Allegro moderato. Jedná se o nepříliš rozsáhlé dílo, ovšem ve srovnání s jinými koncerty doby překvapuje svou hudební vyzrálostí a jistou mírou originality. Autor „porušuje" nepsaná pravidla klasicismu a nenapsal větu v typické sonátové formě. Zcela chybí závěrečná repríza. Pro upřesnění je třeba dodat, že koncert je uvozen instrumentální expozicí – introdukcí, po níž, jak je zcela běžné, následuje expozice sólová nástupem klarinetu. Před začátkem provedení je zajímavá virtuózní část, která obsahuje velké spektrum rytmických útvarů. Jsou to například šestnáctinové noty v sekvencích, rozložené akordy v legátech, triolové sekvence, jednoduchý osminový rytmus, pasáže a zakončovací trilky. Provedení samo není příliš rozsáhlé a po závěrečné virtuózní pasáži, zcela nezvykle oproti očekávání příchodu reprízy, následuje kadence, rozdělená do dvou úseků korunami.

Vzhledem k roku úmrtí autora – 1844, bychom mohli usuzovat, že „C" klarinet, pro který byl tento koncert původně zamýšlen, mohl být již zdokonaleným typem Ivana Müllera. Po důkladnějším prostudování klarinetového partu, který obsahuje pouze mimotonální tóny – „fis 2" a „ b 2" můžeme dospět k názoru, že pro takto napsaný koncert v tónině C dur by dobře postačil i tříklapkový v lepším případě pětiklapkový Fritzův či Beerův klarinet. Také s ohledem na oblast, ve které František Dušek strávil většinu svého života (respektive místu uložení rukopisu), nemůžeme logicky očekávat, že se zde v té době objevil nejmodernější typ klarinetu. Této novince v oblasti

dechových nástrojů byla i zajisté přiměřená cena. Úvaha tohoto typu velmi pravděpodobně nenalezne nikdy jednoznačnou odpověď'.

Concerto Es dur pro klarinet a orchestr, to je název klarinetového koncertu pravděpodobného autora, českého pianisty, skladatele a vynálezce Tomáše Antonína Kunze (1756 – 1830?). Studoval v Praze filozofii a práva, v oblasti hudebního studia byl žákem Josefa Prokopa. Z jeho děl vyšly především klavírní výtahy kantát a sbírky německých písní. Sestrojil jeden z prvních orchestrionů – tzv. klavioorganum v roce 1791. Jednalo se o jakési spojení klavíru a varhan [61]. Tento nástroj měl 2 manuály a pedál, 230 strun, 360 píšťal a 21 rejstříků. Postavil také tzv. smyčcový klavír, který měl 65 kláves.

Klarinetové Concerto Es dur se zachovalo ve dvou opisech. Je na nich pouze uvedeno autorovo příjmení. Oba opisy se liší v nepatrných detailech, které mohly vzniknout právě při opisování skladby. Předlohou, jež se stala hlavním vzorem pro novodobé vydání Concerta, byl opis berounského učitele Jana Nepomuka Hudce (1808 – 1863)[62], původně ze sbírky hudebnin kůru Kostela svatého Jakuba v Berouně. Naleznout ho v současné době můžeme ve sbírkách Státního archivu rovněž v Berouně. Druhý zmiňovaný exemplář je uložen v Muzeu české hudby v Praze. Jako v mnoha jiných případech se i nyní jedná o jednovětý koncert. Vše by odpovídalo sonátové formě, ale opět schází závěrečná repríza. Concerto není rozsáhlé, zaujímá dvě tištěné stránky. Svým úvodem vzdáleně připomíná první větu Kramářovo Koncertu Es dur pro klarinet a orchestr. V polovině koncertu se objevuje zvláštní místo v osminových notách a triolách, kde intervalové vzdálenosti přesahují daleko rámec jedné oktávy. Právě triolové sekvence a nečekané tónové skoky jsou pro tuto skladbu typické. Největší intervalový skok je mezi psanými tóny „f" a „c 3", což mohlo v minulosti odradit méně zdatné hráče od nastudování tohoto koncertu. Velké skoky lze také přisuzovat samotnému autorovi a to v tom smyslu, že přece jen jako pianista mohl mít odlišný názor na to, jak komponovat skladbu pro dechový nástroj, nežli flétnista, fagotista či hobojista. Také zde můžeme již najít vrchní tóny typu „f 3". Konkrétně s tímto

[61] Nástroj věnoval svému příteli abé Voglerovi. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – I., Praha 1963, s.791 – 792.
[62] Český varhaník, houslista, kantor hudby a ředitel kůru v Berouně. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – I., Praha 1963, s.518.

zmiňovaným tónem se doboví hráči vyrovnávali velmi jednoduše, a to tím způsobem, že patrně vyluzovali „f 3" přefukem tónu „a 2"[63]. To je prakticky dodnes možné. Intonačně jim to ovšem mohlo působit potíže a násobil se tím větší pocit nejistoty při interpretování. V závěru koncertu je kadence, o jejíž autentičnosti by se dalo spekulovat. Editor koncertu[64] v poznámce ovšem uvádí, že se jedná tentokrát o kadenci původní. Obsah kadence se nevyhýbá již zmiňovaným velkým intervalovým skokům. Celý koncert Es dur je hratelný na šestiklapkový klarinet, technická náročnost ještě nevyžaduje speciálně upravený Müllerův klarinet. Je psán ve stylu zralého českého klasicismu.

Řadu koncertů, kde stále přetrvávají dohady nad autorstvím, rozšiřuje další skladba, psaná na území tehdejších českých zemí. V archivu Českého muzea se zachoval Koncert Es dur pro klarinet a orchestr. Na partu prvních houslí má švabachem napsáno jméno Andert, na partu druhých houslí latinkou – del Anderl(e). Oficiální název titulu zněl podle rukopisu Concerto in Dis, jednotlivé hlasy jsou označeny následujícím způsobem: Clarinetto Principále in Dis – notace je ovšem psána in B, Violino Primo, Violino sekundo, Basso, Corno Primo in Dis, Corno secundo in Dis. Určit správného autora koncertu není vůbec jednoduché. V úvahu přichází například Jan Anderle (1790 – 1865). Narodil se v Hněvčevsi u Hradce Králové. Byl od roku 1808 učitelem na různých místech v Čechách a na Moravě. Bývá označován jako vynikající hudebník. O jeho skladatelské činnosti však chybí podrobnější informace. Zemřel v Jemnici u Třebíče. V historických pramenech se můžeme dozvědět, že Jemnice udržovala hudební kontakty s Jaroměřicemi. Tamější hraběnka Terezie Trauttmansdorff - Nadasdy pořádala v první polovině 19. století zámecké salonní produkce. V letech 1833 – 1836 řídil hudbu na zámku i v kostele Jan Nepomuk Škroup[65], a jeho pomocníkem byl právě jemnický učitel Jan Anderle, otec známého vídeňského tenoristy Aloise Vincence Anderleho. Dále také vyplývá, že Jan Anderle vedle učitelské profese také komponoval, ostatně stejně jako většina tehdejších českých kantorů v této době. Jako druhá možnost vyhledání skladatele koncertu se nabízí jméno

[63] Obvyklý způsob a jedna z možností jak hrát tento tón. Z dnešního pohledu se nejedná o hmat základní, ale pomocný.
[64] Editor koncertu – Miloslav Richter. Notový materiál, Nakladatelství Vladimír Beneš, Praha 1995.
[65] Český skladatel a dirigent. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – II, Praha 1965, s.702.

rantišek Josef Anderle (1733 – 1765), známý český houslista. Vyučil se u tce a byl sládkem podzámeckého pivovaru v Poděbradech. Vedle svého aměstnání pěstoval hru na housle. Pobýval v Polsku a v Uhrách, kde působil ako hudebník z povolání. Přestože nebyl školeným houslistou, spíše chotníkem, dokázal vyvolávat obdiv bezprostředním způsobem hry. O jeho ivotě je v literatuře mnoho nepotvrzených informací. Skladatelská činnost rantiška Josefa Anderleho zůstává neznáma. Není také vyloučeno, že v té obě v Čechách bylo ještě více kantorů – skladatelů, hudebníků se stejným říjmením typu Anderl, Ander, Andert, Anderle. Prozatím se podobné příjmení hudebních pramenech neobjevilo.

Po hudební stránce je koncert blízký komponování autorů, jakými byly apříklad Josef Mysliveček, František Xaver Dušek, Jan Antonín Koželuh. Koncert je na rozdíl od předešlých popisovaných dvouvětý. Tak trochu proti ehdejším zvyklostem je uspořádání vět. První věta je pomalá s označením Adagio v psané tónině F dur. Skladatel zde pracuje se čtyřtaktovým tématem, ež je několikrát obměňováno a transponováno, popřípadě převedeno do vyšší oktávové polohy. Z hlavního tématu také vychází závěrečná kadence. Druhá věta je Allegro a začíná šestnáctitaktovou introdukcí. Po ní je uvozeno hlavní téma věty. Tato věta působí naprostým kontrastním dojmem věty první. Téma je velmi zvláštně otevřeno spodním rejstříkem klarinetu od „a" a postupuje neustále až monotónně v osminovém rytmu. S typy klarinetových koncertů Jana Antonína Koželuha či Františka Antonína Rossettiho- Rösslera nemá tento způsob kompozice nic společného a zcela se vymyká slohovému standardu. Zajímavé je i zachování hlavní tóniny v celém koncertu. Prakticky nelze najít žádné virtuózní místo, jak bychom očekávali ve srovnání s ostatními koncerty ani místo, které by sloužilo k předvedení technické zdatnosti klarinetového interpreta.

5.3 Výběr anonymních skladeb pro klarinet, pocházejících z českého území.

5.3.1 Lokality nálezů anonymních skladeb.

Anonymní skladby z období pozdního baroka až k vídeňskému klasicismu nebyly donedávna u nás i ve světě v centru badatelského i nakladatelského zájmu a speciální pozornosti. Skladby a především jejich autoři, kteří byli známi, předem zaručovali určitou míru kvality a tím i prodejnosti takovýchto

hudebnin. Většina velkých nakladatelství v mnoha zemích se dokonce některým anonymním skladbám ve druhé polovině 20. století záměrně vyhýbala, aniž by si připouštěla, že se v některých případech mohlo jednat o naprosté rarity. Také výjimečně a sporadicky se anonymní skladby objevily v různých sborníkových publikacích – častý případ skladeb pro dechové nástroje. Je to především zásluhou obětavých badatelů a skutečných nadšenců pro tento obor. Lokalitami pro vyhledávání anonymů jsou dnes univerzitní knihovny, státní muzea, archivy sbírek historických rodů, nebo literární, či písemné prameny, které jsou součástí historických dokumentů. Časté jsou také zcela náhodné nálezy v prostředích kostelů, klášterů, zámků apod. Pátrání po autorovi neznámého díla je jeden z nejobtížnějších úkolů. Samozřejmě záleží především na tom, zda rukopis anonymu obsahuje nějaký styčný bod, podle kterého lze dále postupovat. Konkrétně lze hovořit například o přítomnosti monogramu, charakteristických poznámek autora, na jejichž základě by bylo možné pátrat pomocí srovnávací metody, vzájemného porovnávání rukopisu, hledání společných charakteristik hudební řeči, zkoumání souvislostí apod. Mezi známé lokality, kde se významné rukopisy či opisy skladeb v minulosti objevily patří například: Hudební oddělení Národního muzea v Praze – nyní České muzeum hudby – zvláště fondy archivu hraběte Jana Pachty[66] a Kláštera Osek, dále klášter Břevnov, Budeničky, Frýdlant, Kačina, Klášterec nad Ohří, Svojšín, Úterý, Zlatá Koruna, Želiv, hudební oddělení Univerzitní knihovny Praha a mnoho dalších. Revidováním a spartací rukopisů skladeb pro dechové nástroje a zejména klarinetů se u nás nejvíce zabývají Jiří Kratochvíl[67] a Miloslav Richter.

5.3.2 Typologie anonymních skladeb pro dechové nástroje.

V našich archivech se nachází množství skladeb pro dechové nástroje v podobě různých anonymů. Byly to nejčastěji instrumentalisté šlechtických kapel, často bez soustavného hudebního vzdělání a školení, kteří komponovali sice s chybami proti tehdejší harmonii, ale někdy s překvapující nápaditou invencí. Existuje celá řada anonymních instrumentálních koncertů pro téměř

[66] Jan Pachta – celým jménem Jan Josef Pachta (1756 – 1834) – český podporovatel hudby. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí – II., Praha1965, s.242.

[67] Jiří Kratochvíl (nar. 1924) – český klarinetista a hudební vědecký pracovník, skladatel. Jeho pozornost je soustředěna na dějiny a literaturu dechových nástrojů. Kolektiv autorů – Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1963, s.738 – 739.

všechny dechové nástroje i mnoho skladeb pro dechový nástroj a smyčce, pro dechové soubory tzv. párového obsazení aj. Mnohé z nich jsou dosti originální a stojí za oživení. Vedle jednotlivých skladeb neznámých autorů se v archívech nacházejí i větší komplety anonymních skladeb pro dechové nástroje a slohově příbuzných děl. V Hudebním oddělení Národního muzea v Praze je to zvláště ve dvou již zmiňovaných fondech: Klášter Osek a Archiv hraběte Jana Pachty. Lze zde hovořit o typech anonymních skladatelských a nástrojových škol. Slohově je možno také najít v těchto skladbách charakteristické rysy baroka nebo raného klasicismu, v archivu hraběte Jana Pachty například rysy českého folklóru.

5.3.3 Významné anonymní skladby pro klarinet, z hlediska současné interpretace.

Jeden z anonymů, který se dostal na základě svého novodobého vydání do obecného vědomí, jsou Variace in B v úpravě pro klarinet a klavír. Do začátku sedmdesátých let 20. století to byl ještě prakticky neznámý anonym. Jeho původní označení nese název „Variazioni in „B" del Signore L." [68]. Jedná se o skladbu pro klarinet, která byla původně doprovázena triem basetových rohů. Anonym se zachoval v rukopisných hlasech archivu hraběte Clam – Gallase ve frýdlantském archivu. V současnosti je uložen v hudebním oddělení Národního muzea v Praze. Není nikterak datován, ale odhadem provedeným na základě srovnávacích metod jej lze zařadit do doby kolem roku 1800. Původní titul na obálce starého rukopisného materiálu zní: Variazioni in B / a Clarinetto solo / Corno di basseto I. mo / Corno di basseto II. do / Corno di basseto III. zo / del Sigre. L.

Jak název skladby napovídá, jedná se o soubor celkem šesti variací s hlavním tématem na začátku. Jednotlivé variace nejsou spojeny v jeden celek, ale každá z variací, včetně úvodního tématu je samostatně oddělena. Na rukopisu v závěru každé variace je původně napsána koruna. To dokazuje, že původní záměr neznámého autora byl nespojovat variace v jeden celek. Současná revize variací vychází čistě ze zachovaného opisu. Nebyly proto opravovány drobné „prohřešky" proti tehdejší harmonii a pravidlům vedení hlasů. Můžeme spekulovat, co je příčinou těchto prohřešků. Je však nutné

[68] Rukopisné označení. Revidovaný notový materiál, Editio Supraphon, Praha 1975.

znovu připomenout, že některé nesrovnalosti v podstatě spoluvytvářejí určitou osobitost díla a jeho originalitu.

Úvodní hlavní téma je jednoduché a tvoří ho čtvrťové rytmické hodnoty. Dochází zde k postupnému zvětšování rozsahu intervalových vzdáleností tónů. Něco podobného nalezneme v hlavním motivu první věty Koncertu Es dur Františka Vincence Kramáře. Je docela možné, že se anonymní autor tímto velkolepým začátkem nechal inspirovat. Téma díky jednoduchosti a líbeznosti melodií dokáže ihned zaujmout. První variace se odehrává v rychlých šestnáctinových sledech. Hlavní téma lze při velké soustředěnosti stále zaznamenat. Druhá variace je založena na opakování figurací respektive na neustálém střídání akordických tónů při zachování původní harmonie. Podle rukopisu je hlavní sólový hlas hrán v této variaci druhým doprovodným basetovým rohem. Třetí variace je ze všech technicky nejobtížnější, protože obsahuje zajímavé postupy založené na chromatické stupnici. Čtvrtá je psána v triolovém žertovném rytmu. V pořadí pátá variace má zřejmě vytvořit iluzi návratu k původnímu hlavnímu tématu a závěrečná šestá je kombinací všeho, co se v předešlých variacích odehrálo. Všechny variace jsou zachovány v hlavní tónině a jako celek tvoří opravdu pestrou přehlídku všeho, co tehdejší hudební svět nabízel.

Pokud bychom měli rozhodnout na základě poznání díla, který klarinet pravděpodobně dobový klarinetisté při produkci variací používali, s jistotou lze vyřadit tříklapkový klarinet. Chromatika třetí variace a vyšší obtížnost první variace nabízí možnost přiklonit se k názoru, že se jednalo bud'o šestiklapkový klarinet, nebo o basetový klarinet, vyvinutý bratry Stadlery. Protože neznáme přesný rok vzniku skladby, nelze také zcela vyloučit Müllerem zdokonalený 13 klapkový klarinet. Tento klarinet který by měl ze všech dobových nástrojů jistě nejmenší potíže při zvládnutí chromatických postupů. Uvážíme-li ovšem, že se objevuje v Evropě až kolem roku 1810, nesouhlasí nám pak odhad anonymních variací (předpoklad vzniku je kolem roku 1800).

Mezi zajímavé anonymní skladby pro klarinet patří také Rondo pro klarinet a orchestr, někdy uváděné pod názvem Berounský anonym[69]. Tvořilo původně část dvouvětého koncertu pro hoboj. Podle zápisů bylo však hráno

[69] Podle pravděpodobného místa vzniku.

vždy pouze na „C" klarinet, a nikoliv na hoboj. Původní rukopis hobojového koncertu je podle výzkumů psán rukou berounského učitele Antona Skružného (1799? – 1831)[70]. Nelze však spolehlivě prokázat jeho autorství, proto je Rondo pro klarinet a orchestr ponecháváno jako skladba anonymní. Opis klarinetového Ronda pořídil berounský učitel Jan Nepomuk Hudec. Opsal rondo zvlášť a k němu transponoval hudební doprovod do tóniny B dur. Takovým způsobem postupoval jednoduše proto, aby bylo možno hrát sólový part i na „B" klarinet. Klarinetová verze je tedy považována za autentickou. Z hlediska novodobého vydání bylo nutno upravit dynamiku a frázování.

Rondo odpovídá rozsahově i stylově standardním třetím větám klasických klarinetových koncertů typu Františka Antonína Rossetiho – Rösslera nebo Carla Stamitze. Nese tempové označení allegretto a je psáno v šestiosminovém taktu. Díky vhodné tónině pro klarinet (tónina C dur) je Rondo znělé a dobře technicky zvládnutelné. Dobovým klarinetistům nemusela dělat intonace přílišné obtíže při produkci na dobový nástroj. Intonace byla ovšem také závislá na aktuálním stavu konkrétního nástroje. Vzhledem k hudební vyspělosti celého ronda se můžeme domnívat, že autor prošel hudebním vzděláním v oblasti kompozice nebo se mohlo jednat o hudebníka, který dobře znal možnosti dechových nástrojů. Před závěrem ronda je připsána kadence, vycházející jednak z hlavního tématu ronda a současně z motivů technických pasáží. Rondo bylo po technické stránce zvládnutelné šestiklapkovým klarinetem, obsahujícím klapky „cis 2" a „dis 2", na který bylo ovšem zapotřebí hrát tón „b 2" dnes pomocným hmatem tzv. „vidličkou". U nás vyšlo tiskem Rondo pro klarinet a orchestr teprve v roce 1995.

Dva anonymní koncerty Es dur pro klarinet a orchestr pocházejí z fondu kláštera Svojšín. Ve srovnání s dobovými koncerty, které vznikaly kolem roku 1800, jsou průměrné. První z nich má na obálce napsán titul Concerto in Dis a připsán rok 1813. Není ovšem známo, zda se jedná o rok vzniku skladby nebo o rok zápisu do not. Koncert je třívětý s označením vět: Allegro moderato, Adagio - v třídobém rytmu a dominantní tónině, Rondo - v hlavní tónině a ve dvoučtvrťovém taktu. První věta je v sonátové formě, ale postrádá výrazné hlavní téma. Adagio pravděpodobně vychází z lidových prvků, ve středním díle

[70] Revidovaný notový materiál, Nakladatelství Krásná Lípa, Praha 1995.

je harmonicky zajímavé. Poněkud nezvykle začíná Rondo a to sólem klarinetu hned v úvodu. Je to jako by věta byla uvozena kadencí. Klarinet v koncertu využívá rozsah od „e" do „f 3". Chromatické tóny odpovídají typu pětiklapkového klarinetu. Užití tónu „f 3" mohlo v minulosti způsobovat určité nepříjemnosti. Kadence je přítomna právě ve třetí větě, především v místě před závěrečným opakováním tématu. Pokud bychom srovnali koncert s koncerty Koželuha, Rosettiho - Rösslera nebo Stamitze, je v sólovém hlasu více rychlého pohybu. Časté je také používání figurací v hluboké poloze.

Druhý Koncert Es dur se zachoval v několika opisech. Nyní se nachází v Hudebním oddělení Národního muzea v Praze. Podle výzkumů notového papíru a ověřování pravosti připsaného letopočtu 1796 se předpokládá, že vznikl mnohem dříve[71]. Jedná se také o třívětý koncert s větami Adagio, Rondo a Allegro. Je možné, že se původně jednalo o dvouvětý koncert, ke kterému někdo později přikomponoval nebo převzal Allegro v sonátové formě. Usuzuje se tak podle rozdílnosti témat v sólovém hlase a tutti doprovodu. Téma sólového klarinetu není reprízováno, ale nahrazeno hudbou podobného výrazu. Pomalá věta je třídílná s prvky sonátové formy. Rozsah nástroje je využit v celém rozsahu a chromatickou stránku koncertu by zvládl pětiklapkový klarinet. Na rozdíl od jiných skladeb jsou dynamická a artikulační znaménka v opisech poměrně značně zastoupena.

5.3.4 Pozoruhodné anonymní skladby z archívu hraběte Jana Pachty.

Mezi anonymními skladbami pro dechové nástroje, které jsou v současné době dostupné, se nachází některá díla s mimořádnou kvalitou. V klarinetové literatuře bezesporu vynikají Klarinetová dueta z archívu hraběte Jana Pachty. Jejich stáří a doba vzniku se dnes odhaduje kolem roku 1800. Jedná se o soubor 48 klarinetových duet. Protože staré rukopisy neobsahovaly téměř žádná dynamická a artikulační znaménka, byla pro dnešní použití doplněná podle vzoru tehdejší hudební praxe z přelomu 19. století. Délky jednotlivých čísel jsou velmi rozdílné, nepřesahují však celkovou dobu čtyřech minut. Pomalé věty jsou ze všech nejrozsáhlejší. Celkovou dobu trvání znásobuje především větší výskyt repetic. Dueta jsou psána v několika intervalových postupech mezi jednotlivými hlasy. Najdeme zde jak dueta postupující

[71] Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s. 34.

převážně v paralelních tercíích, sextách a jejich kombinacích, tak dueta ve kterých dochází ke střídání hlasů v taktech, k vzájemnému doplňování, případně k zrcadlovém efektu. Závěry duet jsou rozvedeny buď do velké a malé tercie nebo do oktávy či primy.

Forma těchto duet je obsažena v rozsahu dvou repetic, které někdy existují v nápaditých obměnách. Krátká čísla v délce trvání asi dvacet či čtyřicet vteřin mají charakter fanfár, popěvků nebo dětských říkadel. Reprízy jsou někdy pravidelnější a vyskytují se v těchto schématech A-B/C-A nebo A-B/C-B. Některé miniaturní věty reprízu zcela postrádají. Tempa jednotlivých čísel jsou velmi různorodá. Můžeme se zde setkat s osmnácti rychlými větami, kde převládá allegro, presto a gigue[72]. Tanců v třídobém taktu je dvacet jedna, menuetů šestnáct, čtyři polonézy a jeden allemande[73]. V pomalém tempu nalezneme šestkrát adagio, jedno andante a dvě andante moderato. Tóniny anonymních duet jsou následující: C dur, G dur, F dur. Melodických ozdob v duetech není příliš mnoho. Vyskytují se především ve formě neškrtaných melodických opor. Pokud jsou někde přítomny trilky, bývá to většinou na méně vhodných místech (v oblastech osminových not v rychlém tempu). Takto použité melodické ozdoby mohly činit hráčům potíže. I dnes jsou tato místa hratelná pouze s nátryly. Občas je v některých místech psána skupinka nebo dvoutónový příraz, někde je melodická ozdoba dosti nečitelná. Dynamika a artikulace je v rukopisech psána velmi ojediněle, nepřesně a nepravidelně. Staccatová označení mají vždy pouze dva takty a to ve všech čtyřiceti osmi duetech. Zaměříme – li se ještě na otázku odhadu dobového nástroje, pro který mohla být dueta psána, vychází nám opět pětiklapkový klarinet, používaný u nás a v Evropě v letech 1770- 1810. Pro prvý part vystačil klarinet s rozsahem nejméně od „c 1" do „e 3". Druhému hlasu odpovídá rozsah od „e" do „c 3". Přestože se můžeme v duetech setkat s krásnými motivy především v adagiových větách, byla zřejmě dueta pro 2 klarinety psána pro učební nebo výchovné účely. Svým stylem připomínají i některé parthie a partita z tvorby Františka Xavera Duška. Mají nesporné hudební kvality pro některé technické

[72] Gigue – starý tanec ve veselém, živém a rychlém pohybu. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s.128.
[73] Allemande – německý tanec veselejší nálady. Kolektiv autorů – Stručný hudební slovník, Praha 1960, s.26.

nároky. Stejně tak mohou dnes klarinetistům dobře posloužit při nácviku transpozice či kontrolování intonace.

Z archívu hraběte Jana Pachty pocházejí také anonymní tria, která nesou název 6 Parhií pro 2 klarinety a fagot. Parthie jsou uloženy v Hudebním oddělení Národního muzea a řadí se k jedněm z nejstarších skladeb pro klarinety v českých zemích[74]. Jsou psány pro dvouklapkové klarinety. Podle této skutečnosti můžeme odhadnout jejich vznik na období let 1750 – 1760. Ladění klarinetů není konkrétně uvedeno, fagotový part existuje ve dvou verzích. Bylo možno hrát Parhtie jak s klarinety laděnými v „C", tak v tóninách o velkou sekundu nižších (s klarinety in „B"). Pro klarinety in „C" je následující pořadí tónin (podle původního označení): I. Parthia – G dur, II.- F dur, III.- C dur, IV.- F dur, V.- C dur a VI. Parthia v d moll.

Klarinety hlasy jsou psány poměrně vysoko – dosahují až k tónu „es 3". Tato skutečnost mohla dobovým hráčům na dvouklapkové klarinety činit značné intonační a technické potíže. Rozsah prvního klarinetu je od „e 1" do „e 3", druhý klarinet má rozsah od „c 1" do „c 3". První klarinet například hraje téměř neustále od „c 2" výše. Šalmajový rejstřík použije pouze v Menuetu III. Parthie. Melodické ozdoby se objevují rovněž jen v malém počtu, můžeme se zde setkat s oporami a s trilky. Dynamické označení není v parthiích vůbec žádné. Artikulace je značena jen na několika místech, převážně v rychlých figurách. Parhtie č. I, II, IV., jsou třívěté a ostatní čtyřvěté. První věty jsou nejčastěji allegra ve čtyřčtvrťovém taktu kromě páté, která je třídobá. Vyznačují se stručností a náznaky sonátových prvků. Reprízy na svém začátku vynechávají citaci hlavního tématu. První věty ve svých hlavních tématech používají často synkopický rytmus. Podobně jsou na tom i některé druhé věty. Třetí finální věty mají ve většině případů dvoudílnou formu A B. Svým rozsahem se jednotlivé parthie také od sebe liší. Nejrozsáhlejší je V., časovým odhadem trvá asi deset minut. V hlavní tónině jsou napsány – I., III., a IV. parthie. Pomalé věty ve II. a V. parthii mají tóninu subdominantní.

Všechny Parthie vykazují rozdílnou kvalitativní úroveň, svou originalitou vyniká IV. a mollová VI. Komplet anonymních Parthií významně obohacuje

[74] Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.13.

klarinetovou literaturu v oboru komorních skladeb a právem lze jejich provedení doporučit.

V archívu hraběte Jana Pachty se nacházejí ještě další skladby, které jsou psány pro větší nástrojové obsazení. Avšak nepovažují se již za příliš zdařilé. Po hudební stránce se zdají být hudebně i zvukově standardní a odpovídající době svého vzniku. Obsazení těchto skladeb je pro 2 hoboje, 2 lesní rohy, 1 nebo 2 fagoty. V některých z nich jsou napsány místo hobojů klarinety nebo anglické rohy. Anglické rohy nesou někdy označení jako – talia, thalia, taille, talii. Je tomu tak proto, že v 18. století se tímto způsobem označovaly nástroje středních poloh, nejčastěji violy a anglické rohy. V sextetech hrají obyčejně fagoty v unisonu, jejich osamostatnění se projevuje jen v několika taktech, případně u jednotlivých tónů. V drtivé většině případů se jedná o skladby typu partit, parthií, nebo divertiment. Jedním z typických příkladů je Partita à 5 in F s původním popisem – Talii 2 bus ó Clarinetti, Corni 2 bus, fagotto – pro dva anglické rohy nebo klarinety, dvě horny a fagot. Jedná se o čtyřvětou skladbu s větami Allegro, Menueto, Polonez a Finale. Věty jsou psány v třídobém taktu, kromě závěrečného Finále, které je v taktu tříosminovém. Proti dobovým zvyklostem, kde v zastoupení vět nechyběla pomalá věta, je tato partita zvláštní tím, že pomalá věta zde schází. Z možných variant by ji zřejmě mohla zastupovat pomalejší polonéza. Ovšem je třeba také zdůraznit, že partity, partie nebo divertimenta byla psána většinou pro účely různých společenských událostí, slavností, k pobavení a na objednávku, proto by připomínka, že autor nedodržoval nepředepsané zákony tvaru hudební skladby, neměla být považována za podstatnou. Protože byly party anglických rohů hratelné pro klarinety s laděním „C", „B" i pro některé typy altových klarinetů, je vhodné uvést jejich psané rozsahy. Pohybují se od „d 1" do „d 3". S chromatickými tóny se v této partitě příliš nesetkáme, proto mohla být bez problému hrána na pětiklapkové klarinety. Období jejich vzniku by odpovídala poslední třetina 18. století.

Mezi sextetové skladby, kde jsou dva hlasy psány pro klarinety patří také anonymní skladba, která nese velmi jednoduché označení Parthia. Její nástrojové obsazení je následující – 2 klarinety, 2 horny a 2 fagoty - v originálním znění – Due Clarinetti, Due Corni, Due Fagotti. Tónina C dur ve

které je skladba napsána vyhovovala všem nástrojům, včetně klarinetů, laděných in „C". Označení jednotlivých vět je – „Gigue, Polonezza prima, Polonezza sekonda, Menueto"[75]. V porovnání s ostatními známými parthiemi jsou poměrně rozsáhlé (samozřejmě včetně repetic a Da Capa). Rozsahy klarinetů se pohybují v rozmezích od „a" do „c 3", takže jsou z hlediska technické hry vcelku příjemně hratelné. Neznámý autor nechal v několika místech polonézy a menuetu působivě využít dvojici klarinetů v tzv. šalmajovém rejstříku. Na rozdíl od předešlé partiti je výskyt mimotonálních tónů v této Parthii poměrně vyšší. Setkáme se zde s psanými tóny klarinetu - například „b", který i na tříklapkovém klarinetu nedělal technické problémy. Byl součástí hlavních hmatů takového klarinetu. Ostatní psané mimotonální tóny jsou tyto: „fis 1", „as 1", „cis 2", „es 2", a „fis 2". Skladbu s těmito chromatickými tóny zvládl dokonale pětiklapkový dobový klarinet. Díky častějšímu oktávovovému unisonu může tato parthie občas znít jako tříhlasá, ovšem nalezneme zde i různé instrumentační obměny. Klarinety také občas doplňuje v jednočárkové oktávě první fagot na trojzvuky, druhý fagot drží bas a lesní rohy mají místy prodlevu. Tato Parthie může sloužit jako vhodný doplněk k poznávání komorní hudby klasicismu konce 18. století.

Poslední anonymní komorní skladbou pachtovského archívu, která si zaslouží zmínku je Divertimento ex C pro 2 hoboje nebo klarinety, 2 horny a fagot. Takto vypadalo původní znění popisu: „Oboe Primo/Oboe Secundo/ - (následuje svorka a poněkud vybledlým inkoustem je navíc připsáno „Ó Clarinetti) - /Corno Primo/Corno Sekundo/Fagotto"[76]. Toto divertimento má následující označení svých vět: Intrada, Menuet, Capriccio, Menuet (bez tria), Andantino a Finale. Rozsah hobojů je od „d 1" do „d 3" a mohl vyhovovat s určitostí „C" klarinetu, přestože „B" klarinet by s takovýmto rozsahem také neměl problémy. Protože se však klarinetový part nedochoval, mohli klarinetisté ve své době hrát party z hobojových hlasů na „C" klarinety. Tomu odpovídá i rozvržení skladby z hlediska použité chromatiky hlasů, kde se objevuje „fis", „as", „b" a cis 2". Použití těchto chromatických tónů také odpovídá pětiklapkovému typu nástroje. V divertimentu můžeme najít některé úseky, kde zní oba hlasy hobojů nebo klarinetů v unisonu s odlišným fagotem.

[75] Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.18.
[76] Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.19.

Skladba tak může místy vyznít pouze dvojhlasně. Tónina celé skladby zůstává věrná C dur, kromě menuetu v c moll a Andantina, psaném v G dur. V Capriciu a Finale jsou reprízovány ve druhých repeticích vlastní začátky těchto vět. Ve druhých repeticích Menuetů jsou náznaky motivické práce a reprízy jednotlivých taktů z prvních repetic v jiném pořadí.

5.3.5 Anonymní skladby, pocházející z vybraných lokalit fondů.

Velmi stručná zmínka bude věnována vybraným skladbám, které pocházejí z jiných míst, především z lokalit klášterních a zámeckých fondů.

Z fondu Zámku Budeničky pochází dva anonymní kvartety pro klarinet, dva basetové rohy a fagot. Jejich přesné původní znění je: Quartetto I., II. per Clarinetto Principále/Corno di Basseto Primo/Corno di Basseto sekundo/noc Fagotto. Kvartety obsahují tóniny C dur a B dur, jsou čtyřvěté, značně dlouhé. Klarinet je psán koncertantním způsobem, někde se s ním v pasážích střídá první basetový roh. Jeho psaný rozsah je od „c 1" do „e 3", pohybuje se však především v horní oktávě. Podle notového zápisu se pravděpodobně počítalo s pětiklapkovým klarinetem a to i proto, že první věty obsahovaly těžší technické pasáže, které by byly velmi těžko hratelné pro méněklapkové klarinety. Musely by se tak použít různé pomocné nebo poloviční hmaty, ve smyslu zakrytí poloviny dírky na nástroji apod. Harmonicky jsou kvartety jednodušší. První a pomalé věty jsou psány v sonátové formě. Původní anonym neobsahuje žádná artikulační znaménka ani důslednost v dynamice. Melodických ozdob také není mnoho, vyskytují se trilky obalové skupinky apod. Dnes by byl klarinetový part dobře hratelný i na klarinety laděné v „B".

Z klášterního fondu Klášterce nad Ohří stojí za zmínku anonymní skladba Trio pro basetové rohy. Obsahuje jak speciálně upravený dobový populární repertoár, tak například upravenou větu z divertimenta Vojtěcha Nudery[77]. Jednotlivé věty nejsou obtížné, části Larghetto a Andante pro svou nenáročnost můžou budit podezření, že se mohlo původně jednat o vokální skladby. Některé anonymní skladby tohoto typu vzbuzují podezření, že pocházejí z Nuderovy tvorby. V porovnání s doloženými skladbami skladatele, které se výrazně liší od tohoto anonymu, jsou jako anonymní uváděny dodnes.

[77] Mohlo by se tak logicky přisuzovat autorství právě Vojtěchu Nuderovi. Přesto nelze tuto domněnku spolehlivě potvrdit. Kratochvíl Jiří, Čtyři studie, AMU 2005, s.32

Andante a Menuet je označení anonymního kvartetu z fondu kláštera Kačina. Byl napsán pro sólový klarinet, dvě horny a fagot. Přesný titul anonymu je: Quartetti /a/ Clarinetti Solo/Cornu 2 do /e/ Fagotti. Anonym má ve spodní části jiným rukopisem připsáno ve švabachu Blasquartett. Andante je psáno v rytmu siciliány, kde se setkáme s nepravidelným počtem taktů v jednotlivých frázích. Střední díl může nenápadně připomínat jakýsi rozhovor nástrojů. Na druhé straně Menuet je vlastně scherzo, vyvolávající beethovenský styl pozdního klasicismu.

Anonymních skladeb existuje velké množství. Není možné se každé podrobně věnovat. Proto byla zvolena varianta výběru toho nejzajímavějšího, co archívy a fondy nabízejí. Kvalita těchto skladeb opět dokazuje vysokou úroveň hudební vzdělanosti a zájmu v českých zemích na přelomu 18. století.

6. Závěrečné shrnutí.

Přestože nepatří klarinet mezi nástroje, které se mohou pyšnit dalekosáhlou historií, dochovala se nám do dnešní doby řada skladeb pro tento dřevěný dechový nástroj. Z hlediska dnešního pohledu na dobovou interpretaci můžeme tato díla zpětně analyzovat na základě obecného dobového stylu, jeho předností, originality jednotlivých skladatelů apod. Cílem této diplomové práce bylo především vytvořit širší obraz klarinetové literatury a připomenout kromě všeobecně uznávaných a nezpochybnitelných mistrovských klarinetových děl i skladby, které se možná zásluhou těchto slavnějších v současnosti pomalu vytratily z obecného povědomí. Samozřejmě lze vést diskuze o jejich uměleckých kvalitách. Přínosem ale může být také samotné uvědomění si, kolik českých autorů a jejich děl naše hudební historie 18. století v klarinetové literatuře ukrývá. Množství dochovaných koncertů také vypovídá o nesporném významu českého hudebního přínosu, který byl poskytnut světu. Díla Karla Vincence Kramáře, Antonína Rejchy nebo Leopolda Koželuha jsou světovými klarinetisty uznávaná a rádi je zařazují do svých koncertních vystoupení. Nemalou zásluhu mají na věhlasu některých skladeb také naši muzikologové a historičtí badatelé, kteří svůj život zasvětili zkoumání a prohlížení archivních materiálů. Za možnost, že se s nimi dnes můžeme seznámit, je třeba poděkovat především jim. V této diplomové práci se podařilo dát dohromady výčet nejznámějších i některých méně známých klarinetových

skladeb, které se do současnosti dochovaly. Protože není k dispozici téměř žádný ucelený přehled o klarinetových skladbách klasicismu, umožňuje tato práce také stručnou a neambiciózní formou provést čtenáře klarinetovou historií i literaturou. Mohla být tak zmapována důležitá historická etapa vývoje klarinetu s přihlédnutím na dobové technické a interpretační nároky. Věřme, že klarinet jako dokonalý hudební nástroj, bude mít ještě mnoho dokonalosti a významu zapsáno v budoucnosti, a že se krásný klarinetový tón neztratí v současné i budoucí přetechnizované době. Je to nejen mé skromné přání, ale zajisté všech klarinetistů a lidí, kteří pochopili, co pro ně okouzlující tón klarinetu znamená.

Seznam použité literatury:

Modr, Antonín: Hudební nástroje (Praha 1982)

Černušák, Gracian: Hudba v českých dějinách (Praha 1964, 1976)

Černušák, Gracian: Dějiny evropské hudby (Praha 1974)

kolektiv: Hudba v českých dějinách (Praha 1989)

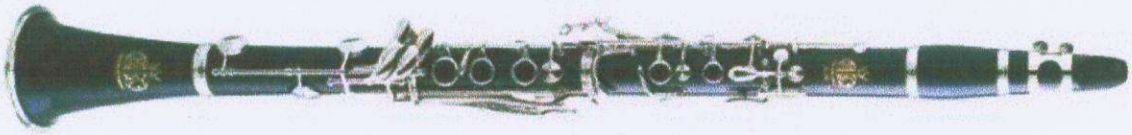
kolektiv: Československý hudební slovník osob a institucí I, II (Praha 1963-65)

kolektiv: Stručný hudební slovník (Praha 1960)

Kratochvíl, Jiří: Čtyři studie (AMU Praha 2005)

Notové materiály jednotlivých děl.

Příloha diplomové práce.

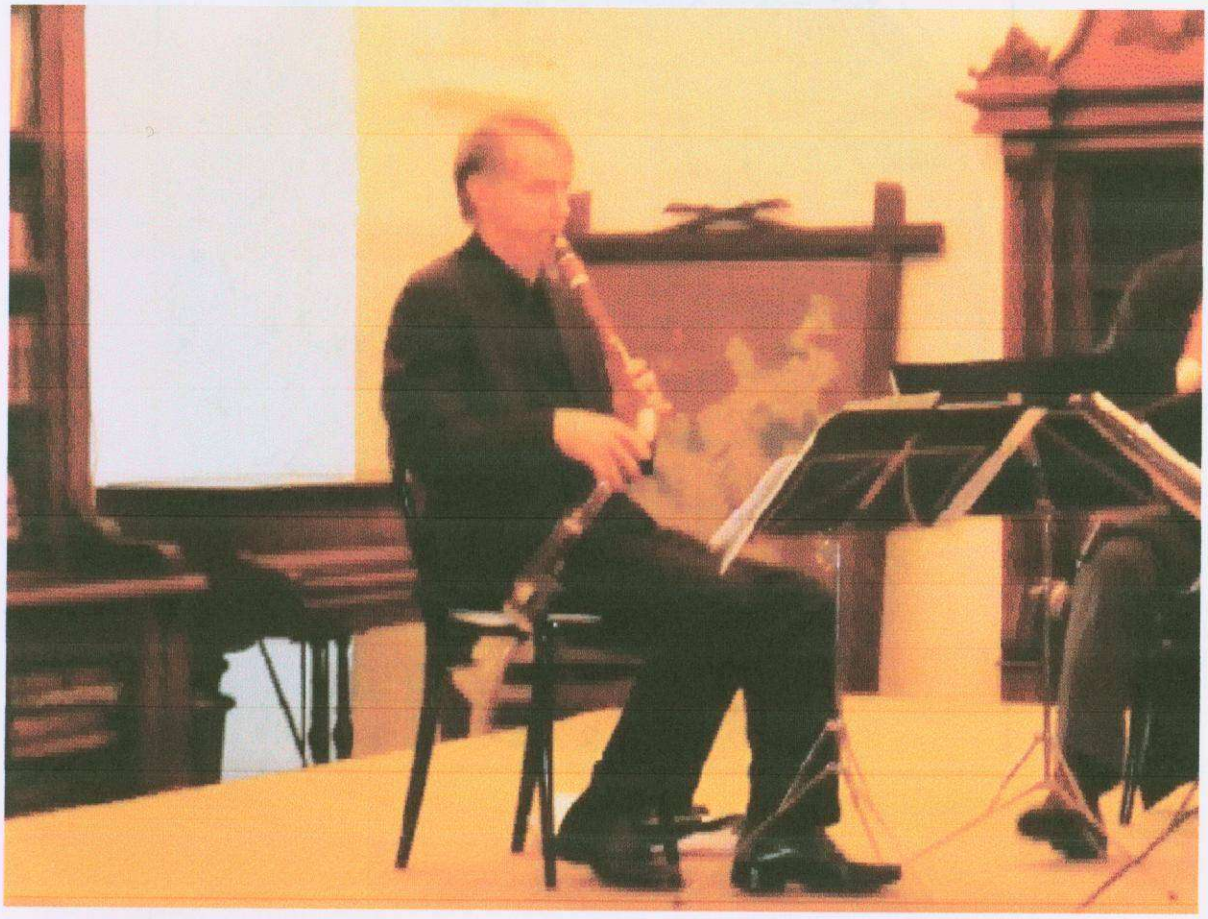




Předchůdce klarinetu – „Chalumeau“



Barokní a klasické klarinety v různých typech ladění.



„Basetový roh“ v hudební praxi.



František Vincenc Kramář (1759 – 1831)



Leopold Koželuh (1747 – 1818).



Jan Evangelista Antonín Koželuh (1738 – 1814).



Hrabě Jan Pachta (1756 – 1834) – z jeho archívu pochází velké množství anonymních skladeb.