



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Andrej Leonidovič Fridman:

Procházka pohádkovým lesem
(klavírní cyklus, rozbor díla)

Vypracoval: Mgr. Vadim Bočarov, HVkn
Vedoucí práce: Mgr. Dinara Suleymanová

České Budějovice 2022

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 30. prosince. 2021

Vadim Bočarov

Poděkování

Chtěl bych poděkovat Mgr. Dinaře Suleymanové za odborné vedení diplomové práce, rady, připomínky a vstřícnost při jejím zpracování. Dále bych chtěl poděkovat doc. PhDr. Martinu Horynovi, Ph.D. za laskavou pomoc v analytické části práce.

Anotace

Cílem této diplomové práce je zmapovat život, klavírní tvorbu a pedagogický přínos soudobého ruského skladatele Andreje Leonidoviče Fridmana. V analytické části pak přiblížit jeho pedagogicky zaměřený a vyhledávaný sborník klavírních skladeb pod názvem **Procházka pohádkovým lesem**, s komparační snahou o analýzu jeho hudebně jazykové mluvy s podobnými formami minulosti.

Klíčová slova

Andrej Leonidovič Fridman, život, klavírní dílo, rozbor sborníku Procházka pohádkovým lesem komparační metodou

Abstract

The aim of my diploma thesis is to map biography, piano creation and pedagogical contribution of contemporary composer Andrej Leonidovitch Fridman. In the analytical part I try to approach his pedagogically focused and sought-after cycle of piano compositions called Walking Through Fairy-tale Forest and compare his musical speech with similar forms from past.

Key words

Andrej Leonidovič Fridman, biography, piano works, analysis of piano cycle Walking Through Fairy-tales Forest by comparison method

Obsah

Úvod	1
1 Biografická část	2
1.1 Skladatelská osobnost, charakteristika	2
1.2 Životopis	2
2 Analytická část	5
2.1 Zaměření tvorby, jiné žánry, experimenty	5
2.2 O sborníku Procházka pohádkovým lesem	7
2.2.1 Valčík	8
2.2.2 Nokturno	14
2.2.3 Etuda	19
2.2.4 Polonéza	23
2.2.5 Tarantela	26
2.2.6 Menuet	29
2.2.7 Fuga	32
2.2.8 Preludium	37
2.2.9 Programní hudba	50
Závěr	54
Seznam použitých informačních zdrojů	56
Přílohy	58

Úvod

Již za svých studií v Petrozavodsku jsem se na koncertech studentů konzervatoře setkal s hudbou mně dosud neznámého soudobého skladatele **Andreje Leonidoviče Fridmana**. Jeho hudba mě zaujala, a to nejen z pedagogických důvodů, neboť v té době jsem již získával první pedagogické zkušenosti, ale oslovila mě také svojí bezprostředností, působivostí a melodickou invenčností. Vzhledem k tomu, že to byl tzv. „domácí skladatel“, našel jsem odvahu a toužil jsem po osobním setkání s ním. To se mi poštěstilo až později, za mých současných studijních let v České republice, respektive na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Vzhledem k tomu, že v místních poměrech jde o osobnost zcela neznámou, rozhodl jsem se ji formou diplomové práce přiblížit případnému českému čtenáři.

Vlastní koncepce práce je založena na části biografické, přibližující skladatelovo hudební zázemí se svým jedinečným a osobitým vývojem, a částí analytickou, postihující v základních rysech jeho hudební jazyk a podrobně rozebírající jeho klavírní sborník **Procházka pohádkovým lesem**, komparující jednotlivé části klasicistního cyklu s podobnými tradičními formami.

1 Biografická část

1.1 Skladatelská osobnost, charakteristika

Andrej Leonidovič Fridman patří ke střední generaci žijících ruských skladatelů. Pro jeho osobnost je příznačný jeden základní rys, který jej odděluje od většiny žijících skladatelsky vyhraněně erudovaných skladatelů. Vystudoval totiž Leningradský institut přesné mechaniky a optiky (zkr. ЛИТМО), přičemž se současně věnoval i studiu kompozice a souvisejících oborů na profesionální úrovni v kurzech kompozice Svazu skladatelů Petrohradu. Nesporný vliv na jeho hudební směřování měla jeho babička, výborná pianistka, a jeho první učitelka a současně interpretka. Jeho hudební jazyk vychází z tradic ruské hudební kultury, avšak do značné míry (jistě kvůli pocitu větší sdělnosti) není uzavřen ani vlivům pop kultury se současnou schopností experimentů na poli elektronické hudby (jak se ukáže později). V této symbióze se jeví jeho hudební jazyk jako originální a nezaměnitelný.

1.2 Životopis

Andrej Leonidovič Fridman (dále jen A. L. Fridman) se narodil v roce 1971 v Leningradě ve vzdělané rodině. Jeho otec byl inženýr, matka byla učitelkou na základní škole. Od dětství byl obklopen hudbou. Otec se v mládí učil hrát na klavír, matka v dětství zpívala ve sboru Leningradského rozhlasu a později se učila hrát na housle.

„Teoreticky jsme měli mít doma hudební atmosféru, ale nebylo to tak. Skutečnou hudební atmosféru vytvářela babička“.¹

Babičku Rachel Naumovnu často navštěvovali kolegové muzikanti, improvizovali, mluvili o hudbě, a především přehrávali známější i méně známá díla ruských, ale i světových skladatelů, což bezprostředně působilo na malého A. L. Fridmana, který podle slov rodičů „zíral“ na klávesnici a s velkým zájmem sledoval klavíristovu hru. Na pozdější dotaz, zda by se chtěl také učit hrát, chlapec s velkou náruživostí přitakal.

Prvá cílená výuka přes učitele z hudební školy nebyla příliš zdárná zřejmě pro jeho „osobité“ výukové postupy, a tak se v jeho počátcích stala jeho skutečnou první učitelkou vlastně jeho babička. Rodiče svého synka všemožně podporovali, protože je k tomu vedly jejich výborné sluchové schopnosti a cit pro chlapcovo nadání. Nicméně,

¹ Rachel Naumovna Fridmanová (1925-2014) - výborná petrohradská klavíristka a pedagožka, u níž vystudovalo mnoho talentovaných klavíristů. Učila v dětském domově hudební a umělecké výchovy pojmenované po N. A. Rimskému-Korsakovovi. Ze sborníku A. Fridmana je jí věnováno Preludium číslo 3 cis moll, kterého si sama velmi cenila. Dostupné z: osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

jak už to v životě bývá, po nějaké době se malý A. L. Fridman hodin klavíru vzdal a začal se více zabývat orchestrální hudbou, především Paula Mauriata, a také francouzským ansámblem elektronické hudby „Space“. To byl zřejmě důvod, proč se začal profesionálně věnovat studiu hry na kytaru. V dospívání proto zcela logicky vytvořil několik transkripcí klavírní hudby právě pro tento nástroj.

„Hodně z toho, co jsem chtěl hrát na kytaru, bylo těžké, ale na klavír bylo naopak jednoduché a přístupné. Klavíristi jsou šťastní lidé“.²

Hledání žádoucího repertoáru přivedlo skladatele zpět ke klavíru - nejprve požádal svou babičku, aby ho naučila hrát „Solfeggio“ od C. Ph. E. Bacha, poté valčík č. 7 cis moll op. 28 od F. Chopina a též nokturno F. Liszta. Hodiny s babičkou probíhaly volně a spontánně a vnuk mohl hrát, co si přál. Rachel Naumovna naučila svého vnuka základy klavírní techniky, principy práce se zvukem, postavení rukou, pedalizaci, i rychlou prstovou techniku.

V mladém věku A. L. Fridman začal studovat „Design optického systému“ (Optical system design) na Leningradském institutu přesné mechaniky a optiky (zkr. ЛИИТМО). Alternativou pro něj byla konzervatoř M. P. Musorgského - oddělení klasické kytary, pro případ, že by přijímací zkoušky na LITMO nebyly úspěšné, avšak tato alternativa nakonec nebyla potřebná.

Během studia na vysoké škole vyučoval hru na kytaru a současně začal komponovat. Prvními skladbami byly tři valčíky v jednoduché třídlíné formě. Hlavním inspiračním zdrojem byly obdobné, invenčně naplněné formy Fryderyka Chopina, s jeho umně propojenými hlasově imitačními postupy, vycházejícími z dobře osvojeného polyfonního jazyka J. S. Bacha.

Záhy se mu dostalo příležitosti seznámení s babiččíným spolužákem – skladatelem z akademie, který vyučoval harmonii v Petrohradském skladatelském svazu. Jak se ukázalo, toto setkání bylo klíčové a vedlo Andreje ke studiu kompozice a souvisejících oborů na profesionální úrovni v kurzech kompozice Svazu skladatelů Petrohradu. Tuto činnost vykonával mezi léty 1994 až 1997. Kromě toho soukromě vyučoval intonaci, hudební teorii a hře na klavír. Ve druhém roce studia se seznámil se svým mentorem A. B. Davydovem, u něhož si rozšířil obzory v hudebně kompozičním řemesle, zejména harmonii, polyfonii a formách. Bohužel tato spolupráce nebyla nikterak dlouhá, protože

² Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

jeho mentor v roce 1996 emigroval na Západ. V konečné fázi svého studia na něj „dohlíželi“ B. I. Tiščenko (analýza, kompozice) a I. E. Rogalev (hudební forma).

Svá studia na kurzech završil dvěma koncerty, na nichž předvedl jednak svá vlastní klavírní díla, ale také kompozice Alexandra Dolského pro klasickou kytaru.

V roce 1998 byl v doktorandském studiu v Norsku. *"Byla to profesionální příležitost se zabývat tím, co jsem studoval na univerzitě."*³ Tento krok ovlivnil tvorbu skladatele. „*V mladém věku jsem skládal, když jsem nebyl dostatečně šťastný. Po přestěhování jsem skládal méně často, snad jsem se stal šťastnějším...*“⁴

V roce 2014 zemřela skladatelova babička Rachel Naumovna Fridmanová, což pro něj byla těžká rána. *"Zdá se mi, že svou smrtí mě naposledy poslala k hudbě. Vlastně tehdy jsem potkal Irinu Parshinu."*⁵

Irina Lvovna Parshina je známa zájmem o soudobou sovětskou, potažmo následně ruskou klavírní tvorbu svých vrstevníků, k nimž bezpochyby patřil i A. Fridman. Když se snažila najít nějaké nahrávky skladatelových děl, s obdivuhodným štěstím našla i dva snímky nahrané jeho babičkou R. N. Fridmanovou. Nejenže požádala o jejich notový zápis, ale vyzvala skladatele k napsání dalších. A tak vznikla pozoruhodná, dlouhodobá spolupráce mezi skladatelem a jeho propagátorkou. Byla to nakonec ona, jež dosud volně komponované klavírní skladby (preludia, fugy, etudy atd.) sjednotila a vydala ve sborníku **Procházka pohádkovým lesem**, jehož rozboru se budu věnovat později.

O setkání s A. L. Fridmanem napsala:

*«Pro hudebníka je setkání se současným skladatelem, ponoření do tajemství tvorby nových skladeb, spolupráce s talentovaným tvůrcem, možnost stát se prvním umělcem nových děl neocenitelným zážitkem a velkým profesionálním štěstím. V mé praxi se konalo několik takových zajímavých setkání. Jedna z nich - s Andrejem Fridmanem.»*⁶

³ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

⁴ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

⁵ Irina Lvovna Parshina (nar. 1963), ruská pianistka a ceněná pedagožka, s mnoha vynikajícími žáky a také publikační aktivitou, zejména v oblasti klavírní metodiky. Sběratelka a Inspirátorka některých klavírních děl Fridmana. Dostupné z: <https://pedsite.ru>.

⁶ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

2 Analytická část

2.1 Zaměření tvorby, jiné žánry, experimenty

Žánrový okruh skladatelových zájmů je specifický a zahrnuje převážně komorní díla pro různá obsazení smyčcových nástrojů. Do jeho současného zájmu spadá i **elektronická hudba** a multižánrové přesahy, v nichž často spojuje rozmanité tóny s pop rockovými prvky, směřujícími k novým, originálním tvarům, a vyvěrajícím do složitějších forem soudobého hudebního jazyka. Hlavními příznačnými paletami tónů se staly „Space music“ a „Trance“.

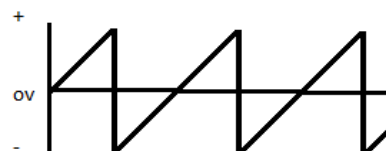
Space music je obecný termín používaný k označení hudby, která u posluchačů evokuje prostorové pocity planetárních obrazů, galaktických krajín a kosmického letu.

Termín „vesmírná hudba“ se často zobecňuje na vzorce hudby psané v žánrech ambient, trance, new age a elektronický pop, ačkoli někteří muzikologové tvrdí, že pod tuto definici spadají i různé vzorce klasické západní a současné experimentální hudby.⁷

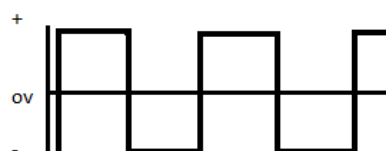
Trance je elektronická taneční hudba, populární sub žánr house music, který se objevil na konci 80. let. Základní zvuky rané tranceové hudby se vyznačují použitím měkkých elektronických perkusí a opakujících se syntezátorových padů v kombinaci s rychlým tempem. Význam názvu je založen v opakujících se hudebních frázích, sekvencích a ostinatu, které posluchače ponoří do stavu transu.⁸

Originální tónové signály typické pro analogové syntetizátory:

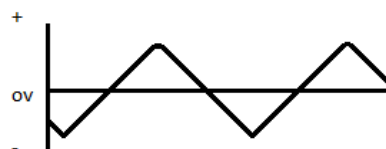
Sawtooth (1)



Squarewave (2)



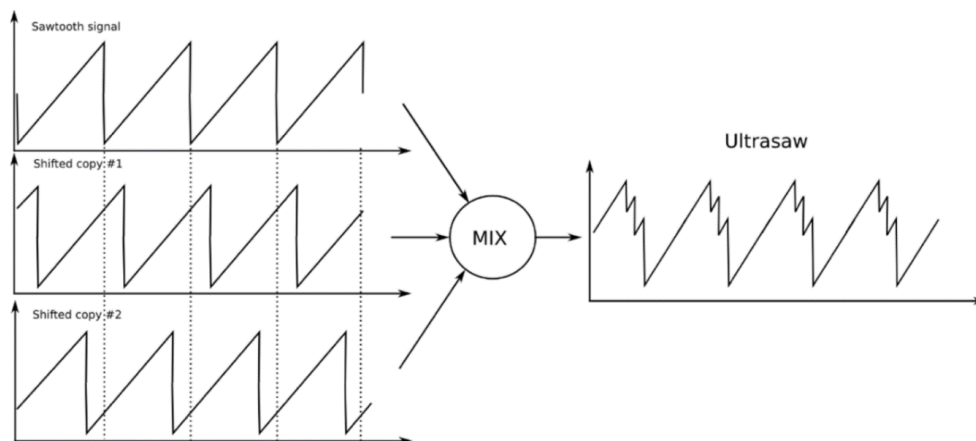
Triangular (3)



⁷ Space music. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Space_music.

⁸ The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XXV. Oxford, 2002.

Témbrů zvuku Trance Music jsou do značné míry určeny původním signálem Supersaw (také nazývaným Ultrasaw a Hypersaw), což je několik posunutých a mírně rozladěných kopií signálu pilovitého zubu (sawtooth) a skladatel ve své elektronické hudbě často používá témbrů založené právě na tomto původním signálu.



Obr. Vytvoření signálu Ultrasaw z původních signálů.⁹

Dobrým příkladem kombinace rytmů a témbrů hudby Trance s moderní umělé hudbou jsou elektronické sonáty, v nichž skladatel používá klasickou formu sonáty. Takovou je i skladba „Victory“, komponovaná velkou třídílnou formou. Podle skladatele je sonátová forma užitečná tím, že umožňuje logicky kombinovat velké množství různorodého melodického materiálu do rozsahu jednoho kusu.

Sám o tom říká: „*Když posloucháme hudbu, nemyslíme ve složitých formách a abychom mohli poslouchat sonátu, nemůžeme od posluchače vyžadovat, aby věděl, co je to - sonáta*“.¹⁰

Kromě témbrů a rytmických změn však skladatel mění i tonální plán. Hlavní a vedlejší témata mají v expozici různé tóniny (v poměru durové nebo mollové), ale stejné tóniny v repríze. A. L. Fridman zachovává tuto podobu tonálního plánu, ale pomocí techniky z taneční populární hudby zvyšuje znění vedlejšího tématu v repríze o tón výše (vůči expozici), což vytváří dojem emočního tlaku, „pozvednutí“ a aktivity. Kromě toho je provedení nahrazeno epizodou. Cílem skladatele bylo podle jeho vyjádření „přechytračit“ posluchače - pod rouškou jednoduché hudby představit hudbu složitou.

Klavírní dílo není příliš početné, obsahuje ze začátku skladatelského období převážně transkripce vlastních děl a zmíněný sborník. Tvorba pro smyčcové nástroje

⁹ *User Manual MiniBrute 2, Basics of synthesis*. Meylan: Arturia, 2018, s. 43.

¹⁰ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 25. 4. 2021.

byla inspirována a ovlivněna seznámením s Michaiilem Jakovlevym.¹¹ „Měl jsem velké štěstí, že jsem se setkal s violistou Michaiilem Vladimirovičem Jakovlěvem. Často jsme se bavili o hudbě pro smyčcové nástroje. Díky němu jsem se poté začal věnovat hře na violu. Později se Michail stal prvním interpretem většiny mých sólových skladeb pro violu“.¹²

Do seznamu skladatelových děl patří:

- **Housle** "Snowflake" 2016
- **Viola** "Dance of Marionette" 2017, Caprice No. 1 for viola solo 2017, Caprice No. 2 for viola solo 2017, Gigue a-moll for viola solo 2017, "Transience" 2017
- **Kvinteto** „Waltz for Strings“ (verze je pro smyčcový kvintet: housle, 2 violy, 2 violoncella. Originál je napsán pro smyčcový orchestr) 2017
- **Smyčcový orchestr** "Looking at the Rain Clouds" 2011, "Waltz for Strings" 2013, "Fantasia for Orchestra" 2014, "Waters of Sognefjord" 2015
- **Elektronická hudba** „Elektronická skica“ 2011, „Trancing with Reaper“ 2011, Rondo g moll 2012, „Dancing Clouds“ 2012, „Elektronická sonáta č. 1“ 2011, „Trance Sonáta č. 2“ 2011, „Trance Sonáta č. 3“ 2013, „Vítězství“ 2016, „Rains of Titan“ 2018

2.2 O sborníku Procházka pohádkovým lesem

Na začátku června roku 2016 v Petrohradě bylo natočeno CD s názvem A. Fridman -Devatenáct kusů pro klavír. Skladby na CD nahrála ruská pianistka a pedagožka I. L. Parshina a následně 25. července 2016 pak bylo vydáno v USA. Rovněž téhož roku na podzim byl v Apatitech publikován notový sborník nazvaný Andrej Fridman – Procházka pohádkovým lesem – Devatenáct kusů pro klavír, jehož vydavatelkou byla opět Irina Parshina. Sborník byl publikován v ruském a anglickém jazyce a věnován Rachel Naumovně Fridmanové.

Nahrávka na CD i notové vydání pod stejnojmenným názvem získaly velký ohlas v hudebně pedagogických kruzích a záhy byly oceněny medailí za inovaci ve vzdělávání. Irina Parshina obdržela za nahrávku diplom vítěze 3. ruské soutěže Inovace ve vzdělávání za rok 2016 v nominaci "Nejúspěšnější projekt 2016" v oblasti hudebního vystoupení v Petrohradě, stejně jako Grand Prix Mezinárodní soutěže "Nejlepší učitel Evropy" v nominaci "Kreativní a metodická práce učitelů" (Paříž, Francie, 25. 9. 2016).

¹¹ Michail Vladimirovič Jakovlěv - zakladatel a vedoucí Bergenského filharmonického ansámblu violistů.

¹² Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 25. 4. 2021.



Podívejme se nyní detailněji na jednotlivé části cyklu. Pro názornost jsem zvolil komparační techniku „klasického náhledu“ na vybrané formální typy v porovnání s autorovými pohledy a záměry.

2.2.1 Valčík

Z německého *Walzer* vznikl původně jako postupový kolový tanec na konci 18. století z lidových tanců – rakouského *Ländleru* a německého *Deutscheru* (německý tanec). Tempo je středně rychlé, tříčtvrtový takt 3/4 (někdy i 3/8, 6/8 – francouzský / pařížský valčík).¹³ Harmonie se v rámci taktu zpravidla nemění, proto je charakteristický doprovod: basový zvuk je na těžkou dobu a dva stejné akordy jsou na lehké doby taktu.

Na začátku 19. století valčík byl nejpopulárnějším společenským tancem v evropské hudbě a svého vývojového vrcholu dosáhl v tvorbě rakouských skladatelů, především J. Lannera, J. Strausse staršího a J. Strausse mladšího. Poslední byl příznačně označován za „krále valčíků“.¹⁴

Dřívější valčík neměl téměř rozdílu mezi *ländlerem* a *deutscherem*, dost často se používal již v hudbě vídeňských klasiků (J. Haydn, W. A. Mozart, L. V. Beethoven). Později F. Schubert, improvizující své valčíky během společenských tanců, určil první modely k tomuto žánru, občas neváhaje experimentovat s formou valčíku jako lyrickou miniaturou. Forma byla převážně malá dvoudílná, zřídka třídílná, což je pro tehdejší valčík typické.¹⁵

¹³ MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 972 – 973.

¹⁴ Johann Strauss II. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Strauss_II.

¹⁵ Valčík. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/1897858>.

Na tyto tradice navázali a vývojově obohatili dále romantikové v čele s R. Schumannem (cykly *Motýli op. 2* a *Karneval op. 9* pro klavír) a J. Brahmse (16 valčíků pro čtyřruční klavír op. 39, rovněž "*Liebeslieder*"). Valčíky F. Chopina a F. Lizsta se přibližují k žánru zvanému „poem“ v romantické hudbě, jsou lyricky i poeticky výraznější, elegantní, často virtuózní.

Valčík se uplatňuje v instrumentální i vokální hudbě: v symfoniích občas nastupuje místo menuetu ("*Fantastická symfonie*" G. Berlioza, 5. *symfonie* P. I. Čajkovského); v opeře, kromě hromadných tanečních scén ("*Faust*" Ch. Gounoda, "*Evžen Oněgin*" P. I. Čajkovského); taky se používá jako základ vokálních partů ("*Romeo a Julie*" Ch. Gounoda, "*Traviata*" G. Verdiho, "*Bohéma*" G. Pucciniho atd.); uplatňuje se i v balettech a operetě, především vídeňské (J. Strauss mladší), později i ve filmové hudbě.¹⁶

V hudbě 20. století se dá najít valčík v dílech G. Mahlera, M. Ravela. K typu Straussových valčíků se vrátil R. Strauss (opera "*Růžový kavalír*"). Jako parodii ho užil I. Stravinskij ("*Petruška*", "*Příběh vojáka*"), A. Berg ("*Vojcek*"), D. Šostakovič ("*Kateřina Izmailovná*").¹⁷

A. L. Fridman: Valčíky 1, 2, 3

Předmluva k valčíkům.

Ve sborníku jsou tři valčíky – valčík číslo 1 (G dur), valčík číslo 2 (d moll) a valčík číslo 3 (D dur). Všechny tři valčíky byly napsány před obdobím, kdy A. L. Fridman zahájil profesionální studium skladby. Jak mi později řekl ve svém rozhovoru:

„*Toto byla první pracovní zkušenost s malou třídílnou formou. Chtěl jsem se naučit skládat něco jednoduchého*“.¹⁸

Valčík číslo 1 (G dur) - začátek skladatelské zkušenosti

Jak jsem už zmínil, skladba představuje malou třídílnou formu, kde je první část (dál jen **a** část) vytvořena ve formě periodické věty (8 + 8 taktů) s polovičním závěrem - melodie vokálního typu s plynulým pohybem půlových not:



¹⁶ *Valčík*. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/1897858>.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

Druhá část (dál jen **b** část) je napsaná v stejnojmenné moll (g moll), neperiodickou větou (4 + 8 + 4) – melodie je víc vyšperkovaná:



Repríza je stejná jako část **a**, liší se jenom celým závěrem.

Valčík je pianisticky skromný, technickou náročnost tvoří jenom doprovod levé ruky s typickými valčíkovými skoky.

Kompoziční záměr je založen na přímém kontrastu: odlehčený vokální popěvek z části **a** se staví proti kroužící lyrické melodii z části **b**, kde jsou intonace povzdechů, rysy pochybností a lítosti.

Je zajímavé, že autor nezanechal žádné agogické instrukce pro tak odlišnou harmonickou část (**b**), udává se pouze dynamika. Takto skladatel umožňuje umělci vyjádřit svou individualitu. Autorův hudební jazyk je diatonický, ale není jednoduchý. Pro člověka, který v té době neměl odborné teoretické znalosti, je harmonický obsah valčíku velmi různorodý: lze najít používání citlivých tónů, modulace v II. stupni (G dur / a moll), stejnojmenné tóniny (pomocí alterace) a klamného spoje.

Metodické zařazení

Náročnost: 4. – 5. ročník ZUŠ

Základní roli hraje levá ruka. Žák má pochopit, co je druhá a třetí doba, což pro něj v zásadě není vždy snadné. Začít je třeba akordy: druhá doba je klíčová, hraje se jako by to bylo *tenuto* (odtah) a třetí doba se tím pádem zdá být kratší. Je důležitá práce na posun ruky - bas a následný akord mají být spojeny bez napětí (váha ruky se zastavuje na druhé době). Není potřeba učit to jako skok, ale spíše jako sjednocující pohyb zdola (spodní *legato*).

Melodie pravé ruky ve střední části potřebuje více flexibility / plasticity: navázat osminové noty na jeden pohyb, je potřeba využít i zápěstí.

Valčík číslo 2 (d moll)

Centrální ze třech valčíků jedině komponovaný v mollové tónině a věnovaný Alexandře.

„Učil jsem jednu úžasnou dívku hře na klavír, která měla narozeniny, a tento valčík jí byl představen k jejím patnáctým narozeninám.“¹⁹

Forma je **a-b-a'**.

Struktura valčíku: část **a** je komponovaná periodickou větou (8 + 8 taktů, předvětí se opakuje) s předtaktím a polovičním závěrem, melodie je vytvořena v tečkovaném rytmu:



Část **b** je komponovaná neperiodickou větou s opakujícím se závětem (8 + 8). Rytmická soustava melodie se mění na nepřetržitý pohyb osminových not, po kulminaci nastupuje repríza (část **a'**) s celým závěrem:



Skladatel používá široké intervalové skoky, jako například jsou oktávy, sexty, a vyžaduje po umělcovi pěkné legato, což představuje technickou náročnost.

V porovnávání s prvním valčíkem, druhý je víc melodičtější, avšak jeho harmonická strana není tak různorodá. Kontrast mezi částmi se získává hybnější melodií a poprvé se objevuje **forte** jako dynamický vrchol skladby.



Charakter tohoto valčíku je inspirován valčíkem cis moll op. 64 od F. Chopina. Spojíme-li pohyb melodie z první a druhé části, dostaneme střední část valčíku cis moll:

¹⁹ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.



Metodické zařazení

Náročnost: 5. – 6. ročník ZUŠ

Vzhledem k nedostatku náznaku úhozů v tomto kusu lze valčík zahrát ve dvou různých verzích:

- 1) S *legatem* a větším *rubatem* – v tom případě základní roli hraje sjednocující pohyb zápěstím
- 2) Jako etudu, více rytmicky/čitelně - pomocí prstové techniky

Technika levé ruky zůstává stejnou jako u předchozího valčíku (2 a 3 doby, sjednocující pohyb zdola).

V pravé ruce začít vypracováním krátkých motivů v melodii. Náročnost vzniká častým používáním širokých intervalů a také pátého, čtvrtého a třetího prstu (slabá skupina prstů potřebuje větší artikulaci). Střední část je třeba cvičit podle pozice: buď jako krátký popěvek, nebo rozložený akord.

Valčík číslo 3 (D dur)

Věnován kamarádce Eleně a stejně jako valčík číslo 2 darován k narozeninám.

Forma je **a-b-a'**.

Struktura valčíku: část **a** je periodická věta (8 + 8) s předtaktím a celým závěrem, v melodii lze najít velké množství průchodných tónů na silnou dobu taktu. Ve spojení s tečkovým rytmem, první část napodobuje mazurku:



²⁰ *Walce IX.* Red. Paderewskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966.

Zajímavým kompozičním řešením je začátek valčíku. Zahájení se provádí v tónině subdominanty (G dur).

Část **b** je složena neperiodickou větou (8 + 4 + 4) v tónině mollové subdominanty (g moll) s vyšperkovanou, kroužící ostinátní melodií (8 taktů). Kontrast mezi jednotlivými částmi je založen na dynamických, harmonických, rytmických a rejstříkových rozdílech:



Metodické zaměření

Náročnost: 6. ročník ZUŠ

Hlavní náročnost tvoří nástupy širokých intervalů na těžkou dobu (oktávy, septimy a sexty). F. Chopin vždycky doporučoval podobné skoky hrát čtvrtým prstem, nikoliv pátým, aby nástup těžké doby nebyl příliš ostrým. Za pozornost stojí i sluchové vnímání citlivých tónů.

Střední část bude od hráče vyžadovat jistou technickou zdatnost.

Zvlášť uvedu dva takty s doporučeným prstokladem:

- 1) Prstová repetice



- 2) Podložený palec



2.2.2 Nokturno

Francouzsky *Nocturne* — noční; italsky *Notturmo*, německy *Nokturne* čili *Nachtstück*, typ charakteristického klavírního žánru romantické hudby, druh lyrické miniatury - vyznačuje se svým původním tématem, obvykle klidný a meditativní, uvedený J. Fieldem mezi lety 1812 a 1836.²¹

Žánr nokturna sahá až do středověku. V té době bylo nokturno nazýváno součástí náboženské katolické služby, prováděné v noci (*laudes matutinae*). Ve struktuře křesťanské liturgie, A. Wilson-Dixon zdůrazňuje, že v Matutinu, postaveném na zpěvu devíti žalmů, žalmy jsou sloučeny do tří „nocturnes“ a střídají se s čtením (např. *Officium nocturnum*).²²

Při zkoumání historických forem nokturna, K. A. Kuznetsov poukázal na to, že první světské příklady „noční hudby“ byly nalezeny v umění trubadúrů a truvérů. Kusy byly použity ve zvláštních písních (*chansons d'aube*), které měly zavést posluchače do atmosféry jakéhosi protikladu mimo denních zážitků.²³

V XVIII. a na počátku XIX. století italský termín *notturmo* byl nejčastěji používán k označení jakéhosi *divertissementu*, blízkého kasaci a instrumentální serenádě. Byla to vícedílná skladba, většinou určená pro dechové nástroje nebo pro smyčce a dechové nástroje k provedení venku v noci (například W. A. Mozart – „Malá noční hudba“, G. F. Händel – „Hudba k ohňostroji“ a F. Mendelssohn-Bartholdy - „Sen noci svatojánské“).²⁴

Francouzský význam slova „*nocturne*“ k samostatnému dílu poprvé použil klavírista John Field. Obsahem nokturna je hudební vyjádření večerního či nočního prostředí, nálady, atmosféry. Jeho skladby byly pozoruhodné romantickými zápletkami a melancholií. Po Fieldovi si takové kusy otevřely cestu k novým romantickým žánrům, které se od té doby objevily pod různými názvy: píseň beze slov, *impromptu*, balada atd.²⁵

Ve většině případů se žánr nokturna vyznačuje poměrem lyrické melodie k harmonické figuraci doprovodu, který pokrývá široký tónový rozsah. Akordové tóny

²¹ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XVIII. Oxford, 2002, s. 11.

²² WILSON-DIXON, A. *Příběh křesťanské hudby*, 2001. In: KUZNETSOV, K. A., „Umění“, *Historické formy Nokturna*, 1925, č. 2.

²³ Kuznetsov K. A., „Umění“, *Historické formy Nokturna*, č. 2, 1925.

²⁴ MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 617.

²⁵ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XVIII. Oxford, 2002, s. 11.

jsou uspořádány v širokých intervalech, s bohatou pedalizací, což žánru přineslo nový obsahový rozměr. Tím Chopin proměnil Fieldovo nocturno, jež bylo do té doby skromné v záměru a většinou v nízké dynamice, a vložil do svých děl ohromnou sílu jak vnitřního lyrického cítění, jemné elegie a melancholie, tak tragického patosu. F. Chopin, který takto obohacuje vnitřní obsah hudebních obrazů a dramatizuje formu, však nikdy nepřekračuje hranice, které jsou pro malé formy komorní hudby přirozené a do určité míry i omezené (složil celkem 21 nocturen).

Chopinova nokturna lze rozdělit na dva typy. První jsou podobny Fieldovým nokturnům jak v charakteru melodií, hudební formě, tak i ve vzorech doprovodu - jakési písňe beze slov. V základu je jeden hudební obraz, horní hlas vede melodii, ostatní hlasy k ní tvoří doprovod. Na konci je malá coda virtuózního charakteru. Příkladem jsou nokturna č. 2 Es dur op. 9 (1831) a č. 2 Des dur op. 27 (1836).

F. Chopin: Nokturno č. 2 Es dur op. 9

Malá dvoudílná forma - **a** (4 taktů) **a'** (4) **b** (4) **a''** (4) **b'** (4) **a'''** (4) + **koda** (4+6 taktů). Doprovod napodobuje valčík, opakující se jednohlasá melodie (téma – **a**) pokaždé získává nové ozdoby. Jednoduchý tonální plán, ve kterém Chopin nepoužívá složité harmonie. Převládá hlavní tónina Es dur, pouze v **b** části lze pozorovat drobné modulace:



Koda: v melodii se objevují oktávy, kulminace je dosaženo použitím vysokého rejstříku (4 oktáva) a dynamiky (fortissimo - **ff**):



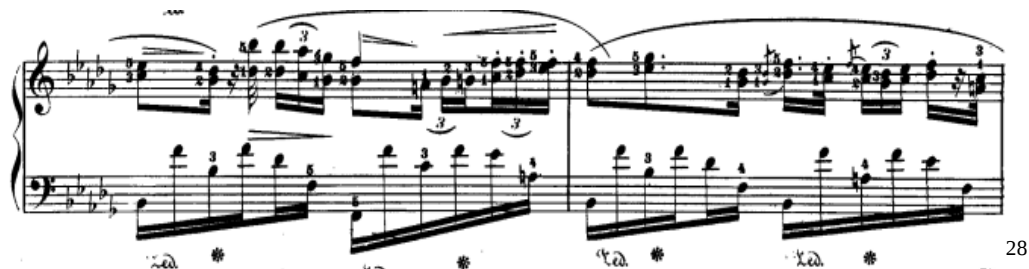
²⁶ CHOPIN, F. *Nocturne č. 2 Es dur op. 9*. Richard Johnson Edition. 2010.

²⁷ Tamtéž.

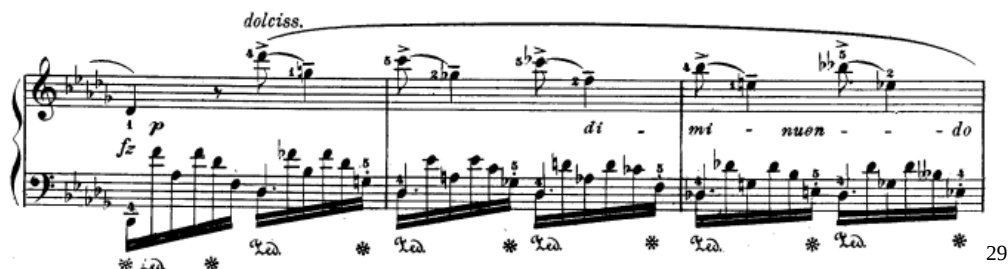
F. Chopin: Nokturno č. 2 Des dur op. 27

Malá dvoudílná forma – jednotaktová předejhra, **a** (8 taktů) **b** (4 + 4 + 8) **a'** (8) **b'** (4 + 8) **a''** (8) **b''** (4 + 4) + **koda** (16). Tonální plán – Des dur, b moll, es moll, As dur, Des dur, A dur, cis moll, Des dur, es moll, Des dur.

Charakter barkaroly (šestiosminový takt, monotónní rytmiický vzor doprovodu), v části **b** se téma dělí na dva hlasy a také s každým svým návratem získává nové ozdoby:



Oproti předchozímu nokturnu, zde **koda** jde po kulminaci. Autorem uvedená dynamika *piano dolcissimo* (slabě, velmi jemně):



Pro jiná nokturna je typická přítomnost dvou ostře kontrastních obrazů, hudební forma se mění na třídílnou. Například nokturna č. 1 g moll op. 37 a č. 1 c moll op. 48.

F. Chopin: Nokturno č. 1 g moll op. 37

Hudební forma je **A** (16+16+8) **B** (8+8+8) **A1** (2+16+9) velká třídílná s reprízou.

První část (g moll), má charakter lyrické a ornamentální dumky, kontrastuje s akordovou chorální melodií druhé části (Es dur). Modulace se provádí pomocí třetího stupně (B durový kvartsextakord = V. stupeň v Es dur). Na konci střední části je modulace do hlavní tóniny provedena již kombinací subdominanty (c moll = VI. stupeň v Es dur) a dominanty (D dur). Poté se opakuje první část, ale tónika již končí stejnojmennou dur (G dur):

²⁸ CHOPIN, F. *Nocturne No. 2 Des dur op. 27* by the University Society. Red. Paderewski. 1900.

²⁹ Tamtéž.



Důležitým rysem Chopinových nokturen je agogika, kterou je v hudebním textu téměř nemožné zafixovat. Ve většině případů klavírista, veden vlastním vkusem a zkušenostmi z interakce s Chopinovou hudbou, si může domýšlet, kde je míněno tzv. *rubato*. V momentech, kdy se uvádí (ke příkladu) kvartola v pravé ruce a současně triola v levé, nebo je melodie složitě ozdobena (např. vytváří se rozkolísaná struktura), je agogika opravdu nutná. Vedle můžeme pozorovat autorský návod – *ritardando*:



Zatímco R. Schumann ve svém chápání žánru vycházel ze stejnojmenných románů E. T. A. Hoffmanna, a ve svých nokturnech zdůrazňoval bizarní a fantastické rysy (Nachtstücke op. 23). Žánr nokturna používalo mnoho skladatelů, nejpopulárnější z nich (kromě Chopina) byla nokturna F. Lizsta, E. Griega a B. Smetany. Z ruských skladatelů M. Glinky, M. Balakireva, P. I. Čajkovského a dalších. Z francouzských skladatelů je třeba jmenovat C. Debussyho.

Ve XX. století skladatelé přehodnotili umělecký obsah nokturna a místo lyrických nočních snů zobrazovali přirozené zvuky nočního světa, například Paul Hindemith – Nachtstück ze „Suity 1922“ a Béla Bartók – „Noční hudba“.

A. Fridman: Nocturne in C minor

Toto nokturno je věnováno skladatelově matce.

Dílo je psáno v malé třídlílné formě (**a, b, a'**), hlavní tónina je c moll, charakter je klidný, tempo mírné (Andante), faktura - melodie s doprovodem.

První část formy (**a**) je jednoduchá perioda, sestávající ze dvou pravidelných vět, z nichž každá trvá 8 taktů (8 + 8). Přestože druhá věta začíná stejně jako první, melodie v

³⁰ CHOPIN, F. *Nocturne No. 1 g moll op. 37*. Edition Schott Einzel-Ausgabe. Mainz: B. Schott's Söhne.

³¹ CHOPIN, F. *Nocturne No. 2 Des dur op. 27* by the University Society. Red. Paderewski. 1900.

ní dostává mírné změny, které v celku nebrání jejímu rozpoznání. Z harmonických znaků stojí za zmínku použití zvýšeného VI. stupně (A), aiolské dominanty (g moll) a porušení funkční logiky (střídání dominanty a subdominanty, takty 2 - 3 a 10 - 11). Navíc v oddílu jsou odchylky do dalších tónin, jejichž logika mi není zcela jasná, nicméně souvislost s hlavní tóninou se neztrácí až do konce části: první polověta končí dominantou k hlavní tónině (dominanta je durová). Druhá polověta končí dominantou nové tóniny, což je také celkem logické a zákonité:



Druhá část (**b**) je jedna věta o 8 taktech (17 - 24 taktů) v tónině (e moll), tempo (piu mosso - víc pohyblivější), změna faktury: v pravé ruce nová melodie je ozdobena intervaly a akordy, osminy v doprovodu jsou nahrazeny šestnáctinami. Na konci věty je melodie opět jednohlasá, úsek končí na dominantě k hlavní tónině (c moll):



Třetí část (**a'**) je podmíněná repríza. Melodie prochází změnami a nezní tak, jak zněla v prvním úseku. Celá část je jedna nedělitelná věta (9 taktů), jež je trochu rozšířena díky použití harmonických prvků - neapolské harmonie (N_{53} nebo II_{53}^{-1} , takt 32).

Obecně lze formu tohoto díla charakterizovat jako nesymetrickou: první část se ukázala být téměř dvakrát delší než druhá a třetí (16 + 8 + 9).

Fridman ve svém nokturnu kombinuje dva typy Chopinových nokturen – malou formu písně beze slov (či balady), ale se dvěma kontrastními obrazy. Svým obsahem se blíží nokturnu č. 1 c moll op. 48 F. Chopina:



Charakter levé ruky ve střední části jasně připomíná bouřlivé etudy č. 12 op. 10 (revoluční) a č. 12 op. 25 F. Chopina, s rychlými figurativními pasážemi.



Metodické zařazení

Náročnost: 6. ročník ZUŠ

Hlavním problémem je doprovod levé ruky. V první části hráč potřebuje realizovat flexibilní / pružný spojovací pohyb pomocí třetího prstu, aby uskutečnil legato v širokých intervalech. Zároveň palec by měl horní klávesu pouze "hladit"/"klouzat po ní" (aby nezněla příliš ostře). Ve druhé části role palce je opět klíčová – musí být velmi pohyblivý při přenosu pozice (jako ve 12. etudě op. 10).

V melodii je třeba dávat pozor na mordenty, které by se evidentně neměly hrát klasicky (krátce), ale naopak melodicky. Ve druhé části je nutné dodržovat *legato* v akordech (nenadzvedávat ruku nad klaviaturou, neskákat).

2.2.3 Etuda

Původně (z francouzského - *étude*) znamená „cvičení / studium“, je instrumentální skladba určená k osvojení, zlepšení a upevnění speciálních technických dovedností hry na nástroj. Patří ke sféře instruktivní tvorby. Slovo etuda lze najít nejen v hudbě: v divadelním umění se tak jmenuje cvičení, které umožňuje zdokonalit hereckou techniku, ve výtvarném umění je to náčrt budoucí kresby.³⁴

Hudební díla zaměřená na výuku technik hry, aniž by byla konkrétně pojmenována etuda, existovala již dříve. Až do 19. století byla instrumentální „cvičení“ a další

³² CHOPIN, F. *Nocturne č. 1 c moll op. 48*. CD Scheet Music. Dostupné z: www.notomania.ru.

³³ CHOPIN, F. *Etudes op. 10, op. 25*. Edition 2. Warshaw: National Edition of The Works of Fryderyk Chopin, 2016. ISBN: 838720238X.

³⁴ MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 208.

didaktické hudební materiály velmi různorodé, bez jakéhokoli systému a ustálených žánrů (předchůdcem etudy v podobě, jakou ji známe nyní, bylo capriccio, exercice, toccata, studie).³⁵

Klasickým samostatným hudebním žánrem se stala na konci XVIII. a začátku XIX. století díky rozmachu virtuózní hry a zdokonalení kladívkového klavíru, s čímž souvisí i rozmach a obliba klavírních škol. Takže došlo k rozvoji jak v oblasti interpretační, tak skladatelské, potažmo pedagogické. První pedagogové klavíru, kteří prezentovali svá díla zaměřená na zdokonalování technických dovedností, byli M. Clementi („*Úvod do umění hry na klavír*“ 1801 a „*Gradus ad Parnassum*“ 1817), J. L. Dusík („*Průvodce uměním hry na klavír nebo na cembalo*“ 1796), J. B. Cramer („*Průvodce uměním hry na klavír*“ 1812). Instruktažní etudy jsou blízké cvičením, ale liší se od nich úplností formy, nápaditějším melodicko-harmonickým vývojem a někdy i obsahovou náplní, byly skromnějšího charakteru.³⁶

Později se objevily etudy pro housle (R. Kreutzer, P. Rode), violoncello (D. Popper) a další nástroje.³⁷

V dílech pro klavír získaly velkou popularitu etudy od C. Czerného: „*Schule der Geläufigkeit*“ op. 299; „*Schule der Fingerfertigkeit*“ op. 740 a další. Každá z těchto etud je obvykle navržena pro jeden typ techniky (stupnice, arpeggia, repetované tóny, oktávy atd.).

Novou etapu ve vývoji žánru zahájily Paganiniho „*24 Capricci*“ pro sólové housle (1802-17), které později sloužily jako základ pro klavírní transkripce R. Schumanna a F. Liszta.³⁸

V době romantismu nebyly klavírní etudy jen cvičením, ale také vysoce uměleckými díly. Etudy F. Chopina (op. 10 a op. 25) byly první, které se pevně prosadily v koncertním repertoáru a dnes jsou považovány za jedny z nejlepších děl v tomto žánru, která kdy byla napsána. Jejich technika byla v době vydání mimořádně inovativní a prvním interpretem byl renomovaný skladatel a virtuózní klavírista F. Liszt (Chopin mu věnoval op. 10).³⁹

Liszt pro sebe složil řadu etud, některé s programovými prvky, které se staly většími a ještě složitějšími než Chopinovy etudy, z nichž nejznámější jsou díla ze sbírky

³⁵ MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 208.

³⁶ Tamtéž, s. 209.

³⁷ KROCHA, E. S. *Žánr etudy a jeho vývoj*. Metodická práce. Novokuzněck, 2016.

³⁸ *Étude*. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tude>.

³⁹ Tamtéž.

Etudy nejvyššího mistrovství, nazývané také „*Transcendentální*“ (konečná verze 1852).⁴⁰ Nezachovávají výukový aspekt Chopinovy tvorby, ale liší se také složitostí a použitou technikou.

Obdobou Lisztových děl jsou etudy francouzského skladatele Ch. V. Alcana, poznamenané harmonickými a strukturálními experimenty a jsou zajímavé tím, že některé z nich patří k prvním napsaným pro provedení jednou rukou.⁴¹

K žánru etudy přispělo mnoho skladatelů: I. Moscheles, B. Martinů (Etudy a polky), B. Smetana (Etuda C dur a A dur), S. Rachmaninov (*Etudy-obrazy* op. 33 a op. 39), A. Skrjabin (Etudy op. 8, op. 42), M. Dvořák (Jazzové klavírní etudy) a jiní. Z moderních etud pak jsou velmi obtížné G. Ligettiho a Ph. Glasse.

A. L. Fridman: Etude „Trills“ (Etuda „Trylky“)

Dvojitý záměr tohoto díla je skryt v uvedeném názvu, jenž je napsán v uvozovkách, protože skladba je myšlená nejen jako etuda (cvičení), ale zároveň jako programní hudba. Ve skutečnosti se v celé etudě nesetkáme s jediným trylkem, ale s triolami napodobujícími trylky. Etuda zaměřená na procvičování / trénování techniky trylkování v pravé ruce a poprvé (z celého sborníku) skladatel uvádí prstoklad.

Dílo je napsáno v malé třídlílné formě (**a, b, a'**), tempo je rychlé (Allegro), hlavní tónina je B dur, čtyřčtvrt'ový takt (4/4). Celá skladba je nesena ve stejné faktuře (bas + akordický doprovod a v pravé ruce jsou samé triolové osminy).

První část (**a**) je složená v periodické dvojvětí (9 + 9 taktů). První věta (1 - 9 taktů) se skládá ze dvou vět s opakovanou strukturou, druhá věta (10 - 18 taktů) je strukturou podobná první. Vypadá to tedy takto: (4 + 5) + (4 + 5). Všechny fráze obou vět periody začínají stejným materiálem, takže lze říci, že celý oddíl se vyznačuje opakováním. V části nejsou harmonické modulace, ale dochází ke krátkým výchylkám. Obecně platí, že daná část skladby je v hlavní tónině B dur.



Druhá část (**b**) se skládá z jedné věty, nedělené na samostatné fráze, celková délka je 9 taktů, což obecně lze říci, že je málo pro danou hudební formu (takty 19 - 27). Tato věta se odlišuje od krajních částí formy novou tóninou (d moll). Skladatel nepoužívá

⁴⁰ PRIVALOV, S. *Dějiny zahraniční hudební literatury, Romantismus*. Petrohrad: Kompozitor, 2003.

⁴¹ *Étude*. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tude>.

žádné prostředky k modulaci, nová tónina se objevuje poněkud náhle - pomocí porovnání. Během této části se autor aktivně odklání do dalších tónin (cca 1 takt pro tóninu), k plné modulaci zde však nedochází. Část končí dominantou k hlavní tónině (B dur).



Třetí část (a') téměř úplně opakuje první větu prvního oddílu, kromě jejího konečného materiálu (kody). Koda je součástí druhé věty a je jejím logickým pokračováním, současně doplňuje celé dílo. Koda navíc na nějakou dobu mění metrum na třičtvrt'ový takt (3/4, takty 34–36), což při zachování triolového pohybu v pravé ruce tempo nemění a posluchač vlastně tuto změnu nepocítí. Vlivem zavedení kody se druhá část věty jeví dvakrát delší než první (8 taktů oproti 4), tzn. věta je rozšířena.



Svou fakturou je podobná Chopinově etudě č. 2 f moll op. 25:



Metodické zařazení

Náročnost: 7. ročník / II. stupeň ZUŠ / studenti konzervatoře

Levá ruka obsahuje melodickou linku definující charakter skladby (rychlý a hravý). Třetí doba (*staccato*) a čtvrtá (*tenuto*) spojené s první dobou dalšího taktu by se měly cvičit zvlášť, kvůli změně úhozu a velkému skoku na bas v rychlém tempu:



Pravá ruka by se měla cvičit po sextolách (po půl taktu). Zvlášť poukážu na takt 21, kde bychom měli použít jiný prstoklad, aby nedošlo k nadměrnému skoku:



2.2.4 Polonéza

Její název je odvozen z francouzského *polonais* — polský, slavnostní tanec-průvod v mírném tempu třídobého taktu (3/4). Typickým rytmem jsou osmina a dvě šestnáctinové na těžkou dobu taktu.⁴²



Původ tohoto tance je obtížné určit. Podle některých zdrojů předchůdcem polonézy byl polský svatební tanec *chodzony*, což znamená *kráčet*. Poté, co se mírně změnil a zdokonalil v kruzích francouzské šlechty, ztratil primární verzi tance, svou jednoduchost a hrubost charakteristickou pro lidové tance.⁴³

Podle jiných verzí bylo všechno přesně naopak. Tanec přišel do Polska ze zahraničí a dostal označení *polského tance* jako *chorea polonica*, *danza polacca*. Byl rozšířen téměř po všech evropských šlechtických dvorech a v 18. století se vrátil do Polska pod francouzským názvem *Polonaise*, *Polonéza*.⁴⁴

Tempo polonézy je zdrženlivé a plné důstojnosti, téměř jako průvod. Zahrnuje také řadu tvarů, jako jsou poklony a otáčení, které by se za normálního chodu neděly. V podstatě je tento tanec průvodem párů (mužů a žen), které se pohybují paralelně po rovné nebo zakřivené dráze dané prvním párem. Kromě již zmíněných poklon a otáčení zahrnuje taneční choreografie další prvky: rotace kolem své osy, dočasné rozdělení partnerů, točení partnera kolem partnerky apod. Nejprve tvoří páry rovné řady, jež se pohybují směrem k sobě, setkávají se a nakonec vytvoří kříž. Partnerky tvoří linii uprostřed jeviště s partnery seřadivšími se před nimi. Poté dojde k výměně párů. Následně všechny páry, kromě prvního, zvednou spojené ruce a vytvoří „tunel“,

⁴² RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. New York, 2003, s. 668.

⁴³ *Polonez*. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/3155690>.

⁴⁴ *Kultura*. *Poloneza*. Dostupné z: <https://culture.pl/en/article/polonaise-the-royal-dance-every-polish-teenager-has-to-master>. M. Kępa. April 2016.

přičemž první pár se otočí a jde do „tunelu“, následován dalšími v pořadí. Je to jakýsi obřadní tanec.⁴⁵

Hudební forma polonézy získala velkou popularitu od doby baroka až po romantismus. Příklady bychom našli v suitách a partitách J. S. Bacha, G. F. Händela, v dílech W. A. Mozarta, L. van Beethovena, C. M. Webera i F. Schuberta.

Útvar polonézy hrál nesmírnou roli při formování národních rysů polské národní hudby. Její charakter postupně získal elegické rysy nasycené lyrikou, dramatem a někdy i tragédií způsobenou obtížným osudem polského lidu v období rozdělení země. Tanec se stal jakýmsi symbolem Polska, jeho historie, jeho obyvatel. Vrcholem vývoje žánru jsou polonézy F. Chopina. Chopinovy polonézy lze v souvislosti s jejich obsahem zhruba rozdělit do 2 skupin: tradičnější (jedná se přesně o procesní tance č. 3 a č. 6) a tragické nebo hrdinsko-dramatické polonézy, jejichž obsah přímo souvisí se společenskými a politickými událostmi v polských dějinách.⁴⁶

Každá z polonéz, vytvořená ve zralé Chopinově tvorbě (v pařížském období), je jedinečná, přitahuje pozornost náplní hudebních obrazů, monumentalitou a rozsahem virtuózního stylu, takže vede ke komplikované interpretaci poměrně jednoduché taneční formy, kterou však dokáže Chopin i široce rozšířit.

V neposlední řadě k rozvoji žánru přispěli i ruští skladatelé v operních obrazech polských aristokratických plesů. Např. „*Ivan Susanin*“ M. I. Glinky, „*Boris Godunov*“ M. P. Musorgského, „*Evžen Oněgin*“ a „*Piková dáma*“ P. I. Čajkovského.⁴⁷

A. Fridman: Polonéza

Formou hudebního díla je rondo. Hlavní tónina je f moll, tříčtvrťový takt. Skladba má tři refrény a dvě epizody. Před prvním vedením refrénu zazní úvod (takty 1 až 4): má tři akordy tónického trojzvuku, zmenšeného trojzvuku a dominantní septakord. Již od úvodu lze tedy předpokládat, že dále bude docházet k aktivnímu tonálnímu vývoji (to se potvrdí již v refrénu). Refrén je postaven ve formě periódy (8 + 8, takty 5 až 20). V první polovětě jsou krátkodobé odchylky do tóniny g moll a b moll, ale polověť končí polovičním závěrem na dominantě hlavní tóniny. Ve druhé polovětě opět zazní tónika, která je nahrazena tóninou g moll (takty 15-16) a refrén končí modulací v dominantní tónině c moll (takty 19-20). V doprovodu je charakteristický rytmus

⁴⁵ *Kultura. Poloneza*. Dostupné z: <https://culture.pl/en/article/polonaise-the-royal-dance-every-polish-teenager-has-to-master>. M. Kępa. April 2016.

⁴⁶ *Polonez*. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/3155690>.

⁴⁷ Tamtéž.

polonézy $\frac{3}{4}$ . Melodie je prosycená tečkovaným rytmem, ale zároveň je spíše vokálního typu než instrumentálního.



První epizoda (takty 21 - 32) hned začíná v nové tónině Es dur, paralelní dur pro c moll. Ale prostřednictvím zmenšené funkce (takt 23) dochází k návratu f moll (takt 25). Epizoda končí pasáží v taktu 32, která předchází dalšímu refrénu. Rytmicky a intonačně je první epizoda podobná refrénu. Nejvýraznějším rysem je nástup synkopy:



Druhé provedení refrénu má dynamický charakter. Melodie se přesune do vysokého rejstříku a faktura se zhuští. Druhá polověta je zkrácená o jeden takt (8 + 7). Harmonický obsah zůstává stejný.

Druhá epizoda (takty 48 - 64) je perioda sestávající ze dvou nepravidelných polovět (8 + 9). Hlavní tóninou je F dur. Tato epizoda je postavena na rovnoměrném pohybu osmin (v base) a šestnáctin (v melodii). Část je založena na srovnání barev různých trojzvuků (F dur, c moll, C dur, B dur, A dur, d moll), jež se střídají v basu; v melodii vzniká melodická figurace na chromatickém pohybu, která se někdy neshoduje se znějícím akordem (příznaky atonální hudby). První polověta končí na dominantě hlavní tóniny a druhá na tónice.



Poté zazní malá mezivěta (takty 65 - 71), která moduluje do tóniny f moll. Poslední refrén vychází z jeho druhé verze. Zde je to však zredukováno o jednu polovětu, která je rozšířena. Závěr (takty 80 - 85) plní upevňující funkci a potvrzení hlavní tóniny f moll.

Metodická příručka

Náročnost: II. cyklus ZUŠ / studenti konzervatoře

Hlavním problémem jsou nesnadné skoky v levé ruce, těžký rytmus a *legato* v oktávách pravé ruky. V první řadě začít levou rukou – naučit se, jak uvolnit ruku při skákání (shodit napětí). Třetí část (C) by se měla cvičit jako etuda (dobře zvedat prsty, čitelná artikulace).

Polonéza vyžaduje od hráče technickou zručnost.

2.2.5 Tarantela

Původně *Tarantella* – lidový tanec jižní Itálie, používaný také v hudebním umění. Jméno pochází z Tarentu (starověké Tarantum) v Apulii. Nyní je to imitovaný tanec námluv, který obvykle provádí jeden.⁴⁸

Existuje několik legend o původu tohoto živého a energického tance:

- 1) Tanec vznikl v jižních oblastech Itálie a je spojován s nemocí zvanou *tarantismus* - forma hysterického chování působící kousnutím tarantule. Pokousaní tančili na rychlou hudbu téměř do vyčerpání, aby vypotili ze sebe jed pavouka. Hudebníci rádi pomohli „pacientovi“ a každý, kdo byl poblíž, též spěchal na pomoc. Pak se tanec stal párovým a později hromadným. Hudba se hrála, dokud kousnutá osoba nespadla od únavy. Někdy takový rituál trval až několik dní.
- 2) Tarantela vznikla v době obětí - obětovaná mladá kráska, pokoušela se vyhnout kousnutí tarantule a dělala rychlé a energické pohyby.⁴⁹

Povaha hudby tarantely je živá a vášnivá, normálně se psala a improvizovala v 3/8, 6/8 nebo 12/8 taktech. Typickým je pro tarantelu prodloužený vývoj melodií s velkými rozšířeními a závěrečnými kadencemi, střídání durové a mollové tóniny (hlavní tóninou avšak zůstává moll) a postupně zrychlující tempo. Tarantela je často založena na

⁴⁸ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XXV. 2002.

⁴⁹ *Tarantela*. Velká ruská encyklopedie. Moskva 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/4182555>.

jediném motivu nebo rytmické figuře, jejíž opakování mělo na publikum a tanečníky okouzlující hypnotický účinek.⁵⁰

Lidé tančili tarantelu s doprovodem kytary, houslí, mandolíny, akordeonu, někdy i zpěvu, ale hlavními nástroji pro doprovod sloužily kastaněty a tamburíny.

Pozornost hudebníků získala v XVII. až XVIII. století, později národní charakter a temperamentní rytmus tance přilákaly velké množství skladatelů: C. M. Weber „*Klavírní sonáta*“ op. 70, F. Mendelssohn-Bartholdy „*Italská symfonie*“, H. Berlioz „*Harold v Itálii*“, balet J. Corelliho „*La Tarentule*“ (1839, libreto E. Scribe), F. Lizst „*Benátky a Neapol*“, F. Chopin „*Tarantella*“ op. 43 a další. Tarantely byly také vytvořeny jako velkolepé virtuózní kusy v duchu *Perpetuum mobile* (zejména tarantely Paganiniho).

V hudbě skladatelů 20. století si tanec našel své místo v hudbě I. Stravinského (čtvrtá věta z „*Pulcinelly*“ a druhá věta suity pro malý orchestr), S. Prokofjeva („*Dětská hudba*“ op. 65, lidový tanec z baletu „*Romeo a Julie*“), B. Brittena (op. 21 pro klavír a orchestr).⁵¹

A. Fridman: Tarantela

Žánrové rysy tarantely jsou v tomto díle zprostředkovány spíše formálně - patří k nim metrum (6/8), pohyblivé tempo (Vivace). Zvukově však dílo připomíná jazzový standard – je psáno durově (hlavní tóninou je D dur), zatímco učebnicové ukázky žánru jsou stále psány v mollové tónině; melodie skladby má navíc složitou rytmickou strukturu naplněnou synkopami, zatímco obyčejná tarantela má většinou jasné téma.

Forma skladby je rondo, která obsahuje tři refrény, dvě epizody a kodu, ale druhý refrén je upraven: A B A₁C A K. První refrén (A) je dvouvětá perioda. Obě věty se skládají z 8 taktů a jsou rozděleny do čtyřtaktových frází, tzn. (4 + 4) + (4 + 4). Refrén neobsahuje odchylky a modulace do vzdálených tónin, tonální plán je vcelku jednoduchý. Velké množství septakordů dělá hudební jazyk skladby podobný jazzu.



⁵⁰ The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XXV. Oxford, 2002.

⁵¹ MACEK, P., *Slovník české hudební kultury*, Praha: Supraphon, 1997, s. 617.

První epizoda (B) je věta o dvou nestejně dlouhých frázích (4 + 6), svou povahou mírně kontrastuje s refrénem, ale její hlavní tónina je A dur:



Druhý refrén (A₁) se od prvního liší změnami ve druhé větě, ale struktura zůstává stejná (4 + 4) + (4 + 4).

Ve druhé epizodě (C) se mění tonalita (d moll), charakter (dolce), úhoz (legato) a hudební faktura: doprovodné akordy jsou nahrazeny nepřetržitým proudem osmin. Struktura je dlouhá věta (13 taktů), kterou je náročné rozložit na fráze:



Třetí návrat refrénu zcela opakuje první, s výjimkou posledního taktu, kde místo tóniky zazní klamný spoj (jen je převzat ze stejnojmenné moll).

Koda je perioda 8 taktů, na jejichž začátku je malá sekvence (takty 64-67).

Metodické zařazení

Náročnost: 6. – 7. ročník ZUŠ

Etuda ve formě ronda – je třeba rytmizovat melodické trioly. Z rytmických náročností obsahuje časté synkopy.

V části C v levé ruce hráč potřebuje sjednotit trioly od druhé doby pomocí „spodního legata“, a přitom dobře otevřít ruku, jež jako by krouží nad klávesnicí:



V posledním řádku (koda) pro dosahování nejlepší čitelnosti (artikulaci) doporučuji následující prstoklad:



2.2.6 Menuet

Starý francouzský tanec, od fr. „menu“ – malý. Tanec se skládá z malých kroků, které do sebe plynule přecházejí. Přestože původ tance není znám (nejstarší dochované choreografie využívající kroky menuetu pocházejí z 80. let 17. století.), předpokládá se, že předchůdcem menuetu byl rolnický lidový tanec Branle, který se dostal do paláců a šlechtických salonů, potom byl výrazně povýšen a upraven. Zpočátku se skládal ze dvou částí, z nichž každá měla osm taktů s opakováním a charakteristickým třídobým (3/4) taktem. V polovině XVII. století se menuet stal hlavním společenským tancem v palácích králů (za Ludvíka XIV. byl oblíbený dvorní tanec).⁵²

Zpočátku tančili dva tanečníci (partner a partnerka), ale v pozdější době se začalo objevovat víc párů - tanec se rozšířil. Zároveň se v menuetu přísně zachovalo pořadí párů vstupujících do tance. Nejprve vždy vyšel král a královna, potom osoby spojené s prvními osobami státu pokrevními vazbami a nakonec další zástupci aristokracie.⁵³

V XVII. a XVIII. století byla hudební forma menuetu široce reprezentovaná v cembalové, klavírní a komorní hudbě F. Couperina, J. F. Rameau a dalších skladatelů rokokového stylu. Později byl zařazen jako součást instrumentální suity nebo operní ouvertury (u Bacha a Händela), a uplatnění našel i v klasických sonátách a symfoniích jako taneční část těchto cyklických forem, zpravidla ve třetí ze čtyř vět.

V Haydnových symfoniích získal menuet živý a energický charakter, blížil se rolnickému tanci. Mozart zavedl do menuetu lyrické intonace. Beethoven ve svých pozdějších symfoniích nahradil menuet scherzem. Menuet používali klasičtí skladatelé i v dílech komorních žánrů (sonátách, triích, kvartetech). Jako forma samostatné

⁵² *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Minuet.* 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XVI. Oxford, 2002, s. 740.

⁵³ Tamtéž, s. 741.

instrumentální hudby byla používána jen zřídka – např. G. Bizet „*Arlesienne*“, C. Debussy „*Bergamas Suite*“, M. Ravel „*Menuet pro Haydna*“ a „*Antique Menuet*“.

A. Fridman: Menuet

Hlavní tóninou menuetu je C dur, tříčtvrtěvový takt. Forma hudební skladby je malá dvoudílná s reprízami (**a**, **a'**, **b**, **b'**). Obě části jsou dvouhlasé. První část je perioda s prima voltou (takty 1- 9). Tato část je symetrického typu (4 + 4) a je rozdělena do jasných frází (2 + 2 + 4). Melodie je instrumentálního typu ve středním rejstříku (malá a první oktáva) s využitím skoků (dřív tento menuet byl složen pro kytaru).⁵⁴ Skladatel používá tři druhy délek: osminovou, čtvrtěvovou a půlovou s tečkou. Úhoz staccato je označen pouze pro čtvrtěvové noty. Dynamika první části je **mf**. Harmonický plán je založen na akordech tóniky (T), subdominanty (S) a dominanty (D):



Druhá část je složená ze dvou nepravidelných vět (takty 10 - 25, 8 + 8). Zde však probíhá opakování s drobnými změnami: dynamika se mění z piano na forte, úhoz se mění ze staccato na portamento (takty 18 - 25). Také druhá věta téměř úplně eliminuje staccato na čtvrtěvové doby. Harmonický plán je modulační: začíná v paralelní mollové tónině (a moll aiolská) a končí hlavní tóninou (C dur). V této části se melodická linie přesouvá do první oktávy, délky not se nemění.



Metodické zařazení

Náročnost: 3. - 4. ročník ZUŠ

Úskalí nácviku spočívá v kombinaci různých úhozů (*staccato* proti *portamento* / *legato*).

Pro srovnání uvedu populární menuet (**G dur**, **BWV Anh. 114**) ze sborníku Anny Magdaleny Bachové, který se často hraje na základních uměleckých školách.

⁵⁴ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.

Hlavní tóninou skladby je G dur, tříčtvrt'ový takt. Forma hudebního díla je malá dvoudílná s reprízou v každé části (**a, a, b, b**). První část je perioda (dvě polověty 8 + 8). Obě polověty jsou strukturovány podobným způsobem, jako má Fridmanův menuet: tři fráze (2 + 2 + 4). Polověty jsou pravidelné, předvětí je s polovičním závěrem a závětí se závěrem na kadenci. Také harmonický plán nepřesahuje použití hlavních akordů T, S, D (trojzvuků a jejich obrátů). Pro melodie je charakteristický pohyb ve čtvrtkách a osminách se zařazením ozdob (přirazy a mordenty). Basová linie má více dlouhých dob (půlové s tečkou), ale blíže ke kadenci je charakteristický jejich pokles na čtvrtky a osminy.



Druhou část tvoří rovněž perioda ze dvou symetrických vět (takty 17 - 32, 8 + 8), ale věcně odlišných. První věta má modulaci v D dur přes dominantu nové tóniny (takty 20- 24). V melodii se objevuje tón *cis*, jenž je charakteristický pro tuto tonalitu (takt 20). V taktu 24 dochází k melodické modulaci (pomocí posledního tonu *c*) do hlavní tóniny G dur. Zde se poprvé objevuje trojhlas. Harmonický plán opět používá pouze akordy T, S, D. Délky dob se používají stejné jako v první části. Výjimkou je druhá věta druhé části (takty 25 - 32).

⁵⁵ BACH, A. M., *Menuet No. 4 G dur*. Paris: Édité sous la direction de Dominique Geoffroy, ed. H. Lemoine, 1993.

2.2.7 Fuga

*Fuga, reprezentativní kontrapunktická forma, prošla dlouhým a zajímavým vývojem. Za vrchol fugové kompozice jsou často považována díla Johanna Sebastiana Bacha. Fugy se však komponovaly před i po tomto hudebním géniovi.*⁵⁶

Hudební žánr fugy

Své počátky má fuga ve středověku, avšak svou konečnou formu získává v 16. století. Základem fugy je kontrapunkt a imitace, které používali především italští skladatelé ve svých *ricercarech*, *canzonách*, *motetech* a *fantaziích*. V pracích německých skladatelů je důležité dílo J. J. Fuxe „*Gradus ad Parnassum*“ (1725), vytvořené jako učebnice kontrapunktu. Podle této učebnice se učili nejznámější vídeňští klasici. Avšak nikomu – ani předchůdcům J. J. Bacha, ani následujícím skladatelům – se nepodařilo vytvořit skladby, jež mohly obsahovat najednou řešení těžkých kompozičních úkolů i nádherných hudebních obrazů.

Fuga je hudební skladba, jež je založena na jednom (občas dá se najít dvojité – s dvěma tématy či trojitá fuga – s třemi, avšak to potřebuje značné skladatelské dovednosti) krátkém tématu, jejímž základem je jeho opakování (reprezentace) ve zbývajících hlasech, včetně jejího tonálního a harmonického rozvoje. Fakt, že fuga má několik hlasů (minimálně dva, avšak dají se najít i pěti či šestihlasé fugy) ukazuje, že fuga je polyfonická skladba. Použití fugy je univerzální – může existovat jako samostatná instrumentální či sborová skladba, jako část instrumentálního či vokálně – symfonického cyklu, stejně jako může být částí velké cyklické formy (například Beethovenovy klavírní sonáty od opusu 101 dále).⁵⁷

Struktura fugy

Fuga má tři části: **expozice**, **provedení** a **závěr**. Jejich poměr určuje formu fugy. Elementy fugy jsou: **téma**, **odpověď**, **protivěta**, **spojka**, **mezivěta** a **stretta**.⁵⁸

Téma či vůdce (lat. – *dux*) je hlavní hudební myšlenkou fugy, ukazuje krátkou melodii s harmonickým základem – musí se začínat od **I.** či **V.** stupně hlavní tóniny, končící na silné době **I.** či **III.** **stupně** (zřídka **V.** stupně). Avšak dají se najít i výjimky:

⁵⁶ HAVLÍČEK, V. *Nové pojetí fugy u Antonína Reichy*. Praha: AMU, 2015, str. 17.

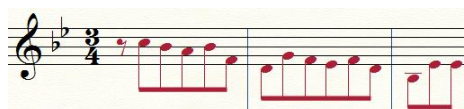
⁵⁷ ZENKL, L.. *ABC hudebních forem*. 4. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha 1. vyd.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006.

⁵⁸ Tamtéž.

J. S. Bach: Fuga Fis dur, BWV 882 (začíná od VII. stupně)



J. S. Bach, Fuga B dur, BWV 890 (začíná od II. stupně)



Témata mohou být stejnojmenná, modulační (pouze v dominantní tónině!), a mohou obsahovat i odchylky.

Odpověď či průvodčí (lat. – comes) je imitace (reprezentace) tématu do dominantní tóniny. Existuje odpověď **reálná** a **tonální**. Reálná je odpověď přesně reprezentující téma (v molové tónině se používá aiolský druh dominanty). Tonální odpověď obsahuje malé změny a záleží na tématu, zaznívá-li v duxu vzestup čili sestup mezi I. a V. stupněm. V tom případě se v comes V. stupeň mění na IV. vůči dominantní tónině.

Tonální odpověď:

J. S. Bach, Fuga dis moll, BWV 853



Kontrapunkt vytvořený vůči tématu se nazývá **protivětou**, jež je melodickým a přirozeným pokračováním tématu. Ve většině případů se protivěta skládá z prvků (elementů, materiálu) tématu a její funkcí je vytváření kontrastního doprovodu, jenž obsahově nepřevyšuje vlastní téma. Existují **stálá** protivěta a **jiná** (proměnlivá). Ve fuze se stálou protivětou se používá vždycky týž materiál ke každému nástupu tématu. Jiná protivěta používá vždy nový materiál.⁵⁹

Spojka a **mezivěta** mají spojovací funkci, avšak spojka se používá uvnitř jednotlivých hlasů, zatímco mezivěta (epizoda) spojuje jednotlivá provedení. Vytváří se především z odvozených motivů tématu čili protivěty.

Stretta je imitační provedení tématu (v každém z hlasů), kánon založený na tématu fugy.

⁵⁹ ZENKL, L.. *ABC hudebních forem*. 4. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha 1. vyd.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006.

Po formální stránce je **expoziční** první částí fugy, v níž je téma provedeno všemi hlasy. Existují i dvojité expoziční.

Provedení je středním dílem, se zvláště typickým modulujícím a rozvíjícím charakterem.

Závěr bývá podle velikosti kratší než expoziční, určuje se provedením tématu v hlavní tónině po závěrečné dominantě.

Plán trojhlasu barokní fugy⁶⁰

	Expozice					m e z i v ě t a	1 část provedení		m e z i v ě t a	2 část provedení		m e z i v ě t a	Závěr		K O D A
	Tonika (T)	Dominanta (D)		T	D		Paralelní Dur/ moll	D vůči paralelní tónině		S (IV stupeň)			T	T	
Soprán	Téma	Protivěta ¹ (PV)		PV ₂	O		PV ₁	PV ₂		Téma			PV ₁	Volný kontra- punkt	
Tenor		Odpověď (O)		PV ₁	PV ₂		Téma	PV ₁		PV ₂			Téma	PV ₁	
Bas				Téma	PV ₁		PV ₂	O		PV ₁			PV ₂	Téma	

⁶⁰ Fuga. Dostupné z: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Fuga>.

A. Fridman: Fuga 1, 2

Fugy A. Fridmana jsou spíše fughetty nebo invence vzhledem k jejich malé formě (malé dvouhlasové polyfonní kusy).

Fuga č. 1

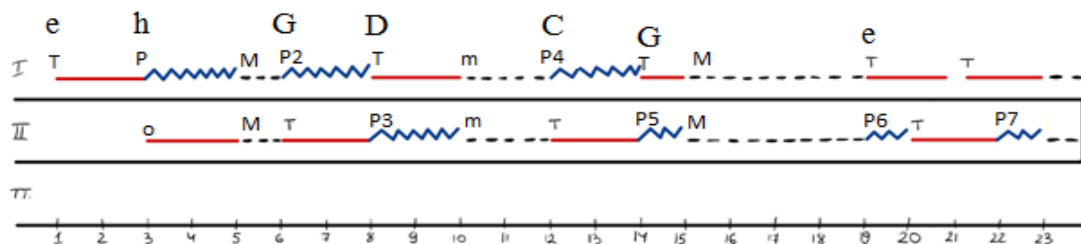
Tato fuga je dvouhlasá s jedním tématem, hlavní tónina je e moll. Má tři části: expozici, provedení a závěr. Expozice (takty 1 - 5) je charakteristická nástupem tématu oběma hlasy: prvním v hlavní tonalitě a druhým v dominantní tónině.

Provedení (takty 6 - 18) - tonální rozvinutí tématu (výhradně durové tóniny: G dur, D dur, C dur). V taktu 14 se objeví zkrácené téma (první takt).

Závěr (takty 19 až 23) - návrat hlavní tóniny a vznik dvouhlasého stretta. Navíc ve strettě jsou všechna tři témata předvedena v tónině e moll.

Protivěty se mění s každým nástupem tématu, ale vždy si částečně zachovávají rytmus a výšku. Například druhou a třetí protivětu lze nazvat částečně stálými. Mezivěta je založena na imitačním a sekvenčním rozvíjení materiálu protivět.

Schéma fugy č. I



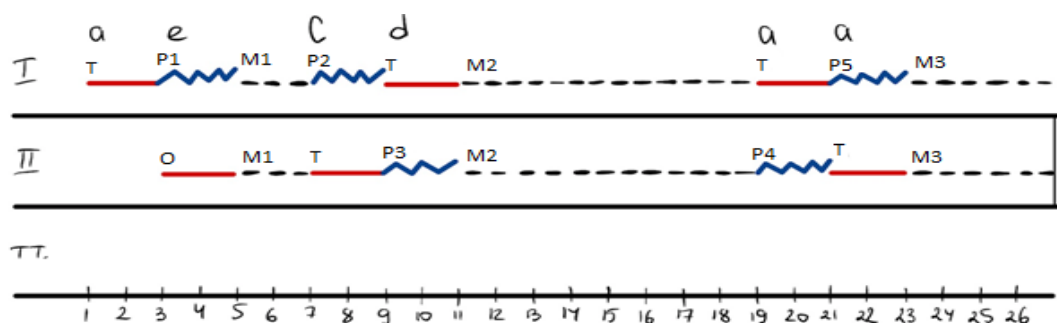
Fuga č. 2

Tato fuga je dvouhlasá s jedním tématem, základní tónina je a moll. Rozlišují se tři části: expozice, provedení a závěr. Expozice (takty 1 - 6) - nástup tématu, odpovědi a mezivěty, které jsou postavené na sekvenčním vývoji materiálu tématu. Téma se vyznačuje tečkovaným rytmem, pohybem v osminách a šestnáctinách a také širokými skoky. Všechny protivěty jsou intonačně a rytmicky podobné tématu.

Provedení je charakteristické tonálním rozvinutím tématu (C dur, d moll) a velkou mezivětou, jež je rozdělena do dvou sekvenčních částí (takty 11-14, 15-18). Zde se objevuje nejvíce samostatný materiál: tečkovaný rytmus úplně zmizl, objevila se synkopa. Pohyb je udržován osminovými a šestnáctinovými notami.

Závěr (takty 19-26) - dva nástupy tématu v hlavní tónině. Takty 23 - 26 lze označit jako malou kodu. Zde vzniká epizoda, která je v materiálu statická. Její úlohou je potvrdit a upevnit hlavní tóninu.

Schéma fugy č. II:



Metodické zařazení

Náročnost: 5. - 6. ročník ZUŠ

Výše uvedené fugy považuji za polyfonickou přípravu pro větší polyfonní díla.

Pro srovnání polyfonní formy, uvedu níže rozbor Invence č. 4 d moll J. S. Bacha (BWV 775).

Dvouhlasá invence je psána ve třídílné formě: expozice, provedení a závěr s kodou (17) + (20) + (11 + 4). Tonální plán výše uvedených úseků se vyvíjí následovně: d moll – F dur (v paralelní tónině), F dur – a moll (v tonalitě aiolské dominanty), g moll – d moll (subdominant a tónika). Pro téma je zajímavé, že poté jak jde nahoru, pak náhle dělá skok na zmenšenou septimu (VII^+ , dál jen zm. 7). Odpověď je reálná.

V expozici se téma rozvíjí následovně: tři provedení tématu (dux / comes / dux), přičemž druhý a třetí nástup tématu má zachovanou stálou protivětu, pak na základě tématu vytváří J. S. Bach souvislý pohyb pomocí sekvence. Zde se Bachova mysl změní: ze zm. 7 skočí na v. 7 (a-h, takty 11-12), m.7 (g-a, takty 9-10), m.7 (f-g, takty 11-12) a m.7 (e-f, takty 13-14). Tím se uvolní napětí dříve znějícího intervalu. Protože je pro polyfonii důležitá nepřetržitá plynulost, téma přechází z jednoho hlasu do druhého (imitační polyfonie).



⁶¹ BACH, J. S. *Invention No. 4 d moll (BWV 775)*. In: BACH, J. S. *Invention pro klavír*. V uprávě F. Buzoni. „Moskva: Muzyka, 1991.

Provedení dále rozvíjí téma podobným způsobem, ale v jiné tónině. Objevující trylek přináší novou barvu. Při druhém provedení je tedy současně zabarven harmonickou a melodickou a moll (takty 29-30). V závěru se opakování tématu postupně zintenzivňuje a vede k jasné kodě.



2.2.8 Preludium

Tento pojem má latinský původ (*Praeludere*), v překladu znamená „před hrou“ nebo „hrát před něčím“, jinými slovy úvod, v současné době má několik významů⁶³:

1. Preludium – jakožto malé hudební dílo volné kompozice, které je úvodem ke složitějšímu dílu, jež má určenou hudební formu, například k fugám z obou dílů Dobře temperovaného klavíru J. S. Bacha, či klavírním suitám G. F. Händela. Mohou být i úvodními skladbami k jakékoli vícehlasé instrumentální skladbě: preludium k cyklu „Náhrobek Couperinův“ M. Ravela.
2. Preludium – chápáné jako samostatná instrumentální miniatura, která získala mimořádný vývoj především v díle polského skladatele F. Chopina (nejkomplexněji v souboru 24 preludií op. 28).
3. Preludium – názvem sloužící jako rozšířené symfonické dílo: „Preludia“ F. Liszta, „Preludium k Faunovu odpoledni“ C. Debussyho, „Symfonické preludium“ G. Pucciniho.
4. Preludium – koncipované jako orchestrální přehra k opeře nebo jednotlivý akt hudebního představení: preludium k operám „Lohengrin“ a „Tristan a Isolda“ R. Wagnera.

Preludium se poprvé objevuje v období konce 15. a první polovině 16. století, se vznikem operního umění, notace a sólových instrumentalistů. V té době loutnoví sólisté

⁶² BACH, J. S. *Invence No. 4 d moll (BWV 775)*. In: BACH, J. S. *Invence pro klavír*. V uprávě F. Buzoni. „Moskva: Muzyka, 1991.

⁶³ *Preludium*. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/3175805>.

před vystoupením předváděli publiku malou improvizovanou skladbu (zkoušeli akustiku sálu, kvalitu zvuku, ladění nástrojů a zároveň předvedli své virtuózní schopnosti), která nebyla omezena jasnými pravidly kompozice.⁶⁴ Tento krátký kus se poté nazýval různě: preambule, intráda, ricercar, fantazie, capriccio, toccata a bylo předkem budoucího instrumentálního žánru - preludia.⁶⁵

Prvním skladatelem, který vydal svá preludia, byl italský loutnista Joan Ambrosio Dalza. Jeho kusy byly publikované v roce 1508 benátským vydavatelem Ottavianem Petruccim ve sborníku „Tabulatura pro loutnu - Čtvrtá kniha“. Krátké skladby, obsahující 16 až 42 taktů mají název, který může být z italštiny přeložen jako „zkouška strun“.⁶⁶

V XVII. století získaly velmi záviděníhodnou popularitu cembalo a housle. Barokní muzikanti navázali na tradici loutníků a také začínali svá vystoupení malou miniaturou, jež nejčastěji byla složena předem, avšak umělec někdy preferoval improvizaci. Tato skladba, nyní nazývaná preludium, byla vnímána jako úvod do smysluplnějšího hlavního díla. Představovala divákům svět obrazů, myšlenek a nálad, které chtěl autor ve své interpretaci vyjádřit. Ve Francii se tvorbou takových úvodních děl proslavili skladatelé - L. Couperin, F. Couperin, J. H. d'Anglebert a J. Ph. Rameau.⁶⁷

V německé oblasti k vytvoření preludia významně přispěli varhaníci D. Buxtehude a N. Bruns. Jejich tvůrčí výzkum připravil půdu pro vznik cyklických děl J. Pachelbela - preludií a fug, svázaných jednou společnou tóninou. Preludium získávalo mírně odlišný směr vývoje v dílech dalšího německého skladatele J. Fischera, který se více orientoval ke stylu francouzských skladatelů. Fischer má vlastní sborník dvaceti preludií a fug, které autor pojmenoval „Hudba Ariadny“.⁶⁸

Jeho sborník „Hudba Ariadny“ je považována za předchůdce slavného Dobře temperovaného klavíru J. S. Bacha, který obsahuje dvacet cyklických preludií a fug, složených v deseti durových a devíti mollových tóninách, a jeden malý cyklus ve frygické stupnici.⁶⁹

⁶⁴ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Minuet*. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XX. Oxford, 2002.

⁶⁵ MACEK, P., *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 734.

⁶⁶ *Prelude*. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_(music)).

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ *Preludium*. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/3175805>.

⁶⁹ *Prelude*. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_(music)).

Preludium našlo skutečnou oblibu až od dob romantiků, čímž ztratilo svůj původní charakter přede hry a vyvíjelo se dále již jako fantazijní a svébytná funkce.⁷⁰

Mladý Fryderyk Chopin z preludia udělal nezávislou hudební miniaturu s nevyčerpatelnými možnostmi. Skladatelovo dědictví zahrnuje 27 preludií, z nichž 24 jsou napsána ve všech durových a mollových tóninách, uspořádaná autorem do kvintového kruhu. K rozvoji žánru přispěl i francouzský skladatel - impresionista C. Debussy. Mimo jiné ruští skladatelé, například A. Ljadov, A. Skrjabin a S. Rachmaninov, začali ve své tvorbě dávat významné místo preludiu jako samostatné skladbě, mnohdy na velkolepě virtuózním základu. Ljadovova preludia jsou naplněná lidovým koloritem. Skrjabinova preludia jsou nejen snová a vytříbená, ale také směle impulzivní. Rachmaninovova preludia ohromují bohatostí a barvou zvuku i šířkou rozsahu registrů. V tvůrčím dědictví A. Skrjabina existuje patnáct cyklů preludií, které obsahují více než osmdesát děl. Největší cyklus (opus 11) zahrnuje dvacet čtyři preludií. S. Rachmaninov složil rovněž 24 klavírních preludií, individuálně seřazených do jednotlivých opusů. Jsou náladově různorodá, mnohdy velmi virtuózní.⁷¹

Klavírní preludia českých skladatelů jsou technicky náročná, ale zároveň poetická. Máme na mysli zejména klavírní preludia B. Martinů, V. Kaprálové a V. Dobiáše.⁷²

Svou oblibu neztratilo preludium ani ve XX. století, pokračovalo ve svém vývoji v dílech skladatelů mnoha zemí, často bylo propojeno s jejich různými osobitými koncepčními záměry. Preludia částečně plní funkci úvodu k cyklickým skladbám nebo jsou samostatnými hudebními díly. Jako příklad můžeme uvést preludia C. Debussyho, M. Ravela, G. Gershwin, K. Szymanowského, O. Messiaena, G. Faurého, F. Blumenfelda, D. Šostakoviče, D. Kabalevského, R. Ščedrina, A. Schnittkeho.

A. Fridman: Preludia

Celý cyklus představuje celkem 8 preludií, přičemž k vlastnímu rozboru jsem vybral jen některá, která se mi zdála nejzajímavější.

Preludium č. 1 – věnováno Ljubovi

Skladba je napsána v malé třídlíné formě s reprízou (**a, b, a, k**). Hlavní tónina je e moll, avšak má několik modulací. Mírné tempo - Andante, klidný charakter. Dynamický

⁷⁰ MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 735.

⁷¹ Preludium. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/3175805>.

⁷² MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 735.

plán je **p-mp-f-mf-p-mf-sp**. Preludium je udržováno v homofonně - harmonickém stylu, hudební struktura sestává z jednohlasé melodie a akordického doprovodu, ale občas se v basu objevuje imitace (např. takty 4 - 7):



První část (a)

První polověta má 7 taktů a začíná na lehké době (třetí doba v tříčtvrtovém taktu). Na konci předvěti probíhá modulace do paralelní tóniny (G dur). Druhá polověta také obsahuje 7 taktů (7+7). Melodie závěti rytmicky opakuje melodii z předvěti, začíná v paralelní tónině, ale rychle přechází v a moll (tónina subdominanty vůči hlavní tónině, modulace nastává prostřednictvím zmenšeného trojzvuku, který se přetváří do zmenšeného septakordu v nové tónině: VII₅₃/ S - VII₇ / S).

Na konci druhé polověty probíhá návrat k hlavní tónině (e moll) s celým závěrem, zde však modulace nastává prostřednictvím změn ve struktuře, nikoliv ve změnách harmonie: dvě melodické linie v chromatickém protipohybu (takt 13, doprovod akordů je v tomto případě dočasně vyloučen z hudební struktury preludia).

Druhá část (b)

Třetí věta začíná v hlavní tónině, akordy se vrací do doprovodu, melodie je často přerušována pauzami a má přerušovanou strukturu; později se do melodie zavádějí doby volného dělení (triola), tzn. dochází k rytmické komplikaci melodie (charakter zde napodobuje valčík).

V taktu 28 dosahuje hudba preludia své kulminace: melodická linka je tzv. vytercována (o dva takty dříve), dosahuje vrcholu svého strukturovaného vývoje pomocí akordu. Tato epizoda se navíc vyznačuje nejvýraznější dynamickou značkou **f**:



První část končí dominantním předstupněm hlavní tóniny - D₇ s neakordickým tónem v melodii (průtah sexty ke kvintě).

Třetí část (a')

Třetí část začíná opakováním první a druhé polověty (repríza). Po ní skladatel uvádí kodu z 8 taktů, ve kterých je větší důraz kladen na akordický doprovod - melodie v kodě se objevuje pouze ve dvou taktech a je duplikována sextami. Tato epizoda vyčnívá z obecného tonálního plánu - skladatel uvádí harmonii mollového trojzvuku sedmého stupně (snižuje druhý stupeň v e moll). Preludium končí příchodem hlavní tóniny (e moll) pomocí chromatického protipohybu v obou rukách, stejně jako to bylo použito ve druhé polovětě a repríze.

Toto preludium svojí povahou je velmi podobné preludiu e moll č. 4 op. 28 od F. Chopina - malá forma, jednohlasá melodie s doprovodem.

Preludium e moll je napsáno jednodílnou formou, skládající se ze dvou polovět (12 + 13 taktů). Chopin využívá akordickou fakturu doprovázenou usedlým melodickým pohybem. Basová linie je postavena na sestupném chromatickém pohybu osmin v pomalém tempu (tuto techniku lze nalézt v díle Crucifixus "Byl ukřižován" J. S. Bacha ze Mše h moll). Harmonický vývoj je založen na použití sestupných septakordů.



Metodické zařazení

Náročnost: 6. – 7. ročník ZUŠ

Navzdory jednoduché faktuře a malému počtu not hlavní náročnost tohoto preludia tvoří doprovod – piano a *legato* v opakujících se akordech (nenadzvedávat ruku nad klaviaturou). Podobnou „průhlednou“ hudbu je náročné hrát z hlediska estetického / obsahového.

⁷³ CHOPIN, F. *Preludia op. 28 a op. 45*. Edit 2. Warsaw: National Edition of the Works of Fryderyk Chopin.

Preludium č. 3 – věnováno Rachel Fridmanové

Dílo je představeno jednoduchou formou skládající se z několika period. Hlavní tónina je cis moll, struktura je etudního plánu (toto preludium bylo inspirováno Chopinovou cis mollovou etudou)⁷⁴. Monotónní struktura zůstává po celou dobu preludia (kromě posledních dvou taktů) a je nepřetržitým proudem šestnáctinových not v melodii, doprovodem k ní slouží bas a akordy. Je pozoruhodné, že autor s doprovodem zachovává rytmickou formuli, v níž první polovina taktu odpovídá první a druhé době, a druhá polovina taktu obsahuje synkopu. Tempo je rychlé - Presto, impulzivní, energické. Dynamický plán je **mp-mf-f-mf-p-mp-mf-f**. Z uvedeného dynamického plánu můžeme usoudit, že preludium má dvě kulminace - uprostřed a na konci skladby.

První perioda se skládá ze dvou polověť, z nichž každá obsahuje 4 takty (4 + 4). Každá polověť má stejný začátek (reprízu) a je v hlavní tónině cis moll. Konec druhé polověti je poznamenán mírnou změnou struktury v pravé ruce – plynulý pohyb je nahrazen zlomenými intervaly (takty 7 - 8):



Druhá perioda je poznamenána přechodem do dominantní tóniny gis moll. Je těžké rozdělit periodu na polověti, protože po celé její délce se hudba rozvíjí harmonicky a strukturovaně. V této periodě není opakovatelnost a vypadá spíš jako provedení. Je jasné vidět, že tato perioda je stejně symetrická jako předchozí (8 taktů) a na konci, ve vyvrcholení, je návrat do hlavní tóniny (cis moll). Kromě dynamiky je kulminace zvýrazněna fakturou: lomený (nikoliv stupňovitý) pohyb se vrací do pravé ruky, doprovod se stává rovnoměrným (bez synkopy) a představuje sebou oktavově zdvojený bas s posloupností akordů (takt 15):

⁷⁴ Osobní rozhovor se skladatelem přes Skype, dne 27. 3. 2021.



Třetí perioda je opakováním první, ale s drobnými změnami hudební faktury. Poslední polověta je rozšířena o kodu, sestávající ze dvou taktů, čímž je perioda mírně zkreslená (4 + 4 + 2).

Metodická příručka

Náročnost: studenti konzervatoře

Typ chromatických šestnáctinových not v melodii předpokládá nutnost cvičit pravou ruku po kvartolách (čitelnou prstovou technikou). Doporučuji i hru s metronomem (charakter preludia vylučuje hru rubato kvůli rytmu v doprovodu). V levé ruce je nutné velmi přesně poslouchat synkopy. V kodě (jako i v etudě od F. Chopina č.4 cis moll) je potřeba v pevném malíčku (intonačně „dotáhnout“ horní tóny):



Preludium č. 4 – věnováno Janě

Dílo má zajímavou rytmickou organizaci – při čtyřdobém taktu (4/4) je celá struktura udržována v triolách (místo třídobého taktu 12/8). To naznačuje, že pro skladatele bylo důležité zachovat velké čtyřdobé metrum pro melodii s malými triolami v osminách, které ji doprovázejí, a vytvořit tak podobnost polyrytmie (přesně tu podobnost, protože v zápisu jsou uvedené různé rytmy, ale ve znění si neodporují).

Melodická linka je úzce provázána s celkovou strukturou a doprovod ji rámuje shora i zdola, ale zároveň se melodii občas podaří zaujmout vedoucí pozici shora (takty 5, 8, 14, 19-22):

⁷⁵ CHOPIN, F. *12 Études op. 10*. Paris: Édition de Travail par Alfred Cortot, 1915.



Hlavní tónina je g moll, tempo je mírné, ale blízké rychlému - Allegro Moderato, charakter je hladký, klidný. Formu tohoto preludia lze definovat jako jednodílnou: tomu nasvědčuje především nepřetržitý tok hudby, který není přerušován zastávkami v podobě kadencí či nějakých důležitých strukturovaných změn. Toto preludium navíc nemá opakování ani jiné známky reprízy, což je důležitým faktorem v nedělitelnosti její formy na některé menší samostatné úseky. Skladatel, který pro svou skladbu zvolil tak monotónní hudební strukturu, v ní aktivně využívá jiné výrazové prostředky - především harmonii a rejstříky.

Harmonický plán preludia je velmi rozmanitý – zahrnuje jak modulace v blízkých tonalitách, tak i ostré tónové srovnání. Tóniny, které jsou od sebe nejvíce vzdálené, se nacházejí na spojnici taktů 22 a 23: v tomto fragmentu autor porovnává (nikoliv moduluje!) As dur a dominantu hlavní tóniny D dur, tedy s rozdílem šesti známek alterace, což samozřejmě ovlivňuje sluchové vnímání této kompozice:



Na obecném harmonickém pozadí je třeba zdůraznit organické prolínání harmonické sekvence v taktech 17 - 20:



Mezi rejstříkové znaky skladby patří dva fragmenty, v nichž doprovod pomocí pasáže prudce stoupá k hornímu rejstříku (takty 10 - 21).

Podle mého názoru mohou takové fakturní změny sloužit jako úseky v rámci samotné jednodílné formy: v obou případech tato technika slouží jako návrat k hlavní tónině, ve druhém případě je tato pasáž předstupněm kody.

Sama melodická linka prochází změnami v rejstříku: drží se na přechodu malé a první oktávy, periodicky stoupá vzhůru (takty 16 - 23), nebo naopak silně klesá (takty 24 - 26):



⁷⁶ FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016.

⁷⁷ Tamtéž.

Metodické zařazení

Náročnost: 7. ročník ZUŠ

U interpreta může vzniknout problém při hře *legato* v melodii palcem a pátým prstem (*cantabile*).

Preludium č. 5 – věnováno Eleně

Toto preludium má složitou rytmickou organizaci: s třídobým (6/8) metrem je melodická linka strukturou spíše duolového plánu; celý proces rytmické organizace je zkomplikovaný polyrytmií mezi melodií a doprovodem.

Faktura je melodie s doprovodem, která se v celé skladbě (kromě 32. taktu) drží v šestnáctinných délkách. Forma je malá třídílná, tonalita je cis moll, tempo je dost pohyblivé (*Allegro ma non troppo*), charakter je patetický (*Patetico*).

První část je perioda ze dvou polovět o 8 a 6 taktech (první takt je předejhra bez melodie), tzn. nepravidelná perioda (1 + 8 + 6). První polověta (přesněji její část z taktů 1 až 7) je řetězem Schubertových harmonií (nebo jinými slovy harmonie VI moll stupně): cis moll – a moll – cis moll – a moll – f moll – cis moll. Na začátku druhé polověty (takty 10 - 11) používá skladatel frygický obrat v basu, ale zcela nestandardně ho harmonizuje: I_{53} - I_7 - VI_{53}^{-3} (nebo jen VI moll) - III_{65} :



Při harmonizaci frygického obratu v base tedy skladatel opět využívá harmonii VI. sniženého stupně a poslední akord v ní používá jako modulační při vychýlení v a moll (opět tonalita VI. stupně). Na konci části, po několika odchylkách do jiných tónin, dochází k modulaci v C dur.

Druhá část kontrastuje s první v několika ohledech: tóninově, rejstříky, rytmem, a charakterem. Hudba mění harmonii a tóninu (C dur, rozdíl ve vztahu k hlavní tonalitě jsou 4 znaky), ladný charakter (*Grazioso*). Navíc dochází k rytmické komplikaci melodie, ve které se objevují kratší doby - šestnáctinové trioly, tzn. zpočátku se triolový

⁷⁸ FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016.

doprovod šestnáctin v levé ruce na pozadí takové komplikace zdánlivě stává duálním, v důsledku čehož se objevuje nová polyrytmie šestnáctinových skupin (6 x 9). V této části se objevuje další důležitý fakturový prvek – skupina tří šestnáctin v paralelních terciích v melodii (přeběh - tento prvek přejde do třetí části). Ve své podobě je 2. část periodou pouhých 9 taktů, kterou je těžké nějak rozložit na samostatné polověty. Na konci skladatel moduluje do hlavní tóniny (cis moll).

Třetí část je repríza. Vrací se hlavní tónina, opakuje se materiál první polověty a charakter (opět Patetico). Zde však není vše tak jednoduché: kromě toho, že je melodie duplikována oktavovým zdvojením, autor do ní vklíní faktorový prvek z druhé části - skupinu tří šestnáctin v paralelních terciích, vzniká tedy jakési míchání fakturových prvků různých částí. Po odklonu do této části v několika tóninách se skladatel opět vrací k hlavní tónině cis-mol. Podle formy je třetí část náročně dělitelnou periodou z 12 taktů, z nichž první je úvod (takt 25) a poslední tři jsou závěrečné (takty 34 – 36).

Metodická příručka

Náročnost: studenti konzervatoře

V levé ruce má být velmi „lehký“ palec a pochopitelný rotační pohyb zápěstím. Spojovat šestnáctinové noty pomocí třetího nebo druhého prstu. V pravé ruce umět uvolnit / osvobodit ruku v oktavách. Charakter a struktura tohoto preludia je velmi podobná Chopinově Etudě č. 9 f moll op. 10.



Preludium č. 8

Dílo je provedeno v malé třídílné reprízové formě, hlavní tónina je cis moll, tempo je rychlé (Allegro), spíše umírněné, charakter je vášnivý (Appassionato), takt 6/8 (složitý tříbodový).

První část se skládá ze dvou polovět, které tvoří periodu. První polověta se skládá ze dvou frází, z nichž každá trvá 3 takty. Druhá polověta se také skládá ze dvou frází, ale první je dlouhá 3 takty a druhá 4. Struktura první části je tedy nepravidelná (3 + 3) +

⁷⁹ CHOPIN, F. *12 Études op. 10*. Paris: Édition de Travail par Alfred Cortot, 1915.

(3 + 4). Typ faktury je melodie s doprovodem, přičemž melodie je umocněna oktávami a akordy. Doprovod je proveden ve formě lomených arpeggiových akordů pomocí malých délek (osminové a šestnáctinové). Jak melodie, tak i její doprovod mají ve své rytmické struktuře opakující se rytmické vzorce. Kromě toho tato část obsahuje nečekané odchylky a ostré tonální srovnání (například cis moll a e moll v taktech 3 - 4 a 9 - 10):

Allegro appassionato ♩. = 46-50

The image displays a musical score for a piece titled 'Allegro appassionato' in 6/8 time, with a tempo of 46-50 beats per minute. The score is written for piano and includes four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system includes a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The third and fourth systems continue the melodic and accompanimental lines. The score is marked with measure numbers 4, 7, and 10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8.

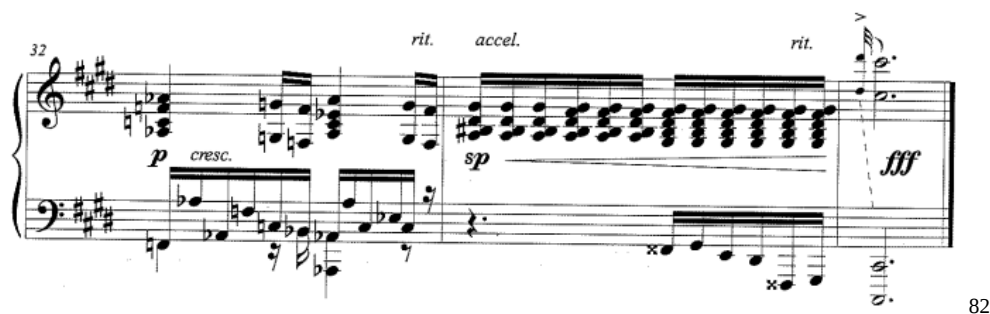
Druhá část kontrastuje s první a třetí změnou tóniny (c moll), témbrou (*una corda*) a rytmu melodické linky, která nyní neobsahuje akordového zahuštění (kromě posledního taktu), ale je jednoduše udržována v oktávovém unisonu. V melodické lince se navíc objevuje nová opakující se rytmická figura (synkopa v první polovině taktu). První polověta se skládá ze dvou frází, z nichž každá trvá 3 takty, druhá věta je „zabalena“

⁸⁰ FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016.

⁸¹ Tamtéž.

pouze do 4 taktů (3 + 3) + 4. Celkově je tato část povahově klidnější, obsahuje méně odchylek a udržuje se v průměrné dynamice, balancuje mezi p, mp a mf. Poslední polověta je provedena bez levého pedálu (tre corde) a na konci je modulace do hlavní tóniny (cis moll).

Třetí část se skládá ze tří frází, které tvoří 2 polověty (3 + 3) + 5. Začátek části opakuje začátek preludia s drobnými harmonickými a fakturovanými změnami, tzn. je to v podstatě repríza. Tuto část lze zaznamenat s převahou hlavní tóniny (cis moll), nicméně jsou v ní přítomny i harmonické odchylky. Poslední dva takty jsou výsledkem celého díla, jeho závěr - v něm skladatel používá akordy netercové struktury (nebo to lze interpretovat jako neakordický tón, ale v každém případě je struktura terciích mírně narušena). Tyto akordy zní spíše jako shluky (nebo vícehlasé akordy s vloženým tónem), ale skladba končí jasným tónickým tónem (cis):



Metodické zařazení

Náročnost: 6. – 7. ročník ZUŠ

Náročnost představují melodické oktávy v pravé ruce. Pro interpreta je potřeba vydržet maximálně *legato* (neskákat, hrát oktávy pomocí čtvrtého prstu). Na konci fráze vždy uvolnit ruku, odpočinout si.

V repríze: ukrytý hlas v levé ruce hrát čtvrtým a pátým prstem, levou cvičit zvlášť. Charakter doprovodu je zjevně napodobuje Chopinovo preludium č. 24 d moll op. 28:



⁸² FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016.

2.2.9 Programní hudba

Jakoukoli hudbu lze rozdělit na vokální a instrumentální. Když mluvíme o programní hudbě, jde zrovna o její instrumentální projev, jen má slovesný program (obsah). Programem může být název nebo literární pozadí, které naznačuje obsah díla.

Program je tedy verbální prezentací obsahu předvedeného v hudebním díle, jeho idea, námět (syžet), což pomáhá posluchači lépe se seznámit s podstatou hudebních obrazů.⁸⁴

Zvuková vizualizace, konkretizace žánrem jsou široce používány. Program se dělí na obrazově inspirační (hudební obrazy přírody, lidových slavností, bitev atd.) a námětové (například F. Lizst „Dante Sonáta“ - námět, E. Grieg „Ráno“ - obraz). Vývoj hudebních obrazů v programní hudbě do určité míry odpovídá dějovým obrysům předlohy (zpravidla vypůjčené z umělecké literatury), občas je uveden pouze hudební charakter hlavních obrazů. V této hudbě se používají vývojové techniky, které umožňují sledovat děj, aniž by byly porušeny vlastní hudební zákonitosti; mezi nimi to mohou být například variace a související monotematismus, leitmotivní charakteristiky, kombinující rysy různých forem ve velké jednodílné formě, což je charakteristické pro žánr symfonické básně.⁸⁵

Programní hudbu lze rozpoznat již v dílech skladatelů barokního období. Z nejznámějších jmenujme alespoň F. Couperina „Malé větrné mlýny“, „Čtvero ročních dob“ A. Vivaldiho a jiné. Začátek programové symfonie ve skutečnosti položil Karl Dittersdorf, který se blížil stylu rané vídeňské školy, se svými 12 symfoniemi založenými na Ovidiových „Metamorfózách. Řadu děl programního rázu vytvořil L. van Beethoven: 6. symfonie („Pastorální“; všechny části mají názvy), ouvertura „Coriolanus“, „Egmont“ a jiné.⁸⁶

Největšího rozkvětu dosáhla programní hudba v období romantismu v 19. století v kombinaci s literaturou či poezií, což se projevilo jak v hudbě komorní, tak především symfonické. Například v dílech Hectora Berlioze (světově známá „Fantastická symfonie“: 1. Sny a vášně 2. Na plese 3. Na venkově 4. Cesta na popraviště 5. Sabat

⁸³ CHOPIN, F. *Preludia op. 28 a op. 45*. Edit 2. Warsaw: National Edition of the Works of Fryderyk Chopin.

⁸⁴ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XX. Oxford, 2002.

⁸⁵ *Programní hudba*. Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/3178949>.

⁸⁶ *Programní hudba*. In: Hudební encyklopedie. Redakční kolektiv pod vedením J. V. Keldyše. Moskva, 1975.

čarodějnic) a Ference Liszta („Faustovská symfonie“: 1. Faust 2. Markétka 3. Mefisto), který vyvinul speciální programní žánr symfonické básně.⁸⁷

V klavírní hudbě jsou značně ceněna díla skladatelů R. Schumanna a P. I. Čajkovského („Album pro mládež“), i dalších skladatelů pozdějších období - E. Griega, C. Debussyho, M. Ravela, Ch. V. Alkana, B. Bartóka, V. Nováka, S. Prokofjeva a jiných.

A. Fridman: Procházka pohádkovým lesem

Skladba věnovaná Irině Parshinové, sestavovatelce sborníku.

Dílo je provedeno v malé třídlílné formě s reprízou. Hlavní tónina je A dur, šestiosminový takt (6/8), tempo je mírné (Andante).

První část se skládá ze dvou vět, z nichž každá obsahuje několik frází. První větu tvoří dvě fráze, jenž mají opakovanou strukturu, ale jsou zároveň různě dlouhé (první polověta čtyři takty, druhá polověta osm taktů), tzn. druhá polověta, počínaje opakováním té první, se náhle rozšíří o nový hudební materiál. Pro tuto větu používá skladatel charakteristický rytmus, v němž se střídají základní rytmické hodnoty (čtvrtky, dvaatřicetiny a osminy). Při takovém srovnání skupiny dvaatřicetinových not jsou sluchem vnímány jako melismata:



Druhá věta začíná odchylkou v tónině dominanty (E dur), navíc se mění hudební faktura – melodii tvoří převážně rovnoměrné osminy a čtvrtky (absentují dvaatřicetiny), navíc se objevuje náznak sekvenčního vývoje (takty 22-25). Věta se skládá ze dvou

⁸⁷ The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XX. Oxford, 2002.

⁸⁸ FRIDMAN, A. A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces). Apatity: K&M, 2016.

polovět o délce 8 a 12 taktů: druhá polověta je prodloužena opakováním poslední fráze, celkově má tedy věta strukturu $(4 + 4) + (4 + 4 + 4)$. Na konci druhé věty skladatel opět vnáší do melodie skupiny dvaatřicetinových not, čímž se podobá první větě. Na konci je navíc návrat k hlavní tonalitě (A dur):



Druhá část je kontrastem k první: dochází ke změně tóniny (e moll), mění se struktura a charakter - v doprovodu se objevují šestnáctiny, melodie je často přerušována pauzami, charakter hudby se stává tajemným, mystickým (Mysterioso). Podle formy se tato část skládá ze dvou period. První perioda obsahuje dvě věty, které jsou od sebe zřetelně odděleny množstvím doprovodného materiálu. První věta obsahuje 8 taktů, druhá také 8, ale strukturu narušuje úvod, spojovací díl a přechodový materiál k druhé periodě. Vypadá to takto: 1 (úvod/předehra) + 8 (věta) + 2 (spojovací díl/mezivěta) + 8 (věta) + 3 (přechod/mezivěta); tzn. podle sluchu je symetrie stále patrná, protože melodická linka je přítomna pouze ve větách, které se zároveň opakují (začínají stejně), ale časem se symetrická struktura přesto trochu „rozplyne“ kvůli dodatečnému hudebnímu materiálu ve formě úvodu, spojovacímu dílu a přechodu.

Druhá perioda začíná v nové tónině (d moll), navíc se mění charakter hudby (Agitato - vzrušeně), ale zároveň motiv, kterým tento úsek začíná, je stejný, který se opakoval v předchozích větách. Perioda se skládá ze dvou vět - 8 a 6 taktů, mezi frázemi a větami jsou stejné mezivěty jako v předchozí periodě: 4 (fráze) + 1 (mezivěta) + 4 (fráze) + 1 (mezivěta) + 6 (druhá věta, je nedělitelná na fráze). Úsek končí modulací v hlavní tónině (A dur) uvedením dvaatřicetinových not od první věty na pozadí varhanního hlasu na dominantě, zde však melodie vyletí do vysokého rejstříku a v podstatě přejde do pasáže:

⁸⁹ FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016.



Třetí část je úplným opakováním části první.

Metodické zařazení

Náročnost: studenti konzervatoře

U tohoto díla je příznačná náhlá změna rytmu, kterou má interpret dobře slyšet a vnímat. Během celého díla se hráč setká s nesnadnými synkopami a dvaatřicetinovými délkami. Z toho vyplývá, že první náročnost je rytmus. Pro usnadnění *legato* v levé ruce doporučuji používat „poloviční pedál“ (noha netlačí pravý pedál úplně, ale napůl).

V části B je náročný polyrytmus, krátké délky v předtaktí, jež musí interpret přesně zahrát s basem. Charakter doprovodu je opět jako u Chopinova Preludia č.24 d moll op. 28:



Jak cvičit tuto část B daného preludia? Především je nutné orientovat melodii podle basu, cvičit především hru nazpaměť, dokud nedojde k automatické synchronizaci mezi oběma rukama.

⁹⁰ FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016.

⁹¹ Tamtéž.

Závěr

Osobní seznámení s Andrejem Leonidovičem Fridmanem a rozbor jeho hudebního díla mi umožnilo uvědomit si všechny složitosti a problémy, které stojí před hudebním skladatelem současné vážné hudby. Navíc jsem si mohl porovnat skladatelovy záměry s možnostmi interpretace současné hudby, zejména v oblasti klavírního repertoáru.

Z mého pohledu hlavními úskalími, s kterými se musí současný skladatel a interpret vyrovnat, jsou zejména vytvoření srozumitelné hudby pro posluchače. To znamená převést složité hudební formy do jednoduché podoby tak, aby dílo po stránce melodické bylo pro posluchače srozumitelné a přitažlivé, a současně napsání hudebního materiálu tak, aby jej bylo možné zahrát. Ze studia dějin hudby víme, že většina významných hudebních skladatelů byla také profesionálními interprety a pedagogy, a proto pro ně vytvoření takového díla bylo poněkud lehčí než pro A. L. Fridmana, který nejen že nebyl klavíristou, ale věnoval se původně profesionálně vědecké činnosti – mechanice a optice, a tudíž neměl široké znalosti o možnostech interpretace. V jednom ze svých rozhovorů A. L. Fridman mi přiznal, že se velice bojí toho, že interpret jeho dílo nedokáže zahrát, protože bude pro něho velmi technicky náročné.

Současní skladatelé, kteří vyšli z akademické hudby, velmi těžko nacházejí interpreta pro popularizaci svého díla. Možná je to také způsobeno šířením pop hudby, anebo to může být, jak říká sám Fridman, množstvím klavírního repertoáru.

Nakolik jsem se mohl seznámit se skladbami A. L. Fridmana, mohu charakterizovat jeho hudební styl jako diatonický, který vyšel z klasických hudebních forem, bez jakýchkoliv moderních odchylek, vynalézavostí, jako můžeme vidět například u J. Cage. Pro Fridmanovu hudbu je charakteristická ostrá změna harmonií, složité rytmy včetně polyrytmů a často u něho používaná malá třídlíná forma.

Klavírní skladby A. L. Fridmana jsou vhodným doplněním klasického klavírního repertoáru, který mohou využít jak profesionální interpreti, tak i studenti základních uměleckých škol a konzervatoří. V analyzovaném sborníku *Procházka pohádkovým lesem* jako určitý nedostatek vidím v tom, že autor neuvádí v dostatečné míře poznámky pro interpretaci, což představuje obtížnost zejména pro pedagogy, kteří se snaží předat svým žákům co možná nejpřesněji hudební záměr a myšlenku hudebního skladatele. Proto ve své diplomové práci u rozboru jednotlivých děl současně upozorňuji na úskalí, se kterými se může setkat interpret i pedagog. Z druhé strany tento nedostatek může být i výhodou pro interpreta nebo pedagoga, protože mu dává volnost pro vlastní vyjádření.

Práce nad daným tématem mě obohatila, protože jsem měl možnost poznat osobnost současného hudebního skladatele a seznámit se s jeho skladatelskými postupy, prakticky si ověřit své znalosti hudebních forem na konkrétním díle a uvědomit si náročnost jednotlivých klavírních skladeb současného autora v návaznosti na hráčskou vyspělost v různých věkových kategoriích žáků základních uměleckých škol a konzervatoří.

Seznam použitých informačních zdrojů

Prvoprameny:

ALBUM De Anna Magdalena Bach. *Menuet No. 4 G dur*. Paris: Édité sous la direction de Dominique Geoffroy. Ed. H. Lemoine. 1993.

BACH, J. S. *Invence No. 4 d moll (BWV 775)*. In: BACH, J. S. *Invence pro klavír*. V uprávě F. Buzoni. „MUZYKA“. Moskva 1991.

FRIDMAN, A. *A Walk in a Fairytale Forest (19 Piano Pieces)*. Apatity: K&M, 2016. ISMN 979-0-9003216-0-2.

CHOPIN, F. *12 Études op. 10*. Édition de Travail par Alfred Cortot. Paris, 1915.

CHOPIN, F. *Etudes op. 10, op. 25*. Edition 2. Warshaw: National Edition of The Works of Fryderyk Chopin, 2016. ISBN: 838720238X.

CHOPIN, F. *Nocturne No. 2 Des dur op. 27* by the University Society. Red. Paderewski. 1900.

CHOPIN, F. *Nocturne No. 1 g moll op. 37*. Edition Schott Einzel-Ausgabe. Mainz: B. Schott's Söhne.

CHOPIN, F. *Nocturne č. 2 Es dur op. 9*. Richard Johnson Edition. 2010.

CHOPIN, F. *Preludia op. 28, op. 45*. Edition 2. Warshaw: National Edition of The Works of Fryderyk Chopin, 2016. ISBN: 838720238X.

CHOPIN, F. *Walce IX*. Red. Paderewskiego. Kraków: Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1966.

KUZNETSOV, K. A., *Historické formy nokturna*. In: čas. Umění, č. 2, 1925.

Literatura

HAVLÍČEK, V. *Nové pojetí fugy u Antonína Reichy*. Praha: AMU, 2015.

KROCHA, E. S. *Žánr etudy a jeho vývoj*. Metodická práce. Novokuzněck, 2016

MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997

PRIVALOV, S. *Dějiny zahraniční hudební literatury, Romantismus*. Petrohrad: Kompozitor, 2003

PROGRAMNÍ HUDBA. In: Hudební encyklopedie. Redakční kolektiv pod vedením J. V. Keldyše. Moskva, 1975.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. New York, 2003.

THE NEW GROVE. DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XVI., Oxford, 2002.

THE NEW GROVE. DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XVIII., Oxford, 2002.

THE NEW GROVE. DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XX., Oxford, 2002.

THE NEW GROVE. DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 2. edition, ed. Stanley Sadie, díl XXV., Oxford, 2002.

USER MANUAL MINIBRUTE 2, BASICS FO SYNTFESIS. Meylan: Arturia, 2018.

WILSON-DIXON, A. *Příběh křesťanské hudby*, 2001.

ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 4. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006. ISBN 80-86385-33-7.

Internetové zdroje

CHOPIN, F. *Nocturne č. 1 c moll op. 48*. CD Scheet Music. Dostupné z: www.notomania.ru.

Velká ruská encyklopedie. Moskva, 2004. Dostupné z: <https://bigenc.ru/music/text/1897858>.

Multimédia

Skype: Rozhovor s A. L. Fridmanem 27. 3. 2021.

Přílohy



Obrázek 1 – fotografie Andreje Leonidoviče Fridmana.⁹²



Obrázek 2 – fotografie Rachel Naumovny Fridmanové.⁹³

⁹² FRIDMAN, A. L. Osobní archiv.

⁹³ FRIDMAN, A. L. Osobní archiv.



Obrázek 3 – fotografie Iriny Lvovny Parschiny.⁹⁴



Obrázek 4 – Michail Vladimirovič Jakovlěv.⁹⁵

⁹⁴ PARSHINA, I. L. *Chrestomatie pedagogického repertoáru R. N. Fridman*. Metodická práce. Apatity. 2020.

⁹⁵ Dostupné z: <https://mikhail-iakovlev.musicaneo.com/ru/about.html>.

Patenty v oblasti optiky

- 1) Andrei Fridman “Hyperspectral camera”, (2020) WO2020013704A1

Status: application

- 2) Gudrun Høye, Andrei Fridman “Hyperspectral camera and method for acquiring hyperspectral data”, (2013) US9538098B2

Status: granted

Publikace

- 1) Gudrun Høye, Andrei Fridman, "Spatial misregistration in hyperspectral cameras: lab characterization and impact on data quality in real-world images," Opt. Eng. 59(8) 084103 (25 August 2020).⁹⁶
- 2) Gudrun Høye, Trond Løke, Andrei Fridman, "Method for quantifying image quality in push-broom hyperspectral cameras," Opt. Eng. 54(5) 053102 (5 May 2015).⁹⁷
- 3) Andrei Fridman and Gudrun Høye, "Measurements of the performance of the light mixing chambers in the mixel camera," Opt. Express 23, 13659-13676 (2015).⁹⁸
- 4) Andrei Fridman, Gudrun Høye, Trond Løke, "Resampling in hyperspectral cameras as an alternative to correcting keystone in hardware, with focus on benefits for optical design and data quality," Opt. Eng. 53(5) 053107 (7 May 2014).⁹⁹

⁹⁶ Dostupné z: <https://doi.org/10.1117/1.OE.59.8.084103>.

⁹⁷ Dostupné z: <https://doi.org/10.1117/1.OE.54.5.053102>.

⁹⁸ Dostupné z: <https://doi.org/10.1364/OE.23.013659>.

⁹⁹ Dostupné z: <https://doi.org/10.1117/1.OE.53.5.053107>.