

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra dechových nástrojů

Studijní obor: Lesní roh

Robert Schumann – Tvorba pro lesní roh

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Pavel Chomoucký

Vedoucí práce: prof. MgA. Jindřich Petráš

Oponent práce: odb. as. MgA. Zuzana Ržounková, Ph. D.

Brno 2013

Bibliografický záznam

Chomoucký, Pavel. *Robert Schumann – Tvorba pro lesní roh [Works for French horn]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, rok. 2013, 52 s. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Jindřich Petráš.

Anotace

Diplomová práce *Robert Schumann – Tvorba pro lesní roh* pojednává o skladbách, které Robert Schumann napsal pro lesní roh. Práce je rozčleněna do tří velkých kapitol. V první kapitole se zabývám životem samotného skladatele. Druhá kapitola pojednává o skladbách, jejich vzniku a nalezneme zde formální rozbor. Ve třetí kapitole srovnávám interpretaci obou koncertů a najdeme zde i životopisy interpretů, kteří koncert nahráli.

Annotation

The thesis, called *Robert Schumann – Works for French horn*, is dedicated to his great French horn compositions. The thesis is divided into three chapters. The first chapter deals composer's life, the second chapter deals horn concertos, its origin and formal analysis. In the third chapter I compare interpretation of these concerts and biographies of interpreters, that recorded these concerts.

Klíčová slova

Robert Schumann, lesní roh, Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70, Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86, Jagdlieder op. 137, komorní hudba.

Keywords

Robert Schumann, French horn, Adagio und Allegro for Horn and Piano op. 70, Concert piece for four French Horns and Orchestra op. 86, Jagdlieder op. 137, Chamber music.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne

BcA. Pavel Chomoucký

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval panu profesoru Jindřichu Petrášovi za ochotný a vstřícný přístup, cenné připomínky k textu a odborné vedení diplomové práce.

Obsah

PŘEDMLUVA	6
1 ROBERT SCHUMANN – ŽIVOTOPIS	7
2 ROZBOR SKLADEB	17
2.1 ADAGIO UND ALLEGRO PRO LESNÍ ROH A KLAVÍR OP. 70.....	18
2.1.1 <i>Charakteristika díla:</i>	18
2.1.2 <i>Formální rozbor:</i>	19
2.2 KONCERTNÍ KUS PRO ČTYŘI LESNÍ ROHY A ORCHESTR OP. 86	24
2.2.1 <i>Charakteristika díla:</i>	24
2.2.2 <i>Formální rozbor</i>	25
2.3 JAGDLIEDER OP. 137	31
2.3.1 <i>Charakteristika díla:</i>	31
2.3.2 <i>Formální rozbor:</i>	31
3 SROVNÁNÍ NAHRÁVEK	35
3.1 INTERPRETI.....	37
3.1.1 <i>Dennis Brain</i>	37
3.1.2 <i>Radek Baborák</i>	38
3.1.3 <i>Zdeněk Tylšar</i>	39
3.1.4 <i>Hermann Baumann</i>	40
3.2 ADAGIO UND ALLEGRO PRO LESNÍ ROH A KLAVÍR OP. 70.....	41
3.2.1 <i>Adagio</i>	41
3.2.2 <i>Allegro</i>	42
3.3 KONCERTNÍ KUS PRO ČTYŘI LESNÍ ROHY A ORCHESTR OP. 86	44
3.3.1 <i>První věta: Lebhaft</i>	44
3.3.2 <i>Druhá věta: Romance</i>	46
3.3.3 <i>Třetí věta: Sehr Lebhaft</i>	47
ZÁVĚR	51
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	52

Předmluva

Jako téma své diplomové práce jsem zvolil tvorbu pro lesní roh od Roberta Schumanna. S jeho skladbou *Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70* jsem se setkával celá studia. Měl jsem možnost ji několikrát provést na koncertech a soutěžích, kde bývá tento kus velmi často zařazován.

Schumannův *Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86* je také velmi populární, avšak v jiném slova smyslu. Řadí se mezi díla, která jsou velmi náročná na interpretaci, a je velmi těžké ho provést. Další kus, méně známý, je *Jagdlieder op. 137* pro vícehlasý mužský sbor s doprovodem čtyř lesních rohů. Toto dílo stojí za zmínku, protože je pro studenty většinou neznámé.

1 Robert Schumann – životopis

Robert Schumann se narodil 8. června 1810 v saském městě Zwickau v rodině knihkupce Augusta Schumanna. Ten založil v roce 1807 se svým bratrem Friedrichem prosperující knihkupectví a nakladatelství, což je s podivem, uvědomíme-li si tehdejší kulturně hospodářské poměry v tehdejší Německu. Město samo velmi utrpělo za sedmileté války v letech 1756-1763 a následně byla celá Evropa vtažena do vleklého a ponurého období Napoleonských válek. August byl na svou dobu velice houževnatý a cílevědomý. Bylo mu dopřáno pouze nižšího gymnaziálního vzdělání, ale to mu nebránilo se dále vzdělávat a rozvíjet především svůj literární talent. Byl autorem několika románů, povídek, vydával časopisy, kde většinu příspěvků, stejně jako později jeho syn, psal sám.

Robertova matka Johanna Christiana měla také porozumění pro literaturu, byla totiž vzdálenou příbuznou básníka Lessinga¹. Vezmeme-li v potaz dispozice získané od svých rodičů a prostředí rodného města Zwickau sevřeného středověkými hradbami a překrásnou krajinou, měl Robert všechny předpoklady stát se velkým romantikem. Když bylo Robertovi šest a půl roku, byl dán do soukromé školy dr. Döhnera a v sedmi letech se začal učit hře na klavír u městského varhaníka Johanna Gottfrieda Kuntscheho, který jako první rozpoznal jeho velký hudební talent. Rodiče, kteří sami hudebním talentem neoplývali, ho všemožně podporovali, dokonce i vyjednávali s C. M. Weberem, ale smrt otce i zmíněného skladatele v roce 1826 plány zmařila. Schumann byl tak vlastně samouk. Až do jeho dvaceti se mu nedostalo žádného vzdělání v kompozici, ale to mu nebránilo, aby již v sedmi letech zkomponoval první klavírní tance, ve dvanácti 150. žalm s orchestrem, provedený orchestrem jeho spolužáků, který založil a sám od klavíru řídil. Otec ho v tom, za svého života, velice podporoval. Zakoupil dokonce pulty, klavír, opatřil notový materiál a dal orchestru k dispozici svůj dům.

V roce 1820 nastoupil Schumann na gymnázium ve Zwickau, kde našel nové podněty a vzory a mohl tak rozvinout i své literární nadání. Tehdy se projevil i jeho organizační talent, když už v patnácti letech založil literární sdružení žáků, jež mělo

¹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), německý básník, kritik, spisovatel a filosof. Řadí se mezi nejvýznamnější spisovatele německého osvícenství.

za účel zasvěcení do německé literatury. V roce 1828 začal, na přání své matky, studovat práva v Lipsku. Zde se seznámil s dílem Johanna Sebastiana Bacha, Felixe Mendelssohna a Jana Nepomuka Hummela. Nejblíže mu byl ale Franz Schubert. Schumann studoval celé jeho klavírní dílo, učil se jeho písním a začal komponovat na Schubertova dvorního básníka Johanna Wolfganga von Goetha.

V Lipsku se mu také otevřely úplně nové hudební obzory, které byly ve Zwickau téměř nemyslitelné. Byl zde slavný sbor u sv. Tomáše a především slavný orchestr Gewandhausu, který mu ukázal svět symfonické hudby. Schumann si sám uvědomoval, že je pouze geniálním diletantem, a tak se přihlásil za žáka Friedricha Wiecka, aby odstranil své zlozvyky v klavírní hře. Stále sváděl vnitřní boj mezi studiem práv a životem svobodného umělce. Lipsko se mu stalo záhy nesnesitelným, a tak po dvou semestrech přestoupil na univerzitu v Heidelbergu, kterou si vybral pro tamější uvolněnější a temperamentnější atmosféru. Doufal, že se zde snáz rozhodne pro budoucí cestu. Matce při tom řekl, že jde za slavnými profesory práv Thibautem a Mittermayerem. Heidelberg byl tenkrát hlavním městem literárního romantismu. Zde Schumann prožil tři semestry a slavný profesor Thibaut upoutal jeho pozornost pouze, jako nadšený milovník hudby který vydal knihu „O čistotě v hudbě“. Největší energii věnoval klavírní hře. Cvičil až sedm hodin denně.

Do roku 1829 zkomponoval první klavírní skladby, které později zrevidoval a zařadil do svých opusů. Vznikly také malé skladby v taneční formě, které vybral do svého opusu 2 *Papillons (Motýli)*, a jež se bez jeho jakéhokoliv teoretického studia staly trvalou součástí repertoáru klavíristů na celém světě. Jako sólista se poprvé představil ve studentském spolku „Museum“ a hned zaznamenal obrovský úspěch. Tyto jeho kompoziční a koncertní úspěchy, a také když o velikonocích roku 1830 poprvé uslyšel Paganiniho, ho vedly k tomu, že se definitivně rozhodl pro svou budoucí dráhu klavírního virtuosa. Matka to nesla s nelibostí, ale po poradě s Wieckem nakonec svolila.

Schumann se přestěhoval zpět do Lipska, ze kterého se mezitím stalo hlavní centrum nakladatelského podnikání. Působily zde firmy Breitkopf&Härtel, Peters, a mnohé další se jim snažily konkurovat. Schumann si najal místnost přímo ve Wieckově bytě na Grimmaiscen Gasse č. 36 a pustil se ze všech sil do práce.

Vycházel z myšlenky, že klavír je především mechanika, a tak zastával názor, že by bylo možné pomocí nějakého mechanického zařízení zkrátit a zefektivnit klavírní výcvik. Zejména se snažil o úplné osamostatnění čtvrtého prstu, avšak nevěděl, že je šlachou spojen s prstem třetím, a tak nelze jeho úplné samostatnosti dosáhnout. Takové zařízení si i sám sestrojil. Při hře si střídavě vytahoval do výšky třetí a čtvrtý prst, zatímco ostatní hrály. Pro tento účel si dokonce napsal i vlastní cvičení. Tyto pokusy vedly jen k jednomu nezvratnému výsledku. V roce 1831 prst ztratil svou citlivost, šlacha sílu, a tak došlo k ochromení jeho pravé ruky. Zpočátku tento stav považoval pouze za přechodný, mnozí doktoři ho v tom i ubezpečovali, ale nakonec rezignoval. S virtuozitou a koncertním pódiem byl konec. I s touto neblahou situací si dokázal překvapivě brzy poradit a již po půl roce byl rozhodnut, že se zaměří na komponování. Informativního přehrávání a improvizací byla ruka schopna, a tak ho v jeho práci nijak neomezovala. Tento rychlý přechod od klavírního umělce ke skladateli se samozřejmě neobešel bez četného alkoholu.

Se studiem u Wiecka byl konec, avšak Schumann do rodiny dále docházel, rozmlouval s mistrem o umění a předkládal mu k posouzení své nové klavírní skladby. Seznámil se i s jeho dvanáctiletou dcerou Clarou, která již byla úspěšnou pianistkou, a jejíž hra, na její koncertní cestě v Paříži, uchvátila Friedricha Chopina, Felixe Mendelssohna i Niccoló Paganiniho. Od roku 1831 také konečně studoval harmonii a kontrapunkt u skladatele Heinricha Dorna. Toho samého roku mu poprvé vyšly tiskem jeho první dva pisy, variace *Abegg a Papillons*. První u Probsty a druhý u Kistnera v Lipsku. Vídeňský časopis s názvem „Wiener musikalische Zeitung“ na ně o rok později přinesly pochvalné kritiky a Schumann se poprvé představil i jako hudební spisovatel se svým příspěvkem v „Leipziger Allgemeine Zeitung“, kde bez jakékoli závisti vychválil Chopinův op. 2, *Variace na Mozartovo téma*. Rok 1831 tak byl pro Schumanna, i přes jeho zranění pravé ruky a ukončení klavírní kariéry, více než povzbudivý.

V letech 1832 a 1833 Schumann mílovými kroky doháněl své nedostatky v teorii. Johann Sebastian Bach se pro něj stal nejlepším učebnicí, psal řadu kontrapunktických studií a pokoušel se o svoji doposud největší kompoziční výzvu. Bylo jí přenesení Paganiniho *Caprice pro sólové housle* na klavír a na jejich základě vytvořit koncertní klavírní etudy. V roce 1832 vznikly *Studie podle Paganiniho*

Capricí, op. 3 a o rok později *6 koncertních etud podle Paganiniho Capricí, op. 10*. V říjnu roku 1833, po náhlé smrti jeho bratra Julia a smrti Julie, manželky jeho druhého bratra Karla, prodělal svůj první nervový otřes, který byl první známkou toho, že s jeho zdravím není vše v pořádku.

Schumann si stále více uvědomoval neutěšenou situaci německého hudebního časopisectví, které bylo v rukou zpátečníků a diletantů. Lipský časopis „*Allgemeine Musikalische Zeitung*“ vedl pastor Fink, berlínský časopis „*Iris*“ vedl bývalý pruský důstojník Rellstab, člověk bez jakéhokoliv hudebního vzdělání a velký odpůrce nových německých umělců, jako byl třeba F. Schubert a C. M. Weber. Časopis „*Cäcilia*“ vedl generální prokurátor G. Weber a vídeňský „*Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*“ úředník Castelli. Rozhodl se, že založí vlastní nový a hlavně pokrokový časopis. Obklopil se řadou spolupracovníků, ale největší díl organizační a tvůrčí práce zůstával na něm samotném. Schumann publikoval nejen pod svým vlastním jménem, ale vytvořil si i několik pseudonymů jako třeba Florestan, Eusebius a Mistr Raro. Tři jména, symboly tří stránek Schumannovy povahy, které se podepisovaly pod články, vzájemně spolu polemizovali, a které nikdo blíže, až na několik blízkých Schumannových spolupracovníků, neznal.

V březnu roku 1834 vyšel prospekt k novému časopisu pro hudbu „*Neue Zeitschrift für Musik*“ a 3. dubna 1834 vyšlo první číslo. Časopis zaznamenal obrovský úspěch a během prvních tří měsíců došlo na 300 objednávek. Bylo zřejmé, že vznikl vedoucí evropský hudební časopis, kterému mohla ve své kvalitě přispěvků a pevnému zaměření konkurovat jen pařížská „*Revue et Gazette musicale*“, založená v témže roce a do které velmi přispíval třeba F. Liszt. Schumann redakci věnoval téměř všechn svůj volný čas, ale i tak mu ještě trochu zbylo na kompozici. V roce 1838 se rozhodl opustit Lipsko a přesídlit do Vídně. Měl tam řadu předplatitelů, tak doufal, že bude možné redakci bez větších problémů přestěhovat, a také doufal, že bude přijat na místo profesora na Vídeňské konzervatoři. Vídeňský pobyt se ale nevydařil. Místo na konzervatoři nedostal a brzy zjistil, že město se svým antirevolučním Metternichovým režimem nebude nakloněno jeho novým moderním myšlenkám. Nenašel zde nakladatele pro svůj časopis a zažil zde i vlašné přijetí Mendelsohnova oratoria *Paulus*, což ho přesvědčilo, že Vídeň se jeho domovem nestane. I přesto zde setrval až do jara 1839, napsal několik opusů a také

při prohlížení Schubertovy pozůstalosti objevil do té doby neznámou *Symfonii C Dur*, dílo, které mistrně propojuje klasicismus s novými romantickými náladami. Dílo ihned odeslal do Lipska Mendelssohnovi, který jej neprodleně v Gewandhausu provedl.

V roce 1840 se přihodila událost, která dala opět naplno průchod Schumannově psychické chorobě. Robert už několik let udržoval důvěrné styky s Wieckovou dcerou Clarou. Bohužel jejich důvěrnosti se omezovali pouze na četné dopisy, které si navzájem vyměňovali, protože Wieck byl zásadně proti. Zašel dokonce tak daleko, že Claře dopisování zakazoval a Schumannovy dopisy se snažil před Clarou utajit. Vše vyvrcholilo v roce 1840, kdy se Schumann obrátil na apelační soud v Lipsku, aby si sňatek vydobyl právní cestou. Podle tehdejších zákonů by byla Clara plnoletá až ve svých dvaceti čtyřech letech, a tak dlouho nehodlal Schumann čekat. Wieck se snažil sňatku všemožně zabránit. Obvinil Schumanna z opilství a rozšiřoval potupné letáky, ale nebyl schopen tuto věc podložit nějakým důkazem nebo svědky. Naproti tomu Clařina matka, bývalá Wieckova žena, sdělila soudu do Lipska svůj souhlas. Schumann celou touto situací velmi trpěl, skoro nevycházel z domu a jeho tvorba úplně ustala.

I přesto se ale nehodlal vzdát. 4. ledna soud rozhodl ve prospěch snoubenců. Wieck podal ještě odvolání, ale apelační soud výnosem z 1. srpna 1840 původní rozhodnutí potvrdil. Svatba se konala 12. září, den před Clařinými jednadvacátými narozeninami, v Schönefeldu u Lipska. Jako svatební dar věnoval Schumann Claře cyklus písní *Myrty op. 25*.

Schumann okamžitě obnovil svou skladatelskou činnost. Vnitřnímu vzrušení, které tou dobou prožíval, už klavír nestačil. Usiloval o spojení slova a hudby, aby mohl vyjádřit to, co právě prožíval. Napsal 22 vokálních opusů, které obsahovaly 138 písní, velkou část na texty velkých německých romantiků své generace, jako byli Heine, Rückert, nebo Chamisso. Tvořil vlastně v jakýchsi etapách. Zatímco do roku 1839 psal výlučně pro klavír, až na výjimku jednoho pokusu o symfonii, rok 1840 patřil výlučně písním, s jedinou výjimkou *Romanci pro klavír op. 28*. Ožil i jeho společenský život, kdy navázal blízká přátelství s Berliozem a Lisztem. Přišlo i velké zadostiučinění za Wieckovu snahu ublížit Schumannovi na veřejnosti, když

univerzita v Jeně udělila skladateli čestný doktorát filosofie za jeho kompoziční a spisovatelskou činnost.

Rok 1841 byl celý věnován symfonické tvorbě. Jeho *Jarní symfonie B dur*, provedená 31. 3. 1841 v Gewandhausu pod vedením Mendelssohna, zaznamenala obrovský úspěch a konečně také úctu a uznání tohoto velkého dirigenta a skladatele. Vznikla první verze *Symfonie d moll*, jež byla za deset let uvedena jako *Symfonie č. 4* a *Fantasie pro klavír a orchestr*, z níž v roce 1845 rozšířením o dvě věty vznikl slavný *Klavírní koncert a moll*.

Rok 1842 je celý věnován hudbě komorní. Vznikly *Tři smyčcové kvartety, op. 41, Klavírní kvintet, Klavírní kvartet a Čtyři fantastické kusy pro klavírní trio op. 88*.

V roce 1843 vzniklo velké světské oratorium *Ráj a Peri*. Premiéra 4. 12. 1843 v Gewandhausu přinesla Schumannovi vrcholné uznání celé hudební společnosti. Tuto premiéru řídil Schumann sám jako dirigent, bylo to jeho vůbec první vystoupení za dirigentským pultem. Bylo mu také Mendelssohnem nabídnuto místo profesora na právě vznikající lipské konzervatoři. Začal vyučovat hru na klavír, kompozici a hru partitur.

Aby manželé Schumannovi vylepšili svou finanční situaci, rozhodli se v roce 1844 uskutečnit velké čtyřměsíční koncertní turné po Rusku. Cesta manželé neobyčejně proslavila, ale díky velkému nervovému vypětí nebyl Schumann schopen téměř žádné tvůrčí práce a většinu času odpočíval na lůžku. Po návratu se díky těžkým záchvatům své choroby rozhodl zanechat svého působení na konzervatoři a opustil i své místo v redakci. Tu po něm na čas řídil Oswald Lorenz a v roce 1845 přešel časopis do rukou Franze Brendela, Wieckova žáka a přítele Lisztova. Tak se stalo, že v následujících letech časopis prosazoval spíše novoromantickou školu Berlioze, Liszta a Wagnera, než klasické dědictví Schumanna a Mendelssohna. Tito, spíše muzikanti, odmítali pronikání mimo-hudebních programů do hudby. Určitou úlohu v tom hrála i role Clary, která nebyla skladbám Berlioze a Liszta nakloněna. V případě Richarda Wagnera to vedlo až k osobní roztržce.

V roce 1844 odešel z Lipska Mendelssohn, kterému bylo nabídnuto místo generálního hudebního ředitele v Berlíně. Schumann po svém úspěchu s oratoriem

doufal, že po něm převezme vedení Gewandhausu, ale místo bylo nabídnuto dánskému skladateli Nielsovi Gademu. To moc nepomohlo Schumannově zdravotnímu stavu, ale také ho už nic nedrželo v Lipsku. Tak se Schumann provedením klavírního kvartetu v prosinci 1844 s Gewandhausem a Lipskem rozloučil.

Schumann se přestěhoval do Drážďan těžce nemocen a až do jara 1845 protřpěl v kritickém stavu. V lékařské zprávě stálo, že trpí ustavičným chvěním, úzkostmi a strachem z vysokých budov, kovových předmětů a léků, které nechtěl brát. Až po určitém zlepšení jeho stavu se opět pustil do usilovné práce. Hudební život v Drážďanech nemohl konkurovat Lipsku, ale pravidelný veřejný koncertní život, jemuž manželé Schumannovi vydatně pomohli, se pomalu ale jistě rozvíjel. V té době byl ve městě jediným hudebníkem Schumannova formátu pouze Richard Wagner, ke kterému ale zaujal odmítavý postoj. Až po zhlédnutí *Tannhäusera*, a když mu Wagner sám daroval výtisk této partitury, přiznal Schumann svůj omyl a hned v dopise Mendelssohnovi popsal hloubku, originalitu a geniální záběr jeho hudby, do níž byl zcela vtržen. Tou dobou usilovně pracoval na své *symfonii C dur*, která po přepracování jeho *Symfonie d moll* dostala pořadové číslo 2. Čtvrtého prosince 1845 bylo v Drážďanech poprvé provedeno jeho nejslavnější dílo vůbec, *Klavírní koncert a moll op. 54*, o jehož vzniku jsem se již dříve zmínil.

Na jaře roku 1846 ho během instrumentace 2. *Symfonie* přepadly sluchové přeludy, které odezněly až po letním odpočinku, a tak mohlo být dílo dokončeno. Na podzim podnikli manželé koncertní cestu do Vídně, kde ale nebyli příliš vlídně publikem přijati. Zato Praha, kam v lednu 1847 přicestovali z Vídně, je čekala s nadšením. Zažili zde dva obrovské triumfy a ještě dlouho po návratu Schumann vzpomínal na dokonalý pražský orchestr, zvláště když o několik dní později dirigoval v Berlíně *Ráj a Peri*, a kde orchestr podal výkon přímo katastrofální. V Praze mu byl také hrabětem Thunem představen mladý, hudbou zaujatý, Bedřich Smetana.

Rok 1849 byl nejplodnějším Schumannovým rokem. Napsal 27 velkých opusů, pětinu z jeho celého díla, což je s podivem, přičteme k tomu četné koncertní cesty s Clarou. Usilovně také pracoval na své opeře *Genoveva*, které se věnoval od roku 1847. Tehdy ho Wagner v dobrém úmyslu upozornil na dramatické slabiny

ve třetím jednání, ale Schumann bral tuto výtku jako osobní urážku a od té doby se o sobě vzájemně nevyslovovali příliš lichotivě.

Premiéra *Genovevy* byla 25. června 1850 v Lipsku a přijetí obecně i tiskem bylo velice různorodé. Hudba byla vesměs chválena, ale vytýkán byl nedostatek dramatického smyslu.

Život v Drážďanech byl pro Schumanna celkem klidným, pouze tři události jím otřáslly a znamenaly zároveň zhoršení jeho zdravotního stavu. V listopadu 1847 zemřel Mendelssohn, v květnu 1849 jeho bratr Karel a v říjnu téhož roku Chopin. Když byl po revolučních událostech v roce 1849 vydán zatykač na Richarda Wagnera, doufal Schumann, že se stane jeho nástupcem v tamější opeře, ale stejně jako v Lipsku se tak nestalo, a tak přijal nabídku na místo hudebního ředitele v Düsseldorfu.

Robert tedy v roce 1850 nastoupil ve svých čtyřiceti letech poprvé na místo dirigenta profesionálního orchestru. Přes počáteční obtíže, kdy nemohl najít klidný byt pro svou práci a přes neustále se zhoršující psychický stav doprovázený sluchovými přeludy, se pustil do horlivé práce. V listopadu dokončil *Symfonii Es dur „Rýnskou“ op. 79* a opět se v něm probudily dramatické plány. I když se nakonec neuskutečnily, tak alespoň vznikly tři předehry: *Messinská nevěsta*, *Julius Caesar*, *Hermann a Dorothea*. Objevil se dokonce i projekt s hlavním tématem *Žižky*. Mělo jít buď o oratorium, nebo o operu, ale k jeho uskutečnění nakonec nedošlo.

V roce 1851 je v Düsseldorfu navštívil Liszt a věnoval Schumannovi svou *Sonátu h moll*. Vznikly *Tři fantastické kusy pro klavír op. 111*, i obě *Houslové sonáty*, v kterých se již podle mnohých projeví stopy nastávajícího úpadku, kdy se ryze Schumannovská místa střídají s místy nabitými divnými rytmickými nepokoji.

V únoru 1852 pozvalo Lipsko manžele k několika koncertům v Gewandhausu, kde zazněla díla jak symfonická, tak komorní a klavírní. Po návratu Schumann zkomponoval mši a rekviem, díla již velice problematická, kdy byl uprostřed práce stížen těžkým záchvatem své choroby.

Další rok nebyl pro Schumanna vůbec příznivý. Bylo mu stále předkládáno, že úřad městského hudebního ředitele má povahu nejen uměleckou,

ale i společenskou a reprezentativní, což pro Schumanna, který se stále více stranil společnosti a uzavíral do sebe, nebylo jednoduché. Kritizována byla i jeho činnost dirigentská, kdy orchestr nebyl spokojen s jeho aktivitou během zkoušení, a vůbec s jeho apatickým pracovním tempem. Schumann už v té době vůbec nesnesl rychlá tempa, dokonce přepisoval metronomické údaje svých dřívějších skladeb. Když hrál nebo dirigoval, tak slyšel a vnímal pouze jakousi svou vnitřní představu, která překryla reálný zvuk. Nevadil mu už ani dokonce rozladěný klavír. Když byl na tyto své nedostatky upozorněn, vzal to jako intriku a v listopadu 1853 dal ze svého místa výpověď.

Schumann se ještě naposled vrátil ke svému časopisu. Podnětem byla událost, která se přihodila na Dolnorýnském hudebním festivalu, kde byly provedeny některé jeho skladby a kde se seznámil s mladým houslovým virtuosem Josephem Joachimem. Ten ho seznámil s mladým, tehdy dvacetiletým, Johannesem Brahmssem. Schumann v něm ihned rozpoznal velký talent a genialitu. Našel v něm i pokračovatele klasické romantické linie. A tak jako na začátku začal svou literární činnost nadšeným článkem o Chopinovi, napsal nyní o Brahmsovi svůj poslední článek do „Neue Zeitschrift für Musik“. Nesl název „Nové cesty“.

Koncem roku ještě s manželkou odjel na koncertní turné po Holandsku, pak odjeli do Hannoveru, kde mu Brahms s Joachimem uspořádali královské přijetí a zajistili slavné provedení jeho *Čtvrté symfonie*. Pak ale přišly další záchvaty jeho nervové choroby, které vyvrcholily 27. února 1854, kdy se pokusil o sebevraždu skokem do Rýna. Byl naštěstí zachráněn místními rybáři, kterým přišlo podivné jeho chování, když šel po mostě přes Rýn pouze v domácích papučích a jako mostné odevzdal svůj kapesník, protože u sebe neměl žádné peníze. Rybáři ho vtáhli do loďky a zabránili mu i v dalším pokusu o nový skok do řeky.

Byl transportován osmi muži do svého bytu a nakonec se svým svolením převezen do ústavu pro nervové choroby v Endenichu u Bonnu. Měl zde zakázané veškeré návštěvy, včetně své ženy Clary, která mu tou dobou porodila osmé dítě. Jediný, kdo ho směl navštěvovat, byl Brahms. Měl zde k dispozici klavír, a tak zde napsal i svou poslední skladbu *Endenišský chorál* na text jáchymovského kantora Nikla Hermanna „Když nadchází moje hodinka, abych se loučil tímto světem“.

S Clarou se neviděl dva a půl roku. Byla k němu zavolána, až když už byl konec neodvratný. Bylo to 27. července 1856. Dva dny na to 29. července 1856 zemřel. Jeho pozůstatky byly pochovány v Bonnu a nad rakví zněl jeho *Endenišský chorál*. Pitva ukázala, že šlo o těžkou a vleklou mozkovou chorobu. Na vnitřní straně čelní lebeční kosti došlo totiž ke zbytnění kostní tkáně. Tato kost stále rostla a zatlačovala čelní mozkové laloky, jež hynuly a nakonec úplně atrofovaly. Je s podivem, že Schumann i přesto dokázal vytvořit tak rozsáhlé a hodnotné dílo.

2 Rozbor skladeb

Robert Schumann napsal za svého života pro lesní roh pouze tři skladby. *Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70*, *Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86* a *Jagdlieder op. 137*. Pouze *Adagio und Allegro op. 70* je psáno pro sólový lesní roh. Zbylé dvě skladby jsou pro kvarteto lesních rohů.

V této kapitole bych chtěl vysvětlit vznik jednotlivých skladeb od Roberta Schumanna a formálně je rozebrat.

2.1 Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70

2.1.1 Charakteristika díla:

Skladba byla původně psaná pro lesní roh a piano. Později vznikla také varianta se sólovými houslemi či violoncellem. Vznik této skladby se datuje mezi 14. - 17. únorem roku 1849, během téhož týdne Schumann sepsal také „*Tři fantazijní kusy*“ op. 73 pro violoncello a klavír. Obě tato díla vznikala v bouřlivé době protimonarchistického revolučního hnutí, které v německých zemích tehdy propuklo, a kterých se Schumann osobně zúčastnil. Zvláště pak v Allegru se odráží bouřlivý duch této doby (triolové motivy připomínající střelbu).

Skladba Adagio und Allegro měla premiéru 26. 1. 1850, kdy sólový part hrál violoncellista Francois Schubert za doprovodu Clary Schumannové. Na lesní roh se skladba provedla až později. Ten je zde jako sólový nástroj představen zcela odlišně v porovnání s klasicistní koncertní literaturou. Využívá zde totiž „nově“ vynalezeného pístového rohu a jeho nových technických možností (chromatická „plnohodnotnost“). Tyto nové technické možnosti ventilových systémů se odrážejí především v melodice, která je nyní mnohem bohatší, neboť využívá celé chromatické škály „hornového“ rozsahu, na rozdíl od původních invenčních rohů využívající pouze harmonických tónů. Schumann těchto nových možností bohatě využil a vytvořil skladbu pro sólistu velmi technicky náročnou. Homofonní sazba ve skladbě převládá. Schumannova kontrapunktická práce spočívá především v jakémsi dialogu, který mezi sebou vedou melodické linky lesního rohu a klavíru a navzájem se prolínají a doplňují.

Skladba je rozdělená na dvě rozdílné části hrané attacca. První, pomalá a lyrická část, je zkomponovaná jako dialog dvou nástrojů, zatímco druhá část je založená na kontrastu mezi rytmicky a melodicky výraznou hlavní myšlenkou, která se čtyřikrát vrací mezi krátkými úseky připomínajícími část první. Pozoruhodný je melodický rozsah partu lesního rohu. Sahá od psaného kontra A po c3. Tato skladba

svým charakterem, formou, melodikou i harmonií zcela odpovídá období svého vzniku.

Můžeme zde také vyzorovat vliv četné autorovy písňové tvorby. Po stránce harmonické je toto dílo zajímavé, přestože ze své doby nijak nevybočuje. Využívá zde mimo-tonálních harmonických funkcí, alterací, prodlevových tónů (zejména v base), modulací, paralelních terciových spojení, atd.

Skladba je plná romantického patosu a vnitřního emocionálního napětí a je nám dokladem geniálního talentu Roberta Schumanna.

2.1.2 Formální rozbor:

2.1.2.1 Adagio:

Tato část je zkomponována jako velká forma jednodílná. Tóninový plán a opakování hlavního tématu nám ukazuje na formu jednodílnou, složenou ze čtyř malých dílů. Ne všechny díly jsou obsahově a rozsahově stejně závažné.

První díl je nejrozsáhlejší (23 taktů), je v hlavní tónině As Dur a lesní roh uvádí melodicky výrazné třítaktové téma, které se poté objevuje v dalších dílech v příbuzných tóninách.



Již v průběhu prvních sedmi taktů můžeme rozpoznat několik charakteristických prvků Schumannova kompozičního stylu. Jedním z nich je bohatá romantická harmonie klavírního doprovodu (chromatické průchodné tóny, množství mimo-tonálních dominant). Dalším typickým prvkem pro tuto první část je způsob, jakým je tvořena melodie. Vedle hlavního tématu se objevují nové motivy, které téma různě modifikují, zkracují, doplňují apod. Hojně využívaným prostředkem je zde imitace.

Ve 4. - 6. taktu zazní melodie v pravé ruce v klavíru, která je následně v 6. a 7. taktu v kvintové transpozici téměř přesně zopakována lesním rohem. Od písmene A zaznamenáme rytmicky přesné opakování úvodního tématu v klavíru, ovšem od tónu As. Po odeznění tohoto opakování uvede lesní roh takt s novým motivem, který je ovšem melodicky příbuzný s hlavním tématem a klavír jej poté v mírně pozměněné podobě a jiné transpozici zopakuje. V 6. taktu od písmene A je uvedena třítaktová fráze, která vznikla sloučením hlavního tématu a nového motivu, následně klavír tuto frázi uvádí ve volné a umělé imitaci. V desátém taktu od A objevíme první dva takty z hlavního tématu doplněné druhým motivem. Čtyři takty před písmenem B se v klavíru objeví nový motiv, jenž je následně třikrát imitován a skladba moduluje diatonickou modulací do subdominantní tóniny Des dur.

Druhý díl (rozsah 14 taktů, tónina Des dur) začíná od písmene B hlavním tématem, které je ovšem melodicky mírně upraveno a ve třetím taktu objevíme melodický vrchol celé první části (c3). V následujícím taktu (tj. 4. takt od B) objevíme v klavíru motiv ze čtvrtého taktu od začátku, lesní roh odpovídá třítaktovou frází složenou z již známých motivů (3. a 4. takt od začátku). Ve zbývajících sedmi taktech (do písmene C) dochází ke zklidnění do té doby takřka nepřetržitého toku hudby a celkovému zjednodušení hudební faktury. Novým taktem z hlediska melodie je 5. takt před C. Tento stupnicový postup následně objevíme v klavírním doprovodu dva takty před C, zatímco lesní roh hraje rytmickou imitaci hlavy tématu (půlová nota s tečkou a čtvrtka).

Třetí díl je uveden opět necelým hlavním tématem, zazní pouze první dva takty, další dva takty jsou vytvořeny rytmickým napodobením taktu druhého. Melodie postupně klesá ke spodnímu melodickému vrcholu (psané kontra A),

zároveň zpomaluje svůj pohyb společně s klavírním doprovodem a dochází k návratu do hlavní tóniny As dur.

Čtvrtý díl začíná písmenem D melodií hlavního tématu za rytmicky pozměněného klavírního doprovodu, ve kterém se objeví umělá imitace hlavního tématu. Bas setrvává na tónické prodlevě. Od pátého taktu od D lesní roh hraje pouze celé noty a v klavíru se ještě dvakrát objeví první dva takty z hl. tématu. První část končí postupným decrescendem v pianissimu a na tónice As dur.

2.1.2.2 Allegro:

Tato část je zkomponována ve formě velkého ronda. Schéma ABA C ABA. Svým charakterem je zcela odlišná od první části. Svědčí o tom i předpis Rasch und Feurig (tj. Rasch- živě, prudce; Feurig- ohnivě).

První díl, který se později čtyřikrát opakuje, je tvořen výraznou 17 taktovou myšlenkou. Melodie zde má velký rozsah od g po b2, celý díl je v silné dynamice forte až fortissimo. Tónina je v As dur.

Celá melodie vyplňující těchto 17 taktů je opět vytvořena rozvíjením několika motivů obsažených v prvních pěti taktech. Z prvního taktu (trioly) jsou vytvořeny takty 14 (se zdvihem), 15 a 16 tohoto dílu. Motiv z druhého taktu najdeme v 10. taktu. Motiv třetího taktu se objeví v taktech 8, 11, 12. Podobu se čtvrtým taktem zjistíme v taktu 7. Pátý takt je stejný jako devátý a rytmicky stejný s 17. taktem. Klavírní doprovod je většinou příznávkový.



Druhý díl je svým obsahem, tóninou i náladou výrazně kontrastní k dílu prvnímu a zároveň se zde objevují reminiscence na první část skladby Adagio. Pro tento díl je charakteristická lyrická nálada, množství sekvencí, dialog lesního rohu a klavíru a využití imitací. Velkou spřízněnost s první částí naznačují nejen tyto prvky, ale především použitý motivický materiál.

Úvodní motiv tohoto dílu nalezneme v první části Adagio, a to v pátém a sedmém taktu od písmene B. Tento taktový motiv zazní v průběhu druhého dílu celkem jedenáctkrát, většinou v sekvencích a imitacích. Druhý díl má rozsah 24 taktů a z toho téměř v polovině (11 taktů) objevíme tento motiv a to zejména v první a třetí třetině tohoto dílu. Střed dílu je vyplněn novou hudbou tj. takty 6-15. Poslední dva takty jsou vytvořeny jako krátká spojka k návratu dílu prvního.

Třetí díl je přesným opakováním dílu prvního.

Čtvrtý díl je opět výrazně kontrastní. V tónině H Dur, předpis v notovém partu je *Etwas ruhiger*, což znamená poněkud klidněji. Akordický doprovod je v synkopách, je zde časté použití imitací, sekvencí a charakteristického dialogu.

Znovu zde nacházíme odkaz na první část Adagio. Celý tento díl je založen na rozvinutí prvního taktu celé skladby (půltónový krok, charakteristický rytmus půlové noty s tečkou a notou čtvrt'ovou). Devíti-taktová melodie je nejprve přednesena lesním rohem, klavír odpovídá imitací o takt později, po devíti taktech se pořadí prohodí, klavír začíná, lesní roh imituje o takt později. Dva takty před písmenem I se v klavíru připomene rytmus hlavy tématu druhé části. Od písmene I dojde ke změně předznamenání (As Dur) a hudba prochází různými tóninami pomocí sekvencí a modulací a připravuje nástup pátého dílu.

Pátý díl je opakováním prvního dílu pouze s malou změnou prvních dvou taktů. Hudba na konci předchozího dílu zmodulovala do Des Dur, proto skladatel upravil tyto dva takty tak, aby došlo co nejdříve k návratu do původní tóniny As Dur.

Šestý díl je přesným opakováním druhého dílu.

Sedmý díl se zpočátku zdá jako přesné opakování prvního a třetího dílu, ovšem po deseti taktech dojde ke změnám, které nám ukazují na kodový charakter hudby v tomto dílu. Původní 17-ti taktové téma je výrazně prodlouženo vložением části

složené z již známých motivů a hudby nové. Samotná koda má devět taktů, je zvýrazněná předpisem Schneller (rychleji). Skladba končí bezpečně ukotvena na tónice As Dur.

2.2 Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86

Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni in Fa, 2 Trombe in Fa, 3 Tromboni (alto, tenore, basso), Timpani, 4 Corni Soli in Fa, Archi

2.2.1 Charakteristika díla:

Tato koncertní skladba pro čtyři lesní rohy a orchestr byla komponována mezi 18. únorem a 11. březnem roku 1849.

Koncertní kus pro čtyři lesní rohy op. 86 je dílem v dějinách hudby zcela ojedinělým, a to především využitím skupiny čtyř lesních rohů jako sólových nástrojů. Toto dílo vzniklo během Schumannova pobytu v Drážďanech mezi 18. únorem a 11. březnem roku 1849, následovalo tedy ihned po zkomponování komorní skladby *Adagia und Allegra op. 70* pro lesní roh a klavír. Zde si autor vyzkoušel práci s lesním rohem a získané zkušenosti mohl naplno využít při zkomponování formálně rozsáhlejší a výrazně obtížnější skladby.

Trio Schumannových kompozic, vzniklých v Drážďanech, ve kterých hraje hlavní, nebo výraznou roli lesní roh, doplňují *Jagdlieder op. 137* (napsány v květnu 1849) pro smíšený mužský sbor a čtyři lesní rohy.

Premiéra *Koncertního kusu pro čtyři lesní rohy op. 86* se uskutečnila v podání lipského Gewandhaus orchestru 25. 2. 1850. V Praze pak zazněla poprvé dne 4. 4. 1852 a to ve Stavovském divadle.

Pojetí skladby jako dialog skupiny nástrojů s orchestrem naznačuje autorovu inspiraci barokní formou *concerta grossa*, ale hudební obsah je zcela ve znamení Schumannova kompozičního stylu.

Inspirace Paganiniho virtuositou, typická Schumannova instrumentace a působivá melodika, to vše ve spojení s klasickou formální prací a čtyřmi sólovými lesními rohy dalo vzniknout této jedinečné skladbě.

2.2.2 Formální rozbor

2.2.2.1 První věta: Lebhaft

V první větě (Lebhaft) nalezneme všechny prvky typické pro sonátovou formu. Expozici (takty 1-75), provedení (takty 76-163), reprízu (164-233) i krátkou kodu (takty 234-250). Pro celý cyklus i první větu je charakteristická tónina F Dur.

Skladba začíná dvěma akordy v tutti orchestru (první z nich je subdominanta, druhý dominanta), poté zazní úvodní triolový motiv v lesních rozích, následuje imitace triolového motivu orchestrem.



Od šestého taktu zazní hlavní téma tvořené dvoudílnou periodou. První periodu (takty 6-15) přestaví smyčce a druhá (takty 16-31) zazní již v lesních rozích.



Znovuvedení triolového motivu s využitím imitace mezi čtyřmi lesními rohy (takty 32-35) tvoří plynulý přechod do oblasti vedlejšího tématu (takty 36-61). Téma je neperiodické, zazní v dominantní tónině v imitaci sólových nástrojů. V taktech 51-61 autor volně rozvíjí tematický materiál vedlejšího tématu v rámci mezivěty.

Uvedením triolového motivu se dostáváme do závěrečné části expozice (takty 61-75).

Zkrácenou citací hlavního tématu (původní druhá perioda je zkrácena o čtyři takty) v dominantní tónině C Dur, je zahájeno provedení (takty 76-87). Vlastní prováděcí část nastupuje v taktu č. 88. Pro první oddíl provedení (takty 88-104) je typické imitační rozpracování motivického materiálu druhé věty hlavního tématu, především v tóninách a moll a e moll.

Druhý oddíl provedení (takty 104-125) je charakteristický složitějším tonálním průběhem a zpracovává motivický materiál úvodu vedlejšího tématu, triolové fanfáry a hlavy hlavního tématu. Třetí oddíl provedení (takty 126-163) začíná mezivětou v pianu, která přináší zcela novou hudbu a zároveň moduluje z F Dur do e moll. Poté zazní motivy hlavního i vedlejšího tématu v různých podobách a nakonec několikrát zazní i úvodní triolová fanfára. Tonální průběh této části je znova velmi pestrý. Postupně prochází tóninami d moll, F Dur, B Dur, g moll, A Dur, nakonec dojde k rozvodu kvartsextakordu d moll do hlavní tóniny F Dur.

Repríza je téměř přesným zopakováním expozice. Dojde především k nutným změnám, které si žádá tonální plán sonátové formy (druhá část hlavního tématu je upravena tak, aby mohlo vedlejší téma zaznít v hlavní tónině). Krátká koda (takty 234-250) zpracovává především úvodní triolový motiv a hlavu hlavního tématu. Celá repríza se pohybuje v hlavní tónině F Dur.

Celá věta je napsána v „optimistické“ náladě s výjimkou dramatictějších částí v provedení. Dále je pro tuto větu typické četné využití kontrapunktické a imitační techniky. Virtuózní charakter věty vyplývá z častého využití a uvádění úvodního triolového, fanfárového motivu.

2.2.2.2 Druhá věta: Romance

Je napsána v třídílné formě s malým návratem: A (aba) B a. Tato druhá věta s názvem Romance je kontrastní vůči první části tóninou (d moll), poněkud temnější náladou, pomalejším tempem (Ziemlich langsam, doch nicht schleppend) a formou.

Díl A (takty 251-288) je uveden čtyřtaktovou tematickou introdukcí, poté zazní celé téma sólově v partu prvního a druhého lesního rohu. Následuje krátká dvoutaktová spojka citující hlavu tématu, která uvádí díl b.

Díl b (takty 265-284) je zkomponován jako dvouhlasý kánon v primě mezi prvním a druhým lesním rohem. Obecně se dá tvrdit, že hráči prvního i druhého partu jsou v celé skladbě více zaměstnáni než hráči třetího a čtvrtého hlasu. Ve zbývajících čtyřech taktech, zazní první téma.

Díl B (takty 289-314) je naplněn optimističtější hudbou v tónině B Dur. V předvěti hrají melodii smyčce společně s dechovými nástroji za doprovodu rozložených akordů ve violoncellech. V závěti přebírají melodii lesní rohy.

Poslední díl a je zkráceným opakováním dílu prvního, a především je zkomponován jako přechod do třetí části, který se hraje attacca. Přechod do další části předznamenává zcela nový a překvapivý motiv signálu v trubce.

2.2.2.3 Třetí věta: Sehr lebhaft

Po formální stránce se jedná o sonátové rondo nižšího typu. Formální schéma by mohlo vypadat např. takto:

A (B C) A Coda. Celá tato věta (Sehr lebhaft) působí po technické i výrazové stránce jako radostné a přesvědčivé uzavření celého cyklu.

Díl A můžeme považovat za klasickou sonátovou expozici, poté následují dva díly (B C) spíše epizodního charakteru, které sice obsahují motivickou práci typickou pro provedení, ale nezpracovávají hudbu uvedenou v expozici. Repríza je

opakováním expozice, pouze s nutnými tonálními úpravami a celou větu dokončuje tematická koda.

Podobnou funkci, jakou v první větě zastával úvodní fanfárový, triolový motiv, má v závěrečné větě rytmicky výrazný motiv, který tvoří materiál většiny orchestrálních mezihér.



Tento motiv zazní na úvod třetí věty, následuje hlavní téma celé věty, které zazní na konci čtvrtého taktu v kvartetu lesních rohů. Celé téma je složeno ze tří jednotlivých frází navzájem oddělených orchestrálními mezihrami. Druhá a třetí fráze vznikly rozvíjením fráze první. Rytmická a motivická podobnost je zřejmá na první pohled. Velmi výrazně působí především hlava tématu.

Poté následuje orchestrální mezihra sestavená z materiálu prvních taktů třetí věty doplněná o dva takty z hlavního tématu (jeho třetí takt). Mezi takty 367-396 zní modulační mezivěta provádějící motivy hlavního tématu a zároveň moduluje do dominantní tóniny.

Oblast vedlejšího a závěrečného tématu nalezneme mezi takty 397-435. Vedlejší téma je charakteristické využitím imitační práce (imitována je především hlava tématu) a je uvedeno v lesních rozích.



Závěr expozice je vyplněn uváděním a rozvíjením nových drobných motivků, zároveň celá plocha moduluje do dominantní tóniny C Dur.

Náplň taktů 436-524 tvoří dvě epizody, kterými je nahrazeno provedení. Na úvod první epizody (takty 436-485) zazní typický rytmus orchestrální mezihry, i tentokrát se nejedná o prosté opakování. V taktech 438-439 najdeme motiv podobný motivu tématu první epizody. Téma první epizody (začíná takty 444) je pohyblivý motiv přednesený houslemi a dřevěnými nástroji.

Tonální průběh první epizody je velmi pestrý a působí dojmem provedení. Z původní tóniny C dur se přesuneme do paralelní a moll. Dále hudba moduluje i pomocí nových motivů, prvního- oktávového signálu, druhého- rozložených akordů z tóniny a moll přes tóniny v kvintovém poměru do Fis Dur, poté G Dur a h moll, která se stane dominantou cílové tóniny E Dur (tónina druhé epizody). Propojení první a druhé epizody dojde pomocí mezivěty využívající rytmického úvodního motivu.

Podobný kompoziční prostředek jako v *Adagiu a Allegru op. 70* Schumann použil i v druhé epizodě závěrečné věty. V tónině E Dur nechává doslovně zaznít zpěvné téma z dílu B z druhé věty Romanze. Nevynechá ani pizzicato violoncell. I zde nemůže chybět úvodní rytmický motiv. Dvakrát zazní v trumpetách, tím působí jako scelovací prvek a nakonec je tento materiál opět použit v modulační mezivětě (takty 504-515) do tóniny d moll, ve které je napsána následující orchestrální mezihra (takty 516-523)

Na začátku reprízy (takty 524-517) zazní podobně jako v úvodu věty osmitaktová repríza, zní dominanta z F Dur, akord C Dur, proto můžeme tuto introdukci považovat již za součást reprízy, i když se fakturou neliší od předcházející orchestrální mezihry. Následuje oblast hlavního tématu (takty 531-552), příslušně upravená modulační mezivěta (takty 561-579), vedlejší téma v hlavní tónině F Dur (takty 580-585).

Coda je opravdovým vyvrcholením celé skladby po stránce technické i výrazové. Jednotlivé fráze citující motivy vycházející z hlavního, vedlejšího tématu a první epizody jsou navzájem odděleny orchestrálními mezihrami. Právě tato coda nám může nejvíc připomenout již zmíněný princip *concerta grossa*, princip rozhovoru mezi čtyřmi lesními rohy a orchestrem. Gradace závěru je zajištěna nejen *strettovým* způsobem kompozice, ale především v partu prvního lesního rohu je předepsán i melodický vrchol celé skladby, tj. psané e3. Skladba končí krátkou kadencí bezpečně ukotvena na tónice F Dur.

2.3 Jagdlieder op. 137

2.3.1 Charakteristika díla:

Tyto lovecké písně pro čtyřhlasý mužský sbor s doprovodem čtyř lesních rohů ad libitum vznikly v Drážďanech mezi 28. – 31. květnem roku 1849. Po smrti autora jim bylo přiřazeno opusové číslo 137. Tento cyklus pěti loveckých písní byl napsán na text Heinricha Laubeho „Jagdbrevier“.

Schumann dodržuje klasické střídání částí rychlejších (č. 1, č. 3, č. 5) a částí pomalejších (č. 2, č. 4). Dále používá pro větší kontrast i rozdílných tónin. Rychlejší části jsou durové a mollové jsou části pomalejší. Soudržnost celého cyklu naopak zajišťuje jednota tematického materiálu. Zcela typické je využití tečkovaného rytmu ve všech částech, přesněji vždy v prvních taktech, nebo motivech. Lesní rohy jsou využity především k harmonickému doprovodu, často hrají společné party s jednotlivými hlasy.

V první, čtvrté a páté části hrají lesní rohy výraznější roli. Buď je jim svěřena krátká introdukce, nebo tvoří samostatnější skupinu a nehrají pouze zdvojené sborové party, ale naopak sbor doplňují. Dalším typickým rysem Schumannovy kompoziční práce jsou nesymetrické věty. Často jsou o jeden, nebo dva takty prodlouženy nebo zkráceny.

2.3.2 Formální rozbor:

2.3.2.1 První píseň

První píseň „Zur hohen Jagd“ je naplněna slavnostní náladou. Píseň má čtyři sloky, je v tónině D Dur, šestiosminovém taktu a má pravidelnou strukturu. Píseň je pravidelně členěna po větách, které se skládají ze dvou polovět. Celkově můžeme

tuto skladbu rozdělit do tří motivicky spřízněných dílů s introdukcí a kodou. Začíná čtyřtaktovou fanfárovou introdukcí čtyř lesních rohů psaných v ladění in D. Part první, až třetí „horny“ může být hrán podle zápisu na přirozený lesní roh, zatímco part čtvrtého rohu počítá s ventilovým lesním rohem. Podobně je tomu i v dalších písničkách, pouze se mění ladění. Následujících šestnáct taktů tvoří první díl, který prochází z výchozí tóniny D Dur do paralelní h moll.

Druhý díl je celkově nepatrně, rozsahově zkrácen o jeden takt na patnáct taktů. Začíná novým rytmickým motivem v druhém tenoru a prochází z tóniny h moll, přes C Dur zpět do původní tóniny D Dur. Třetí díl tvoří posledních dvanáct taktů (tj. tři polověty po čtyřech taktech) v D Dur. Poté hrají závěrečnou kodu opět samotné lesní rohy. Koda obsahuje hudbu introdukce prodloužené o čtyři takty a přichází buď opakování sloky, nebo závěr. V této části hrají lesní rohy mimo samostatnou introdukci a kodu především rytmicky a melodicky shodný doprovod s party zpěváků.

2.3.2.2 Druhá píseň

Druhá píseň Habet Acht je kontrastní tempově, tóninově i charakterem k písni první. Ústřední tóninou je a moll, která poprvé zazní až ve čtvrtém taktu. Základním motivem celé písně je zhudebnění textu „Habet Acht“. Tento rytmický i melodický tvar prostupuje začátkem i koncem této písně, s výjimkou kontrastních taktů č. 5-8. V 11. - 14 taktu autor použije jednoduché kontrapunktické techniky. Výsledkem je výrazné zvýšení napětí. Skladba končí opakováním úvodního verše „Habet Acht, auf der Jagd“, samozřejmě v jiné harmonizaci.

2.3.2.3 Třetí píseň

Třetí píseň Jagdmorgen se nese v optimistické náladě, o tom svědčí i volba tóniny A Dur. Lesní rohy především zdvojují zpěvní party. Opět zde nalezneme

nesymetrické věty. Naopak zde nejsou žádné výrazně kontrastní díly a tato část působí jako jeden celek.

2.3.2.4 Čtvrtá píseň

Čtvrtá píseň Frühe se od ostatních částí výrazně odlišuje. Celá část má poněkud archaický, chorální, charakter. Je to část pomalá, proto je použita tónina d moll. Nenajdeme zde, na rozdíl od ostatních částí, žádnou vypsanou repetici. Celá část je napsána jako jeden díl, ve kterém se střídají části vypracované imitačně s částmi, kde převažuje sazba homofonní, ale analýzou zjistíme, že i tato píseň má v podstatě dvě sloky (spíše díly). Dalším výrazným prvkem je využití základních kontrapunktických technik (především imitace, kánonu). V této části jsou party lesních rohů asi nejsamostatnější a zároveň hrají podstatnou, doplňující úlohu ke sboru.

Píseň začíná pomalou třítaktovou introdukcí chorálního charakteru v lesních rozích. Tato introdukce zazní v průběhu skladby ještě dvakrát. Po této introdukci následuje sled imitací ve sboru, který pokračuje až do dvanáctého taktu. Zde přichází další díl, opět naplněn kontrapunktickou prací, ovšem pouze čtyři takty, následujících sedm taktů je vyplněno homofonní sazbou. Poté přichází opět úvodní motiv z introdukce ovšem o kvintu níž, a tím je uvedena druhá sloka (díl). Druhá sloka (díl) má podobnou skladbu jako první, nalezneme zde motivy z prvního dílu, ale v jiném pořadí, a najdeme zde podobnou konstrukci jako v prvním dílu, kdy se střídají části vypracované imitačně s částmi s homofonní sazbou. Závěr písně opět uvádí hudba z introdukce, ale part prvního lesního rohu je upraven tak, že melodie vystoupá až na psané cis³. Skladba končí v D Dur.

2.3.2.5 Pátá píseň

Závěrečná pátá píseň s názvem Bei der Flasche navozuje radostnou atmosféru po skončení úspěšného lovu. Lesní rohy tuto část zahajují energickou fanfárou v hlavní tónině celého cyklu tj. v D Dur. Následují čtyři deseti-taktové sloky, ve kterých lesní rohy odpovídají sboru krátkými signály. Po repetici pokračuje prodloužená pátá sloka. Začátek páté sloky (první čtyři takty) je shodný s předchozími slokami, poté se objeví hudba vycházející z původních motivů, ale tato hudba svým charakterem působí jako závěrečné vyvrcholení. Celá skladba je ukončena závěrečnou triolovou fanfárou lesních rohů v D Dur.

3 Srovnání nahrávek

V této kapitole bych se chtěl zabývat porovnáním nahrávek a interpretací dané skladby. *Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70* je poměrně hraný kus, který nechybí na repertoáru žádnému sólistovi doby dnešní ani minulé. Nahrávky jsou si hodně podobné, zvláště pak v části Allegro, ale najdou se samozřejmě výjimky. Můj výběr padl na dva velmi uznávané interprety, kteří skladbu natočili. Jsou jimi Dennis Brain a Radek Baborák. Tito dva pozoruhodní hráči natočili skladbu na vrcholu své kariéry, ale časový propad mezi nahrávkami je 53 let. Myslím, že je velmi poučné, zamyslet se nad pojetím obou interpretů, nejen proto, že každý žil úplně v jiné době a prošel úplně jinou školou, ale v zásadě pochopit vývoj interpretace této skladby jako takové.

Jako další v této kapitole nalezneme srovnání skladby *Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86*. Tato skladba je také oblíbený, ale ne tolik hraný kus, jako *Adagio und Allegro op. 70*. Problém zde nastává při výběru hráčů. Party lesních rohů jsou velmi náročné, zvláště pak part prvního lesního rohu, který je v kvartetu nejexponovanější. Proto je náročné takové seskupení nalézt.

Skladba nechybí na repertoáru takovým souborům jako je American Horn Quartet nebo Berlin Philharmonic Horn Quartet. V dnešní době je v České republice několik kvartet, která koncertní kus na repertoáru mají, což svědčí o kvalitě hornové školy, která v České republice přetrvává.

Pro srovnání jsem vybral dvě velmi kvalitní nahrávky, na kterých hrají světově uznávaní hráči. První z nich je nahrávka z roku 1973, která byla pořízena Vídeňskými symfoniky pod taktovkou Dietfrieda Berneta. Na lesní rohy hráli Hermann Baumann, Mahir Cakar, Werner Mayendorf, Johannes Ritzkowsky a Jean-Pierre Lepetit. Na nahrávce najdeme ještě *Koncert d moll pro lesní roh a smyčcový orchestr op. 65* od Othmara Schoecka a *Concertino e mol pro lesní roh a orchestr op. 45* od Carla Maria von Webera. Sólista Hermann Baumann.

Druhá nahrávka je českého původu. Byla pořízena v roce 1984² ve studiu Domu umělců v Praze. Na LP můžeme slyšet Českou filharmonii pod taktovkou Václava Neumanna. Na lesní rohy hráli Zdeněk Tylšar, Bedřich Tylšar, Zdeněk Divoký a Stanislav Suchánek. Jako další skladby jsou ke *Koncertnímu kusu pro čtyři lesní rohy op. 86*, vybrány ještě *Concertino e mol pro lesní roh a orchestr op. 45* od Carla Maria von Webera, *Koncertní kus pro lesní roh a orchestr op. 94* od Camille Saint-Saënsa a *Koncert c moll pro lesní roh a orchestr op. 8* od Franze Strausse. Sólista Zdeněk Tylšar.

Obě desky jsou prezentovány, jako sólové, kde jedna skladba je pro kvarteto lesních rohů. Proto bych rád uvedl v další podkapitole pouze životopisy „lídru“ jednotlivých kvartetů, i když ostatní členové jsou stejně důležití, jako ten první.

² Nahráno 17. – 19. Zář 1984, zvuková režie Václav Roubal, hudební režie Jaroslav Rybář.

3.1 Interpreti

V této kapitole bych rád uvedl krátké životopisy hráčů, kteří se podíleli na výše zmiňovaných nahrávkách.

3.1.1 Dennis Brain

Dennis Brain byl zázračné dítě. Narodil se v Londýně v roce 1921 do rodiny s hudební tradicí. Jeho otec i strýc byli výbornými hráči na lesní roh, strýc se prosadil ve Spojených státech, otec v rodné Británii, kde hrál první lesní roh v BBC Symphony orchestra. Dennis již od malého dítěte projevoval nadšení pro hudbu a zvláště pro lesní roh. Nejdříve hrál na klavír a varhany, posléze studoval hru na lesní roh u svého otce na Royal Academy of Music.

Ve svých 21 letech byl vyspělým hráčem a začal se prosazovat ve světě hudby. Během druhé světové války byl i se svým bratrem, uznávaným hobojistou, odveden do ozbrojených sil, kde se oba připojily k vojenské hudbě Royal Air Force, se kterou absolvovali mimo jiné i turné po USA. Brain během let působení ve vojenské hudbě dospěl a stal se vyhledávaným hornistou. V roce 1943 se vrátil z války a jeho kariéra mohla začít. Ve 24 letech byl jedním z nejvyhledávanějších hráčů na lesní roh v Anglii. Pozici prvního hráče měl hned ve dvou orchestrech a to ve Philharmonia Orchestra³ a v Royal Philharmonic Orchestra⁴. Aby se mohl věnovat komorní hře, místo v Royal Philharmonic Orchestra po čase opustil. S bratrem Leonardem založil dechové kvinteto, se kterým absolvovali úspěšné turné po Itálii, Rakousku

³ Orchester byl založen v roce 1945 hudebním producentem Harry Walterem Leggeem, který chtěl, aby byl orchestr všestranný a věnoval se koncertní činnosti, opeře i nahrávací činnosti. Orchester si díky mladým hráčům, kteří byli z větší části z Royal Air Force, získal brzy značné renomé. Na dirigentském stupínku se vystřídali osobnosti jako Richard Strauss, Herbert von Karajan nebo Arturo Toscanini. V roce 1964 se orchestr osamostatnil poté, co ho chtěl Walter Legge rozpustit. Dnes je orchestr považován za jeden z nejpřednějších hudebních těles ve Velké Británii. Od roku 2008 je na postu šéfdirigenta skladatel a dirigent Esa-Pekka Salonen.

⁴ Orchester byl založen v roce 1946 dirigentem a hudebním mecenášem sirem Thomasem Beechamem, který byl jeho hudebním ředitelem až do své smrti v roce 1961. Orchester se během své historie často

a Německu. S Philharmonia Orchestra započal v roce 1953 svou nahrávací činnost, zaznamenáním všech Mozartových koncertů pro lesní roh pod taktovkou Herberta von Karajana.

Je zřejmé, že byl Deniss Brain výjimečným hráčem. Stejně jak byl geniální, tak byl i neopatrný. Bylo o něm známo, že má rád rychlá auta, což se mu stalo v roce 1957 osudným. Při cestě z koncertu narazil ve vysoké rychlosti do stromu a ve svých 36 letech zemřel.

Adagio und Allegro op. 70 od Roberta Schumanna natočil spolu s klavíristou Geraldem Moorem v roce 1953. V roce 1993 byla skladba znovu vydána na CD spolu se *Sonátou pro lesní roh a klavír, op. 17* od Ludwiga van Beethovena⁵ a *Villanelou*⁶ od Paula Dukase.

3.1.2 Radek Baborák

Radek Baborák zastupuje dnešní generaci světově uznávaných českých hornistů. Narodil se v Pardubicích, kde od osmi let navštěvoval prof. Karla Křenka, který ho úspěšně připravil na Concertino Praga, které ve dvanácti letech vyhrál. V roce 1990 nastoupil na Pražskou konzervatoř do třídy prof. Bedřicha Tylšara. Následovala dlouhá řada vítězství na českých i mezinárodních soutěžích. Z těch nejvýznamnějších můžeme jmenovat Concours de Genève (1993), Internationaler Instrumentalwettbewerb Markneukirchen (1994), Internationaler Musikwettbewerb der ARD (1994).

V tomto období se Radek Baborák stal již mezinárodně známou osobností. Začal sólově koncertovat a spolupracovat s nejpřednějšími orchestry v Evropě. V osmnácti letech mu bylo nabídnuto místo prvního hornisty v České filharmonii. Následovalo angažmá u Mnichovských filharmoniků a Bamberských symfoniků. Svou kariéru orchestrálního hráče dovršil v Berlínské filharmonii, kde setrval od roku 2003 až

potýkal s existenčními problémy, ale své renomé neztratil dodnes. Těleso je ceněno především pro kvalitní nahrávací činnost. Od roku 2009 vede orchestr dirigent Charles Dutoit.

⁵ Natočena v roce 1944.

do roku 2010. Od této doby se věnuje převážně sólové a komorní činnosti. Je členem Aflatus kvintet, Berliner Philharmonisches Oktett a je zakládajícím členem Baborak Ensemble. Velmi působivá je také jeho početná diskografie.

Schumannovo *Adagio und Allegro* op. 70 natočil v roce 2006 spolu s klavíristou Kazume Shimizu. Na CD najdeme ještě *Premier Grand Trio pro housle, violoncello/lesní roh a klavír op. 105* od Carla Czerneho a *Horn Trio op. 40* od Johanna Brahmsa.

3.1.3 Zdeněk Tylšar

Narodil se v roce 1945 ve Vrahovicích. Již od mala projevoval hudební nadání. V mládí hrál na housle a trumpetu. Na lesní roh začal hrát až ve dvanácti letech, přesto se dostal na Konzervatoř Brno do třídy pana profesora Františka Šolce. Po konzervatoři pokračoval ve studiu na Janáčkově akademii múzických umění v Brně u stejného profesora. Již ve 23 letech se stal prvním hornistou České filharmonie.

Za zmínku stojí jeho úspěchy na světových soutěžích. Do těch nejvýznamnějších se řadí Pražské jaro, kde v roce 1962 získal 3. cenu a v roce 1968 1. cenu a titul laureáta a samozřejmě Internationaler Musikwettbewerb der ARD, kde získal v roce 1969 2. místo. Je též laureátem Concours de Genève. Řadí se mezi nejvýznamnější české interprety druhé poloviny 20. století. Byl vyhledávaným pedagogem, sólovým hráčem, ale i komorním hráčem. Se svým bratrem Bedřichem tvořili vynikající hornové duo. Jako pedagog působil na Akademii múzických umění v Praze až do své smrti v roce 2006.

⁶ Natočena v roce 1953.

3.1.4 Hermann Baumann

Narodil se v roce 1934 v Hamburku. Již jako malý projevoval zájem o hudbu a jeho první kroky vedly ke zpěvu. Je o něm známo, že měl velmi rád jazz. V 17 letech se rozhodl hrát na lesní roh a své učení započal u známého pedagoga Fritze Hutha⁷.

Svou kariéru začal jako hráč prvního lesního rohu v Dortmund Orchestra a Stuttgart Radio Symphony Orchestra. V roce 1964 se zúčastnil soutěže Internationaler Musikwettbewerb der ARD, kterou vyhrál. Tím se jeho kariéra přesměrovala na sólovou dráhu a pedagogickou činnost. Přijal profesuru na Folkwang Hochschule v Essenu. Mezi tím koncertoval po celém světě a věnoval se nahrávací činnosti.

Hermann Baumann je pokládán za propagátora lesního rohu. Za svého života natočil nespočetně nahrávek s lesním rohem, které se staly jakýmsi mustrem pro další generace. Byl propagátorem staré hudby a přirozeného lesního rohu. V roce 1999 dostal od společnosti Historic Brass⁸ cenu Award Christopher Monk za celoživotní přínos hudbě na staré nástroje.

Po roce 1993, kdy dostal mrtvici, omezil své sólové hraní a veškerou pozornost soustředil na pedagogickou činnost.

⁷ Fritz Huth (1908-1980), vynikající hráč i pedagog. Nejdříve učil na Hudební akademii v Detmoltu, a pak na Bavorské státní konzervatoři ve Würzburgu, kde setrval 36 let.

⁸ The Historic Brass Society (HBS) byla založena v roce 1988 jako společnost, která má podporovat umělce či vědce, kteří se zajímají o dechové nástroje. Společnost má přes 600 členů z 25 zemí.

3.2 Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70

3.2.1 Adagio

Tempové označení Adagia je „Langsam, mit innigem Ausdruck“, což znamená ve volném překladu „Pomalou, s velkým nasazením“. Adagio se opravdu s velkým nasazením hrát musí. Hráč může vyjádřit své emoce. Interpreti zvolili podobné pomalé tempo, vyjadřující klid. Začátek v pianu byl v obou případech zdařilý a souhra s klavírem znamenitá.

Na konci první fráze je možné slyšet, jak skladba v případě Radka Baboráka roste. Dennis Brain se zdržel jakýchkoliv tempových výkyvů, a právě zde je patrný časový posun nahrávek. Brainovo podání působí sice brilantně, ale dnes již nezajímavě. Ve dvanáctém taktu naopak Brain zrychluje, což zní expresivně, ale Baborák frázi více protáhne a zdůrazní dané crescendo a decrescendo.

Zásadní moment Adagia přichází ve 23. taktu, kde se melodie dostává do vysoké polohy. Baborák si frázi připravil a již ve 24. taktu nenásilně zrychluje, čímž dodal frázi na energičnosti. Dennis Brain zvolil pomalejší tempo, frázi vyhrál, ale v porovnání s Baborákem fráze nevyniká. Zrychlení si nechal až na 28 takt, ve kterém jakoby chtěl dohnat něco, co už mu uteklo. Fortepiano v taktu č. 30 nejde moc znát a následné držené malé f v dynamice forte je intonačně nepřesné. Ve 34. a 38. taktu je psaná dynamika forte. Toto místo by mělo být nejexpresivnější a nejbolestnější v celé skladbě. Brain dynamiku nedodrží a vrchol skladby tím nevynikne. Dá se říct, že se dynamicky zpátky drží celé Adagio, tím pádem zní skladba uceleně, ale v porovnání s Baborákem nevyniká. Problém také nastává na konci věty, kde se melodie dostává do malé oktávy. Brain je bohužel neustále intonačně nepřesný. Celá věta končí na dlouhém tónu B1, které decrescenduje do úplného pianissima, což bylo v obou případech naprosto brilantní.

3.2.2 Allegro

Allegro tvoří pravý opak Adagia. V notovém zápisu stojí „Rasch und feurig“, což znamená „rychle a ohnivě“. Není zde čas na emotivní vzruchy jako v Adagiu. Triolový vstup lesního rohu by měl být razantní, nekompromisní a v dynamice forte. Náročná je zde souhra s klavírem. Dennis Brain zvolil velmi rychlé tempo, které podtrhlo náladu této části, naproti tomu Radek Baborák hraje s velkou rozvahou. Dynamika i souhra jsou v obou případech naprosto skvělé, avšak u Radka Baboráka toto pomalé tempo překvapí. Je zřejmé, že Radek Baborák nemá problém hrát tak náročnou věc v jakémkoliv tempu, proto je výběr jeho tempa trochu překvapující.

Jestliže Adagio působilo u Dennise Braina usedle, v Allegru je tomu právě naopak. Od začátku až do konce má věta tah, který neztratí ani v klidnějších částech. V obou případech je dynamika hrána přesně podle notového zápisu. V části Etwas ruhiger nastává zklidnění, které je u Dennise Braina výraznější. Klavír hrající synkopy se zdá být v podání Kazume Shimizu urputný, avšak v taktu č. 129, kde melodii přebírá právě klavír, se urputnost změnila v ladnost a můžeme se zaposlouchat do krásně vystavěné fráze. V případě Radka Baboráka je nutné zmínit, že pianissimo, v taktu č. 130, je naprosto geniální.

Návrat do Tempa I. je v obou případech logicky vystavěn. U Dennise Braina působí přechod energičtěji a líbivěji. Pro poslední opakování hlavního tématu zvolili oba interpreti o něco pomalejší tempo. V podstatě celá poslední část této věty je hrána ve forte. Velmi důležité jsou zde akcenty, které jsou v případě Radka Baboráka výraznější. Forte je velmi vkusné. Poslední tři takty před závěrečnou částí Schneller je obtížná pasáž, kde se rozsah melodie pohybuje od B2 po g. Oba hráči ukázali naprostý nadhled a dokonalou techniku hry. Poslední část Schneller uzavírá celou skladbu. V obou případech byla souhra s klavírem, dynamika i tempo vynikající.

Po tónové stránce je nahrávka zdařilejší v případě Radka Baboráka, který s tónem více pracuje. Zvláště ve spodní poloze, která se objevuje převážně v části Adagio. Oba interpreti se drželi velmi striktně notového zápisu, což se z pohledu dnešního posluchače opravdu jeví jako nejlepší možnost. Časová prodleva mezi nahrávkami je nejzřetelnější v kvalitě zvuku. Obě pojetí mají svou logiku. Pokud se

tedy interpretace vyvíjí, jak bylo řečeno na začátku, nemění se pojetí skladby, ale hráči, kteří ji hrají. Je příjemné konstatovat, že i když Dennis Brain hraje skladbu skvostně, Radek Baborák nad ním ční. Je určitě po tónové i technické stránce lépe vybaven.

3.3 Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86

3.3.1 První věta: Lebhaft

Celá skladba začíná velmi efektně, a to dvěma secco akordy v orchestru, po kterých následuje vstup celého hornového kvarteta ve forte. Hermann Baumann zvolil rychlejší tempo a větší dynamiku, naopak Zdeněk Tylšar se se svým kvartetem držel poněkud zpátky. I když mezi tempy není rapidní rozdíl, je slyšitelný a tudíž je nasnadě, které tempo se jeví jako lepší, protože vstup udává metrum celé první věty. Snadno se dá předvídat, že rychlejší tempo a vyšší dynamika s sebou nesou i větší efekt a dramaticnost. Pokud si ovšem poslechneme obě nahrávky, zjistíme, že pomalejší tempo na dojmu neubere, naopak svou ladností a vkusnou dynamikou naprosto ohromí posluchače.

Po tomto vstupu následuje několika-taktová mezihra, po které přichází další vstup hornového kvarteta. Melodii vede první lesní roh. Začátek ve forte/pianu byl provedený v obou případech, Hermann Baumann i Zdeněk Tylšar ukázali eleganci svých legát a kvalitu tónu. U Zdeňka Tylšara a jeho kvarteta mi však opět přijde, že forte/piana jsou vkusnější a kvarteto je více zvukově vyrovnáno. Když posloucháme dále, zjistíme, že Hermann Baumann dynamiku nedodrží zcela podle zápisu. V taktu č. 27 je v partu psaná dynamika piano pro všechny čtyři lesní rohy. První lesní roh se pohybuje ve vysoké poloze a je zde velmi těžké tuto dynamiku dodržet. Zdeněk Tylšar nám ale předvedl, že to opravdu lze provést.

Hned poté následuje výstup v triolách, které jsou vepsány postupně do všech partů lesních rohů od čtvrtého až po první. Obě kvarteta hrají v naprosto přesném metru a připravují prvnímu lesnímu rohu vstup do plné dynamiky ve forte. V taktu č. 35 hraje první lesní roh unisono s flétnou. Na nahrávce Zdeňka Tylšara unisono tak krásně ladí, že posluchač flétnu skoro nepostřehne, pouze barva napoví. Na druhé nahrávce je celkem zjevné, že se flétna přidala. V taktu č. 53 hraje opět první lesní roh s flétnou. Je zde psané piano pro celé kvarteto. Opět musím podotknout, že kvartetu Zdeňka Tylšara se podařilo lépe vystihnout dynamiku i souhru s flétnou. Následné crescendo do dynamiky forte a legata prvního lesního rohu na c3 jsou dokonalá. Závěr celé první části byl v obou případech brilantní jak po stránce

rytmické, tak dynamické, jen si dovolím zmínit, že v taktu č. 72, kde vrcholí celá první část, je krásně slyšitelná oktáva mezi prvním a druhým lesním rohem, která v případě „českého kvarteta“ krásně podtrhla dynamické stoupání k vrcholu.

Po krátké mezihře následuje provedení. Velmi povedený je takt č. 88, zvláště u Hermanna Baumanna, kde má první lesní roh dynamiku forte a ční nad orchestrem. Stejný motiv se opakuje také v taktu č. 96, zde ale ke stejnému efektu nedošlo. Hermann Baumann nedodržel forte a následné echo v podobě piana nebylo znatelné. V taktech č. 110, č. 112 a č. 114 jsou psaná sforzata, která obě kvarteta hrají naprosto dokonale. V následném triolovém postupu, který je postupně psaný od čtvrtého po první lesní roh zní lépe kvarteto Hermanna Baumanna. Lépe na sebe jednotliví hráči navazují a stoupající dynamika je lépe vypracovaná.


Od taktu č. 125 kvarteto Zdeňka Tylšara nepatrně zrychluje, což se jeví jako velmi efektní v porovnání s druhým kvartetem.

Část nazvaná „Mit leichtigkeit“, což ve volném překladu znamená „s lehkostí“ nebo „bez námahy“, se obě kvarteta předvedla v tom nejlepší světlo. Hrají zde všechny lesní rohy v triolovém rytmu. Důležité jsou akcenty, které jsou lépe slyšitelné na nahrávce s Hermannem Baumannem. Je však nutno podotknout, že intonačně a zvukově je tento úsek v obou případech naprosto dokonalý až po takt č. 155, kde je psané fortissimo. V případě nahrávky se Zdeňkem Tylšarem je dynamika naprosto promyšlená a vystavěná až do vkusného fortissima. Hermann Baumann zesiluje na úkor kvality tónu a vrchol fráze zní až hrubě.

V taktu č. 163 přichází repríza. Nedějí se zde žádné významné změny oproti expozici. Kvarteto Zdeňka Tylšara se vrací do svého původního tempa. Je neuvěřitelné, s jakou lehkostí oba první hornisté svůj part hrají. Je nutné říct, že part prvního lesního rohu je opravdu velmi exponovaný a dovolím si říct, že skladbu mohou hrát pouze vyspělí hráči již s určitými zkušenostmi.

Závěr věty je v obou případech zdařilý. Od taktu č. 219 hrají obě kvarteta již naplno a dynamiku forte drží až do konce věty. Jednotlivé akordy v lesních rozích jsou zvukově vyrovnané, bez sebemenšího intonačního zaváhání.

3.3.2 Druhá věta: Romance

Druhá věta je pomalá a uklidňující. Má předepsané metrum  „Ziemlich langsam, doch nicht schleppend“, což ve volném překladu znamená „spíše pomalu, ale ne moc“. Toto označení je takřka přesné, protože věta by měla být pomalá, ale neměla by nudit.

Výběr tempa je na obou nahrávkách totožný. Věta je odpočinková, ale jednoduchá rozhodně ne. První vstup lesních rohů v taktu č. 254 by měl být v naprostém pianissimu, což se povedlo „českému kvartetu“. Hermann Baumann se svým kvartetem pokračuje ve vyšší dynamice po celou větu. Je to škoda, protože piana přidají větě na temnějším charakteru.


V taktu č. 265 začíná kánon mezi prvním a druhým lesním rohem. Ve druhé větě je tato dvojice více upřednostňována před třetím a čtvrtým lesním rohem. Na nahrávce Zdeňka Tylšara je kánon v naprostém pianissimu, kde můžeme slyšet naprosto dokonalá legáta a brilantní lehkost hraní v obou nástrojích. Krásně zde vyniká sólo violoncella, které má od taktu č. 265 až po takt č. 277 podbarvovat zmíněný kánon. Na nahrávce Hermanna Baumanna je toto sólo neznatelné.

V taktu č. 277 se přidá celý orchestr a přichází první forte - vrchol této věty, na který navazuje echo, což se v obou případech povedlo. Po krátké mezihře nastupuje hornové kvarteto opět v pianissimu. Zdeněk Tylšar tuto dynamiku dodržuje a věta plyne v tajemném duchu dál. Vyniká zde (takt č. 295 a dál) čtvrtý lesní roh, který ve spodní poloze dodává kvartetu na hudební barevnosti. Tóny se krásně mezi sebou pojí a spodní poloha čtvrtého nástroje zní velmi „otevřeně“ a „kulatě“. Kvartet Hermanna Baumanna je taktéž zvukově vyrovnaný, ale některé intonační nepřesnosti právě v tomto místě dojem kazí.

Závěr celé druhé věty je velmi jemný a v pianissimu. Až na konci zvolil Hermann Baumann mírnější dynamiku s postupným crescendem, díky kteru nástup třetí věty vyzněl ještě energičtější a odhodlaněji. Zdeněk Tylšar ani na konci druhé věty nezklamal a se svým kvartetem dohrál větu s noblesou a grácií.

Ve druhé větě, jak už jsem psal výše, je upřednostňovaný první a druhý lesní roh. Ale i tak jsou zde místa, kde druhá dvojice může překvapit a naopak musí kvartet tzv. „podržet“. Hermann Baumann zvolil vyšší dynamiku, drží se konceptu v celé větě a interpretace tak působí celistvě a promyšleně. I když je mi bližší pojetí Zdeňka Tylšara, nemohu říct, že Hermann Baumann nehraje skladbu dobře. Právě naopak musím zdůraznit, že pokud se hráč drží své koncepce po celou skladbu, má interpretace svůj smysl i logiku.

3.3.3 Třetí věta: Sehr Lebhaft

Třetí věta uzavírá celý koncert. Má radostný charakter. Předepsané metrum je  „Sehr lebhaft“, což znamená velmi živě. Jestliže mluvíme o tom, že druhá věta je odpočinková, ve třetí větě je tomu právě naopak. V taktu č. 334 vstupuje kvarteto lesních rohů s třítaktovou fanfárou se zdvihem. Tento úvod je po pomalé větě velmi efektní. Na obou nahrávkách je charakter dodržen a začátek působí energicky. Zajímavé je, že akcenty jsou zde psané na poslední osminovou notu v taktu, ale Hermann Baumann akcentuje první dobu, resp. osminovou notu s tečkou, což působí těžkopádně. V taktu č. 341 nastupuje první lesní roh na a2, po kterém následuje šestnáctinový postup směrem dolů. Je neuvěřitelné, s jakou lehkostí a elegancí oba interpreti tento úsek hrají.

V taktu č. 336 je krásné sólo v prvním trombónu, které vévodí celé sedmi-taktové mezihře. Na nahrávce se Zdeňkem Tylšarem je nejen bravurně zahrané, ale krásně slyšitelné. Bohužel u Hermanna Baumanna posluchač toto sólo ani nezaznamená. Další vstup lesních rohů ukazuje v obou případech lehkost v tečkovaném rytmu a dokonalou souhru.

Na nahrávce Zdeňka Tylšara, v taktu č. 369, vyniká třetí a čtvrtý lesní roh. Druhý pár zde má pohyb oproti první dvojici a celou frázi díky tomu dotáhnou do dokonalosti. O sedm taktů dále se Hermann Baumann, místo crescendování do forte/piana, které tvoří vrchol fráze, drží spíše zpátky a snaží se hrát v pianu. Tato myšlenka není úplně špatná, protože šestnáctinové hodnoty, které mají po sobě

všechny lesní rohy, zní opravdu brilantně a velmi lehce, avšak u forte/piana již tato dynamika nestačí. Oproti Zdeňku Tylšarovi, je vrchol málo dynamicky vystavěn.

Je neuvěřitelné, jak oba interpreti prvního nástroje i na konci koncertu dokážou bezchybně hrát velmi exponovaný part. V taktu č. 385 přichází legáta, která opět sahají až na hranici rozsahu lesního rohu, ale v případě těchto dvou vynikajících hráčů má posluchač pocit, že to jde lehce a bez námahy. Po tomto úseku následuje šesti-taktová mezihra, která je dynamicky velmi pěkně vystavěna v případě České filharmonie. Vídeňští symfonikové hrají koncert poněkud mdle. Orchester není dobře zvukově vyrovnaný, sóla většinou zaniknou a fráze nejsou promyšleny.

V taktu č. 403 přichází technicky náročná část pro sólové kvarteto. Jsou zde „běhy“ které na sebe navazují a jsou rozprostřeny do všech sólových hlasů. Tento úsek vrcholí v taktu č. 414, kde celé kvarteto hraje akord ve forte/pianu a první lesní roh do toho hraje šestnáctinové hodnoty. Navazování jednotlivých hlasů je v obou případech v pořádku, stejně jako promyšlená dynamika, která dodává úseku na energičnosti. Vytknout se zde dá jen šestnáctinový postup prvního lesního rohu v případě Zdeňka Tylšara, který není zřetelný a technicky vyhraný. V následujících unisonech můžeme pozorovat nepřesnosti v intonaci u obou kvartetů.

V taktu č. 429 následuje část označená „Mit Bravour“. Všechny čtyři lesní rohy mají šestnáctinové postupy a hrají ve forte. Toto náročné místo zní na obou nahrávkách naprosto bravurně. Kvarteta jsou zvukově dokonale vyrovnaná. Není zde ani jedno zaváhání v rytmu a následná sforzata jsou vkusná a přitom vyhraná ve zvuku. Lze jen podotknout, že následná mezihra v případě nahrávky s Hermannem Baumannem kazí kýžený efekt. Neladící trumpety a nepřesný rytmus zní až neuvěřitelně na tak kvalitní nahrávce.

Od taktu č. 445 začíná úsek, kde hraje pouze první lesní roh dlouhé tóny v pianu. Hermann Baumann hraje tuto část skoro mezzoforte, Zdeněk Tylšar se drží zpátky a hraje téměř pianissimo. V jeho případě zní tyto vstupy, jakoby hrál z orchestru a ne sólo před ním. Postupně se k němu přidává napřed druhý lesní roh a pak zbytek kvarteta. To, že hraje kvarteto sólo, je zřetelné až v taktu č. 465. Nabízí se otázka, zda sám skladatel nezamýšlel tento úsek jako část, kde se lesní rohy začlení do orchestru. Vedoucí hlas mají v tomto případě první housle, do nichž se

vkrádá violoncello s motivem, který později převezme kvarteto už jako sólo ve forte. Po poslechu obou možností, je mi bližší pojetí Zdeňka Tylšara. Lesní rohy znějí jakoby z orchestru a najednou se vynoří a překvapí posluchače plynule vystavěnou frází. U Hermanna Baumanna ale úsek také nezní špatně. Zapadá do jeho koncepce pojetí celého koncertu.

Takt č. 484 přináší část označenou „Mit grossem ausdruck“, což znamená „s velkým nasazením“. Tato část je nádherná a celé kvarteto zde může předvést vyrovnaný zvuk a dokonalá legáta. Krásně znějící a jako výrazný se jeví čtvrtý lesní roh v případě nahrávky Zdeňka Tylšara, který svou šířkou zvuku a dokonalou intonací dokresluje nádhernou zvukovou barevnost kvarteta.

V taktu č. 617 Hermann Baumann překvapí dodržením správné dynamiky. S kvartetem zde hraje stejnou melodickou linku violoncello, což se barevně tak pojí, že nejde chvílemi rozeznat, zda lesní rohy skutečně hrají. Musím podotknout, že v obou případech zní toto místo skvěle.

Celá věta graduje do efektního konce ve forte. Jsou zde rychlé technické pasáže, ve kterých jsou kladeny velmi vysoké technické požadavky na všechny lesní rohy. Samozřejmě nejexponovanější je part prvního lesního rohu, jež sahá až po e3. Právě zmiňované e3 přichází až na konci této věty, kdy má hráč za sebou skoro celý koncert. Zdeněk Tylšar i Hermann Baumann se zhostili svého partu s naprostým nadhledem, stejně jako jejich spoluhráči. Čeští hornisté hrají koncert ve čtyřech, Hermann Baumann nechal kvartet rozepsat do pěti partů, kvůli náročnosti. Dnes, pokud je koncert uváděn, se hraje ve čtyřech hráčích.

Koncepce koncertu Zdeňka Tylšara a jeho kvarteta je mi bližší po všech stránkách. Kvarteto je po celou dobu opravdu bezchybně zvukově vyrovnané, technické pasáže jsou brilantně zahrané. Celkově působí koncert lehce. Orchester pod vedením Václava Neumanna nasadil pomyslnou „latku“ velmi vysoko, což nepřekonali ani Vídeňští symfonikové.

Hermann Baumann svou hrou hned od začátku zaujme. Jeho koncepce je odlišná, avšak nedá se říci, že špatná. Zvolil cestu vyšší dynamiky, ale drží se jí celý koncert, což působí promyšleně. Je mi sice líto některých pasáží, které opravdu mohly být jemnější, ale celkově má pojetí svou logiku. Je zajímavé, že i hráč

takového formátu, jakým Hermann Baumann byl, se rozhodl pro pět hráčů. To jen dokazuje, že part prvního lesního rohu je opravdu náročný a hrát jej může jen interpret nejvyšších kvalit. Stejně, jako mě obě kvarteta nadchla, mě Vídeňští symfonikové zklamali. Orchester byl málo výrazný, zaostával v dynamice a intonační nepřesnosti některých nástrojů jsou na takové nahrávce nepochopitelné.

Jinak jsou obě nahrávky velmi kvalitní. Doporučuji všem k poslechu.

Závěr

Ve své práci jsem se zaměřil na skladby, které Robert Schumann věnoval lesnímu rohu. Snažil jsem se zde objasnit jejich vznik a vypracovat formální rozbor.

Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70, je velmi hranná a oblíbená skladba, která je pravidelně zařazovaná na mezinárodních soutěžích.

Jagdlieder op. 137 jsou naopak skladbou téměř neznámou. Během svého dosavadního studia jsem se s ní nikdy nesetkal. To je pochopitelné, neboť její provedení náleží spíše do okruhu některého z trubačských ansámlů. Do dramaturgie běžných koncertů se skladba prostě nehodí a s přihlédnutím na mužský sbor je i těžko proveditelná. Co se týká její interpretační náročnosti, tak není nikterak obtížná, což ovšem neznamená, že nedosahuje úrovně ostatních Schumannových děl. Vždyť právě píseň byla oblíbenou formou mnoha romantických skladatelů. Z těchto důvodů jsem se jí ve 3. kapitole již dále nezabýval.

Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86 je klenotem mezi Schumannovými skladbami věnovanými lesnímu rohu. Neměl jsem sice možnost tuto skladbu hrát, ale věřím, že se mi někdy v budoucnu tato příležitost naskytne. Po hlubším rozboru je zjevné, že skladba patří do kategorie s nejvyšší technickou náročností.

Použité informační zdroje

- 1) BARORAK, Radek. [online]. [cit. 22. 4. 2013]. Dostupné z <http://www.baborak.com/cz/aktualne/>
- 2) BRANBERGER, Jan. *Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*. Praha: Knih tiskárna „Politiky“, 1911.
- 3) DIE DEUTSCHSPRACHIGEN KLASSIKSEITEN. *Robert Schumann*. [online] [cit. 13. 3. 2013]. Dostupné z http://www.klassika.info/Komponisten/Schumann/wv_thematisch.html
- 4) HISTORIC BRASS SOCIETY [online]. C2013, [cit. 22. 4. 2013]. Dostupné z <http://www.historicbrass.org/>
- 5) INTERNATIONAL HORN SOCIETY [online] [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z <http://www.hornsociety.org/>
- 6) LAUX, Karl. *Schumann*. Bratislava: Opus, 1986
- 7) OXFORD MUSIC ONLINE [online]. C2001, [cit. 15. 1. 2013]. Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704?q=robert+schumann&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- 8) SCHUMANN. *O hudbě a hudebnících*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1960.
- 9) SCHUMANN, Robert. *Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70*. Baborák, Radek. [CD-ROM]. Octavia Records, 2006. OVCC-00041.
- 10) SCHUMANN, Robert. *Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70*. Brain, Dennis. [CD-ROM]. EMI Records, 1993. STB 1022.
- 11) SCHUMANN, Robert. *Adagio und Allegro pro lesní roh a klavír op. 70*. [hudebnina]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 12) SHUMANN, Robert. *Jagdlieder op. 137* [hudebnina].
- 13) SCHUMANN, Robert. *Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86*. Baumann, Hermann. [LP]. MPS- Records GmbH, 1973. CRO 834.
- 14) SCHUMANN, Robert. *Konzertstück für vier Hörner und grosses Orchester op. 86*. [hudebnina]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 15) SCHUMANN, Robert. *Koncertní kus pro čtyři lesní rohy a orchestr op. 86*. Tylšar, Zdeněk. [LP]. Supraphon, 1986. 1110 3906 ZA.
- 16) ŠÝKORA, Jan Václav. *Robert Schumann*. Praha: Supraphon n. p., 1967.