

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra dechových nástrojů

Obor hra na hoboj

Gilles Silvestrini:

Six Études pour Hautbois

Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Pavla Kostecká

Vedoucí práce: doc. Ivan Séquardt

Oponent práce: odb. as. MgA. Jurij Likin

Brno 2011

Bibliografický záznam

KOSTELECKÁ, Pavla. *Gilles Silvestrini: Six Études pour Hautbois [Gilles Silvestrini: Six Etudes for Oboe]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2011. 39 s. Vedoucí diplomové práce doc. MgA. Ivan Séquardt

Anotace:

Diplomová práce „*Gilles Silvestrini : Six Études pour Hautbois*“ se věnuje hudbě Gillese Silvestriniho (vynikajícího hobojisty a známého skladatele), konkrétně kusu „*Šest etud pro hobj*“. Práce je rozdělena do několika základních oddílů, ve kterých se zaměřuji například na osobní život autora, jeho uměleckou kariéru a skladatelské aktivity. Poskytuje detailní rozbor cyklu „*Six Études pour Hautbois*“, společně s obeznámením o uměleckém životě impresionistických malířů 19. století, jejichž malby se staly modelem pro *Silvestriniho* dílo pro sólový hobj.

Annotation:

Diploma thesis „*Gilles Silvestrini: Six Études pour Hautbois*“ deals with the music of *Gilles Silvestrini* (an excellent oboe player and famous composer), concretely with the piece „*Six Études pour Hautbois*“. The work is divided into several sections in witch I focus on e.g. personal life of the composer, his performance career and compositional activieties. This Diploma thesis provides detailed descriptions of the piece *Six Études pour Hautbois* along with initiation into the artistic life of impressionistic painters of 19th century whose paintings became the model for *Silvestrini*’s works for oboe solo.

Klíčová slova:

Gilles Silvestrini, hobj, sólová etuda

Keywords:

Gilles Silvestrini, oboe, solo piece

Prohlášení :

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně dne 1. 5. 2011

Pavla Kostecká

Poděkování:

Děkuji panu docentu Ivanu Séquardtovi za laskavou spolupráci při tvorbě této práce.

Obsah:

0. Obsah	5
1. Úvod	7
2. O autorovi	9
3. Six Études pour hautbois	11
4. Formální a harmonický rozbor cyklu	13
4.1. Hudební forma díla.....	13
4.2. Notace a hudební zápis.....	13
4.3 Rytmus, tempo, dynamika, agogika.....	14
4.3.1. Rytmus.....	14
4.3.2. Tempo.....	14
4.3.3. Dynamika.....	14
4.3.4. Melodicko – harmonický rozbor díla....	15
5. Impresionisté	16
5.1. Claude Monet.....	17
5.2. Eugène Boudin.....	18
5.3. Auguste Renoir.....	18
5.4. Édouard Manet.....	19
5.5. Camille Pissaro.....	20
6. Etudy z cyklu Six Études pour Hautbois	21
6.1.1. <i>O obrazu Hotel des Roches noires à Trouville</i>	21
6.1.2. <i>O etudě Hotel des Roches noires à Trouville</i>	22
6.2.1. <i>O obrazu Potager et arbres en fleurs</i>	23
6.2.2. <i>O etudě Potager et arbres en fleurs</i>	23
6.3.1. <i>O obraze Boulevard des Capucines</i>	24
6.3.2. <i>O etudě Boulevard des Capucines</i>	25
6.4.1. <i>O obraze Sentier dans les bois</i>	25
6.4.2. <i>O etudě Sentier dans les bois</i>	26
6.5.1. <i>O obraze Scène de plage – Ciel d'orage</i>	27

6.5.2. O etudě <i>Scène de plage – Ciel d'orage</i>	27
6.6.1. O obraze <i>Le ballet espagnol</i>	28
6.6.2. O etudě <i>Le ballet espagnol</i>	29
7. Závěr	30
8. Seznam použité literatury	31
9. Seznam použitých internetových zdrojů	32
10. Přílohy	33

1. Úvod

Cyklus etud pro hoboj sólo *Six Études pour Hautbois* vyšel z pera autora francouzského původu *Gillose Silvestriniho*. Jméno tohoto komponisty patřé široké hudební veřejnosti příliš mnoho neřekne, avšak mezi hoboisty, nebo milovníky tohoto nástroje začíná být velmi populární, především pro jeho publikem oceňované a interprety vyhledávané skladby věnované sólovému hoboji bez doprovodu.

Ač v názvu cyklu najdeme slovo „etuda“, kterou má mnoho lidí spojenou s dílem spíše technického charakteru, většinou sloužícího k prohloubení znalostí prstové techniky hráče, zde se jedná vskutku o koncertantní dílo.

Pro svou technickou obtížnost je velmi často vybírána za povinnou skladbu mnohých tuzemských a mezinárodních soutěží (Japonsko, Německo, Francie, USA ad.), a v posledních letech se rovněž stává základem koncertního repertoáru každého profesionálního, sólově vystupujícího hoboisty. Při provádění velkých hoboiových koncertů, které si již vydobily své pevné místo na hudebním výsluní (např. *Martinů*, *Strauss*, *Williams* a další), často slyšíme některou z etud jako přídavek.

Mou pozornost zaujalo skladatelovo dílo poprvé před několika lety, kdy byla jedna z koncertních etud (etuda číslo VI., „*Le ballet espagnol*“, *Édouard Manet*, 1862) vybrána za povinnou skladbu soutěže konzervatoří v Ostravě v oboru Hra na hoboj.

I přesto, že dnes má natupující generace hobojistů určitý pojem o existenci *Silvestriniho* děl, je o cyklu etud a též o autorovi samotném v českém prostředí velmi málo slyšet. Tak jako již v minulosti mnohokrát, možná rozjasní *Silvestriniho* skladatelskou hvězdu až čas, a o jeho práci se později začnou zajímat hudební vědci a kritika i u nás. Fatální nedostatek informací v českém jazyce ale nezastínil můj zájem o komponistu, možná právě naopak – nezpracované téma se stalo ornou půdou pro vývoj této práce a nutil mě k vlastní invenci a představivosti při fomálním a technickém rozboru díla.

Za velmi zajímavou považuji koncepci díla, jež vznikla na základě malířského umění – totiž podle předloh obrazů impresionistických malířů (*Claude Monet*, *Édouard Manet*, *Pierre – Auguste Renoir* a další).

Časové rozpětí mezi dobou vzniku jednotlivých obrazů, které si vzal autor etud při tvorbě cyklu jako inspiraci, není velké – všechny byly vytvořeny v průběhu cca 15 let. Spojení mezi malířským a hudebním uměním bylo vždy velmi těsné, malíře častokrát inspirovala hudba k

namalování obrazu, nebo naopak obraz inspiroval skladatele, aby se neprodleně pustil do díla a složil skladbu, která přesně vylicí jeho citový prožitek z pohledu na krásný obraz. Možná, že stejně tak tomu bylo i v těchto sólových kusech pro hoboj, kdy byl na notový papír přenesen pocit *Gilles Silvestriniho* z obrazů *Monetových, Renoirových* a dalších světově proslulých mistrů malířů.

Při psaní této práce se objevilo několik menších problémů, se kterými bylo nutné se vypořádat. Prvním z nich je opravdu významný nedostatek informací o autorovi i o jeho díle v českém jazyce. Dále problém s literaturou (i cizojazyčnou), z níž by se daly čerpat faktické informace, což však byla potíž relativně pochopitelná, jelikož autor *Gilles Silvestrini* je autorem žijícím a tudíž se ještě nestihl zapsat do hudební historie takovou měrou, aby o něm byly vydávány knihy. Tato skutečnost bohužel znamenala, že hlavním zdrojem informací se stal internet a bylo nutné každou informaci zvláště ověřovat a srovnávat s jinými webovými servery. Mě osobně práce přinesla mnoho nových informací, inspirací a myšlenek, které obohatily můj hudební rozhled a proto pevně věřím, že budou inspirující i pro všechny čtenáře této bakalářské práce.

2. O autorovi

Gilles Silvestrini, citlivý, poetický a přesto nesentimentální autor zastupuje skladatelskou obec druhé poloviny dvacátého století. Narodil se v roce 1961 ve francouzských Ardenách. Svá hudební studia započal na *Conservatoire National de Région de Reims*, kde absolvoval roku 1979 v oboru hra na hoboj. Dále pokračoval na světově proslulé pařížské *Conservatoire Nationale Supérieure de Musique* v mistrovské třídě profesora *Pierre Pierlota*, známého a celosvětově uznávaného pedagoga a hoboisty. Avšak pouhá hra na nástroj nedokázala uspokojit *Silvestriniho* touhu znát a porozumět ještě hlouběji tajným zákoutím hudby. Tato ho přivedla ke studiu skladby.

Že byla láska a oddanost hudbě dobře odměněna, můžeme vyčíst z faktu, že byl v roce 1985 mladý hoboista přijat ke studiu skladby a v roce 1986 započal své studium kompozice ve třídě filmové hudby na *École Normale de Musique de Orchestra*. Tuto školu pak navštěvoval mezi lety 1986 – 1988 a na ní se během studií účastnil i tradiční kompoziční soutěže, během níž získal první cenu za svou filmovou hudbu .

Kromě prestižních studií se *Gillesovi Silvestrinimu* dařilo i na dráze profesionálního interpreta – od roku 1990 nastoupil na místo prvního sólohoboisty ve francouzském *Orchestre symphonique français de Paris*. (Orchestr byl založen v roce 1989 klavíristou, komponistou a dirigentem *Laurentem Petitgirardem*, který celé těleso vedl až do roku 1996, kdy byl orchestr rozpuštěn.)

Zvuk a tónové možnosti nástroje, se kterým byl *Silvestrini* tak pevně spjat, ho silně inspirovaly a rovněž se je snažil stále zlepšovat a hledat nové cesty k ještě lepší efektivitě své hry. Barva hoboiového zvuku je často přirovnávána k barvě lidského hlasu, jež se při hře nejvíce podobá zpěvu. *Gilles Silvestrini* tento názor uznával a přijal za svůj i při kompozici všech hoboiových děl. Vizi nejen následoval, ale rovněž rozšiřoval a experimentoval s ní. V tvorbě využívá zvuk hoboje nejen jako zpěv lidského hlasu, ale taktéž ho ztotožňuje například se zpěvem ptáků. V cyklu *Six Études pour Hautbois* staví hoboje dokonce do role orchestrální, snaží se svým kompozičním stylem navodit dojem, že nehraje pouze jeden nástroj, ale celý orchestr. Z jeho kompozic vyplývá, že síla, barva a způsob hry jsou dominantními stavebními prvky celé skladby s velkým efektem a při dobrém provedení dokáží mnohonásobně umocnit zážitek posluchače. Pomocí nich by měl být hráč schopen vyjádřit jak program a děj skladby (například zobrazit zpívajícího ptáka v lese), tak emoci a náladu (pocit, který vnímá člověk procházející se odpoledne ztichlým lesem a náhle uslyší zpěv ptáka).

V současné době dělí *Gilles Silvestrini* svůj čas mezi komponování a aktivní provádění mnohých hudebních děl. Kromě dnes již proslaveného cyklu *Six Études pour Hautbois* (dá se říci, že patří mezi jeho nejznámější a nejhranější skladby, cyklus byl již dokonce nahrán a vydán na cd) napsal též množství komorních děl pro menší obsazení (např. housle, flétna, harfa ad.), a škála rozmanitosti skladeb tohoto autora čítá rovněž kusy pro velký symfonický orchestr. Je přirozené, že se skladatel při své kompozici nejvíce soustředí na nástroj jemu důvěrně známý (v *Silvestriniho* případě hoboj) a jemu může být současná hobojoivá generace vděčná za rozšíření svého repertoáru o mnohé hudební kusy vyplňující mezeru na „hudebním trhu“, co se soudobé tvorby pro tento nástroj týče. Tento se tak svým dílem zařadil mezi oblíbené autory, po jejichž skladbách sahají interpreti ze všech koutů světa, jimž se již „zajídá“ klasický repertoár a mají chuť pustit se do čerstvých vod nových inspirativních skladeb. Za všechny interprety, kteří se věnují *Silvestriniho* skladbám postačí několik jmen, mluvících sama ze sebe: *François Leleux* (do r. 2004 sólohobojista Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, nyní sólista a profesor na HfMuT München), *Maurice Bourgue* (sólista, do r. 1979 Orchestre de Paris, vítěz mezinárodních soutěží Ženeva 1963, Birmingham 1965, Mnichov 1967, Praha 1968, Budapešť 1970), *Thomas Indermühle* (sólista, profesor na Staatliche HfM Karlsruhe, Rotterdams Philharmonisch Orkest, vítěz soutěží Pražské jaro 1974, ARD Mnichov 1976), *Jacques Tys* (vítěz mezinárodní hobojoivé soutěže v Tokiu, profesor na HfM Karlsruhe, profesor na Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, od r. 1990 sólohobojista Orchestre de l'Opéra de Paris), *Alexandre Gattet* (vítěz soutěží Gillet – Fox USA 1999, Tokio 2000, ARD Mnichov 2002, od r. 2000 sólohobojista Orchestre de Paris), *Nora Cismondi* (sólohobojistka, laureátka mezinárodních soutěží včetně Pražského jara 2001, ARD Mnichov 2003, Toulon 2002) či *Jérôme Guichard* (sólista, profesor na École Normale de Musique de Paris 1989 – 1994, nyní Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon).

Silvestriniho skladby zazněly například na festivalu *Juventus Europa* v Cambrai (Francie). Dostal zajímavé zakázky na komponování komorních děl pro prestižní instituce jako *Bibliothèque nationale de France*, *France Musique*, *Théâtre du Châtelet*, *Musique nouvelle en liberté* a další.

Z dalších skladeb pro hoboj *Gilles Silvestriniho* se proslavily zejména:

- „*Aloe pour hautbois et orchestre*“ (1987)
- „*Madrigal, Aequor calamorum pour deux hautbois*“ (1998)
- „*Tiento en hommage à René Guillamot*“ (2000)
- „*Horae volubiles pour hautbois seul*“ (2006)

3. Six Études pour Hautbois

Jak již bylo řečeno v předešlých kapitolách, dílo *Six Études pour Hautbois* (Šest etud pro hoboj) je cyklem koncertantních etud pro hoboj sólo. Z teoretického – formálního hlediska nazývám dílo cyklem, neboť hudební forma zvaná cyklus dovoluje řadit skladby v na sobě nezávislém pořadí a taktéž vyjímat jednotlivé jeho části a provádět je samostatně, aniž by dílo utrpělo ztrátou kontextu, nebo byla porušena jeho stavba. Etudy jsou na sobě nezávislé, nemusí být tedy prováděny najednou (např. během jediného koncertu). Naopak, interpret může vybrat dle vlastní invence pouze jedinou etudu, či několik z nich, přičemž každá může zaznít v jiné části programu.

Šest etud pro hoboj Gillese Silvestriniho poprvé vydalo tiskem hudební nakladatelství *Édition du Hautbois* v Paříži. Nakladatelství funguje pod záštitou firmy *Rigoutat Paris* (zakladatelem firmy je *Philippe Rigoutat* a jeho jméno celou společnost zaštiťuje) – firmy, která vedle taktéž francouzských značek jako *Loré* nebo *Marigaux* patří ke světovým špičkám ve výrobě a produkci prvotřídních hobojů.

Co se dotýká praktické interpretace díla, kladou etudy vysokou náročnost na fyzickou kondici a připravenost hráče, u několika z těchto hudebních kusů je vsutku velkou výhodou, ovládá li hobojista techniku zvanou „věčný“, „kruhový“ nebo „indiánský“ dech (technika, při níž se do nástroje ústy vydechuje vzduch a zároveň je nosem přibírán dech nový), neboť za celou skladbu nalezneme minimální množství pauz a míst pro dechovou výměnu. Rychlé střídání poloh a rejstříků nástroje předpokládá vynikající kondici svalů nátisku (rtů a svalů v okolí ústní dutiny). Při hře ve tříčárkované oktávě je nutné zvýšit tlak vzduchu a semknout rty poněkud více směrem dovnitř, a naopak v dolních polohách svaly nátisku uvolnit. Tyto polohy jsou během jediného taktu vystřídány i několikrát, takže nadneseně řečeno, svaly hráče mají o „tělocvik“ opravdu postaráno.

Jak z názvu vyplývá (*Six Études pour Hautbois*), etud je dohromady šest. Jsou částečně programní, neboť přímo navazují na šest různorodých obrazů, vytvořených na sklonku devatenáctého století. Stejně jako v době, v níž byla plátina stvořena (období, historiky nazývaném především podle stylu malířů preferujících vyvolání hlubokých citových dojmů, impresionismus), najdeme i v jednotlivých hudebních kusech prvky imprese. Dojem, který v autorovi zanechalo shlédnutí obrazů, zapsal na notový papír, aby posléze jeho skladby poskytl živnou půdu k přetransformování jeho vlastních dojmů v miliony nových dojmů ve všech posluchačích, kteří si díla vyslechnou. Pro samotný poslech je určitě prospěšné znát všechny obrazy, které byly autorovou předlohou, ale rozhodně to není bezpodmínečně nutné. Bylo by jistě zajímavé vytvořit projekt, při

němž by došlo k syntéze vjemů, vytvořit koncert – expozici, při níž by posluchač mohl vyslechnout skladbu a zároveň pozorovat obraz. Je velmi pravděpodobné, že by posluchači přiřadili skladby k obrazům bez problémů, i kdyby neznali názvy děl, neboť hudba je zcela výmluvná a hovoří jasnou řečí.

Etudy jsou v cyklu řazeny následujícím způsobem:

- 1. *Hotel des Roches noires à Trouville – Claude Monet (1870)***
- 2. *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise – Camille Pissaro (1877)***
- 3. *Boulevard des Capucines – Claude Monet (1873)***
- 4. *Sentier dans les bois – Auguste Renoir (1874)***
- 5. *Scène de plage – Ciel d'orage – Eugène Bodin (1864)***
- 6. *Le ballet espagnol – Édouard Manet (1862)***

Podle názvu impresionistického obrazu byla vždy pojmenována ta která etuda, je tedy více než zřejmé, že výsledkem neměla být pouhá „inspirace obrazem“, ale měla být vytvořena přímá konfrontace a syntéza s plátny.

Skladby nejsou v sešitě řazeny podle jasného vzorce, možná podle časové posloupnosti, ve které je skladatel *Silvestrini* zkomponoval (rok vzniku skladeb však není u jednotlivých kusů uveden), rozhodně však ne podle roku, kdy byly vytvořeny obrazy. Paradoxně tedy etuda *Le ballet espagnol* (plátno namalováno roku 1862 *Édouardem Manetem*), podle data vzniku obrazu nejmladší obraz, nese označení číslo šest (poslední etuda v cyklu) a naproti ní se pod číslem jedna skrývá etuda/plátno *Hotel des Roches noires à Trouville* – s datem vzniku 1870 (*Claude Monet*).

Je s podivem, jak originálně dokázal mladý skladatel reagovat na odkaz francouzského impresionismu. Zastřená melodika i složitější rytmika nám sice typický impresionismus silně připomínají, ale rozhodně musí být každému hudby znalému posluchači okamžitě jasné, že se jedná o něco nového, snad možná o neoimpresi. Linie celého díla je pojata velmi citově, ale je prostá veškeré sentimentality, naopak najdeme zde i mírně brutální, emocionálně vypjaté momenty.

4. Formální a harmonický rozbor cyklu

4.1. Hudební forma díla

Six Études pour Hautbois je cyklem šesti etud pro hoboj bez doprovodu. Pojícím prvkem mezi všemi kusy jsou plátna francouzských impresionistických malířů devatenáctého století, z jejichž podnětu (po jejichž shlédnutí) byl celý sešit napsán.

Jednotlivé etudy jsou jakýmsi preludii, a pokud jsou dobře zahrány, měly by působit dokonce dojmem improvizace a okamžité inspirace interpreta. Téměř ve všech kusech můžeme vysledovat jakýsi náznak formy A – B – A, někdy s vloženými mezivětami, nebo krátkou kódou, až na výjimky před skončením kusu vždy zazní hlavní téma té které etudy, což dodává kusu dojem celistvosti. Pokud by nedošlo ke zopakování tématu, hrozil by rozpad celé formy a ztráta pojmu o hudebním čase, což by zkazilo napětí a očekávání u posluchačů. Motivická práce je svým způsobem zastřená a dobře viditelná je jen s partiturou v ruce.

Rozsahem jsou si etudy velmi podobné a jedná se o kratší díla. Jejich délka se pohybuje od jedné ke třem stranám hudebního textu (tištěný formát A4). Při větším rozsahu skladeb by hrozil rozpad základní tonální představy, často je totiž pracováno s drobnými motivy, nebo chromatickými škálami, jež nemají funkci melodie, nýbrž spíše harmonické výplně.

4.2. Notace a hudební zápis

Za zmínku stojí jistě i hudební zápis, který je již od prvního pohledu dosti složitý a rozhodně není možné jej po jednom přečtení zahrát z listu. Všechny informace týkající se způsobu interpretace, včetně označení rychlosti a způsobu hry, jsou do partu pevně zaneseny, aby interpret přesně věděl, co měl skladatel tou kterou pasáží na mysli – něco jako kratší komentáře k pasážím. Melodické noty jsou vyneseny výraznějším tiskem, než harmonické výplně, koloratury a ozdoby. Bylo by jen velmi těžké hrát tyto etudy z ručně psaného partu, protože je tím velmi snížena schopnost hráčovi orientace. Téměř u každé noty najdeme hudební značku, nebo dynamické znaménko. Takřka v každém taktu se hýbe s dynamikou a rytmem a přesto, že má interpret volnou ruku, co se týče hudebního projevu, je v partu velké množství informací, na které je třeba dbát. Tedy oproti skladbám klasicistním, či barokním, kde velmi záleželo na hudební invenci interpreta, zde nacházíme velkou řadu „hudebních omezení“ a „pravidel hry“. Jistě není překvapením, že kromě dynamiky v partu najdeme mnohá tempová a výrazová označení typu *rubato*, *accelerando*,

ritardando, ritenuto, diminuendo, crescendo a další.

4.3. Rytmus, tempo, dynamika, agogika

4.3.1. Rytmus

Rytmika je velmi přesně zapsána, avšak její dodržování není striktně vyžadováno – spíše naopak. Aby měl posluchač dojem, že se interpret nachází ve chvíli okamžité inspirace, musí se volně zacházet jak s tempem, tak s rytmem. Některé noty je velmi vhodné a žádoucí prodloužit na maximální délku, anebo zkrátit, pokud si to hudební záměr žádá. Pro dosažení maximálního efektu využíváme prvek *tenuto* (důsledné dodržování not) i *staccatissimo* (maximální zkracování a ostrá artikulace). Tyto interpretační úpravy však nikdy nesmí přerůst přes únosnou míru, která by hraničila se změnou rytmu, neboť poté již dílo ztrácí svou autenticitu a je přetvářeno v novou skladbu.

4.3.2. Tempo

Je s ním zde zacházeno ještě volněji, než s rytmem. Tempová označení jsou během skladby uvedena několikrát, ale jsou často spíše orientační (př. osminová nota = rozpětí tempa 126 - 132MM). Pomocí *rubata*, nebo *diminuenda* se s tempem hýbe a vytváří se kýžený efekt vlnění. Kdyby tempo běželo celou skladbu beze změn, pak by se z koncertní „*impresionistické*“ etudy stala pouze nudná záležitost a ztratila by svou životnost. Tempový pohyb je tedy jedním ze základních stavebních kamenů celého cyklu.

4.3.3. Dynamika

Dynamika je společně s barvou zvuku nejpůsobivějším efektem v tomto díle a prochází napříč všemi etudami. Je velmi přesně zapsána takřka v každém taktu. Ze všech etud je možné vycítit, že autor je hobojista, neboť jednotlivé pasáže vložil do hobojových poloh, které přesně kopírují jeho požadavky na dynamiku. V takové situaci se pak dynamika tvoří velmi přirozeně, neboť pro každý hobojový rejstřík je charakteristická jistá barva a síla zvuku. Ovšem v tomto cyklu je vyžadováno, aby se dynamika přeháněla, jak napovídá zápis. V etudě *Sentier dans les bois* (etuda číslo IV., podle obrazu *Auguste Renoira*, 1874) objevíme dokonce zřídka používané dynamické označení *pppp*. Maximální rozdíly v dynamice jsou kýženým výsledkem, ať už se interpret rozhodne pro kterýkoliv z šesti drobných kusů.

4.3.4. Melodicko – harmonický rozbor díla

Klasický harmonický rozbor sestávající z identifikace melodie a akordů notového záznamu není možný u žádné z těchto etud a to z jednoduchého důvodu – nejedná se totiž o skladbu vícehlasou. Přesto ale můžeme hovořit o harmonické stránce skladeb, protože o tu nás autor neochudil. Kdyby byly etudy napsány pouze melodicky, jednalo by se buď o nudnou „melodickou písničku“, která si jen stěží bude hledat své posluchače, nebo by potřebovala doprovod jiného akordického nástroje (klavíru, kytary, popř. houslí ad.). Gilles Silvestrini se však patrně pustil do kompozice koncertních etud s myšlenkou evokovat u publika představu vícehlasé skladby a donutit jediného hráče hrát doslova „za celý orchestr“. V partu je možné najít jak melodickou linku, tak doprovod. V části popisující *Notový zápis* bylo již řečeno, že některé noty jsou vytištěny tučně, čímž je naznačena jejich důležitost při přednášení. Tyto můžeme nazvat melodií. Pod nimi ale probíhá ještě paralelní řádek not, které symbolizují doprovod k melodii a je nutné hrát je s menší intenzitou, ve slabší dynamice. Tento způsob kompozice není v hudbě zcela ojedinělou taktikou, v minulosti jsme se s podobným způsobem komponování setkali například u autorů, kteří skládali pro klavír pro levou ruku (viz například slavný *Klavírní koncert pro levou ruku Maurice Ravela* věnovaný klavíristovi *Paulu Wittgensteinovi*, koncert zkomponován 1929 – 1930). Protože pro klavíristu Paula Wittgensteina, který přišel o pravou paži během první světové války, nebylo možné hrát plné akordy oběma rukama, přizpůsobil Ravel svůj koncert tím způsobem, že akordy rozložil a rychle v zápisu střídal jednotlivé oktávy, čímž dosáhl optimální akordické představy u posluchačů. V hobojevém partu cyklu *Six Études pour Hautbois Gillese Silvestriniho* se samozřejmě počítá s oběma rukama hoboisty (a ty musejí být jak se patří hbité!), ale princip a technika kompozice rychlého střídání barev tónu a výšek not je podobná jako u Koncertu pro levou ruku – handicapem hoboje je absence možnosti hrát na nástroj akordicky. K dotvoření harmonické představy dále slouží chromatické škály a stupnice a též velké množství melodických ozdob. Zápis v notách vypadá jako „hra s míčem“. Linie zápisu se ani na okamžik nezastaví, pohybuje se neustále velmi rychle nahoru a dolů, od nejvyšších poloh až po ty nejnižší. Je vyčerpán celý hmatový rejstřík a v jedné z etud (etuda číslo IV., *Sentier dans les bois*, podle obrazu *Pierre – Auguste Renoira*, 1874) se objevují dokonce tóny nad klasickým rozsahem hoboje (v hudební literatuře obvykle zápis rozsahu hoboje zmiňuje jako nejvyšší tón f3), tedy tóny g3 a gis3. Ne každý hoboista je schopen tyto tóny ze svého nástroje „vyloudit“ (což závisí na mnoha faktorech, např. typu hoboje = automatický nebo poloautomatický systém mechaniky, způsobu výroby strojů, nátiskových dispozic, seřízení nástroje ad.), a proto je ve skladbě uveden i zápis *ossia*, který dává hráči na výběr i jednodušší variantu, a to možnost hry úryvku o oktávu níže.

5. Impresionisté

Umělecký směr *impresionismus* vznikl ve Francii, zemi, jež se stala kolébkou mnohým světovým umělcům, jakož i autorovi, o němž a jehož díle pojednává tato práce, *Gillesovi Silvestrinim*. Umělecké vyrovnání se s historií své země prožívá každý umělec osobitě a v tomto případě má hudební obecnstvo štěstí, že *Gilles Silvestrini* toto sžívání se s dědictvím své země prožívá společně s ním, pomocí svých děl. V opusu *Six Études pour Hautbois* pro hoboj sólo se skladatel zaměřuje speciálně na jednu určitou část umělecké historie Francie, konkrétně na francouzské malířství období mezi lety 1862 – 1877. Všichni autoři tohoto směru tvořili ovlivnění podobným vlivem, dnes nazývaným kunsthistoriky jako *impresionismus*.

Protože o tomto uměleckém směru bylo napsáno mnoho velmi fundovaných vědeckých prací, není třeba dlouze vysvětlovat obecný způsob tvorby umělců, či historické pozadí doby a důvody vedoucí ke vzniku směru. Obecně zmiňuje literatura o *impresionismu* jakožto směru asi tolik: „*Impresionismus umělecký směr, jenž vznikl ve Francii přibližně v polovině šedesátých let 19. století a trval do počátku 20. století. Typický impresionistický obraz poznáme většinou už na dálku – charakteristickým znakem tohoto směru je především důraz na okamžikovitost, zobrazení bezprostředního dojmu a zachycení prchavých světelných jevů a barev v přírodě. Tento přístup k malbě tedy znamenal opuštění tradic akademické ateliérové tvorby a přechod k rychlému způsobu malby v plenéru, což bylo pro soudobou generaci pobuřující. Impresionistické obrazy postrádají pečlivou vypracovanost a náročné kompozice starých mistrů, ale zobrazují okolní svět v momentální náladě a dávají důraz na vzácnost a jedinečnost rychle mizejícího dojmu.*“ (viz webový server impresionismus.cz)

Pod vlivem uměleckého směru impresionismu tvořilo mnoho umělců, někteří se stali světově proslulými a uznávanými, jiní upadli v zapomnění a jejich díla nevisí na stěnách světových galerií. A dokonce jen pět autorů se šesti olejovými plátny byli inspirací k vytvoření hudebního textu *Gillesa Silvestriniho* v opusu pro sólový hoboj *Six Études pour Hautbois*. Prvním z nich byl *Claude Monet* se svými plátny *Hotel des Roches noires à Trouville* (vytvořeno roku 1870) a *Boulevard des Capucines* (1873). Jej následovali *Édouard Manet* s plátnem *Le ballet espagnol* (1862), *Auguste Renoir* a jeho *Sentier dans les bois* (1874), *Camille Pissaro* s obrazem *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise* (1877) a nakonec *Eugène Boudin* a *Scène de plage – Ciel d'orage* (1864).

O jednotlivých obrazech a skladbách bude zvlášť pojednáno v kapitolách určených jednotlivým hudebním kusům opusu.

5.1. Claude Monet

„*Impresionismus je uchopením okamžiku, je to otázka instinktu*“ (Claude Monet)

Vlastním jménem *Claude Oscar Monet* se narodil v Paříži roku 1840, svůj život skutečně zasvětil umění malířství a v současnosti je považován za otce slohu impresionismu, neboť celý směr je pojmenován podle jeho obrazu: „*Imprese: Východ slunce*“ (1874). Jeho prvním učitelem se stal *Eugène Boudin* (dle jeho obrazu byla též napsána jedna ze sólových etud), který se mu věnoval a učil ho malbě olejovými barvami ve volné přírodě (v plenéru). V pěti letech se odstěhoval s rodiči do Normandie, ale v devatenácti letech se opět vrátil do hlavního města Paříže, aby zde studoval a čerpal nejnovější umělecké podněty. O dva roky později dostal povolávací rozkaz a odjel do Alžírsku, kde však záhy onemocněl tyfem a byl nucen vrátit se zpět do rodné země, neboť nebyl pro nemoc schopen dalšího výkonu služby.

Roku 1862 se seznámil se svým dalším učitelem *Charlesem Gleyrem*, jehož však *Claude Monet* neměl v oblibě, protože hrubě kritizoval díla svých žáků. Ten samý rok se *Monet* začíná přátelit s dalšími malíři, s nimiž tráví mnoho času při rozhovorech o malířství a o způsobech malby. Jejich jména jsou: *Pierre – Auguste Renoir*, *Alfred Sisley*, *Frédéric Bazille*. Směr, kterým se začala ubírat tvorba *Claudea Moneta* i jeho blízkých přátel si zpočátku nezískala velkou oblibu a poměrně dlouhou dobu byl způsob jejich tvorby veřejností odmítán a zesměšňován. Obrazu *Imprese: Východ slunce* (1874) se veřejnost vysmála a nikdo nepokládal *Monetovu* tvorbu za novátorskou, nebo objevnou. Pařížský *Salón*, kde byla vystavována nejnovější díla soudobých malířů několikrát *Monetova* díla odmítl. Ale ani neustálý neúspěch u veřejnosti neodradil malíře od jeho subjektivně zabarveného pohledu na skutečný svět a *Monet* založil vlastní sdružení nezávislých umělců, kteří posléze vystavovali společně. Postupně se začala kolem něj a jeho přátel utvářet skupina příznivců, kteří pochopili, co se malíři svými díly snaží vyjádřit.

Zajímavostí je, že v roce 1922 začal malíř trpět úplnou slepotou a o rok později (1923) se díky operaci očí mohl opět vrátit k malování. *Claude Monet* vytvořil mnoho stěžejních děl impresionistického slohu, jejichž cena je dnes nevyčísitelná, mezi jinými například *Snídaně v trávě* (1865), *Ženy v zahradě* (*Femmes au jardin*, 1867), *Jezírko s lekníny* (*Le bassin aux nymphéas*, 1919), *Dáma se slunečníkem* (*Femme à l'ombrelle*, 1886) a další. *Claude Monet* zemřel roku 1926 v Giverny.

5.2. Eugène Boudin

Eugène – Louis Boudine (nar. 1824 , Honfleur – zemřel 1898, Deauville) je považován za předchůdce slohu *impresionismu*. Byl učitelem *Claudea Moneta* a zůstal jeho přítelem po celý svůj život. Byl hlavně krajinářem, rád maloval v plenéru. Ve svých dva a dvacetiletých letech se začal plně věnovat malířství, do té doby měl vlastní obchod a byl pomocníkem v podniku svých rodičů (otec měl obchod s psacími potřebami) a v roce 1850 získal stipendium, aby mohl začít studovat v Paříži. Podnikal mnoho studijních cest (Vlámsko, Benátky ad.), při nichž maloval, ale stále se ve svých dílech vracel ke své rodné vlasti (Normandii). Dočkal se mnohých ocenění veřejností, svá díla vystavoval v pařížských *Salónech* a dostalo se mu dokonce oficiální pocty, neboť roku 1892 se *Eugène Boudin* stal *Rytířem čestné legie (Legion d' honneur)*. Na počest tohoto malíře je každoročně udělována cena *Eugénea Boudina* společností *Société Nationale des Beaux – Arts*.

5.3. Auguste Renoir

Pierre Auguste Renoir (nar. 1841 v Limoges – zemř. 1919 Cagnes – sur – Mer) se k malířství dostal velmi nepoetickou cestou, a to z důvodů finančních. Jeho otec byl krejčím a z nízkého platu se nemohl dovolit uživit celou svou rodinu. Proto začal *Renoir* pracovat již ve 13 letech v dílně na keramiku, kterou zdobil malbami. Později pracoval v továrně na výrobu vějířů a závěsů, které taktéž zdobil. V jedné dvaceti letech se osamostatnil a mohl si dovolit studium na *École des Beaux – Arts* v Paříži. Během pozdějšího studia u *Charlese Gleyrea* se *Renoir* seznámil s *Claudem Monetem*, *Alfredem Sisleyem*, *Frédéricem Bazillem*, se kterými se spřátelil a společně při hovorech o malbě začali vytvářet nově se rodící sloh impresionismus. Mezi jeho stěžejními pracemi se nachází portréty jejichž malováním si vydělával na živobytí, ale rovněž rád znázorňoval krásy ženského těla a přírodu.

Stejně jako *Monet*, i *Renoir* navštívil Alžír (a také Itálii ad.), ale po návratu domů trpěl tvůrčí krizí, neboť se snažil najít svůj nový styl a zachytit všechny dojmy z cest. Kromě přátel malířů mu byli inspirací také jiní tvůrci, například *Eugène Delacroix*, *Jean Auguste Dominique Ingres*, nebo *Diego Velázquez*.

Svou tvorbu zdokonaloval s věkem, ačkoliv byl postižen velmi silným revmatismem a takřka nemohl pohybovat pravou rukou. Těsně před svou smrtí v roce 1919 ještě stihl navštívit museum *Louvre*, kde viděl své obrazy viset vedle obrazů starých mistrů malířů.

5.4. Édouard Manet

Další z malířů, kteří pevně věřili ve své umělecké poslání i přes nepřízeň kritiky a veřejnosti byl *Édouard Manet* (nar. 1832 Paříž – zemř. 1883 Paříž). V první řadě již v mládí jeho otec nebyl s to přijmout, že by se jeho syn mohl stát umělcem. Nechal syna studovat gymnázium s představou, že se z něj později stane právník. Manetův strýc však jeho enormní nadání rozpoznal a navštěvoval se svým synovcem galerie, muzea a nechal mu dávat hodiny kreslení přímo na gymnáziu. Stejně jako *Renoira*, i *Maneta* inspirovali mistři jako *Delacroix* a *Velázquez* nebo *Tizian*. První dílo, které se *Manet* rozhodl prezentovat na pařížském *Salónu* bylo plátno s názvem *Piják Absinthu* (*Le Buveur d'absinthe*, 1858 – 1859), které sklidilo všeobecnou kritiku a do *Salónu* definitivně nebylo přijato. O dva roky později sice komise v *Salónu* nechala vystavit jeho *Španělského zpěváka* (*Le Chanteur espagnol*, 1860), ale sláva je vrtkavá a od této chvíle se úspěch jeho tvorby střídal s neúspěchem a často jeho dílo skončí i na tzv. „*Salónu odmítnutých*“.

Okolo padesátého věku *Manetova* života začal malíř trpět velkými revmatickými obtížemi a už nemohl dál malovat velká plátna. Začal se proto věnovat tvorbě zátiší a menších obrazů a konečně rok před svou smrtí získal všeobecné uznání kritiků i společnosti za svůj obraz *Bar ve Folies – Bergère* (*Un bar aux Folies Bergère*, 1881 – 1882).

5.5. Camille Pissaro

Významnou osobností francouzského impresionismu byl jistě i *Camille Pissaro*, nejen pro svůj malířský talent, ale také díky svému osobitému přístupu k ostatním umělcům. *Camille Jacob Pissaro* (naroz. 1830 na Ostrově sv. Tomáše – zemř. 1903 Le Havre) se narodil do přístavního městečka *Charlotte Amalie*, které bylo v polovině 19. století plné vzruchů, jelikož sloužilo jako překladiště lodí mířících do Ameriky, Afriky a Asie.

Od dvanácti let studoval *Camille Pissaro* na internátní škole v Paříži a tamní ředitel si všiml jeho nadání a zájmu o malbu. Poradil chlapci, aby se po návratu domů věnoval zachycování exotického prostředí svého domova, a protože malý chlapec si vzal jeho radu k srdci, bylo možné vytvořit tak osobitý styl s neotřelými náměty, který je pro něj typický. *Pissarovi* rodiče bohužel nebyli nakloněni synovu plánu stát se umělcem, což ho nakonec dovedlo k útěku z domova. V přístavu se setkal s dánským malířem *Fritzem Melbeyem*, s nímž také odplul na cestu do Venezuely. Mnohá díla z tohoto období jsou signována podpisem „*Pizzaro*“ . Roku 1852 se malíř usmířil s rodiči a ti mu přislíbili finanční podporu, takže mohl odjet na studia do Paříže. *Pissaro* při studiích nenacházel mnoho inspirace na akademické půdě a v ateliérech, neboť jeho malířské oko zvyklo hledat podněty venku mezi lidmi a v přírodě. Setkání s *Claude Monetem* a *Paulem Cézannem*, jejichž náhled na malířství byl taktéž nový a neotřelý přineslo do jeho života mnoho nové chuti tvořit.

Obecné uznání získal *Camille Pissaro* až v 73 letech, tedy na sklonku svého života, ale uznání svých přátel měl již po celou dobu svého života v Paříži, neboť se stal vlajkonošem skupiny impresionistů a dodával odvahu všem svým přátelům, jež kritika společnosti nemilosrdně srážela na kolena. *Monet*, *Cézanne* i *Degas* k němu chodili pro inspiraci a byl velmi vážený mezi malíři i jako učitel. Zemřel roku 1903 na otravu krve ve věku 74 let.

6. Etudy z cyklu Six Études pour Hautbois

6.1.1. O obrazu Hotel des Roches noires à Trouville

(Claude Monet, 1870)

Jak již bylo zmíněno v kapitole „*Impresionisté*“, měli malíři jeden jako druhý problémy s komisí, která vybírala obrazy žijících autorů pro výstavu v tzv. pařížském *Salónu*. Jejich obrazy byly považovány za nedokonalé až dětinské a výraz „impresionista“ znamenal takřka nadávku. A jestliže se komise ostatním obrazům jen pošklebovala, obraz *Hotel des Roches noires à Trouville* (překlad: Hotel u černých skal v Trouville, pozn.) byl komisi doslova trnem v oku.

Plátno zobrazuje poklidnou kolonádu u hotelu, které vévodí červenobílá vlajka a v pozadí ještě několik vlajek dalších, včetně té francouzské. Pomocí ostrých rysů a jakoby nedokončených a neuhlazených tahů štětcem a silné vrstvy barvy propůjčil *Monet* vlajce živost, při níž pozorovatelé cítí vítr vanoucí od oceánu. Ty samé rysy ale přinesly *Monetovi* posměch, neboť obraz podle nich vypadal nedokončeně a nedokonale.

Dále na plátně najdeme několik postav, jimž dodal malíř pomocí hry světla a stínu určitou státnost, která ale do obrazu taktéž zapadá, neboť vyvolává pocit klidu. Celou pravou část obrazu věnoval *Monet* hotelu se světle žlutou, okrovou fasádou, na čemž není nic zvláštního vzhledem ke jménu obrazu. Avšak v levé polovině nenajdeme téměř nic, než nebe a stožáry pouličního osvětlení, což vyvolává otázku: „Co se snažil tedy autor vyjádřit obrazem, na kterém vlastně skoro nic není a na kterém se toho pramálo děje?“ Odpověď najdeme u základního principu impresionismu. Co se snažil celý směr ukázat? Přeci *impresi* – dojem z určité situace! A jak historie prokázala, u impresionistů se daleko častěji jednalo o dojmy jakoby meditativního charakteru. Nesnažili se zachytit hluk a napětí vřavy boje, ale daleko častěji situace tiché, při kterých bývá člověk nejraději sám (viz kultovní *Monetův* obraz *Imprese: Východ slunce*, 1874). A při malbě obrazu *Hotel des Roches noires à Trouville* šlo opět jednou o znázornění klidu a míru. Toto vyjádřil *Monet* pomocí velmi sytých barev v odstínech žluté a bílé a do kontrastu s postavil vlajku, která je tím nejživějším prvkem z celého obrazu.

6.1.2. O etudě Hotel des Roches noires à Trouville, Gilles Silvestrini

Celý kus začíná volnou kadencí s tempovým označením *Véhément et libre*, což můžeme volně přeložit jako ohnivě/prudce/vehementně a svobodně. Dynamika je zapsána *ff*, což interpretovi dává dostatečnou možnost se při vstupu do skladby projevit. Je vidět, že autor je hudebník a hobojská a zná možnosti hry na hoboj ve třetí oktávě, ve které začátek prvního kusu zapsal. Skladba nezmiňuje na prvních dvou řádcích *tempo*, neboť se jedná o jakousi vstupní *kadenci*, avšak podle notového zápisu (melodie je zapsána ve dva a třicetinových hodnotách), je pravděpodobně autorem žádáno tempo rychlejší. *Kadence* evokuje volnost a vítr.

Od třetího řádku je již tempo pevně dáno (osminová nota = 126 – 132 MM) a objevuje se zde poprvé zápis dvou hlasů zároveň. Hlavní hlas melodie je zvýrazněn tučným tiskem, zbytek not méně tučným. Podle zápisu dynamiky je požadováno, aby se výrazně tištěné noty hrály silněji a ostatní méně. Interpret musí skutečně pozorně číst zápis not, neboť kromě **vnitřní dynamiky** a střídání hlavních not s vedlejšími se mění i **dynamika vnější**, která během taktu 3 až 12 graduje a postupně stoupá, doplněná mohutným *accelerandem*. V taktu číslo 13 přichází zlom a *subito piano* překvapí svou nebyvalou intenzitou. Od taktu č. 15 nastupuje větný díl B s tempovým označením *Vivo*, který pokračuje v rychlém sledu dva a třicetinových not až po takt 27, kde na dvojčáře skončí. Skladba je po stránce formální dělená do dvou základních částí: **1**, dynamické, rychlé, vzruchové a **2**, konstantní, pomalejší a klidné. Tato idea se spojuje s obrazem, který byl předlohou k napsání etudy. Obraz sice rámcově představuje spíše klidnou atmosféru, přesto však na něm najdeme korsující páry a hlavně vlajky na stožárech vlající ve svěžím větru. Konstantní symbolika nastupuje v etudě od taktu 28 a potom zazní znova s malými změnami od taktu 70. Menší vzruchy, které zpestřují průběh klidné melodie jsou jako vlnky na klidném moři. Pomalé části nesou vznešený název *Capricieux* (tedy rozmarně). Celý kus končí tempem *assez lent* (dosti pomalu) a dynamikou *piano*.

6.2.1. O obrazu *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise* (Camille Pissaro, 1877)

Tento obraz impresionisty *Camille Pissara* nepotřebuje dlouhý komentář, neboť zobrazuje výjev známý každému, kdo se někdy na jaře procházel zahradou. *Pissaro* jím zprostředkoval venkovskou idylu, která umožňovala městskému občanovi přenést se během výstavy alespoň na okamžik do slunečné jarní atmosféry venkova, který za nedlouho přemění své květy na plody. Přesný překlad názvu *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise* znamená zeleninová nebo také zelinářská zahrada a stormy v květu, jaro, Pontoise (místo, kde byl obraz zachycen). Stromy jsou bohatě obsypány květy a pod jejich tíhou se mohutně prohýbají. Slovy matematika zabírají stromy na plátně rozhodně více, než 50 % prostoru a stávají se tak dominantou celého díla. Tahy štětcem naznačují, že byl obraz zachycen v poměrně velké rychlosti, snad aby se nezměnilo denní světlo.

Zbytek obrazu zabírají vesnické domy v pozadí, modré nebe a hnědo – zelená rašelinová země, která dává svou narušenou strukturou tušit častou přítomnost zahrádkářů.

6.2.2. O etudě *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise*, Gilles Silvestrini

Formálně můžeme tento kus rozdělit na dvě základní části, které se liší jak tempem, tak charakterem hudby. První část je psána v 5/16 taktu (netypické hodnoty taktů jsou charakteristické pro všechny části opusu) a je označena tempem *Allegro energico*. Skladatel pracuje v celé části s akcenty, jejichž vhodným umístěním dosahuje přesouvání těžkých dob na doby lehké a mírně tak mate posluchače a nutí je k větší pozornosti při poslechu. Jinak ale rytmika rychlé části není složitá, celá tato část je zapsána v šestnáctinových hodnotách. Oproti obrazu, který působí relativně klidným dojmem se v této části relativně „mnoho děje“. Silné dynamiky se střídají s náhlým *pianem* a tímto kontrastním stylem komponuje *Silvestrini* od 1 taktu až po takt 47, kde na dvojčáře dojde k prolnutí s druhou částí, a ta je od části první diametrálně odlišná.

Taktem 48 se začíná druhý větný díl s označením *Calme (klidně)* v 5/4 taktu. Vrcholná dynamika, kterou zde najdeme je *mezzoforte*, které však označuje pouze dvě noty a poté se hned

vrací zpět do dynamiky nízké, ve které je psán celý tento díl. Klid a smíření čišší z celé této části hlavně díky polaritě obou větných dílů. Kdyby byl první díl psán v nízké dynamice a nedošlo by ke kontrastu, efekt skladby by byl pramalý. Na rozdíl od stroze komponovaného prvního dílu (celý psán v šestnástinových notách) se v díle druhém objevuje mnoho ozdob, přírazů a rytmických obměn. Zajímavostí je motiv sestupné čisté kvarty, který se pravidelně opakuje a díky akcentům má být sólistou vynesena, nám silně připomíná zpěv kukačky.

Taktem 61 se opět navrácí první větný díl A a opakuje se velmi podobným znění až po takt 99, kde dojde k poslednímu vystřídání dílů, opět k pomalé části *Calme* (tempo čtvrt'ová nota = 60MM), která ukončí svým mírným charakterem celý kus.

6.3.1. O obrazu Boulevard des Capucines (Claude Monet, 1873)

Monetův Boulevard des Capucines (překlad Bulvár kapucínů, pozn.) má opět několik významů zároveň. Kromě jasně viditelného záměru znázornit rušnou pařížskou *avenue* se mu podařilo uchovat a zaznamenat pro budoucí generace i vzpomínku historickou, a to na první výstavě impresionistů. Jelikož byly obrazy ranných impresionistů společností špatně přijímány a z pařížského *Salónu* vykázány, museli autoři obrazů hledat jinou možnost spojení se se světem. Možnost se naskytla ve studiu pařížského fotografa *Felixe Tournachona*, ve společenském světě známého jako *Nadar*, u něhož byla tedy uspořádána jedna z prvních výstav „dojmových“ malířů. Jeho studio se nacházelo na ulici *Boulevard des Capucines* a na obraze *Claudea Moneta* vidíme pohled z okna či balkonu některého z vyšších pater domu. Je chladný zimní den a skutečnost je taková, že nikdo se nechce kvůli zimě venku zdržovat déle, než je nezbytně nutné. Proto je z obrazu cítit spěch – malíř efektu dosahuje zamlženými konturami postav, které jsou jakoby stále v pohybu. Nebe i stromy působí chladně, neboť autor použil velmi malé kontrasty barev (nejčastěji bílá s odstíny až do modra). Ačkoliv se *Monet* nikdy nebál ostrých a sytých barev, v tomto plátně je jich k vidění jen poskrovnu. Rozostřený pohled je koncentrován v ostrost pouze ve středu obrazu, kde je také jádro spěchajících postav, ale všude kolem vidíme jen šedavý mráz vytvořený rozmazáním základních kontur domů i postav.

Kritik *Ernest Chasneau* řekl o obraze, že: „...*Monet zachytil prchavou kvalitu pohybu s nebyvalou zručností*“ (webový server <http://entertainment.howstuffworks.com>)

6.3.2. O etudě Boulevard des Capucines

Gilles Silvestrini

Všechno se zdá v této etudě podivně jasné. Ačkoliv si jindy *Silvestrini* libuje v zápisu roztodivných takových hodnot, v tomto kuse se tempo ani jednou nezmění a zápis celou skladbu běží v dětinsky jednoduchém dvou čtvrtovém taktu. Dokonce i zápis notových hodnot je velmi strohý, postrádající veškerou poetiku hudební melodiky a „zavání“ technickými cvičeními rozšiřujícími prstovou techniku hráče. Má se přeci jednat o koncertní etudu: „Kde je tedy háček?“

Při přesnějším studiu tohoto obrazu *Claudea Moneta* si můžeme povšimnout, že děj obrazu je situován do chladného zimního dne. Vše je na obraze strohé a vůbec ne přátelské. Taková je tedy i etuda. Rytmika je přísná a strohá a zápis vypadá na první pohled velmi jednoduše, až kolovrátkovitě. Nesmíme se však nechat zmýlit prvním pohledem, neboť se jedná o jednu z technicky nejsložitějších etud celého cyklu. Více, než kde jinde se zde interpretům hodí technika zvaná „*věčný dech*“, při níž hráč vydechuje zbytkový vzduch do nástroje (tedy stále hraje) a zároveň přibírá do plic vzduch nový. Etuda má dvě strany tištěného textu na formátu A4 a během celého průběhu skladby nenalezneme ani jedinou možnost k výměně vzduchu, či přídechu. Dále zde autor opět využívá principu vícehlasosti, neboť zapisuje melodickou linku a doprovod zároveň do jediného taktu a hráč musí ve velké rychlosti střídat barvu i sílu zvuku k odlišení jednotlivých vrstev hudebního textu. Pro *Silvestriniho* typická hra kontrastů *subita forte* a *subita piana* a překvapující akcenty jsou samozřejmě přítomny i zde, jako i ve všech ostatních částech cyklu.

6.4.1. O obraze Sentier dans les bois

(Auguste Renoir, 1874)

Sentier neboli „cestička“ či „pěšinka v lese“ nás přivádí k jednomu z nějpestřejších obrazů této šestice, jež inspirovala komponistu *Silvestriniho* k sepsání hobojevého cyklu šesti koncertantních etud. Tolik odstínů zelené barvy není hned tak k vidění, snad jen ve skutečném lese, což svědčí o pečlivě odvedené práci malíře *Auguste Renoira*. Ačkoliv tahy štětcem jsou neuspořádané a živočišnost obrazů vyvolávala v lidech *Renoirovy* doby smíšené pocity, s odstupem doby si nahodilého způsobu malby spojeného s perfektní promyšleností čím dál tím více vážíme.

Slunce, které prozářilo stromoví větrní dopadá na zem v podobě tmavých stínů a samotný

úhel pohledu do lesa je pozoruhodný. Odkud se malíř díval? Sedí snad někde na větvi vysokého stromu? Mnoho otázek vyvolává tento obraz při prvním prohlédnutí, ale tyto otázky vzbuzují v pozorovateli přirozený zájem a prohlížet si tento přírodou prodchnutý obraz není vůbec nepříjemné, takže diváka vtáhne dovnitř, odkud může spolu s malířem sledovat lesní scénu, při které se asi ozývá zpěv nejrůznějších ptáků a hlas přírody. Jediná osoba, kterou je na obraze vidět, je muž, který je ale oproti záplavě listů a stromů sotva vidět. Chtěl snad autor obrazu na něco upozornit? Jak je člověk velký v porovnání s přírodou?

6.4.2. O etudě Sentier dans les bois

Gilles Silvestrini

Tato etuda je z cyklu šesti kusů nejkratší (pouze jedna strana tištěného hudebního textu formátu A4), což však neznamena, že je to etuda nejjednodušší. Je tomu téměř naopak, neboť co autor ubral na délce díla, to přidal na barevných i výškových rozdílech v rámci této krátké jednostránkové miniatury. Formálně se jedná o krátkou fresku, která nemá jediné hlavní téma, ale ukazuje mnoho velmi krátkých barevných a melodických úryvků, které spolu nemají zdánlivě žádnou hlubší souvislost. V prvních vteřinách se zdá, že se jedná o změt navzájem se dotýkajících třecích hudebních plošek, ale hudba má připomínat procházku lesem a proto jsou témata jakoby nesourodá a neuspořádaná, stejně jako divoká příroda. Navíc, pokud se posluchač dobře zaposlouchá, najde skutečně pojící prvek této skladby a to je znova se objevující motiv hlasu ptáka (pravděpodobně opět kukačky jako v etudě číslo II.), který je mezi ostatní hlasy šikovně zakomponován.

Zvuk hoboje se v tomto kusu pohybuje často ve tříčárkované oktávě, aby tak napodobil vysoký zpěv ptáků. V etudě se dokonce vyskytuje úryvek psaný mimo standartní rozsah hoboje a to na tónech g₃ a gis₃, které se v hobojoyé literatuře vyskytují jen velmi zřídka a výjimečně.

6.5.1. O obraze *Scène de plage* – *Ciel d'orage* (Eugène Boudin, 1864)

Ve vzduchu panuje jisté napětí, lidé očekávají co se stane v následujícím okamžiku a odehrává se něco, co ani oni sami byť při nejlepší vůli nemohou ovlivnit. Taková je nálada při čekání na bouři (*Ciel d'orage* = bouřkové nebe, pozn.). Zvedá se vítr a pak zase utichá. Nebe mění barvu od pohádkově modré na žlutavou, šedivou, nebo zlověstně černou. V případě, že člověk bydlí u moře, může sledovat reakci vody na přicházející bouři. Vlny se zvedají společně s větrem, nebo naopak utichnou, aby za chvíli udeřily s mnohem větší silou (*Scène de plage* = scéna na pláži, pozn.).

Nevíme, na co přesně lidé z obrazu, kteří se stali předlohou pro olejové plátno Eugéna Boudina, myslí, ale můžeme si to představit, díky specifickému použití barev a vykreslení obrysů na plátně. Bouřkové nebe, které majestátně září přes celé plátno dávají tušit extraordinární situaci. Z postav na plátně není cítit strach, jen posvátné očekávání dalšího, co sami nemohou ovlivnit. Všichni jsou v konečné fázi jen loutkami, se kterými může bouře a příroda sehrát své divadlo. Zajímavým detailem na plátně je například sukně ženy, se kterou si bezostyšně pohrává vítr, stejně jako s jejím deštníkem a vlajkou na stožáru, přičemž žena ona dál se svým mužem hledí do moře, kde se odehrává jistá zajímavá scéna. Tak zajímavá, že zaujala pozornost všech lidí i psa na pláži.

Barvy na obraze jsou tlumené, adekvátní k situaci, kterou se snaží opsat.

6.5.2. O etudě *Scène de plage* – *Ciel d'orage* Gilles Silvestrini

Tento kus má mnoho společných rysů s etudou číslo III. *Boulevard des Capucines*. První pohled říká: „Je to jednoduché, na tom není nic složitého“. Říká se, že mnoho geniálních věcí vypadá na první pohled jednoduše. Jasným důkazem tohoto rčení je i hudba *W. A. Mozarta*. Pro posluchače je hudba prostá a jasná, její jiskřivá melodika uchvacuje publikum již několik staletí. Ale co říkají interpreti? Hrát *Mozarta* je jedním z nejsložitějších úkolů pro interpreta!

Podobně „jednoduché“ je hrát *Silvestriniho* etudu číslo V.. Je zapsána ve čtyřdobém taktu, skladatel nekomponuje vícehlasým způsobem a nároky na dynamiku jsou rovněž minimální. Většinou je vyžadována dynamika *mezzoforte*, nebo silnější, všechny dynamické změny jsou

postupně připravovány a žádná z nich „nezaskočí“ interpreta náhle. Situace se ovšem komplikuje při pohledu na požadované tempo. V hlavičce skladby najdeme zápis d'ábelsky rychlého tempa: *Prestissimo* (čtvrt'ová nota 144 – 152MM) a technické možnosti oklešťuje šest bé, která hru spíše znepříjemňují. Rozsahem je kus průměrně zhruba stejně velký jako i ostatní díly cyklu (tedy 2 strany tištěného textu A4), ale v tempu, které je požadováno proletí skladba koncertním sálem stejně rychle, jako bouře nad mořem v Boudinově obraze.

6.6.1. O obrazu *Le ballet espagnol*

Édouard Manet (1862)

Tvůrcem obrazu *Le ballet espagnol* (viz příloha), který dal podnět k napsání skladby, byl malíř *Édouard Manet*. Plátno bylo vytvořeno přesně o devadesát devět let dříve, než se narodil skladatel a hobojsista *Gilles Silvestrini*, autor stejnojmenné koncertní etudy. Doslovný český překlad názvu *Le ballet espagnol*, tedy "španělský balet", nám napovídá, že na obraze bude patrně zobrazena nějaká taneční scéna a tato domněnka je naprosto správná. Avšak pojem balet, který v češtině evokuje představu nádherného baletního sálu, v němž na jevišti půvabně tančí primabalerína na špičkách, není v tomto případě na místě. Pod jménem španělský balet na plátně objevíme přitní krčmy a jako tanečnický spatřujeme sluncem ošlehané a nikoliv vznešeně oblečené Španěly. Žena má kolem pasu uvázaný barevný šátek a je vidět, že se rozhodně nejedná o žádnou křehkou baletku, která tráví celý den tancem a tréninkem. Ba naopak, v tanci možná spatřuje jedinou možnost relaxace po celodenní těžké práci. Je vysoce pravděpodobné, že v době konce devatenáctého století viděl *Manet* v Paříži tančit *španělské flamenco* a jím se inspiroval při tvorbě známého obrazu. I dnes tento ohnivý a vášnivý tanec vyvolává silné emoce, a není tedy divu, že přivedl malíře k namalování *Le ballet espagnol* – Španělského baletu, energií a temperamentem nabitého obrazu.

Je nutné podotknout, že celek obrazu nepůsobí vůbec jásavou atmosférou. Temné pozadí obrazu dává tušit nekalé úmysly a zahaluje celou scénu tajemstvím. Barevnost možná není zcela realistická, ale co se týče dojmu (imprese), o který šlo přeci v impresionismu především, ten z obrazu skutečně sálá. Atmosféra je syrová, až drsná. Z obrazu vyzařuje síla, potence a velká míra agresivity. Není divu, že tento obraz nakonec o sto let později inspiroval jednoho mladého hobojsistu, aby podle něj napsal jiskřivou, španělskými rytmy laděnou koncertní etudu.

6.6.2. O etudě *Le ballet espagnol*

Gilles Silvestrini

Formálně ani harmonicky se v podstatě etuda číslo šest *Le ballet espagnol* od ostatních neliší. Začíná dílem A. Po krátkém čtařádkovém úvodu (všimněme si, že úvod skladby je psán malými notami, tedy se nejedná o téma, nýbrž nenápadný vstup psaný ve stylu kadence bez taktových čar) následuje krátké čtyřtaktové, rytmicky rozkolísané téma (první takt 7/16, čtvrtý takt 3/8). Hlavní téma se objeví až teprve v taktu 7, kde začíná *Sequedille*. Ve 3/8 taktu se objevuje velmi španělsky laděná melodie, která je rozvíjena a dramaticky zahušťována až po takt 65, kde je dvojčára. Po celou dobu rozvíjení hlavního tématu se zrchlují tempo, rytmus se stává naléhavějším, až se z tématu vyloupnou rychlé škály, které zápisem připomínají „houpačku“. Na každém takovém „zhoupnutí“ se dělá velké *crescendo* a *decrescendo* a tři takty před koncem fráze se tempo zpomalí, rytmus zjednoduší, až se úplně zastaví přímo v taktu 65, na dvojčáře. Od taktu 66 sledujeme větňý díl B v tempu *Presto*. Rytmika je úsečná, charakter je odlišný od větňého dílu A. Avšak můžeme zde sledovat jakousi sčasovku, nebo tak říkajíc syntézu rytmiky z dílu B a melodiky z dílu A, a to vše od taktu 88, kdy se charakter dílu sice nemění, ale je zde zakomponováno i téma z dílu A. Opět dochází k zahušťování, od taktu 104 nastupuje *accelerando* a po taktu 108, kde začíná závěr skladby následuje větňý díl A'. A' je jen málo přibližný s dílem A, přesto však není možné ho nazvat formálně větňým dílem C, neboť nepřináší nová témata, ale čerpá z těch, která jsme již slyšeli ve větňém díle A. Zakončení celé skladby je vypracováno pomocí krátké *cadence*, po níž je znovu zahráno hlavní téma zkrácené do tří taktů.

Dynamika a tempo jsou zde, tak jako u všech ostatních etud z tohoto cyklu velmi přesně zadány. Od nejslabších dynamik k těm nejsilnějším – všechny jsou zde prostřídány. Jako velmi působivý prvek zde zakomponoval skladatel akcenty na nepřízvučné doby a časté střídání taktů, přesně tak, jak je tomu zvykem u španělské lidové hudby a tance *Flamenca*. Rovněž *sforzata* na první doby v taktu mají své opodstatnění, neboť po častém střídání taktů (7/16 a 3/18 apod.) je rytmická představa poněkud nejasná. Správně zasazeným *sforzatem* je tok hudby vrácen do „správných kolejí“. Syntéza moderní hudby, virtuosních pasáží a obrovské barevnosti vytváří pestrou paletu a vyžaduje od interpreta plné nasazení do poslední noty, tak jako při tanci temperamentního španělského tance.

7. Závěr:

Hudba *Gillesa Silvestriniho* je bezesporu zajímavá a po právu čím dál více oceňovaná kritikou, interprety a hlavně publikem vážné hudby. Zda se skladatelova osobnost a jeho hudba navěky zapíše do hudební historie, nebo se *Gilles Silvestrini* stane jen jednou z mnoha hvězd, které krátce zazářily na hudebním skladatelském nebi, to ukáže až čas. Přesto však doufám, že tato práce přinese nové skutečnosti a především nový pohled na souvislosti spojené s opusem šesti koncertantních etud *Six Études pour Hautbois*. Neboť vše důležité bylo již řečeno v předchozích kapitolách, dovoluji si ukončit tuto práci.

Pavla Kostelecká

8. Seznam použité literatury:

- KEAR, Jonathan. *Impresionisté*. Computer Press, Praha. 2009.
- MILIČKA, Karel. *Od realismu po modernu*. Baronet, Praha. 2002.
- MRÁZ, Bohumír. *Encyklopedie světového malířství*. Academia, Praha. 1988.
- MRÁZOVÁ, Marcela. *Encyklopedie světového malířství*. Academia, Praha. 1988.
- SCHNIERER, Miloš. *Soudobá hudba 20. století*. Jihoč. univerzita, Č. Budějovice. 2005.
- SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. TOGGA, Brno. 2001.
- SPENCE, David. *Monet*. Grada, Praha. 2010.
- RICKETTS, Melissa. *Impresionismus – Mistři světového malířství*. Rebo, Praha. 2005
- ROEOVÁ, Sue. *Impresionisté: Soukromé životy*. Metafora, Praha. 2008.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. Orbis, Praha. 1977.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Editio Barenreiter, Praha. 2006.

9. Seznam internetových zdrojů:

www.artchiv.info

www.artmuseum.cz

www.artliste.com

www.cimf.org

www.claudemonet.cz

www.cvillechambermusic.org

www.doublereed.org

<http://entertainment.howstuffworks.com>

www.fok.cz

www.francoisleleux.com

www.grandspeintres.com

www.ibiblio.org

www.impresionism-art.org

www.impresionismus.cz

www.kunst-fur-alle.de

www.le-roseau.ca

www.lproduction.eu

www.marigaux.com

www.mnl-paris.com

www.music.lsu.edu

www.orchestredeparis.com

www.osobnosti.cz

www.oxfordmusiconline.com

www.rigoutat.com

www.seznam.cz/slovník

www.svet-umeni.cz

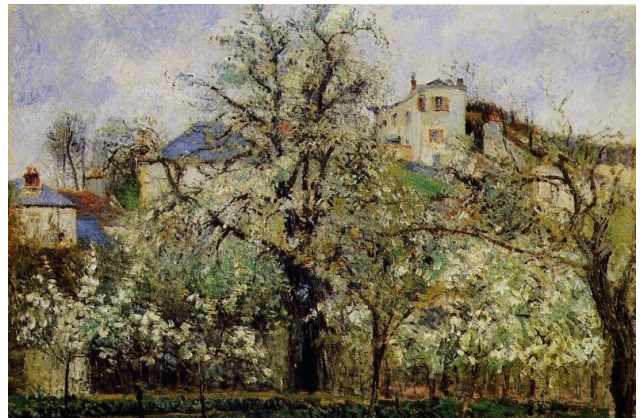
www.wikipedia.org

10. Přílohy

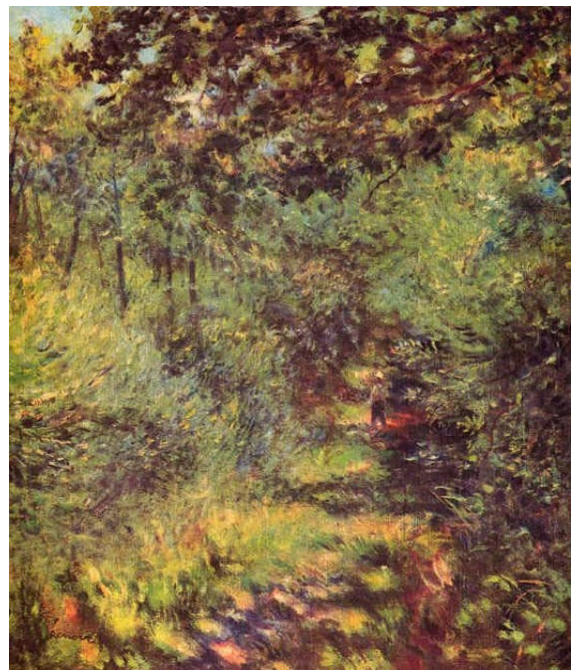
1. **Claude Monet:** *Hotel des Roches noires à Trouville (1870)*



2. **Camille Pissaro:** *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise (1877)*



3. **Claude Monet:** *Boulevard des Capucines (1873)* 4. **Auguste Renoir:** *Sentier dans les bois (1874)*



5. Eugène Boudin: *Scène de plage – Ciel d'orage* (1864)



6. Édouard Manet: *Le ballet espagnol* (1862)





Gilles Silvestrini

Přebal cd s nahrávkou Six Études pour Hautbois (nahrála hobojistka Yeon – Hee Kwak)



Ukázky z etud Gillese Silvestriniho Six Études pour Hautbois:

Etuda číslo I. *Hotel des Roches noires à Trouville* (Claude Monet, 1870)

68 *Capricieux*
poco fp

71 *rit.*
f

73 *libre*
ff

(73) *pp.*

Allant $\text{♩} = 126 \frac{1}{3}$
p
(poco)

II
Potager et arbres en fleurs
Printemps, Pontoise
Camille Pissaro (1877)

Gilles Silvestrini

Allegro energico $\text{♩} = 76$

Hautbois *mf*

7 *stacc.*
p

14 *f*
p

21 *poco cresc.* *mf*

Etuda číslo II. *Potager et arbres en fleurs, Printemps, Pontoise* (Camille Pissaro, 1877)

Etuda číslo III. *Boulevard des Capucines* (Claude Monet, 1873)

III
Boulevard des Capucines
Claude MONET (1873)

Allegro tragico ♩ = 72-76

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a tempo marking of *Allegro tragico* with a metronome marking of ♩ = 72-76. The piece features a variety of dynamics, including *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are several accents (*acc.*) and slurs throughout the piece. The score includes a repeat sign at the beginning and a first ending bracket at the end. The piece concludes with a *sim.* (sforzando) dynamic.

Etuda číslo IV. *Sentier dans les bois* (Auguste Renoir, 1874)



Etuda číslo V. *Scène de plage – Ciel d'orage* (Eugen Boudin, 1864)

V

Scène de plage - Ciel d'orage
Eugène BOUDIN (1864)

Prestissimo ♩ = 144-152

mf

f

Etuda číslo VI. *Le ballet espagnol* (Édouard Manet, 1862)

Vivace ♩ = 116

f *mp* *f* *mp*

f *mf* *ff*

f *ff*

meno vivo

quasi cad. *rit.* *f* *mf*