



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



UNIVERSITAS
OSTRAVIENSIS

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

HLAVNÍ ZÁSADY PRO NASTUDOVÁNÍ NOVÉ SKLADBY SE ZAMĚŘENÍM NA HOBOJOVOU PROBLEMATIKU

URČENO PRO VZDĚLÁVÁNÍ V AKREDITOVANÝCH
STUDIJNÍCH PROGRAMECH

DUŠAN FOLTÝN

ČÍSLO OPERAČNÍHO PROGRAMU: CZ.1.07

NÁZEV OPERAČNÍHO PROGRAMU:

VZDĚLÁVÁNÍ PRO KONKURENCESCHOPNOST

OPATŘENÍ: 7.2

ČÍSLO OBLASTI PODPORY: 7.2.2

**INOVACE STUDIJNÍCH PROGRAMŮ
HUDEBNÍ UMĚNÍ A VÝTVARNÉ UMĚNÍ**

REGISTRAČNÍ ČÍSLO PROJEKTU: CZ.1.07/2.00/28.0246

OSTRAVA 2013

© Dušan Foltýn
ISBN ???

OBSAH

ÚVOD	5
1 PROBLEMATIKA INTERPRETACE	6
2 VÝBĚR SKLADBY	8
3 TEORETICKÁ PŘÍPRAVA KE STUDIU SKLADBY	11
3.1 VYHLEDÁNÍ TEORETICKÝCH PRAMENŮ O VZNIKU SKLADBY	11
3.2 POROVNÁNÍ VLASTNÍCH PARTŮ S RUKOPISEM.....	12
3.3 VYPRACOVÁNÍ TEMPOVÉHO A DYNAMICKÉHO PLÁNU	13
3.4 VYPRACOVÁNÍ A SJEDNOCENÍ FRÁZOVÁNÍ.....	15
3.5 POROVNÁNÍ VLASTNÍHO INTERPRETAČNÍHO NÁZORU S NAHRÁVKAMI	17
4 VOLBA A PŘÍPRAVA VHODNÉHO HOBOJOVÉHO STROJKU	19
4.1 CHARAKTER SKLADBY A PODÍL JINÝCH HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ NA JEJÍ INTERPRETACI.....	21
4.1.1 <i>Skladby pro sólový hoboj</i>	21
4.1.2 <i>Skladby komorní</i>	21
4.1.3 <i>Skladby pro hoboj a orchestr</i>	22
4.2 AKUSTIKA PROSTORU	23
4.3 DÉLKA A CELKOVÁ FYZICKÁ NÁROČNOST SKLADBY	24
5 ŘEŠENÍ NÁDECHŮ A EKONOMIKA DÝCHÁNÍ	25
6 KONKRÉTNÍ UKÁZKA NASTUDOVÁNÍ NOVÉ SKLADBY	29
6.1 TEORETICKÁ PŘÍPRAVA KE STUDIU SKLADBY.....	29
6.1.1 <i>Vyhledání teoretických pramenů o vzniku koncertu</i>	29
6.1.2 <i>Porovnání vlastních partů s rukopisem</i>	30
6.1.3 <i>Vypracování tempového a dynamického plánu</i>	33
6.1.4 <i>Vypracování a sjednocení frázování</i>	36
6.1.5 <i>Porovnání vlastního interpretačního názoru s nahrávkami</i>	38
6.2 VOLBA VHODNÉHO HOBOJOVÉHO STROJKU	39
6.3 ŘEŠENÍ NÁDECHŮ A EKONOMIKA DÝCHÁNÍ.....	40
7 STUDIUM DĚL KLASICISTNÍCH, ROMANTICKÝCH A SOUDOBYCH	41
7.1 KLASICISMUS	41
7.1.1 <i>Teoretické prameny o vzniku skladby</i>	41
7.1.2 <i>Porovnání partu s rukopisem</i>	41
7.1.3 <i>Tempový a dynamický plán</i>	42
7.1.4 <i>Vypracování a sjednocení frázování</i>	42
7.2 ROMANTISMUS.....	43
7.2.1 <i>Teoretické prameny o vzniku skladby</i>	43
7.2.2 <i>Porovnání partu s rukopisem</i>	44
7.2.3 <i>Tempový a dynamický plán</i>	44
7.2.4 <i>Vypracování a sjednocení frázování</i>	44
7.3 SOUDOBA HUDBA.....	44
7.3.1 <i>Teoretické prameny o vzniku skladby</i>	44
7.3.2 <i>Porovnání partu s rukopisem</i>	45
7.3.3 <i>Tempový a dynamický plán</i>	45
7.3.4 <i>Vypracování a sjednocení frázování</i>	45

7.3.5 <i>Novodobé interpretační techniky a základní názvosloví</i>	46
ZÁVĚR	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	55
VYSVĚTLIVKY K POUŽÍVANÝM SYMBOLŮM	56

Úvod

Problematika nastudování každé nové skladby je záležitostí ryze individuální. Nicméně existují určitá pravidla, která platí všeobecně, a tyto zásady doplněné o vlastní zkušenosti interpretační a pedagogické, jsou základem všech úvah, jež uvádím na následujících stránkách.

V první části popisuji jednotlivé aspekty, které by měly být součástí kvalitního nastudování nové skladby. Ty pak zcela konkrétně uplatňuji v praktické ukázce, jež tvoří část druhou.

Téma jsem zvolil především proto, že se nemohu ztotožnit s velmi povrchním přístupem některých interpretů k nastudování a také k samotnému provedení toho či onoho hudebního díla. Pokud se někdo pokládá za opravdového umělce, měl by si uvědomit své poslání a ke každé skladbě přistoupit s patřičnou pokorou, která by však na druhé straně měla být vyvážena maximální angažovaností celé jeho osobnosti. Rovnováha těchto protikladů je pak určitě zárukou dostatečně řemeslně poctivého a umělecky obhajitelného nastudování a následného provedení kterékoliv skladby.

Snažil jsem se uvést otázky, vyplývající z této problematiky a zároveň naznačuji jejich řešení.

1 Problematika interpretace

Ještě dříve, než se budu věnovat problematice nastudování nové skladby, chtěl bych se stručně zmínit o několika faktech, které bezprostředně předcházejí praktické interpretaci hudebních děl a umožňují správný pohled na ně.

Každá skladba má určité vlastnosti, které není možné z důvodu případného porušení její původnosti při přednesu měnit. Správné ideové pojetí skladby úzce souvisí s dějinami hudby, ale nestačí jen pouhé zařazení do historického kontextu, které se omezuje na informace o příslušnosti díla do toho či onoho slohu. Například dějiny interpretace, které s sebou přinášejí dřívější způsoby přednesu, mají svůj význam především při ujasňování autentičnosti a charakteru jednotlivých skladeb. Důkladné seznámení se s hudebním dílem je pro interpreta důležitým momentem, neboť pro něj znamená zároveň i představu přednesu. Interpretace není mechanickou záležitostí, ale výkonem, na kterém by měla být zainteresována celá umělcova osobnost i s jeho individuálními vlastnostmi. Toto vše by měl mít každý interpret na zřeteli, ještě dříve, než se odhodlá k nastudování nové skladby.

Na rozdíl od jiných druhů umění (malířství, sochařství, architektura) je hudba typem umění, které nemůže být bezprostředně vnímáno posluchačem v té podobě, jakou vytvořil skladatel. Vždy se jedná o akt jistého spoluvytváření. Pro tvůrčí komunikaci mezi autorovým dílem a publikem je nutný zprostředkovatel a tím je interpret. Jeho úkolem je prezentovat umělecký úmysl skladatele z notového zápisu formou živého provedení, přičemž umělecká interpretace není prostou kopií, nýbrž složitým uměleckým procesem, jenž nese jasné rysy tvůrčího charakteru.

Povinností interpreta by mělo být respektování notového textu a poznámek autora. Pouhé přesné přednesení skladatelova zápisu však v žádném případě nemůže zajistit plnohodnotné vyznění díla. Interpret musí přečíst to, co je „mezi řádky“, vystihnout záměr autora a proniknout do samotné podstaty jeho díla s cílem uvést je do života. Toto vše se děje skrze

hudebníkovo tvůrčí vnímání a prožitek, neboť dobrá interpretace vyžaduje osobitý přístup.

Kouzlo kvalitního interpretačního umění je dáno především prvkem individuálnosti, jež ale přináší i mnohá nebezpečí. Mám tím na mysli vábení určité samolibé individuální zvůle. Avšak umělec, který je schopen v rámci tvůrčího přístupu tomuto riziku odolat a je schopen veškeré své umělecké kvality s pokorou věnovat hudbě, má velké šance na úspěch. Jeho představitost, zkušenosti a speciální profesionální vědomosti a dovednosti mu jistě umožní optimální kombinaci subjektivního a objektivního přístupu k provedení hudebního díla. Charakter jeho interpretace je určitě ovlivněn mnoha faktory: interpretační praxí jiných hudebníků, uměleckými principy interpretačních škol, z nichž vzešel, či obecným vnímáním své doby.

Pouze spojení všech těchto aspektů s osobním vkladem při interpretaci však dává předpoklady pro umělecky hodnotné a respektovatelné provedení hudebního díla.

2 Výběr skladby

Mimořádně důležitý je již samotný výběr skladby, kterou hodláme interpretovat. Je třeba pečlivě zvážit, k jakému účelu chceme skladbu nastudovat a do jaké dramaturgické podoby koncertu má být zařazena. Tento fakt bývá často podceňován, ale z vlastní koncertní zkušenosti mohou konstatovat, že se vždy vyplatí důsledně sledovat určitý dramaturgický záměr.

Někdy stačí například pouhá změna pořadí jednotlivých skladeb, aby koncert získal správné napětí a gradaci, jindy zase posluchači ocení stylové sjednocení dramaturgie. Např.:



Na programů:

J.F.N.Seger	Toccata a fuga d moll
G.Ph.Telemann	Sonáta Es dur pro hoboje a varhany <i>Largo</i> <i>Vivace</i> <i>Mesto</i> <i>Vivace</i>
B.M. Černohorský	Fuga a moll
F.Benda	Sonáta F dur pro hoboje a varhany <i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Vivace</i>
J.S.Bach	Toccata a fuga d moll (BWV 565)
B.Britten	Metamorfózy pro sólový hoboje (1951) / výběr Metamorfóza I
L.Sluka	Via del silenzio (1964)
B.Britten	Metamorfóza II
B.Martinů	Vigilie (1959)
B.Britten	Metamorfóza III
P.Eben	Pastorale pro hoboje a varhany (1950)
P.Eben	Tajemství stvoření z cyklu Job (1988)

První polovina koncertu je tvořena hudbou barokní, druhá pak hudbou soudobou. Vzniká tak zajímavý kontrast mezi stylově sjednocenými polovinami koncertu.



Je možné také využít tonální příbuznosti přednesených děl.

Např.:

Program koncertu

G. F. Händel - *Sonáta B dur pro hoboj a varhany*

Andante

Grave

Allegro

F. N. Seger - *8 toccat a fug (výběr)*

Toccat a fuga d moll

Toccat a fuga g moll

Toccat a fuga C dur

G. B. Pergolesi - *Siciliana e moll pro hoboj a varhany*

D. Zipoli - *Sonata d'Intavolatura - výběr*

All' Offertorio in C

All' Elevazione in C

Al Post Communio in F

4 Versetti a Canzona in C

T. G. Albinoni - *Adagio F dur pro hoboj a varhany*

C. Balbastre - *Noël "Oú S'en vont Ces gais bergers"*

(variacie na píseň "Kam kráčejí ti veselí pastýřové" pro varhany)

A. Marcello - *Koncert d moll pro hoboj a varhany*

Andante e spiccato - Adagio - Presto

Tonální souvislosti

určitě příjemné vnímání

změny tónin při střídání

jednotlivých skladeb

koncertního programu.



Kupříkladu sled tónin C dur – e moll – C dur – F dur – d moll je rozhodně šetrnější pro sluch vzdělaného posluchače než případná změna do některé vzdálenější tóniny.

V každém případě je při tvorbě dramaturgie koncertu nutné vycházet z reálné nabídky děl toho či onoho slohového období z hlediska kvantity i kvality. Zde je třeba připomenout, že hoboj byl v mimořádné oblibě především v baroku, což mělo za důsledek vznik řady významných skladeb z dílny tehdejších největších autorů (Bach, Händel, Telemann, Vivaldi, Albinoni, Marcello, Zelenka aj.). V době klasicismu byl hoboj využíván buď ve velkých koncertantních dílech za doprovodu orchestru (Haydn, Mozart,

Kramář aj.), anebo v komorních obsazeních – většinou s nástroji smyčcovými („hobojové kvartety“), případně v dechových harmoniích. Ve století následujícím výsostní postavení hobojů jako sólového nástroje bohužel téměř vymizelo. O to více si tedy v období romantismu vážíme výjimek, které potvrdily toto „hobojově smutné“ pravidlo (Schumann, Saint-Saëns, Strauss). Je potěšitelné, že se v soudobé hudbě opět setkáváme s řadou skladeb, v nichž je hlavní role svěřena hobojům. S jejich množstvím se také zvyšuje pravděpodobnost, že se každému interpretovi podaří nalézt kompozici, která ho nějakým způsobem osloví.

Důsledný dramaturgický záměr bychom tedy mohli chápat jako mozaiku složenou ze všech těchto aspektů a každý zodpovědný hudebník by si svůj záměr měl ujasnit ještě před vlastním studiem nové skladby.

3 Teoretická příprava ke studiu skladby

Přestože to u mnohých výkonných umělců nebývá pravidlem, doporučoval bych před započítím praktického nacvičování důkladnou teoretickou přípravu, a to v několika rovinách:

1. vyhledání teoretických pramenů o vzniku skladby (pokud existují)
2. porovnání svého partu (partů dalších nástrojů či partitury) s rukopisem (urtextem)
3. vypracování tempového a dynamického plánu
4. vypracování a sjednocení frázování
5. porovnání svého interpretačního názoru s nahrávkami



4.1 Vyhledání teoretických pramenů o vzniku skladby

Každé dílo má svoji historii a bylo napsáno z určitých důvodů a pohnutek. Proto si myslím, že je pro každého interpreta užitečné vědět, za jakých okolností vzniklo.

Je logické, že čím starší skladba je, tím těžší a složitější je tato fakta dohledat. Při dnešních možnostech a široké nabídce informací jsem však přesvědčen, že žádná fundovaná a historicky ověřená publikace, která by mohla být ku pomoci, není nedostupná.

U hudby minulých staletí jsme odkázáni pouze na teoretické prameny, což se může jevit jako určitá nevýhoda. Proto bychom při studiu děl soudobých žijících autorů měli využít příležitosti, která se tímto faktem nabízí – příležitosti kontaktovat osobně skladatele, což je, dle mého názoru, mnohdy lepší a zajímavější inspirační zdroj než dlouhé hodiny cvičení.

V této souvislosti bych se rád zmínil o vlastní pozitivní zkušenosti při nastudování *Sonáty pro hoboj a klavír* Petra Ebena nebo *Partity pro hoboj a klavír* Eduarda Dřízgy. Mít možnost využít autora jako interpreta



při provedení jeho vlastní skladby (měl jsem tu čest koncertně spolupracovat s oběma zmíněnými skladateli, kteří se ujali klavírního partu) bylo jedinečnou příležitostí, která se stala podle mého názoru vzájemnou inspirací pro obě zúčastněné strany.



Velmi zajímavým zážitkem bylo pro mne rovněž setkání s Jiřím Tancibudkem (český hobojista, jenž žil v Austrálii), jehož zásluhou vlastně vznikl hobojevý koncert B. Martinů. Tancibudek koncert u skladatele nejen objednal, ale osobně s ním přímo konzultoval. Jeho vzpomínky na proces vzniku tohoto, pro nás hobojisty vrcholného díla, byly pro mne neobyčejným impulsem k další práci na interpretaci skladby, kterou jsem v té době měl již několik let v repertoáru.

Přestože se praktičtí hudebníci mnohdy brání detailnějšímu kontaktu s hudební historií, ti, kteří chtějí dosáhnout opravdu přesvědčivého ztvárnění jimi prováděného díla, dojdou určitě sami k závěru, že není jiné cesty, jak dosáhnout kýženého výsledku.

4.2 Porovnání vlastního partu s rukopisem

Porovnání svého partu s rukopisem skladatele (urtextem) přináší interpretovi přinejmenším zjištění, nakolik vydavatel v partech vyjádřil své vlastní představy oproti původnímu záměru skladatele.

Především u hudby barokní je toto porovnání velmi důležité, protože v tomto období se vyloženě počítalo s individuálním vkladem každého hráče (ornamentika, dynamika, frázování). Hudebníci, žijící v té době, však měli vše usnadněno, jelikož byli těsně spjati s tehdejší dobovou praxí. Dnešní interpreti by proto měli využít všech možných dostupných pramenů (např. J. J. Quantz - *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, český překlad - Supraphon, Praha 1990; C. Ph. E. Bach - *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Hoffmann - Erbrecht, Leipzig 1969 nebo L. Mozart - *Versuch einer gründlichen Violinschule*, český překlad - Temperament 430, Praha 2000), aby mohli dostatečně fundovaně ke studiu barokních děl přistoupit.



Oproti baroku se v období klasicismu a romantismu stále více dbalo na přesné dodržování notového zápisu. Z tohoto hlediska je tedy více než užitečné alespoň nahlédnout do skladatelova rukopisu, který nám nejlépe odhalí skutečné autorovy představy. Tím ovšem v žádném případě nenabádám k potlačení interpretovy individuality, která by se v rámci provedení díla měla kladně projevit a celkovému vyznění skladby by měla maximálně prospět.

U hudby soudobé je situace zcela jiná, zvláště v těch případech, pokud má interpret možnost konzultovat dílo přímo s autorem. Přístup k rukopisu by tedy neměl být problémem a navíc je možné společnými korekcemi dojít k oboustranně uspokojivému tvaru díla.

4.3 Vypracování tempového a dynamického plánu

Pečlivě připravený a vypracovaný tempový a dynamický plán nejenže usnadní samotnou interpretaci, ale hlavně pomůže k celkovému přesvědčivému vyznění díla, kdy nebude pochyb o gradacích a vrcholech jednotlivých hudebních myšlenek. Nejedná se o nějaké „naplánování“ hudebního výrazu, nýbrž o jakousi základní osnovu, kterou samotný interpret díky své přirozené muzikálnosti může podle svého momentálního rozpoložení na koncertním pódiu maximálně využít.

Nemalou roli by při vytváření tempové a dynamické koncepce mělo hrát také období vzniku díla, zvláštnosti jeho stylu, formy a obsahu. Od této skutečnosti se také odvíjí „měřítko“ ve kterém se realizují tempové a dynamické pokyny autora. Kupříkladu piano a forte určitě nebudou rovnocenné u Mozarta, u Chopina či u Šostakoviče. Jinak znějí v něžné, zasněné hře a jinak třeba ve hře dramatické nebo patetické.

Úspěch interpretace mnohdy závisí právě na tom, zda se interpretovi podaří nalézt vhodné tempo. Není-li metronomické tempo předepsáno autorem, je možné se „dopátrat“ skladatelovy představy pomocí jeho odkazů v notovém zápisu. Kromě nich je však potřeba velmi pečlivě vnímat podstatu a charakter prováděné hudby (pokud je například hudební text poměrně hodně obdařen melodickými ozdobami, mělo by to interpreta zákonitě vést k volbě zdrženlivějšího tempa; jiným příkladem může být volba přehnaně rychlého,

rádoby virtuózního, tempa rychlé části skladby – důsledkem této volby je však znemožnění jakékoliv výrazné a umělecky zajímavé interpretace), aby nebylo nevhodně zvoleným tempem ohroženo její optimální vyznění a nebyla vyloučena možnost patřičné umělecké výrazovosti.

Realizace dynamických odstínů hudebního díla vyžaduje od interpreta opravdu tvůrčí přístup. Skladatelé zpravidla uvádějí pouze nejnutnější dynamické znaky a interpret je nucen v procesu nastudování díla, tzn. v procesu vystižení jeho podstaty, doplnit tato doporučení svými subjektivními detaily. Je jeho velkým úkolem nejen mechanicky přenést tyto znaky do své hry, ale také se snažit o proniknutí do podstaty a pochopení myšlenek a pocitů, které chtěl autor těmito znaky vyjádřit.

U barokních skladeb by proto měl sólista volit především umírněnou, terasovitě odstíněnou dynamiku (z dobových dokumentů se rovněž dozvídáme, že se rychlé části interpretovaly hlasitěji než pomalé) a nijak závratná tempa, čímž mám na mysli nejen hudebně přehledné tempové pojetí rychlých částí, ale také plynulá a ne příliš pomalá tempa klidných vět přednesových. Tím ovšem v žádném případě nezpochybňuji poučené barokní interpretace oplývající svižnými tempy a vhodnými dynamickými kontrasty, pokud to prostě prováděná hudba vyžaduje.

V období klasicismu je už možné zpestřit interpretaci také využitím pozvolných dynamických gradací (crescendo, decrescendo), což byla ve druhé polovině 18. století opravdová módní novinka, ale kvůli podpoře vylehčeného klasicistního stylu by se interpret měl vyvarovat příliš robustních dynamických ploch. Zvolená tempa by pak určitě neměla být na úkor srozumitelnosti, lehkosti a elegance interpretace.

Zcela rozdílný přístup je naopak žádoucí při provádění děl romantických. Sólista se ocitá v extrémních polohách dynamických i tempových, k čemuž harmonická, ale také melodická struktura hudby tohoto období přímo vybízí. Vše je podřízeno maximálnímu emocionálnímu projevu, jenž je základním prvkem všech romantických děl.

Ve skladbách soudobých je pak role dynamiky i tempových změn velmi často zcela zásadní. Vzhledem k charakteru hudby tohoto období – dramatismu, extrémním proměnám nálad, bohatství dynamických barev

a konečně i vzhledem k vývoji jednotlivých oborů, častým interpretačním experimentům a rozvoji novodobých technik, patří tempo a dynamika k hlavním vyjadřovacím prostředkům hudby této epochy. Vše samozřejmě závisí na schopnostech sólisty a možnostech jeho nástroje. Nežádka bývá dílo věnováno konkrétnímu hráči, který inspiroval skladatele právě svými výjimečnými dovednostmi a hráčskými dispozicemi.

4.4 Vypracování a sjednocení frázování

Frázování je další součástí interpretace, která úzce souvisí s celkovým projevem sólisty a charakterizuje jeho osobnost. Je velmi diskutabilní přijmout hodnocení, že určitý druh frázování je správný a jiný nikoliv. Myslím si totiž, že v této otázce by měl interpret velmi zodpovědně vycházet ze svých zkušeností a vědomostí o charakteru svého nástroje, aby pak při poslechu jeho interpretace nikdo nepochyboval, že právě jeho frázování je to „správné“.

G. Ph. Telemann: *Fantazie č. 1 A dur pro sólový hoboj*



Pro hoboj nepříliš vhodné frázování – frázování klasicistního typu – v tomto případě nevyhovuje jak z instrumentálního, tak ze zvukového hlediska.



Tento typ frázování určitě lépe splňuje požadavek instrumentální i zvukové přijatelnosti.

Pravdou je, že i méně kompozičně povedená část skladby může vyznít velmi dobře zásluhou nápaditého frázování. Je tedy zřejmé, že násilné a k charakteru hudby či sólového nástroje se nehodící frázování může znehodnotit slibně se vyvíjející přednes hudební myšlenky.

V této souvislosti bych se rád vyjádřil k otázce stavby frází. Tento interpretační prvek by se dal stručně charakterizovat jako umění promyšlené výrazové interpretace. Frázování člení melodickou linii v souvislosti s jejím smyslem a jeho umění předpokládá schopnost interpreta správně cítit hranice a vykreslení jednotlivých frází. Je nutné se orientovat nikoliv na určité takty, nýbrž na zakončené hudební myšlenky, zároveň je však potřebné ujasnit si strukturu, rozvoj melodie a stanovit si opěrné body, k nimž je melodie směřována.

Tóny, vytvářející fráze, nemohou plynout jako monotónní, jednotvárná linie. Musí se spojovat a vzájemně spolupracovat při tvorbě výrazné skupiny tónů, nesoucích v sobě zakončenou hudební myšlenku.

Nejdůležitějším momentem frázování je určení přednesového vrcholu, ke kterému směřují a kolem něhož se sjednocují všechny tóny fráze. Přednesový vrchol se zpravidla shoduje s vrcholem dynamickým a bývá často podpořen také jinými výrazovými prostředky (např. agogikou či vibrátem).

Umění frázování se podřizuje základním zákonitostem umělecké tvorby, přičemž jedna z nich říká: detaily se nevymýšlí, jsou určeny celkem

a vycházejí z celku. V souladu s touto zákonitostí může být práce na frázi úspěšnou pouze v tom případě, když si interpret jasně uvědomí její místo a funkci v rámci celku.

Z této první zákonitosti vychází zákonitost druhá: veškeré detaily uměleckého díla musí být vzájemně propojeny. Tato zákonitost má nejbezprostřednější vztah právě k hudebnímu interpretačnímu umění, konkrétně k umění hudebního frázování.

Třetí zákonitost je možné formulovat takto: tajemství výrazu je ukryto v tom, že vše nemůže být stejně výrazné. V hudebním díle jsou elementy méně či více podstatné a podle toho by také měl být jejich přednes odlišen.

Čtvrtou zákonitost umělecké tvorby je možné vyjádřit následujícím příkladem: detaily a celek se nacházejí v tvůrčí spolupráci, nejen celek určuje detaily, ale také detaily mají vliv na výsledný tvar celku, přesto se však v konečném důsledku detaily celku podřizují.

K přesvědčivé interpretaci hudebního díla a jeho frází nestačí pouze dobře zahrát jeho jednotlivé úseky. Hudební dílo není pouhou matematickou sumou částic, je to celistvý, živý organismus s neopakovatelnou formou. Dobře předat záměr skladatele může tedy pouze hudebník, jenž ovládá architektonický cit pro formu.

Tento cit má dvojí podstatu. Na jedné straně se projevuje v tom, že správně rozčlení celek na jeho základní konstrukční elementy a na straně druhé se projevuje ve schopnosti spojit ony elementy v organický celek.

4.5 Porovnání vlastního interpretačního názoru s nahrávkami

O tom, zda se nechat inspirovat nahrávkou nebo živým provedením určitého díla, které hodláme nastudovat, se vždy vedly vášnivé debaty. Myslím, že tak jako v běžném životě, i v tomto případě by se dalo použít staré české přísloví o „zlaté střední cestě“.

Pokud se jedná o již dostatečně vyzrálého umělce s určitou zdravou dávkou osobitosti, určitě mu neuškodí porovnat svoji představu s pojetím jiných interpretů. Inspirativní je určitě také poslech živého koncertního

provedení, které na rozdíl od „vyčištěné“ nahrávky poskytne jiné inspirativní hodnoty. A v této souvislosti bych se určitě nevyhýbal ani poslechu tzv. bezcenných nahrávek v provedení hráčů, kteří nedosahují požadované úrovně. Když už nic jiného, alespoň si uvědomíme, čeho bychom se měli vyvarovat.

Velmi přínosné a umělecky inspirativní mohou být především nahrávky starší hudby v podání renomovaných sólistů a souborů specializujících se na autentickou interpretaci hudby období 17.-19. století. Na rozdíl od druhé poloviny 20. století, kdy se mnohé soubory prezentovaly nedostatečnou interpretační a stylovou úrovní, je situace nyní naštěstí již zcela odlišná. Vynikající hráči, kteří disponují rozsáhlými teoretickými znalostmi z oblasti interpretace skladeb příslušné doby, nám nabízejí záruku „opravdové poučenosti“ na té nejvyšší kvalitativní úrovni. Určitě bych neměl obavy z jakéhosi kopírování, ba právě naopak. Výzva vyzkoušet si užití určitých specifických fines třeba při interpretaci staré hudby na moderní nástroje, může být, řekl bych, dokonce až vzrušující.

Pokud je interpret dostatečně zajímavou a vyhraněnou uměleckou osobností, nemám pochyby o tom, že inspirace jakoukoliv nahrávkou bude pouze dobrým základem k jeho nezávislé „autentické“ interpretaci zvolené skladby.

Závěrem této kapitoly o nezbytné teoretické přípravě k nastudování nové skladby si dovoluji vyslovit názor, že pokud interpret před započítím praktického nácviku skladby věnuje svoji pozornost alespoň částečně těmto zásadám, ušetří si spoustu času a energie. A jak kapitola následující naznačí, jsou tyto dva faktory obzvláště v životě hbojistů velmi zásadní.

4 Volba a příprava vhodného hobojového strojku

Jako hobojista si nemohu dovolit opomenout jednu významnou skutečnost, která zcela zásadně ovlivňuje kvalitu hráčovy interpretace. Jedná se o přípravu a volbu vhodného typu třtinového dvojplátku – hobojového strojku.

U každého hudebníka se při koncertním výkonu projevují určité vnitřní procesy, jejichž výsledkem je výkon, který úzce souvisí se stabilitou technické a umělecké úrovně hry jednotlivého interpreta. Stálou praktickou koncertní činností dosahuje tato stabilita takového stupně, že jí nemůže otrást žádná nahodilost. Určitá jistota výkonu velké většiny koncertních umělců přispívá nepopíratelně k úrovni jejich projevu. Toto konstatování lze ale uplatnit u hráčů na dvojplátkové nástroje jen částečně. Hobojisté a fagotisté jsou totiž vydání napospas naprostému rozmaru svých strojků a velmi často se ubírají jejich myšlenky směrem k úvahám, zda strojek udrží potřebnou kvalitu při koncertě nebo při natáčení, či změní-li se. A když – co potom? Všechny obavy, úsilí a přání se soustřeďují kolem strojku během výkonu ale i v hobojistově volném čase. Pouhé pomyšlení na nevyhovující strojek, včera ještě spolehlivý, jenž právě dnes při zvlášť exponovaném místě mimo očekávání „vysadil“, vzbuzuje v hráči nenadálý stres. Proměnlivé nuance jeho výkonu mohou být při tom publiku zcela skryté, nezůstanou však utajeny výkonnému umělci samotnému a způsobují mu určitá psychická traumata, o nichž ani jeho nejbližší spoluhráči nemají nejmenší tušení.

Optimální upravení dvou třtinových plátků, z nichž je hobojový strojek tvořen, výrazně ovlivňuje výkon hobojisty – a to více, než si kdokoliv dokáže představit.

Zcela zodpovědně lze tedy prohlásit, že na rozdíl od jiných instrumentalistů má hobojista, který pečlivě a s maximálními možnými výsledky splní všechny úkoly spojené s kvalitním nastudováním nové skladby, za sebou přibližně polovinu své práce. Nyní, s dostatečným časovým předstihem před provedením nastudované skladby, musí věnovat všechnu energii (především psychickou) a čas tomu, aby zvládl závěrečnou fázi.

Ta může celkový interpretační proces nejen usnadnit, ale v případě neúspěšné výroby „správného“ strojku jeho hru také notně zkomplikovat. Hobojista s určitými zkušenostmi by však samozřejmě měl vědět, jak nejlépe postupovat, aby dosáhl co nejlepšího výsledku a vyvaroval se tak zbytečných stresových situací.

Stejně jako ve všech oblastech, nezastavil se vývoj ani u tohoto kousku třtinového dřívka. Pominuly doby, kdy se výrobou strojků zabývalo několik málo specialistů, kteří své umění tajili před zvědavými zraky svých žáků nebo kolegů. Dnes se stává výjimkou hobojista, který si sám strojky nevyrábí nebo alespoň neupravuje. Všeobecný pokrok ve hře na hoboj, jehož jsme v současné době svědky, je důsledkem zvýšeného zájmu o vlastní výrobu strojků, která se zcela logicky stala vyučovacím předmětem na konzervatořích i na vysokých uměleckých školách.

Ale hobojisté mají stále dostatek důvodů k tomu, aby se nenadýmali spokojeností. Často od jiných hudebníků slyšíme slova: „Však oni jsou na to zvyklí“. „Na to“ znamená na nesnáze a odpovědnost, která s neustálým koloběhem starostí o strojky souvisí. Na zvyk lze jistě složit část těchto břemen, není však určitě lehkým úkolem zvyknout si na vše, co denně burcuje k ostrážitosti a neúnavné vytrvalosti při práci kolem hobojového dvojplátku.

Jisté je pouze to, že hobojisté si své starosti a odpovědnost ponechávají pro sebe.

Před samotným výběrem typu strojku by měl hobojista zvážit tyto skutečnosti:



1. charakter skladby a podíl jiných hudebních nástrojů na její interpretaci
2. akustiku prostoru, kde se koncert či nahrávka uskuteční
3. délku a celkovou fyzickou náročnost skladby

5.1 Charakter skladby a podíl jiných hudebních nástrojů na její interpretaci

5.1.1 Skladby pro sólový hoboj

Velkou výhodou je v tomto případě fakt, že celkové ladění (většinou asi ve výši 443 Hz) není nutné vyžadovat v obvyklé výši a pokud jinak vyhovující strojek ladí výš nebo níž, než bývá běžné, nemusíme tuto záležitost řešit. Bohužel je toto usnadnění „kompenzováno“ požadavkem, který charakterizuje všechny špičkové interpretace skladeb pro sólové nástroje, tj. možností dosáhnout prostřednictvím tohoto strojku maximální dynamické a barevné variabilnosti, což je základní předpoklad, aby naše hra nezačala po určité době působit stereotypně.

5.1.2 Skladby komorní

Volba vhodného strojku by měla směřovat ke snaze o co nejbližší zvukovou podobu k nástrojům, s nimiž budeme spolupracovat.

- V kombinaci s dechovými nástroji dřevěnými (např. trio ve složení hoboj, klarinet a fagot), proto usilujeme raději o temnější zvuk strojku, aby hoboj z této měkce znějící sestavy „nevyčníval“.
- Naproti tomu při spolupráci s nástroji žesťovými se nemusíme bát použít strojek s možností velmi zřetelné artikulace a jasnějšího tónu, který by mohl dobře korespondovat s typicky břeškným zvukem těchto nástrojů.
- Pokud máme hrát společně s nástroji smyčcovými (např. hobojevé kvartety), je velmi důležité se zásluhou dobře připraveného strojku přiblížit „smyčcům“ v jejich způsobu měkkého nasazení a ukončení jednotlivých frází. I zde je samozřejmě prioritní snaha o co nejbližší zvukovou podobnost.
- Doposud uvedené nástrojové kombinace nám poskytují ještě jednu důležitou výhodu - možnost vzájemné intonační přizpůsobivosti. To je však skutečnost, za kterou při spolupráci s klavírem přebíráme odpovědnost sami. Je proto nutné, pokud budeme koncertovat s klavírem v prostorách pro nás

dosud neznámých, mít připraveny dvě až tři varianty strojků intonačně vyšších nebo nižších, abychom nebyli nepříjemně zaskočeni.

- Samostatnou kapitolou je hra s cembalem nebo varhanami. Když pominu již zmiňované nebezpečí různého naladění nástroje, existuje zde ještě jeden faktor, který může méně zkušeného hráče naprosto překvapit. Jedná se o způsob ladění jednotlivých tónů barokních nástrojů. Pokud má sólista hrát barokní hudbu s barokním typem nástroje (cembalo nebo varhany), musí být připraven na situace, že stejný tón v rámci různých tónin nemusí být vždy intonačně shodný. Jako příklad uvádím např. tón g, který bude nutno hrát intonačně v jiné výši jako tóniku v tónině g moll na rozdíl od jeho interpretace jako dominanty v tónině C dur.

5.1.3 Skladby pro hoboj a orchestr

Příprava strojku pro sólový výkon s orchestrem musí být směřována jednoznačně ke konkrétnímu dílu.

Při interpretaci skladeb z období baroka, kdy je doprovodný soubor tvořen malým, většinou smyčcovým obsazením, není sólista nucen využívat přehnaně expresivního zvuku a může se tedy zaměřit na lehkost svého projevu s dostatečným využitím i těch nejslabších dynamických poloh. Tomu přizpůsobí také svůj strojek, který nemusí oplývat nikterak velkým tónem, ale měl by splňovat výše zmíněné požadavky.

Totéž platí prakticky i pro skladby období klasicismu, v nichž sólista spolupracuje s komorně obsazeným orchestrem a nemá tedy problém zvukově se prosadit.

Jiná situace nastává při interpretaci děl pro hoboj a větší hudební těleso, či dokonce symfonický orchestr. Zde jednoznačně převládá požadavek, aby sólový hoboj dominoval, což při větším orchestrálním obsazení nebývá právě jednoduché. Výhodou je méně časté využití nejslabších dynamických odstínů (snad s výjimkou sólových kadencí), což se odvíjí od instrumentace orchestru. Je možné tedy zvolit strojek většího tónu, do kterého se můžeme razantně opřít při nasazení. To má ale většinou za následek menší spolehlivost při nasazování v nejslabších dynamických polohách. Tento zdánlivý detail je

pro hobojistu velmi důležitým faktorem, protože prostě neexistuje „ideální“ strojek, který by v sobě splňoval všechny potřebné interpretační požadavky ohledně dynamiky, tónové kvality, intonace, nasazení apod. Každý zkušený hráč tedy vybírá strojek tak, aby jeho kladné vlastnosti v určité konkrétní skladbě byly využity na maximum, zatímco jeho zápory se projeví minimálně.

Uvědomění si všech těchto skutečností a jejich uplatnění v praxi samozřejmě úzce souvisí se zdokonalováním hráče, získáváním zkušeností a s přirozeným vytráváním jeho osobnosti, čímž se všechny tyto procesy stávají zcela běžnou a rutinní praxí.

5.2 Akustika prostoru

Správně zareagovat na akustické parametry prostoru, v němž budeme účinkovat, opět vyžaduje nemalé interpretační, ale také „strojkařské“ zkušenosti.

Ideální situací je stav, když se vracíme do sálu, který dobře známe nebo jsme v něm dokonce již koncertovali. V takovém případě by nám měly naše předchozí zkušenosti jednoznačně pomoci při výběru vhodného typu strojku.

Pokud však nevíme, jaká akustika nás čeká, měli bychom si opět (stejně jako při spolupráci s klávesovými nástroji) připravit několik typů strojků, abychom podle uvážení na místě mohli zvolit ten neoptimálnější.

Rozhodující roli hraje samozřejmě velikost sálu (do malého prostoru zvolíme spíše komorní typ strojku, zatímco velký sál vyžaduje strojek plnějšiho zvuku, aby se v něm hobojevě prosadil) a délka dozvuku (krátký dozvuk potřebuje pomoci velmi barevným a znělým strojkem, zatímco extrémně dlouhý dozvuk lze kromě volby vhodných temp řešit také komornějším strojkem s maximálně spolehlivým nasazením). Je škoda, že se otázce akustiky nevěnuje taková pozornost, jakou by si zasloužila (kdysi byla dokonce vyučovacím předmětem na konzervatořích), má totiž nezdárka výrazný podíl na celkovém vyznění koncertu.

5.3 Délka a celková fyzická náročnost skladby

Koncertní zkušenosti a znalost sebe sama hrají hlavní roli při výběru strojku s ohledem na délku a celkovou fyzickou náročnost koncertu. Tato problematika se týká především vystoupení, kdy jsou provedeny dvě nebo více skladeb v rámci jednoho koncertu. Každý hráč musí odhadnout své síly tak, aby nedošlo k situaci, že zahraje excelentně první skladbu na strojek, který sice hraje velmi dobře, ale je extrémně fyzicky náročný. Tato skutečnost může mít za následek, že pokračování koncertu interpret fyzicky nezvládne.

Nyní opět musí dojít ke kompromisnímu řešení. Sólista může zvolit strojek kvalitativně o něco horší (neustále máme na mysli samozřejmě parametry profesionální úrovně), který však umožní vydržet všechny skladby fyzicky. Druhou možností je promyšlená výměna strojku během koncertu. Mělo by se tak dít důsledně podle charakteru jednotlivých skladeb, aby bylo možné vystoupení fyzicky zvládnout a mít přitom k dispozici na každé prováděné dílo strojek s nejlepšími vlastnostmi. Toto řešení však přináší určité riziko, že si sólista po výměně strojku určitou dobu zvyká na jiný typ strojku, což může mít za následek zbytečné kazy v jeho výkonu.

Přístup k této problematice se opět utváří v průběhu vlastní koncertní praxe a každý hráč by měl pečlivě zvážit své dispozice, podle nichž zvolí nejlepší řešení.

5 Řešení nádechů a ekonomika dýchání

Způsob řešení nádechů a ekonomiku dýchání nelze opomenout. Je to stěžejní otázka nejen u skladeb barokních, které jsou charakteristické svými dlouhými frázemi (např. J. D. Zelenka: *Šest sonát pro dva hoboj, fagot a basso continuo*), ale často také u děl jiných slohových období (např. Schumannova *Romance A dur pro hoboj a klavír* nebo úvody k 1. a 2. větě Straussova *hobojového koncertu* patří k nejnamáhavějším vůbec).



R. Strauss: *Koncert*

1. věta

2. věta

V zásadě lze však určitá pravidla nádechů využít ve prospěch hudby obecně,

bez ohledu na její stylové zařazení.

Dýchání při hře na hoboj má navíc své specifikum. Úzkou štěrbinou mezi jazýčky hobojového strojku projde jen malé množství vzduchu. V důsledku toho hráč nestihne vypotřebovat celou dechovou zásobu do dalšího nadechnutí. Proto mají hobojisté, na rozdíl od hráčů na jiné dechové nástroje, vzduchu spíše přebytek než nedostatek. To ovšem pro ně neznamena výhodu, ba právě naopak. Vždy, když potřebují obnovit zásobu okysličeného vzduchu,

musí nejprve zůstatek vzduchu z plic vydechnout a teprve poté následuje nadechnutí. Často musí výdech i nádech provést ve velmi krátkém čase, což je dosti namáhavé.

Tento problém se dá částečně vyřešit samostatnými výdechy (bez následných nádechů). Hráč v krátké pauze vydechne většinu přebývajícího vzduchu, zahraje ještě krátký úsek skladby a v následující pomlce využije veškerého času pouze k nádechu. Tento způsob dechové úspory samozřejmě vyžaduje nácvik a nelze ho uplatnit kdekoliv. Hráč si musí dopředu pečlivě vybrat k tomuto účelu vhodná místa v jednotlivých skladbách.



R. Schumann: *Romance A dur op. 94*

HOBOE oder VIOLINE oder VIOLONCELL.

II.

Einfach, innig. (Semplice, affettuoso.)

V - nádech, O - výdech

V každém případě díky této technice omezíme délku přerušení hudební linie na minimum a navíc výrazně šetříme fyzické síly.

Nyní však již k samotným nádechům. Při hře na dechové nástroje je stejně jako při zpěvu velmi nutné nadechnout se v pravý čas. Maximální snahou je správnými nádechy zachovat plynulost melodie a jednotlivých frází.

Nejjednodušším a nejpřirozenějším dojmem působí samozřejmě nádechy v rámci již skladatelem vypsanych, byť sebekratších pomlk. I několik třeba jen šestnáctinových pomlk, které se ve skladbě opakují, např. při různých sekvencích, bez problémů umožní potřebnou výměnu vzduchu.

Navíc, pokud máme zvládnutou techniku již výše zmíněného střídání nádechu a výdechu, probíhá vše bez přehnaného unavování organismu. Ne vždy ale tato možnost, kdy prakticky pouze využíváme zápis autora, existuje. Proto by se měl interpret snažit o nádechy především po dlouhých notách, což působí nejméně rušivě a navíc např. po déletrvajících ligaturách je doplnění vzduchu přímo nutné. Pokud však ve skladbě není delších not nazbyt, měli bychom se snažit o maximální celistvost frází a dýchat až po jejich doznění s přirozeným a nenásilným navázáním na frázi následující po našem nádechu.

Velký zřetel bychom měli klást na noty v předtaktích, které někdy méně zkušené hráči předřazují před nádech, což je zásadní chyba. Zde opět doporučuji před vyznačením nádechů nahlédnutí do struktury skladby (klavírní part nebo partitura), které i instrumentalistovi průměrně vzdělanému v oborech harmonie a kontrapunktu umožní nalézt nejvhodnější místa.

Další vhodnou možností je uplatnit nádech mezi dvěma intervalově hodně vzdálenými notami. Čím vzdálenější intervalový skok po nádechu následuje, tím přirozeněji vyznívá krátká pauza, kterou k tomuto nádechu potřebujeme.

Jistě existuje celá řada konkrétních příkladů, na nichž by bylo možno dokumentovat, proč dýchat tam či jinde, ale myslím, že toto jsou základní zásady, jimiž by se měl každý interpret na dechový nástroj řídit. Nádechy totiž byly, jsou a budou přirozenou součástí jeho hry (jako např. u hráčů na smyčcové nástroje výběr vhodných smyků) a měly by vlastně zůstat při produkci zcela nepovšimnuty. To je pak nejlepší důkaz kvality jejich výběru a provedení.

V souvislosti s touto problematikou se musím samozřejmě zmínit také o technice tzv. permanentního či „věčného dechu“. Hráč zbytek vzduchu z plic vtlačí do úst a zatímco ho tlakem ústních svalů vyfoukne do nástroje, nosem se současně nadechne, aniž by přerušil hru. Tato dechová technika, hojně využívaná flétnisty a klarinetisty, nemá u hobojistů až takové opodstatnění. Namáhavost hry na hoboj totiž nespočívá ve spotřebě vzduchu (ta je naopak minimální), ale v celkovém tlaku na hráčův organismus. Používání „věčného dechu“ u hobojistů není tedy vůbec nutné, naopak z vlastní zkušenosti mohu konstatovat, že při kvalitním a správném bráničním dýchání lze mnohdy vyvolat dojem užití právě této dechové techniky.

Někteří hobojisté však přesto „věčný dech“ ovládají a také využívají, což však nezřídka mívá za následek potírání základních hudebních zásad (např. nerespektování a splývání jednotlivých frází). Každý hráč by tedy měl tuto techniku využívat a používat ku prospěchu samotné hudby a ne k vlastnímu exhibicionismu.

Věřím, že se mi v této speciální hobojoyé kapitole podařilo alespoň stručně nastínit velmi specifickou problematiku mého nástroje, která často není příliš známa ani mnohým výkonným hudebníkům.

6 Konkrétní ukázka nastudování nové skladby

Protože jsem se v této práci vyjadřoval doposud pouze ve všeobecné rovině, pokusím se nyní demonstrovat uvedené zásady na konkrétním příkladu. Záměrně volím skladbu z období baroka, kdy byl podíl interpreta na společném dotvoření díla zcela neodmyslitelný a nejpatrnější.

Antonio Vivaldi napsal více než dvacet hobojevých koncertů, z nichž jsem vybral *Koncert d moll op. 8, č.9 pro hoboj, smyčce a basso continuo*.

7.1 Teoretická příprava ke studiu skladby

7.1.1 Vyhledání teoretických pramenů o vzniku koncertu

Získání vědomostí o společenské situaci v 17. století, vývoji barokního umění a v hudbě pak především o rozvoji formy instrumentálního koncertu by nám měly umožnit četné publikace, které jsou v současnosti běžně dostupné (např. M. Bukofzer: *Music in the Baroque Era*, slovenský překlad - Opus, Bratislava 1986 nebo U. Michels: *Encyklopedický atlas hudby*, Lidové noviny, Praha 2000).



Kromě poznání Vivaldiho životopisu (W. Kolneder: *Antonio Vivaldi: Leben und Werk*, Wiesbaden 1965 nebo W. Kolneder: *Antonio Vivaldi: Dokumente seine Lebens und Schaffens*, Wilhelmshafen 1979) by bylo bezesporu užitečné také nahlédnout podrobněji do jeho charakteristického kompozičního stylu (W. Kolneder: *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Strasbourg et Baden-Baden 1961; W. Kolneder: *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Leipzig 1973 nebo W. Kolneder: *Melodietypen bei Vivaldi*, Berg am Irchel et Zürich 1973), který svým kontrastním hudebním myšlením v rámci jedné věty působil zcela novátorsky. Podobně bychom si měli všimnout rozdílu mezi orchestrálními tutti a sólovými částmi, protikladů například v instrumentaci rychlých a volných vět nebo třeba častého nesymetrického utváření témat, která nezářídka začínají uprostřed fráze nebo na některém málo významném místě.

Údaje o samotném koncertu můžeme vyhledat v doprovodných textech mnoha zahraničních nahrávek, pokud třeba nemáme možnost navštívit Biblioteca Nazionale v italském Turíně, kde je uložen rukopis a kde můžeme pátrat po okolnostech jeho vzniku. Cyklus dvanácti koncertů op. 8 je však v rámci Vivaldiho tvorby natolik významný, že je o něm v těchto předmluvách opravdu dostatek informací. Pro tento účel doporučuji textové přílohy k těmto nahrávkám:



- Heinz Holliger, Staatskapelle Dresden, V. Negri
Eterna 1973, sleeve note - Karl Heller
- Han de Vries, I solisti di Zagreb
EMI 1979, sleeve note - Andreas von Imhoff
- Burkhardt Glaetzner, Neues Bachisches Collegium musicum Leipzig
Eterna 1989, sleeve note - Manfred Fechner
- Stefan Schilli, Failoni Chamber Orchestra Budapest, P. G. Morandi
Naxos 1993, sleeve note - Frédéric Castello

Jako velmi vhodné mi však z tohoto hlediska připadá především specializované dvoudeskové album Vivaldiho koncertů op. 8 v podání Jánose Rolly (housle), Pétera Pongrácze (hoboj), a Komorního orchestru F. Liszta (Hungaroton 1983, sleeve note - Judit Péteri).

7.1.2 Porovnání vlastních partů s rukopisem

Vivaldiho *Koncert d moll op. 8, č. 9* vydalo v roce 1947 nakladatelství Ricordi z italského Milána, které tak učinilo (jak uvádí v záhlaví partitury) na základě rukopisu, uloženého v turínské Národní knihovně (Biblioteca Nazionale). Angelo Ephrikian, který byl editorem tohoto vydání, zjevně nepřistoupil k radikálnějším zásahům do urtextu. Pouze tempové upřesnění první věty, kdy editor za základním tempem allegro uvádí v závorce moderato, vzbuzuje pochyby o autenticitě.

Durata: min. 7½

CONCERTO in Re minore

per Oboe, Archi e Cembalo

a cura di
Angelo Ephrikian

F. VII n.º 1

Antonio Vivaldi
(1678 - 1741)



Allegro (moderato)

Oboe

Violini I.

Violini II.

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Cembalo

Allegro (moderato)

Totéž se týká i řešení dynamiky, kdy je poměrně často v závorkách naznačováno crescendo či decrescendo, což rozhodně nemůže pocházet od Vivaldiho. Vše se vyjasní ve chvíli, kdy si přečteme předmluvu. V té je seriózně napsáno, že veškeré editorovy zásahy jsou uvedeny právě v těchto závorkách.

A V V E R T E N Z A



La realizzazione del basso per il cembalo (inesistente nei manoscritti) è segnata in note più piccole.

Tutte le altre aggiunte del revisore sono tra parentesi, all'infuori degli accenti e dei colpi d'arco.

Takto vydané dílo tedy ani nenutí interpreta dále složitě vyhledávat rukopis, protože už na první pohled je zkušenějšímu hráči jasné, že se vydavatel opravdu snažil o maximální respektování autenticity. Je zde tedy zachován, tak jak bylo v baroku obvyklé, maximální prostor pro vyjádření umělcovy osobnosti.

V době vrcholného baroka se tvůrčí umění většinou prolínalo s uměním interpretačním. Právě dotvoření zápisu formou improvizace výkonného umělce bylo odborníky nejvíce ceněno.

Vlastní realizace barokní skladby na základě skladatelova rukopisu spočívala:



- a) v dotvoření melodie – ornamentice
- b) v realizaci generálního basu
- c) v určení temp, dynamiky, frázování a způsobu hry

Jednotlivé aspekty, uvedené pod písmenem c, byly již v této práci ve všeobecné úvodní části vzpomenuty. Platí totiž pro hudbu bez rozdílu slohu, a proto je na konkrétním Vivaldiho příkladu rozeberu později.

Naproti tomu ornamentika a realizace generálního basu jsou záležitosti pro barokní skladby zcela typické, proto se o nich zmíním již nyní v souvislosti se skladatelovým rukopisem. Jeden z největších hobojistů dneška, Heinz Holliger, o provádění melodických ozdob říká: „Nemůžeme se spoléhat na své zkušenosti s hudbou klasickou nebo hudbou 19. století. Musíme si velmi pečlivě projít prameny, odkud dílo pochází a přečíst si, co napsali J. J. Quantz a C. Ph. E. Bach. Příklady ornamentiky a artikulace z tohoto období mohou být velmi užitečné, protože to jsou jedny z nejdůležitějších pramenů o barokní hudbě, které máme.“ (Hudební rozhledy, 1972, č. 9, s. 421)

Určit zásady melodických ozdob 18. století je nesmírně těžký úkol. Hudební ornamentika vlastně vznikala z volné improvizace a v době barokní byla zaznamenávána jednak interprety k jejich vlastní potřebě, jednak komponisty k poučení výkonných umělců hrajících jejich díla a jednak teoretiky buď z vědeckého zájmu, nebo aby poučili studenty. Vyzdobování má svůj smysl a význam ve stupňování hudebního výrazu. Musí se však uskutečňovat na základě předchozího důkladného poučení, kdy například Quantzova publikace *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* uvádí řadu konkrétních příkladů, jak přistupovat k této problematice opravdu fundovaně. Základním předpokladem je samozřejmě určitá vzdělanost hudebníka v oboru harmonie a kontrapunktu.

Podobné je to i u realizace generálního basu. I v partituře Vivaldiho hobojevého *Koncertu d moll* je poznámka, že cembalový part (basso continuo) sestával pouze z basové linky a byl v tomto vydání dopracován editorem.

AVVERTENZA



La realizzazione del basso per il cembalo (inesistente nei manoscritti) è segnata in note più piccole.

Tutte le altre aggiunte del revisore sono tra parentesi, all'infuori degli accenti e dei colpi d'arco.

V 17. století bylo totiž běžnou praxí, že cembalisté a varhaníci realizovali harmonickou výplň v pravé ruce přímo na pódiu – pouze na základě tzv. číslovaného basu. V dnešní době existují také interpreti, kteří toho jsou schopni (z vlastní zkušenosti mohu jmenovat například varhaníky J. Tůmu nebo A. Bártu), nicméně mnohem obvyklejší současnou praxí je, že si hráči basso continuo připraví sami předem. Podle mého názoru je nejlepším řešením když si samotný sólista kromě ornamentiky svého partu vypracuje také basso continuo (generální bas). Může totiž vhodně doplnit sólový nástroj cembalovými (v případě volných vět někdy varhanními) vstupy, které díky jednomu autorství mohou bezvadně tematicky korespondovat. Důležité také je realizovat generální bas nejen pomocí strohých akordů, ale využít rovněž možnosti nesporného oživení díky různým melodickým a pasážovitým výplním.

Ornamentika a realizace generálního basu je samozřejmě také otázkou vkusu a míry použití. Každý hráč by si měl uvědomit, kam až může množství ornamentiky směřovat, aniž by skladba ztratila svůj původní autentický charakter. Na druhou stranu by se neměl zdráhat využít své invence a uplatnit svoji osobitost tam, kde k tomu skladba vybízí.

7.1.3 Vypracování tempového a dynamického plánu

Při interpretaci jakéhokoliv díla je samozřejmě velmi důležité vystižení správného tempa. Dnešnímu výkonnému umělci usnadňuje orientaci samozřejmě metronom, ale hlavní roli v této problematice hrají především povaha a temperament hráče. Velmi zajímavě se k této otázce postavil již vzpomínaný J. J. Quantz, který před třemi staletími vzal v úvahu tento aspekt a za nejpříhodnější vodítko k určení správného tempa považoval lidský tep.

V době, kdy ještě nebyl k dispozici metronom (prvním pokusem o podobný přístroj byl chronometr, který sestrojil na přelomu 17. a 18. století Francouz E. Loulié), to bylo jistě něco zcela nevídaného a Quantz ve svém díle *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* poměrně podrobně popisuje, jak touto metodou dospět k určení vhodných temp. Jeho myšlenka o souvislosti mezi volbou temp a hudebníkovou povahou platí rozhodně i dnes.

Vivaldiho hobojový koncert d moll má celkem obvyklé tempové členění. První věta, označená *allegro*, obsahuje již zmíněný dodatek moderato. Editor chtěl interpretovy úvahy zřejmě směřovat k myšlence, že by *allegro* třetí věty mohlo být předneseno živěji než *allegro* věty úvodní, což by finální větě určitě prospělo. U krajních vět tohoto koncertu by se mohlo tedy jednat o praktickou ukázkou toho, že *allegro* nemusí být hráno vždy ve stejném tempu. V úvahu musí hráč vzít samozřejmě charakter hudby nebo fakt, zda se jedná o větu vstupní nebo finální a důležité také je, aby tempo nebylo na úkor celkové srozumitelnosti a přehlednosti přednesu.

Když jsem se zmiňoval o jedinečnosti Vivaldiho kontrastů, jeden z příkladů se nabízí hned v závěru první věty. Před závěrečnou dohrou orchestru totiž autor vypsál jakousi malou hobojovou kadenci, která zazní nad dominantou drženou v base.

105

(mf) (p) (cresc.)

(mf) (p)

Tasto solo

6b

110

f (cresc.) ff (p)

ff (p)

ff (Tutti) (p)

ff (p)

f (cresc.) ff (p)

P. R. 230



Zde by mohl hoboista podpořit toto velmi vypjaté místo vyloženě rubatovým tempem, což nepochybně vytvoří správné napětí před závěrečnou dohrou orchestru v původním tempu.

Druhá věta s označením *largo* působí svým lyrickým a zpěvným charakterem zcela kontrastně k větám krajním. Její zpěvnost by měla být podpořena klidným, ale plynulým tempem. Sólista by zde měl využít dominantního postavení svého nástroje a přiměřenými tempovými změnami, jako jsou např. pozdržení a prodloužení některých not nebo vkusné zvolnění před nástupem „reprízy“ v 16. taktu, vyjádřit klidným způsobem své emoce.



Dynamický plán by měl být utvořen s ohledem na barokní praxi, kdy ještě nebyly používány postupné dynamické kontrasty (crescendo, decrescendo). Dynamika by tedy měla být vystavěna spíše terasovitě, měla by využívat možnosti „echa“ (forte / piano) a v pomalé větě se spoléhat především na nižší dynamické odstíny. Vzhledem k tomu, že barokní hudba neobsahuje pro dnešního umělce žádné kompoziční ani interpretační záludnosti, mělo by být vypracování přesvědčivé dynamiky poměrně jednoduchou záležitostí.

7.1.4 Vypracování a sjednocení frázování

Při řešení problematiky frázování stojí interpret hned před několika úkoly.

Prvním úkolem je sjednocení frázování shodných ploch v jednotlivých partech – ať už pouze v rámci orchestru či ve vzájemné hudební komunikaci mezi sólistou a orchestrem. V našem případě je nutné někdy hledat kompromis, protože frázování přijatelné pro hru a vyznění na hoboj nemusí vyhovovat nástrojům smyčcovým v komorním orchestru. Při tomto hledání musíme docílit vyváženosti mezi potřebami interpreta a posluchače; ne vždy je totiž frázování, které se dobře hraje, také zárukou toho, že dobře zní a naopak.

Dalším úkolem je pestrost frázování, kdy se snažíme vyvážit podíl nasazovaných a vázaných tónů. Všechny pasáže, kde není využito legata a veškeré tóny jsou nasazovány jazykem (záměrně se vyhýbám názvu staccato), by měly být hrány u Vivaldiho měkce a široce, abychom se přiblížili houslovému detaché. Tento projev zní velmi příjemně a elegantně. Na druhou stranu by se měly hrát noty delších hodnot kratší a vylehčenější, např. osminy proti širokým šestnáctinám, čímž získá frázování požadovaný kontrastní charakter. V dřívějších letech, kdy ještě interpretace barokní hudby nebyla tolik probádána, byla tato díla hrána přesně opačně. Jednotlivé pasáže pak zněly křečovitě až úsečně a v místech, kde bylo třeba skladbu odlehčit, získaly naopak těžkopádný charakter. V dnešní době však již máme možnost poslechnout si řadu špičkových provedení, která jsou realizována na dobové nástroje a navíc na základě skutečného historického poučení.

V této souvislosti uvádím jednu poznámku. V současnosti se interpretace staré hudby stala speciálním hudebním oborem. Zabývají se jí soubory a hudebníci, kteří tak činí na vysoké profesionální úrovni. Je to velký pokrok oproti době před 20 až 30 lety, kdy se za autentické nástroje schovávali hráči průměrných schopností a všechny nedostatky své hry sváděli na nedokonalost těchto nástrojů. Situace je nyní zcela jiná, s tím ale vyvstává další otázka. Má se hrát stará hudba na současné moderní nástroje?

Přesto, že zřejmě nikdy neskončí polemiky na toto téma, dovoluji si tvrdit, že ano. Jsem přesvědčen, že hráči, barokní či klasicistní specialisté, jsou vedeni snahou o co největší autenticitu a dokonalost, ale na druhou stranu jsou nutně ve svém uměleckém uplatnění omezeni. Znovu podotýkám, že se jedná o špičkové instrumentalisty, kteří vedeni přesvědčením, že jeden hudebník nemůže zvládnout všechna úskalí historie hudební interpretace, zvolili tuto cestu. Všechno však má svůj přirozený vývoj, stejně tak i historie interpretace a stavby hudebních nástrojů, což jsou oblasti, které s tímto faktem nejvíc souvisí. Proto na přelomu 20. a 21. století stojíme před otázkou, zda využít všech výhod tohoto vývoje a při interpretaci hudby baroka, klasicismu nebo romantismu na moderní nástroje alespoň maximálně vycházet z poznatků těchto specializovaných skupin, nebo se přidat k nim a ochudit se tak o možnost provádění hudby všech stylových období. Jedná se samozřejmě o specifickou problematiku především dechových nástrojů

dřevěných, jejichž vývoj byl dokončen až v průběhu 19. století, což způsobilo právě tuto situaci. Věřím však, že moderně vyškolení současní hudebníci, hrající na soudobé moderní nástroje, nebudou při provádění staré hudby trnem v oku těmto specialistům, když ve své hře budou navíc využívat jejich poznatků k co nejpoučenějším hudebním produkcím.

Tato poznámka zdánlivě nesouvisí s původním tématem – frázováním. Opak je však pravdou. Právě otázka frázování je většinou hlavní slabinou některých hráčů, kteří provádějí starou, v tomto případě myšleno především barokní, hudbu na soudobé nástroje. Nejedná se zde pouze o způsoby řešení jednotlivých technických pasáží, nýbrž také o potřebné interpretační odstínění přízvučných a nepřízvučných dob, zvýraznění frází apod. V tomto ohledu jistě rádi naleznou vzor u svých specializovaných kolegů, ale na druhou stranu zase využijí předností svých moderních nástrojů, které umožňují dosáhnout větší intonační přesnosti a barevné vyrovnanosti všech zvukových rejstříků. Domnívám se, že Vivaldiho koncert lze zahrát kvalitně na oba typy nástrojů. Zásadním kvalitativním činitelem však bude vždy samotný interpret, od jehož praktické i teoretické zdatnosti se bude logicky vše odvíjet.

7.1.5 Porovnání vlastního interpretačního názoru s nahrávkami

Již v předchozí kapitole jsem se zmínil o dvou možných typech interpretací barokních děl. Na jedné straně stojí autentické provedení prostřednictvím dobového nástroje, na straně druhé jde o užití moderního nástroje soudobého. Tvrdím, že se tyto dvě možnosti navzájem nevylučují. Naopak, při hledání inspirace pro co nejlepší provedení skladby A. Vivaldiho, by bylo nanejvýš užitečné vyslechnout si tento koncert v podání moderním i autentickým.



Mezi interprety na moderní hoboje, jejichž nahrávky Vivaldiho *Koncertu d moll* doporučuji, patří např. Maurice Bourgue, Heinz Holliger, Han de Vries nebo Hans-Jörg Schellenberger. Špičkovou kvalitu autentického provedení na dobový nástroj zaručují Michel Piquet, Paul Dombrecht, David Reichenberg nebo Paul Goodwin.

Rozhodně bych nesdílel obavu z přílišného ovlivnění nějakou konkrétní nahrávkou. Toto přesvědčení jsem nabyl vlastní zkušeností, když jsem si po konečném nastudování a koncertním provedení nějaké skladby poslechl její nahrávku, která mi byla před tímto procesem nejbližší. Rozdíl v pojetí byl někdy opravdu značný a mohu zodpovědně konstatovat, že jsem si postupné vzdalování od svého původního vzoru vůbec neuvědomil. Toto zjištění je jasným důkazem, že každý interpret zákonitě směřuje k určité vizi, která jediná ho může umělecky uspokojit.

7.2 Volba vhodného hobojevého strojku

Jak jsem již uvedl ve všeobecné části, měl by brát hobojevník při výběru vhodného strojku v úvahu tři skutečnosti. Tou první je celkový charakter skladby a podíl jiných nástrojů na její interpretaci. V případě analyzovaného Vivaldiho koncertu se jedná o běžné barokní dílo, které neklade přehnané nároky na kvalitu hobojevého strojku. Koncert je napsán velmi přijatelně, prakticky v rozsahu dvou oktáv, a neexponuje sólistu ke hře v extrémně nízké nebo naopak v extrémně vysoké poloze. Lze tedy konstatovat, že je zkomponován hráčsky velmi pohodlně, což umožní hobojevníkovi věnovat většinu svého strojkařského snažení tónové problematice.

Protože je navíc sólista doprovázen pouze komorním orchestrem ve smyčcovém obsazení, nehrozí nebezpečí zvukového překrytí sólového nástroje. Hobojevník tedy může připravovat strojek, který mu umožní i ty nejjemnější tónové nuance, což v koncertantních skladbách následujících stylových období často není možné.

Nezanedbatelné je také řešení cembalové registrace (basso continuo), která by měla být citlivým doplněním zvuku celého ansámblu a podle možnosti změněna pro užití ve volné větě. Poměrně často je pro pomalé věty ostřejší zvuk cembala nahrazen varhanami, které přece jen nabízejí větší rejstříkový výběr. To je však z praktických důvodů možné většinou pouze u studiových nahrávek.

Závěrem tedy mohu konstatovat, že zvuková konstelace tohoto díla je velice příznivá a určitě usnadní hledání vhodného typu hobojevého strojku.

Druhou skutečností, kterou by měl brát hobojsista v úvahu, je akustika prostoru, v němž se produkce uskuteční. Tato otázka natolik souvisí s konkrétním sálem či nahrávacím studiem, že je nemožné ji na Vivaldiho příkladu demonstrovat. Základní zásady jsem již uvedl ve všeobecné části této práce (s. 23) a ty platí i při aplikaci na konkrétním díle.

Skutečnost třetí – délka a celková fyzická náročnost skladby – není v tomto díle dovedena do extrémní podoby, jak tomu bývá například u děl J. S. Bacha.

Přestože druhá věta, která je jednolitou hobojskou kantilénou, vyžaduje určité fyzické vypětí, není *Koncert d moll* v žádném případě výjimečně fyzicky náročný. Oproti jiným barokním skladbám lze dokonce hovořit o jisté ohleduplnosti, která charakterizuje skladatelovu poučenost o problematice sólového nástroje. Hobojsista tedy nemusí upřednostňovat tento aspekt před jinými kvalitami svého stroje. To se kladně projeví na parametrech jeho ostatních vlastností.

7.3 Řešení nádechů a ekonomika dýchání

Vivaldiho *Koncert d moll* svou „hobojskostí“ neklade na hráče v otázce řešení nádechů mimořádné úkoly. Je možné naopak konstatovat, že v tomto díle nenalezneme jediné problematické místo, které by bylo nutno řešit nějakým nestandardním způsobem. Hobojsista může zcela využít zápisu skladatele, a pokud se například ve volné větě rozhodne vyplnit některé pomlky ornamentikou, záleží na jeho rozhodnutí, jak se s touto problematikou vypořádá. Ve větách krajních pak už vůbec žádný problém nehrozí, protože veškeré sólové úseky jsou dechově snadno hratelné, někdy i na jedno nadechnutí. To už ale souvisí se zvládnutím techniky správného dýchání.

7 Studium děl klasicistních, romantických a soudobých

Stejným způsobem bych samozřejmě mohl analyzovat také konkrétní skladby z následujících slohových období. Dle mého názoru však jedna konkrétní ukázka určitě dostatečně dokumentovala opodstatněnost předchozích všeobecně naznačených zásad, o nichž můžeme konstatovat, že platí pro hudbu jakéhokoliv slohu (např. určení jasné interpretační koncepce u každé studované skladby, a to z hlediska dynamiky, tempa nebo frázování). Zcela záměrně si tedy dovolím ke studiu skladeb klasicistních, romantických a soudobých uvést pouze několik obecných úvah.

8.1 Klasicismus

8.1.1 Teoretické prameny o vzniku skladby

Nalézt doklady o zrodu děl, která byla zkomponována přibližně v letech 1750–1850, nebude jednoduchou záležitostí. Nicméně při dnešních informačních možnostech (např. internet) a dostatečné iniciativě lze jistě získat řadu poznatků o každé skladbě.

8.1.2 Porovnání partu s rukopisem

V období klasicismu se již skladatelé stále více zasazovali o přesné dodržování notového zápisu a jednotlivá díla byla také rozepisována s mnohem větší pečlivostí. Z toho vyplývá, že by interpreti měli důkladně zvažovat případné korekce skladatelova zápisu. Dopomůže jim k tomu porovnání urtextu a vlastního tištěného partu, který již určitě doznal některých úprav vydavatele. Z tohoto důvodu doporučuji věnovat pozornost také doprovodným textům k notovým vydáním jednotlivých skladeb, jež by nám měly ujasnit konkrétní editorovy korektury a důvody jeho zásahů do rukopisu.

8.1.3 Tempový a dynamický plán

Hudba tohoto období by měla být hrána jednoduše, vylehčeně a elegantně. To je velký rozdíl oproti baroku, které ve vzájemném srovnání hudby těchto dvou slohů vyznívá velmi expresivně. Nekomplikovaná harmonie, pravidelná rytmika a přehledná hudební stavba vyniknou pomocí srozumitelných temp a spíše nižších dynamických odstínů. Přímo k tomu vybízí i instrumentace jednotlivých skladeb.

Tempová označení jsou již velmi často upřesňována (*allegro con brio*, *allegro non tanto*, *allegro grazioso*, *allegro aperto* apod.), což by pro každého interpreta mělo být určitým závazkem k důslednějšímu respektování tempové představy skladatele.

Využitím postupných dynamických gradací (*crescendo*, *decrescendo*) pak získal klasicismus nový výrazový prostředek, který také charakterizuje zásadní změnu vůči slohu předchozímu.

8.1.4 Vypracování a sjednocení frázování

I v této problematice se projevuje snaha o maximální vylehčenost celkového projevu. Ta se odráží především ve využití kratšího a „vzdušnějšího“ *staccata* oproti širokému, v baroku používanému *detaché*. Velmi častým typem frázování tohoto období je použití dvou legatovaných not a následně not *staccatovaných*, což je model nejen pro rychlejší virtuózní pasáže, ale také pro klidnější melodické úseky (např. v tématech *ronda*, které je pro období klasicismu zcela typickou skladebnou formou). Jako základní model klasicistní hudby lze uvést neustálý kontrast mezi vylehčenou, graciézní hudbou na jedné straně a měkkou zpěvnou *kantilénou* na straně druhé. Oba tyto protipóly by měly být v interpretaci přesně a důsledně vystiženy především pomocí promyšleně zvoleného frázování, které by jednoznačně přispělo k oné kýžené lehkosti, resp. *kantiléně* a v neposlední řadě také ku prospěchu skladatelova uměleckého záměru.

Typickou komorní skladbou klasicistního období je v hobojojé literatuře tzv. hobojoyý kvartet ve složení hoboje, housle, viola a violoncello. Mnozí více či méně významní skladatelé se alespoň v jednom případě

ke kompozici tohoto typu odhodlali. Neodolal ani slavný W. A. Mozart a právě na příkladu jeho díla lze dobře dokumentovat vše výše zmíněné.

W. A. Mozart: *Kvartet F dur pro hoboj, housle, violu a violoncello KV 370*



3. věta

4

Oboe

Rondeau
Allegro

8.2 Romantismus

8.2.1 Teoretické prameny o vzniku skladby

Čím blíže je období vzniku určité skladby k současnosti, tím více poznatků o ní samozřejmě existuje. Z tohoto pohledu lze jen konstatovat, že množství a přesnost teoretických pramenů nám usnadní studium dané problematiky.

8.2.2 Porovnání partu s rukopisem

Stejně jako ve skladbách baroka nebo klasicismu, tak i v období romantismu by měl být pro interpreta návodem především rukopis (urtext) skladatele. Po jeho shlédnutí objeví hráč řadu zdánlivých detailů, které mu mohou velmi pomoci při celkovém pohledu na dílo.

8.2.3 Tempový a dynamický plán

Hudba 19. století je plna emocí a vášní, což by se mělo beze zbytku projevit také při její interpretaci. Volba vhodných temp a dynamických odstínů je prakticky hlavním výrazovým prostředkem, který může tuto snahu podpořit. Extrémní dynamické a tempové kontrasty, ať už postupné nebo náhlé, určitě k romantické hudbě patří a jejich využití je naopak přímo žádoucí.

8.2.4 Vypracování a sjednocení frázování

Způsob a volba frázování by měly být v romantismu jednoznačně určeny k maximální podpoře hudebního výrazu. V úvahu by měla být brána specifika jednotlivých hudebních nástrojů, a to po stránce zvukové i instrumentální. Optimální frázování by mělo být kompromisem mezi tím, co dobře zní a tím, co se hráči dobře hraje. To vše, doplněno vkusnými dynamickými a agogickými změnami, určitě dodá interpretaci na přesvědčivosti.

8.3 Soudobá hudba

8.3.1 Teoretické prameny o vzniku skladby

Kromě teoretických informací o současné hudbě, kterých je naprostý dostatek, lze samozřejmě využít i dalších možností. Mám tím na mysli třeba konzultaci se samotným autorem nebo alespoň interpretem, který dílo premiéroval či inicioval jeho vznik. To je bezesporu mimořádná příležitost, kterou by neměl nikdo promarnit.

8.3.2 Porovnání partu s rukopisem

Vysoká úroveň tištěných notových materiálů, kdy sami autoři dohlíží na vydání svého díla, je dostatečnou zárukou, aby se rukopis skladatele příliš nelišil od jeho tiskem vydané podoby. Přesto si myslím, že autor určitě nebude nic namítat, pokud ho interpret vyhledá a navrhne mu případné drobné změny, které budou ku prospěchu vyznění jeho díla.

8.3.3 Tempový a dynamický plán

V hudbě soudobé, stejně jako u jiných slohových období, je rovněž velmi důležitá celková koncepce interpretace. Tak jako byl barokní umělec ve vztahu k barokní hudbě těsně spjat s tehdejší interpretační praxí, lze totéž přenést i do současných podmínek. Mělo by tedy být velkou výhodou, že soudobý hudebník může svůj přirozený vztah k hudbě našeho století vyjádřit zcela jasnou a přesvědčivou interpretací. To samozřejmě úzce souvisí již s volbou optimálních temp a dynamických nuancí, které mnohdy zacházejí až do krajních interpretačních možností jednotlivých nástrojů.

8.3.4 Vypracování a sjednocení frázování

V otázce frázování jsou dle mého názoru skladatelé 20. století poměrně dobře poučení. Zřejmě to souvisí i s možností nahlédnout do skladeb svých předchůdců nebo třeba podle názorů jednotlivých interpretů posoudit, co kterému nástroji vyhovuje. Pro zvyšování úrovně jednotlivých oborů je také nezanedbatelné neustálé technické zdokonalování hudebních nástrojů. Tím se samozřejmě rozšiřují kompoziční možnosti soudobých autorů. Ideální je tedy setkání skladatele s konkrétním instrumentalistou, který mu může nejlépe přiblížit specifika svého nástroje.

Samostatnou kapitolou je pak hudba, která využívá nových skladatelských a instrumentálních technik (Stockhausen, Berio, Yun aj.). Zde už opravdu dochází k situaci, kdy hráč musí velmi pečlivě hledat možnosti, jak splnit maximalistické autorovy požadavky.

8.3.5 Novodobé interpretační techniky a základní názvosloví

V souvislosti se současnou interpretační praxí si dovoluji alespoň ve velmi obecných obrysech zmínit informace o tzv. novodobých hráčských technikách a základním názvosloví, s nímž se při provádění soudobých skladeb interpret určitě bude setkávat.

Ve druhé polovině 20. století se stalo hledání a používání nových zvuků a forem převládajícím trendem v kompozičním umění. Intenzivní práce v elektronickém studiu a touha po živé prezentaci se spojily, aby mohly své představy realizovat. Schopnost hobojce vytvořit opravdu pestrou paletu tónových barev za použití tradičních prostředků a zároveň i jakási „neokoukanost“ jako sólového nástroje mu připravily velmi dobrou výchozí pozici pro uplatnění ve skladbách zkomponovaných po roce 1960. Vznikla skutečně široká škála harmonických a multifonických tónů a zároveň byla zdokonalena například jazyková a dechová technika.

Základní oblasti jsem z důvodu přehlednosti rozdělil na čtyři kategorie:

- barva tónu
- melodie
- dechová technika
- úderová a jazyková technika



BARVA TÓNU (harmonické tóny, bisbigliando, multifonické tóny)

Počínaje 60. léty 20. století začínají hobojisté využívat určitých **harmonických tónů** dle vlastního uvážení k tomu, aby dosáhli různých barevných variant jednotlivých tónů a rovněž také z důvodu zvukového vyrovnání všech tónů například v rámci pomalých pasáží. Těchto přirozených harmonických tónů, produkovaných přefouknutím základu o duodecimu (oktávu a kvintu), může být dosaženo pouhým přidáním správné oktávové klapky k základnímu tónu. Přirozené harmonické tóny jsou notovány jako výsledný zvuk s kroužkem nad notou.

Nabídka harmonických tónů byla velmi rozšířena využíváním alternativních prstokladů pro noty uvnitř chromatické škály. Přirozené harmonické tóny, o nichž jsem se právě zmínil, jsou produkty základních tónů

na hoboji. Co se ale stane, když se přefoukne nota již obsažená uvnitř harmonické pasáže nebo se pro její aplikaci použije jiný prstoklad? Tato nota se v daném okamžiku v podstatě stává základem, od něhož se odvíjí tvorba různých ostatních harmonických tónů, jichž je docíleno změnou tlaku vzduchu či změnou umístění strojku v ústech. Touto technikou tak lze dosáhnout mnoha rozdílných barev pro jedinou notu.

Počínaje výzkumem Bruna Bartolozziho (*New Sounds of Woodwind*, 1967) a o něco později také Lawrence Singera (*Method for Oboe*, 1969) bylo zaznamenáno ohromné množství alternativních prstokladů, zahrnujících celou chromatickou stupnici. Zdá se, že noty s menším množstvím odporu, související s kratší délkou vzduchového sloupce, mají větší pestrost použitelných prstokladů. Například nota b¹, tradičně hraná prvním prstem pravé ruky, byla kategorizována Singerem jako nota mající až 98 možných prstokladů.

Alternativní prstoklady byly také shledány jako nejlepší základy pro umělé harmonické tóny.

Témbrové změny vytvořené využitím harmonických tónů a alternativní prstoklady jsou v podstatě používány dvěma způsoby:

- 1) pro bisbigliando
- 2) pro témbrové změny uvnitř melodie

1) **Bisbigliando** bylo původně harfovou technikou, kdy se rychle měnily dvě struny, naladěné na stejnou výšku. Hra bisbiglianda na hoboj nebo na jakýkoliv jiný dechový dřevěný nástroj vyžaduje, aby instrumentalista našel prstoklad barevně blízký, ale prstokladově rozdílný od prstokladu tradičního a oba je rychle střídal. Často je od hráče požadováno, aby reguloval rychlost alternace (např. začínaje pomalu, zrychlujíc a opět zpomalujíc). Při použití této specifické techniky je důležité dosáhnout shodného ladění tradičního prstokladu s prstokladem alternativním. Jestliže ladění není dosaženo, nejedná se již o bisbigliando, ale spíš o mikrotónový trylek, o němž se zmíním později. Bisbigliando je obvykle zapsáno jako opakované noty, přičemž noty alternativní jsou označeny kroužkem.



2) Jiný způsob použití alternativního prstokladu zahrnuje **témbrové změny uvnitř melodie**. Skladatelé často píší „Klangfarbenmelodie“, aniž používají mezi notami větší rozsah než oktávu. Nabízí se však možnost vytvořit velké barevné rozdíly mezi každou notou i v rámci jediné oktávy. Dokonce je možno vytvořit jednoduchou melodii (myšleno v rámci hudební řeči druhé poloviny 20. století) pouze rozdílnými barvami na stejném tónu, což dokumentuje například Beriova *Sequenza VII pro sólový hoboj*. Pokud jsou používány právě tyto barevné efekty, skladatel nebo vydavatel je obvykle opatří doporučenými prstoklady pro požadovanou notu.

Společně se schopností produkovat různé barvy na jednotlivých notách, obsahuje hoboj také mnoho možností pro vícezvuky neboli **multifonické tóny**. Tato hráčská technika zahrnuje dvojitě harmonické tóny, valivé tóny, množství homogenních akordů a akordy nárazové.

Ze všech těchto možností patří dvojitě harmonické tóny interpretačně asi k těm nejtěžším. Jejich realizace teoreticky vyžaduje nejprve vytvoření jednoho z možných alternativních harmonických tónů. Poté přidáním vhodné prstové techniky (např. otevření tónové dírky jen napůl nebo sklouznutí bříška prstu z příslušné klapky tak, aby se otevřel otvor jen uprostřed klapky) a vdechnutím pouze přiměřeného, hodně slabého množství vzduchu, uslyšíme velmi tichou čistou kvintu. Tyto zvuky jsou ve svém výsledku dynamicky dosti utlumené, vyžadují jistý cvik, jsou však poměrně efektní. Notovány jsou jako výsledný zvuk se dvěma kroužky nad sebou a jsou často používány ve formě trylky od jednoho dvojitě harmonického tónu k tomu následujícímu.

Valivé (rolling) tóny jsou vytvořeny od základního tónu dostatečným tlakem rtů i vzduchu tak, aby zněl základní tón a zároveň jeho oktáva. Tento efekt se dá zahrát od malého b do e¹ a je jen velmi těžko použitelný na vyšších tónech. Je označen slovem „rolled“ nebo „roullez“, případně jejich ekvivalenty.

Akordy homogenní a nárazové vznikají použitím specifického prstokladu, který vytvoří dvě nebo více délek vzduchového sloupce uvnitř nástroje. Většina navazujících tónových otvorů s výjimkou jednoho zůstává zakryta. Nejčastěji bývá oním otevřeným otvorem první prst jedné či obou rukou. Použitím kombinace těchto dvou prstů lze vytvořit rozličné akordy,

jejichž rychlá výměna, která je možná díky konstantní poloze zbývajících prstů, poskytuje efektní techniku dvou měnicích se multifonik. Stejně jako tomu bylo u barevných možností jednotlivých tónů, kategorizoval L. Singer vyčerpávající seznam homogenních a nárazových akordů ve své publikaci *Method for Oboe*.

Homogenní akordy souvisejí s délkou vzduchového sloupce, jenž vytvoří pouze jeden zjevný základní tón a nad ním tóny ostatní. Lze je měnit i pouze nepatrnými změnami v nátisku či tlaku vzduchu. Při práci s homogenními akordy je možno docílit jejich proměny při totožném prstokladu třeba jen pouhou změnou tlaku rtů na hobojevý strojek.

Nárazové akordy jsou charakterizovány přítomností dvou zjevných základních not od sebe vzdálených velkou sekundu, čímž jsou způsobeny nárazy mezi tóny i tak silné, že vnímáme jen pulzující hluk. Tyto akordy vyžadují zpravidla zasunutí strojku hlouběji do dutiny ústní, větší tlak vzduchu a větší tlak na spodní ret. Symboly pro různé změny v nátisku, tlaku vzduchu a tlaku spodního rtu byly pojmenovány a uvedeny v obou již zmíněných publikacích (Bartolozzi, Singer) a čas od času se objevují i v jednotlivých partiturách. Nicméně, mnohem častěji uváděny nejsou a autory je očekáváno využití interpretových vlastních zkušeností.

Využití a notace veškerých akordů tohoto druhu je různá. Často je po hráči žádáno, aby začal na základní notě a přešel do akordu z noty právě zahrané. Mnohé rozdílné noty v rámci jednoho akordu mohou být třeba vyneseny jako důležitější než noty ostatní, což se nejčastěji týká tónu spodního a vrchního.

Zápis akordu je pak složitý především z důvodu rozdílných možností skutečného souzvuku, který je postaven na rozmanitém prstokladu, nátisku, strojku i hoboji. Proto jsou akordy nejčastěji rozepsány jak prstokladem, tak po jednotlivých tónech. V konečném výsledku pak samozřejmě hraje stěžejní roli hráčovy schopnosti a dispozice.

**MELODIE (melodie zvukových barev, mnohočetné ozdobné tóny,
glissanda, trylky a tremola)**

Již jsem zmínil některé detaily ve vývoji hobojevé hry, jež byly podmínkou dobré intonace při provádění dvanáctitónových a atonálních



skladeb. Co se týká rozsahu hoboje, je v posledních letech požadováno jeho rozšíření směrem nahoru. Horní hranice hobojistovy hry je omezena tím, jak dalece dovede stisknout třtinové plátky k sobě a přitom jimi protlačit vzduch. To se často dělá za pomoci tlaku zubů na strojek, přičemž touto technikou lze přijatelně zahrát noty až k vysokému čtyřčárkovanému c, ovšem jen v nejslabším dynamickém rejstříku. Rozdílné vlastnosti jednotlivých hobojů a různorodé dispozice hobojistů a jejich strojků hrají zásadní roli ve způsobu, jak dosáhnout úspěšné realizace těchto extrémně vysokých not.

Používání čtvrttónů a mikrotónů začalo frustrací skladatelů ze západní dvanáctitónové stupnice. Čtvrttóny je možno hrát dvojím způsobem – speciálními prstoklady nebo změnami nátisku. Jelikož tyto tóny nejsou fyzikálně zakotveny uvnitř harmonického systému hoboje, mají tendenci k poněkud rozdílným barevným vlastnostem. Potíž se čtvrttóny také tkví v jejich ladění – v tom, že ucho člověka je naučeno slyšet jakýkoliv interval, který není posazen do rámce půltónového systému, jako interval falešný.

Specifické techniky zdobení melodie v kompozicích 20. století obsahují **melodie zvukových barev** („Klangfarbenmelodie“), **mnohočetné ozdobné tóny**, **glissanda** a různé typy **trylků** a **tremol**.

„Klangfarbenmelodie“ neboli **melodie zvukových barev** může být při použití jednoho hudebního nástroje dosažena přefouknutím některé z not melodie o oktávu či více, použitím umělých alikvot, jež změní barvu, nebo vložením pedálového tónu do základu melodické linky.

Mnohočetné ozdobné tóny se nacházejí takřka ve všech skladbách tzv. nové hudby. Nejčastěji jsou nediatonické, nearpeggiované a vytvářejí spíše náhodný atonální pocit. Mohou vést směrem k melodické lince, mohou být do melodické linky vloženy nebo se jí mohou samy stát. Mohou být řídké, početné, krátké či dlouhé a nejčastěji obsahují široké disonantní intervaly. Obvykle jsou hrány co nejrychleji, ale mohou být předepsány také v rámci postupného zrychlení nebo naopak zpomalení. Další možností zápisu je třeba model náhodných not.

V nové hudbě se rovněž používá **glissando** mezi malými a velkými intervaly. Při jeho realizaci je používána kombinace měnicího se tlaku rtů a klouzavého pohybu prstů. Technicky obtížnější je glissando mezi malým

intervalem. Při větších intervalových skocích stačí používat pro klouzání prstů pouze tónové otvory, které jsou z intonačního hlediska podstatné.

S expanzí zvukových prostředků směrem k hoboji se staly také velmi rozšířenými **trylky** a **tremola**. Mikrotrylky na skupině not mohou být využity jako barevná změna pro „Klangfarbenmelodie“ a připomínají svým zvukem mandolínu. Jiným použitím uvnitř „Klangfarbenmelodie“ je pedálový trylek. Jeho zápis obsahuje dvě nožičky a trylkovaná nota se střídá se skupinou not kontrastního rejstříku. To vytváří kombinaci zvuku dvou linek najednou – linky melodické a linky trylkové v roli jakéhosi harmonického pozadí. Dvojitý trylek je trylkem mezi základní notou a dvěma různými prstoklady na notě vrchní. Je určitě velkým rozšířením nabídky hobojových trylků. Multifonický trylek vyžaduje, aby se všechny znějící tóny pohybovaly stejným směrem se stejnou intervalovou vzdáleností. V podstatě se již nejedná o trylky, ale spíše o techniku tremola. Koncepce použití tremola se rychle rozšířila právě s příchodem multifonických tónů. Provedení tremola mezi dvěma multifonickými tóny nebo tremola mezi tónem a multifonickým tónem je v současné hudbě poměrně běžné, stejně jako monofonické tremolo v rámci širokých intervalů.

DECHOVÁ TECHNIKA (akcenty, vibrato, permanentní dýchání)

Hobojisté jsou často postaveni před problém malého dynamického rozsahu svého nástroje. Základy dynamiky hry na hoboj zahrnují techniku otevírání či svírání úst. Čím více se hobojistova ústa sevřou, tím slabší zvuk následuje. Aby bylo možno vytvářet maximální dynamický rozsah, musí mít otvor hobojového strojku patřičnou pružnost, díky níž je schopen okamžitě reagovat na změnu nátisku. Dnešní skladby tak vyžadují nejen perfektní „strojkařskou“ připravenost, ale rovněž velmi dobrou a flexibilní nátiskovou kondici hráče.

Nové skladby obsahují **akcenty** všeho druhu: akcenty prodloužené dechové (sforzando), akcenty krátké nebo naopak dlouhé tenutové, akcenty v legatu apod.

Vibrato není již jen pouhým prostředkem ke zkrášlení tónu. Počátkem 20. století se začaly v hudbě objevovat pasáže s poznámkou „senza vibrato“, což byl snadný úkol. Od vzpomínaných 60. let začínají již skladatelé určovat



také rychlost a šíři vibrata. Toto přesně kontrolované vibrato se zapisuje zvlněnou linkou.

Jinou, v soudobé hudbě často nevyhnutelnou technikou je tzv. **permanentní dýchání** (hráč v průběhu hry zbytek vzduchu z plic vtlačí do úst a zatímco ho tlakem ústních svalů vyfoukne do nástroje, nosem se téže chvíli nadechne, aniž by přerušil hru). Skladba *Atemstudie (Dechová studie) pro sólový hoboj V. Globokara* byla napsána tak, že se hoboista nadechne pouze jednou – před první notou. Poté „permanentně“ dýchá a hraje, „permanentně“ dýchá a k tomu zpívá, „permanentně“ dýchá a hraje po celou dobu trvání skladby aleatorické pasáže. Tento typ hry musí být dokonale zvládnut, aby produkoval stejný zvuk za pomoci i bez pomoci kompletního dechového aparátu interpreta. Ve své podstatě se v tomto okamžiku stává hoboista jakýmisi „lidskými dudami“.

ÚDEROVÁ A JAZYKOVÁ TECHNIKA

V rámci experimentálních technik je využíváno i mnoho netradičních použití hoboje. Častými požadavky jsou úderové techniky pomocí klepání klapek, vzduchové efekty při hře bez strojku nebo naopak hra na samotný strojek. Jazykové efekty (dvojitě a trojitě staccato, frulato, slapové tóny, nasazování bez tónu apod.) pak celou tuto mozaiku doplňují, přičemž vždy ale hrají rozhodující roli dispozice a představivost samotného hráče.

Problematika interpretace soudobých skladeb a s ní spojené nevyhnutelné využívání novodobých hráčských technik je záležitostí kombinace komplexní teoretické a praktické přípravy. Nabízí se zde tedy zcela logicky srovnání s přístupem k realizaci ornamentiky a generálního basu v hudbě barokní. Pokud mají být tyto oblasti interpretace barokních či soudobých děl na profesionální úrovni, měly by si být svou koncepcí velmi podobné. Stejně jako je pro fundovanou realizaci hudby barokní vhodné studium teoretických svazků J. J. Quantze, C. Ph. E. Bacha a L. Mozarta, doporučuji ke snazší orientaci při provádění hudby nové publikaci P. Vealeho a C. S. Mahnkopfa (*The Techniques of Oboes Playing* – Bärenreiter, Kassel 1994) nebo stručný popis moderních hobojevých technik od B. Glaetznera



(Spielmöglichkeiten und Notationsvorschläge für Oboe – Peters, Leipzig 1978).

Druhým velmi významným faktorem pro kvalitní provedení hudby tohoto druhu je také otázka, zda má hobojista k dispozici nástroj vybavený poloautomatickou nebo plně automatickou oktávovou klapkou. Prvně jmenované konstrukční řešení nabízí hned několik výhod: kromě menšího množství mechaniky, jež umožňuje lepší rezonanci nástroje a tím i kvalitnější zvukové parametry, jsou to rovněž snazší možnosti interpretace moderních soudobých technik (legatové vazby, jednodušší ozev vysokých tónů tříčárkované oktávy či multifonik apod.).

Závěr

Závěrem si dovolím volně parafrázovat umělce, jehož myšlenky a názory, přestože byly vysloveny téměř před dvě stě padesáti lety, jsou podle mého názoru dodnes platné a velice mě oslovily. Již několikrát jsem ho ve své práci zmiňoval a myslím, že zásady, ke kterým dospěl, jsou určitě použitelné také současným umělcem při studiu jakékoliv skladby. Zcela záměrně tedy závěrečné slovo dávám jemu.

„ [.... Hudební přednes se dá srovnat s přednesem řečníka, neboť oba mají stejný záměr jak při tvoření, tak při vlastním provedení – totiž promlouvat k srdci, vzbuzovat nebo tišit vášně a přenášet posluchače z jednoho citu do druhého.

Dobry dojem z hudebni skladby závisi temer stejnu merou na interpretovi i na samotnem skladateli.

Kazdy umelec ma svuj zpusob prednesu, jimz se lisi od ostatnich. Dobry prednes musi byt predevsim intonačne cisty a zretelny. Nesmite od sebe oddelovat myslenky, které patri k sobe a naopak je musite oddelit, jsou-li v hudebnim smyslu ukončeny, ať je tam pomlka či nikoliv. Přednes musí být také nenucený a plynulý. Ať jsou noty jakkoliv obtížné, nesmí to být na interpretovi patrné. Dobry prednes musi byt také hudebne rozmanity. Stale je treba proti sobe stavet svetlo a stin, neboť urcite na nikoho nezapůsobite, budete-li hrát stále stejně silně nebo slabě, budete-li užívat stejné barvy a nedovedete-li podle potreby ton zeslabit nebo zesilit. Hrac se musi snažit, aby vycitil nejen zakladni naladu, nybrz postupne i vsechny ostatni, a protoze se ve vetsine skladeb nalada stále meni, musi byt interpret schopen posoudit, jaky cit je v kazde myšlence a prizpůsobit tomu své provedení. Jen takto se může vyrovnat se záměrem skladatele i s představami, s nimiž skladbu komponoval] “

Johann Joachim Quantz

Seznam použité literatury a nahrávek

- M. Hošek - Tajemství hobojevého strojku
"Hudební nástroje" č. 4, č. 5, č. 6; Praha 1975
- R. Donington - The Interpretation of Early Music
Faber and Faber, Londýn 1989
- J. J. Quantz - Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen
český překlad Supraphon, Praha 1990
- Baker's Biographical Dictionary of Musicians
Robert Lafont, S. A., Paříž 1995
- A. Vivaldi - Koncert d moll - partitura
Ricordi, Milán 1977
- Slavné hobojevé koncerty 18. století
Heinz Holliger, Staatskapelle Dresden, Eterna 1973
- A. Vivaldi - Hobojevé koncerty
Han de Vries, I Solisti di Zagreb, EMI 1979
- A. Vivaldi - Hobojevé koncerty
Jiří Krejčí, Musici de Praga, Supraphon 1982
- A. Vivaldi - Koncerty op. 8
János Rolla, Péter Pongrácz, Liszt Chamber Orchestra Budapest,
Hungaroton 1983
- A. Vivaldi - Hobojevé koncerty
Maurice Bourgue, I Solisti Veneti, Erato 1984
- A. Vivaldi - Hobojevé koncerty
Burkhardt Glaetzner, Neues Bachisches Collegium musicum
Leipzig, Eterna 1989
- A. Vivaldi - Hobojevé koncerty
Stefan Schilli, Failoni Chamber Orchestra Budapest, Naxos 1993

Vysvětlivky k používaným symbolům



Příklad – objasnění nebo konkretizování problematiky na příkladu ze života, z praxe, ze společenské reality, apod.



Pojmy k zapamatování.



Literatura – použitá ve studijním materiálu, pro doplnění a rozšíření poznatků.

Hlavní zásady pro nastudování nové skladby se zaměřením
na hobojevou problematiku

© Dušan Foltýn

První vydání

Náklad: ??? kusů

Duben (??) 2013

Vydavatel (??)

Tiskárna (??)