

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra dechových nástrojů

Hra na trubku

**Konkurzní party pro trubku v operním a
baletním repertoiru**

Diplomová práce

Autor práce : BcA. Lukáš Soldán

Vedoucí práce : MgA. Miroslav Holub

Oponent práce : MgA. Ivo Navrátil

Brno 2013

Bibliografický záznam

SOLDÁN, Lukáš. *Konkurzní party pro trubku v operním a baletním repertoiru (The Selection of Parts for Trumpet in Opera and Ballet Repertoire)* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, rok. 2013. 26 s. Vedoucí diplomové práce MgA. Miroslav Holub

Anotace

Diplomová práce „*Konkurzní party pro trubku v operním a baletním repertoiru*“ se zabývá autory operních a baletních děl, a výběrem partů pro trubku, které jsou nejčastěji zadávány při konkurzech do operních a symfonických orchestrů.

Annotation

Diploma thesis *The Selection of Parts for Trumpet in Opera and Ballet Repertoire* " deals with authors of opera and ballet works, and selection of parts for trumpet which are most often entered auditions for opera and symphony orchestras.

Klíčová slova

Trubka, konkurz, opera, balet, kornet

Keywords

Trumpet, audition, opera, ballet, cornet

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jsem uvedené informační zdroje.

V Brně, dne 26. Května 2013

BcA. Lukáš Soldán

Obsah

ÚVOD	6
1. JOSEF BERG	7
1.1. EUFRIDES PŘED BRANAMI TYMÉN.....	9
2. PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ	10
2.1 LABUTÍ JEZERO.....	11
3. GAETANO DONIZETTI	12
3.1 DON PSAQUALE.....	13
4. ANTONÍN DVOŘÁK	14
4.1 RUSALKA.....	15
5. LEOŠ JANÁČEK	16
5.1 JEJÍ PASTORKYŇA.....	17
6. BOHUSLAV MARTINŮ	18
6.1 JULIETTA.....	20
6.2 ŘECKÉ PAŠIJE.....	21
7. WOLFGANG AMADEUS MOZART	22
7.1 FIGAROVA SVATBA.....	24
7.2 KOUZELNÁ FLÉTNA.....	25
8. BEDŘICH SMETANA	27
8.1 PRODANÁ NEVĚSTA.....	28
9. IGOR STRAVINSKIJ	29
9.1 PTÁK OHNIVÁK.....	30
9.2 PETRUŠKA.....	31
9.3 SVĚCENÍ JARA.....	32
10. RICHARD STRAUSS	33
10.1 SALOME.....	35
10.2 ELEKTRA.....	36
11. GIUSEPPE VERDI	38
11.1 INSTRUMENTACE.....	40
12. RICHARD WAGNER	41

12.1 BLUDNÝ HOLANĎAN.....	45
12.2 TANNHÄUSER.....	46
12.3 LOHENGRIN.....	47
12.4 PARSIFAL.....	49
ZÁVĚR.....	50
PŘÍLOHY.....	51
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE.....	52

Úvod

Diplomovou práci na téma *Konkurzní party pro trubku v operním a baletním repertoíru* jsem se rozhodl napsat z několika důvodů. Jedním z nich je ten, že jsem se ještě nesetkal s publikací, nebo souborem partů, který by byl na moderní, a v dnešní době požadované úrovni. Většina známých děl v tomto oboru zahrnuje dohromady operní, baletní, ale z velké části také symfonickou tvorbu. Mým názorem je, že operní a baletní tvorba je tak obsáhlá a zasahuje do všech známých tvůrčích období, že si zaslouží zvláštní pozornost. Diplomovou práci jsem rozdělil do několika kapitol, ve kterých vždy představím operního, či baletního autora, poté dílo, kterému se chci věnovat a nakonec krátký rozbor částí opusů, která jsou nejčastěji zadávána u konkurzů jak v domácích, tak ve světových orchestrech.

Již dlouho existuje v orchestrech a na vysokých školách přání, praktického, a lehce přístupného vydání, která budou u zkušební hry předložena orchestrem. Od hudebníka z orchestru se očekává, že vedle sólové literatury jeho nástroje bude především ovládat a znát repertoár operní a koncertní literatury. V této práci budou tyto pasáže sestaveny dohromady, protože tyto znalosti jsou bezpodmínečným předpokladem pro přijetí do orchestru. V České Republice a vůbec v zemích bývalého východního bloku je stále zachováván systém, kdy pro symfonickou a operní (i baletní) hudbu působí zvlášť orchestry. Ten to systém je ale v našich končinách ojedinělý. V západním světě se osvědčily tzv. městské orchestry, které mají za úkol poskytovat posluchačům celé spektrum klasické hudby, od hudby symfonické až po operní, potažmo baletní. Při tzv. přijímacích řízeních, nebo také konkurzech do těchto orchestrů, musí hráč při přípravě obsáhnout veškeré dílo, které tvoří party z nejrůznějších symfonií, doprovodů, oper, operet, baletů a často také z muzikálů, ve kterých se často používají moderní výrazové prostředky a tato hudba je pro interpreta – hráče na trubku, ve svém pojetí velmi vzdálená od hudby klasické. Tato skutečnost značí, že v dnešní době jsou po hráčích na trubku požadovány znalosti jak hudby klasické, tak zkušenosti z hudby swingové, znalost frázování a základní harmonie.

1. Josef Berg

Josef Berg – je jedinečný jev v české poválečné hudbě. Přičemž jeho celé dílo zásadně odráží historický a společenský směr. Berg vstoupil do českého hudebního života počátkem 50.let. Sextetem pro harfu, klavír a smyčcový kvartet, koncem tohoto desetiletí (1959), začíná jeho tvorba. Tak nabývá na významu a postavení. Dějištěm jeho vývoje bylo přistoupení k neoklasicismu, který na domácí půdě dominoval už mezi světovými válkami. Následující proudění české hudby se postupně zpomalovalo. Na tomto rozhraní se děl celý vývoj české poválečné hudby – minimálně se tak jednalo o povýšení tohoto odvětví. Bergův osobitý povahový rys nebyla jen hudební činnost. Z celého jeho díla, které zanechal veřejnosti, se dosud jen nenápadná část stala přístupnou. Jeho dovednosti se stejně tak dobře projevily i v literatuře – v próze, ve verších, ale také v esejích nebo teoretických pojednáních. Řada jeho děl dokazuje dokonce i snahu v malbě a filmu. Jeho představivost spojuje sluchové prostředky s vizuálními. To formuje zvláštní tempo různých druhů umění, tak také případy, kdy hudba, slovo a pohyb se spojují v jeden svazek. Neboť byla Bergovi vlastní povaha - divadelní par excellence. Na opačné straně proti Bergovým „představením“ byl hudební happening 60.let, kde zaznělo Bergovo umění předvedení, reflexe a polemiky. Nereprodukovatelný charakter se snesl dobře s Bergovou systematickou spoluprací s hereckým divadlem, které bylo úzce spojeno s inscenací, ale také s celým stylem jeho práce, která se odpoutala od obvyklého kulturního projevu a stabilních měřítek. Analýza výjimečné Bergovy aury jeho představení byla znovu vnímána na nejnižší atmosféře času a prostředí, kdy Berg žil a zásadní rozpoložení, ve kterém pracoval. *(Nějak si to dej dohromady – to jsou šílený souvětí!!!!)* Je to tato atmosféra napětí, která rozhořčuje kritické reflexe a současně nekonečně projektované aktivity, rozdmýchává vše co je a vše co může být nebo mělo být. Atmosféra vnitřních rozporů, které Bergův humor který stejně tak jak uklidňuje, tak i vyhrocuje. Nějak mezi tyto dva póly klasické a radikální nové formy, osciluje série Bergových scénických partitur. Ty začaly s návratem Odyssea a ukončením (nedokončeného díla) Fausta. S výjimkou

celovečerního Fausta, který byl zkoncipován pro divadlo, se však nejednalo o opery ve starém smyslu slova, ale o minipartitury s komorním obsazením, které počítají se scénickým předvedením na koncertním podiu a s mnohostrannými závazky a kontrasty mezi koncertem a divadlem. V důsledku toho jsou přirozeně vhodné taky k divadelnímu předvedení, který znovu dává koncertní prostředek neobvyklého rázu. Tragický „Návrat Odyssea“ (pro herce, soprán, baryton, tanečnici a komorní orchestr – r.1962), otázka zabezpečení osudu osobnosti, jako bylo stejného času zpracování nového „*Werther*???", v povídce se posunuje lidská společnost.

1.1. Eufrides před branami Tymén

Tato opera o třech dějstvích na text autora je v trumpetové literatuře zcela ojedinělá tím, že kromě tohoto nástroje již v doprovodu sólisty nenajdeme nikoho. Josef Berg psal Eufrida v roce 1964. Partitura zaznamenává úplné znění díla, včetně textu vykladačova a režijním pokynům ke scénickým akcím, které rámovaly vlastní hudbu a prokládaly jednotlivá dějství. V této podobě byl také Eufrides před branami Tymén poprvé proveden 27.11.1967 Komorní operou JAMU, za řízení Oldřicha Bohuňovského, v režii Jiřího Glogara a na scéně A. Vorla, a v roce 1971 nastudován souborem Miniopery Státního divadla v Brně, v rámci festivalu Musica cameralis, za řízení a v režii Václava Noska, na scéně Vojtěcha Štofly. Berg sám ovšem v rozhovorech připouštěl možnost provádět samostatně jen vlastní „operu“, poukazuje přitom na relativní autonomnost hudební části partitury a na její kompoziční celistvost. Ideu díla tato možnost nezasahuje – jeho význam ovšem každá z podob posunuje jiným směrem. Autor toto dílko píše ve velmi lehkém duchu a s velkou nadsázkou. Berg tento opus věnoval pouze sólistovy: Hrdinský tenor, a jeho doprovod obstarává interpret na trubku. Už tato skutečnost klade na trumpetistu velké nároky, protože i když je opera relativně krátká, veškerý hudební doprovod obstarává sám. Navíc podle partitury a režijních poznámek, hráč na trubku je přímo součástí scény. Berg se ve vedení partu trubky snaží o obsáhnutí dramatičnosti, proto používá výrazové různé prostředky a klade velký důraz na kontrasty v dynamice a na dialog mezi Eufridem a hráčem na trubku.

Zajímavostí je, že ze světové premiéry této inscenace existuje nahrávka Supraphonu, kdy Eufrida zpívá Jaroslav Ulrych a na trubku hraje Vlastimil Bialas.

2. Petr Iljič Čajkovskij

Petr Iljič Čajkovskij byl prvním z významných ruských skladatelů, pro které byla kompozice v pravém slova smyslu profesí, a zároveň jediným ve své době, pro něhož se nakonec stala zdrojem obživy. Nezáživné, rodinným a společenským prostředím předurčené právnické studium a poté krátká, nevýrazná a nudná úřednická kariéra ho přivedly na nově založenou petrohradskou konzervatoř. Zde získal přísné akademické vzdělání v německém duchu Jeho učitelé Nikolaj Zarembo a Anton Rubinštejn sice nepřipouštěli žádnou hudbu po Mendelssohnovi a Schumannovi, ale díky jejich úsilí Čajkovskij získal značnou řemeslnou zručnost, pohotovost a také smysl pro neochvějnou pracovní disciplínu, tedy vlastnost, v níž se mu později mohl rovnat pouze Rimskij-Korsakov. Krátce po skončení studia přijal nabídku Nikolaje Rubinštejna a stal se pedagogem moskevské konzervatoře. Cítil však, že pedagogická činnost není jeho posláním, a jakmile mu to okolnosti dovolily (zvláště díky štědré podpoře své vášnivě, třebaže platonické přítelkyně Naděždy von Meckové), věnoval se už jen kompozici a aktivitám spojeným s uváděním vlastních skladeb. Byl tedy jediným významným skladatelem své doby, který si mohl dovolit tento luxus.

2.1. Labutí jezero

Nejznámější part pro trubku z dílny tohoto ruského skladatele je jednoznačně neapolský tanec z baletu Labutí jezero. Čajkovskij tento part záměrně napsal pro kornet v A ladění, který užívá ve svém díle jako sólový nástroj, na rozdíl od trubky, která má spíše charakter rytmické složky orchestru. Jelikož v začátku tohoto čísla smyčce doprovází trubku v ostinátním tempu, interpretace sólistovi zde dovoluje větší rytmickou volnost. Od dvojčáry *molto piu mosso* se z pravidla tempo postupně zrychluje až do tempa únosného pro baletní sólisty, v případě koncertního provedení po možnosti sólisty na kornet.

Další část tohoto opusu, které bývá často používáno u konkurzů, je v prvním aktu a je to číslo šest. Jde o technicky velmi náročnou část, která je psaná v transpozici in La a interpret se dostává do stupnice E-dur. Tempa v této části bývají velmi rychlá a velké intervaly spolu s náročnou prstovou technikou prověřují hráče v oblasti jazykové a nátiskové flexibility.

V tomto baletu Čajkovskij předepisuje dva páry sopránových žesťových nástrojů. Jsou to dvě trubky a dva kornety, které mají jako i u Verdiho sólističtější charakter.

3. Gaetano Donizetti

Do celoevropského podvědomí pronikl i ctižádostivý Donizetti, který se uplatnil ve všech hlavních operních typech – seria (tzv. tudorovský triptich Anna Bolena, Maria Stuarda, Roberto Devereux, a zejména Lucia di Lammeemoor, Lucrezia Borgia), buffa (nápoj lásky, Don Pasquale), semiseria (Linda di Chamonouix), grand opéra (Favoritka), opéra comique (Dcera pluku). Donizettiho melodie sice čelily kritice kvůli přílišné monotónnosti (tzv. kolovrátková árie), ale autor dokázal vytvořit poměrně dlouhé prokomponované scény s návraty snadno zapamatovatelných period (např. oddálený nástup allegro po tempo primo nebo naopak dvojité nasazení strettu). Klíčové árie duševně nevyrovnaných hrdinek „obdařil“ těmi nejtěžšími pasážemi.

3.1. Don Pasquale

Donizettiho opera buffa, Don Pasquale je plná koloraturních árií a velmi oblíbenou mezi světovými sólisty díky vrcholnému belcantu. Nejznámějším partem, a také oblíbeným u konkurzů, je předehra k árii v čísle pět. Je psaná v transpozici do Sib a má velmi cantabilní charakter. Celé sólo je ve slabé dynamice piana a objevují se zde výrazové prvky romantické hudby. V celém sóle je několik zpomalení tempa a tzv. dynamické vlny, obaly a přírazy umocňují pocit propracovanosti tohoto sóla, které je také vlastně jakýmsi dialogem mezi koloraturním tenorem a trubkou. Několikrát se kratičké fráze opakují a předávají se mezi oběma sólisty. Proto je důležité při přípravě tohoto partu dbát na určitou zpěvnost a snahu přiblížit se ve výsledku lidskému hlasu.

4. Antonín Dvořák

Zlom ve Dvořákově profesionální kariéře nastal v polovině sedmdesátých let devatenáctého století, kdy získal na doporučení poroty, v níž zasedal i Johannes Brahms a pražský rodák, kritik a estetik Eduard Hanslick, státní stipendium. Na Brahmsovo doporučení v roce 1878 vyšly v berlínském Simrockově nakladatelství Dvořákovi Moravské dvojzpěvy a první řada Slovanských tanců. Dvořák později s Brahmem uzavřel přátelství a Brahms podporoval i Dvořákovy žáky Vítězslava Nováka a Josefa Suka. Prostřednictvím Moravských dvojzpěvů a Slovanských tanců Dvořáka téměř rázem objevila celá Evropa, kde byl kritikou i obecně oceňován jako ryzí představitel české a slovanské hudebnosti, skladatel, který um uplatnit „exotickou“ lidovou zpěvnost v rámci dobového evropského stylového proudění a vysokého uměleckého standartu.

4.1. Rusalka

V nejznámější operě tohoto autora jsou trubky poměrně často využívány. V árii Rusalky, je známé konkurzní místo, kdy hráč doprovází Rusalku v unisonu. Tato fráze se opakuje dvakrát a je psaná s dusítkem a ve velmi jemné dynamice. Romantický výraz tohoto sóla je podtržen ve Dvořákově instrumentaci a dovoluje hráči použití crescend a decrescend a celkově melodičtější charakter.

Dvořák v Rusalce, ale i v jiných jeho operách velice často používal změny transpozic. Hráč se během skladby dostane prakticky do všech známých úprav ladění. Zajímavostí je, že autor používá změny transpozic přímo i ve frázích, což je velmi nezvyklé.

Předepisuje v partituře tři trubky, ale trojhlas zaznívá pouze v začátku polonézy. V partu třetí trubky najdeme pouze několik frází a většinou jsou zdvojením druhé trubky.

5. Leoš Janáček

Janáček se narodil v rodině venkovského učitele a varhaníka roku 1854 ve slezských Hukvaldech. Tam také o prázdninách roku 1928 smrtelně onemocněl; zemřel v Ostravě a je pochován v Brně, kde strávil prakticky celý svůj život. Do svého osudového města se dostal již jako malý chlapec, kdy se stal fundatistou (stipendistou, zpěváčkem) kláštera na Starém Brně. Vyrůstal lidsky i hudebně pod vlivem originální postavy kněze a hudebníka Pavla Křížkovského, kterému zřejmě jen poměry zabránily v ještě větším zúročení talentu.

Janáček nastoupil skromnou dráhu učitelskou, ale začal se rozhlížet doširoka. Poslouchal vzdělávací přednášky, studoval českou i německou literaturu estetickou a psychologickou, byl silně zaujat myšlenkou národní i slovanskou, vrhal se do různých hudebních aktivit (vedl sbory, působil jako varhaník, učil hudbě), a hlavně prohloubil svou profesionální přípravu na pražské varhanické škole a později na konzervatoři v Lipsku.

Jen z „pražského piedestalu“ a nepochopení Janáčkovy originality bylo jej možno podezírat z nějakého „nedouctví“; to dlouho kalilo vody české hudební kultury, ostatně obdobně jako zápolení „smetanovců“ a „dvořákovců“. Janáčkovu hudební učitelství a vlastně brněnské hudební vůdcovství gradovalo roku 1881 založením varhanické školy, jejímž se stal ředitelem. Pokračovalo po vzniku republiky ustanovením jeho mistrovské třídy na konzervatoři a pak po osvobození 1945 otevřením vysoké hudební školy, jež nese jeho jméno: Janáčkova akademie múzických umění.

5.1. Její pastorkyňa

Souhrn všech trubkových partů od Leoše Janáčka, které by obstály ve výběru ke konkurzům, by obsáhl jednu samostatnou publikaci. Jeho zápis, instrumentace, nároky na interpreta a jeho flexibilitu nemá v operním světě obdoby. Často mu bývá obtížnost na interprety jeho děl vytýkána, občas také docházelo k různým přepracováním a aranžím jeho děl. Zvládnutí janáčkovské problematiky a interpretace jeho děl však posouvá interpreta dál ve zvládnutí problematiky hry na trubku. Janáček všechny party trubky v jeho operních dílech psal v jednotné transpozici in Fa. V Její pastorkyni bych zvláště připomněl závěr celé opery a úsek čítající posledních osmnáct taktů, kde se prolínají party obou trubek v rozkladech různých akordů. Tato část je rozsahově exponovaná i pro druhou trubku, proto se často zadává i při konkurzech do orchestrů na tento post. Existují dvě verze závěru, jeden původní, který jsem zde uvedl, a potom tvar s retušemi Karla Kovařovice, který byl premiérován v roce 1916 v Praze a zůstal trvalý, i když někteří dirigenti nepřipouštěli úpravy a jiné zásahy. Janáček tento problém často řešil prepisem určitých exponovaných frází do jiných nástrojů. Často se stávalo, že fráze, které chtěl napsat do trubky, musel přeinstrumentovat nejčastěji do partu hoboje, který se svým zvukem trubce nejvíce blíží. Tyto zásahy velice často konzultoval s vynikajícím brněnským trumpetistou Karlem Horkým. Dnes se často díky větším možnostem interpretů navrací k původním verzím.

6. Bohuslav Martinů

Prvními českými muzikology a hudebními kritiky, kteří poznali velikost Bohuslava Martinů (1890 – 1959), byli Gracián Černušák a Vladimír Helfert. Skladatel Černušákovi 26. 2. 1935 napsal: „Taková odezva mého díla ve Vašich člancích, mne nejen povzbuzuje, ale je mi i velkou pomocí a ulehčením v jiných směrech (...). Vy jste asi první, který u nás pochopil a řekl, že moje skladby i úmysly nejsou jen tak náhodné.“ Vladimír Helfert přijal Bohuslava Martinů působícího v Paříži. Ve své „České moderní hudbě“ se vyjádřil: „Otázkou moderní české hudby není návrat k romantismu, nýbrž cesta kupředu a za novými cíli. A k této cestě je Martinů vyzbrojen jako málokterý z dnešních našich skladatelů!“ I v padesátých letech minulého století, v době hluboké totality, kdy byl Martinů jako emigrant a kosmopolita na samém okraji československé hudební kultury, to bylo Brno, jež za něj bojovalo. Legendární koncerty v tehdejší Univerzitní knihovně s četnými československými premiérami jeho komorních skladeb jsou důkazem lásky a úcty k autorovi, který šířil v zahraničí věhlas české hudby. Festival Bohuslava Martinů (1966) i mezinárodní hudebněvědné kolokvium o jeho jevištním díle završily tehdejší „promartinůvské“ aktivity.

Bohuslav Martinů, který poznal svět (zejména Francii, Spojené státy a Švýcarsko), nikdy neochabl v lásce k vlasti. Ve Švýcarském Schönenbergu (Pratteln) napsal v prosinci roku 1957 krátkou autobiografii:

„Moje rodné město je Polička v Československu. Můj otec byl tam obuvníkem a současně městským hlídačem. Bydlel na kostelní věži a na této věži jsem se 8. Prosince 1890 narodil. Mým prvním učitelem houslí byl krejčí z města a já jsem si představoval, že se stanu velkým houslovým virtuosem jako Jan Kubelík, který byl tehdy velmi oblíben. Tento ideál se neuskutečnil, přestože jsem přešel do Prahy na konzervatoř a několik let jsem hrál v pražském Filharmonickém orchestru druhé housle. Při svém příchodu do Paříže jsem svůj nástroj prodal. Měl jsem v úmyslu zůstat v Paříži tři měsíce, zůstal jsem však sedmáct let, až do r. 1940. Právě tenkrát prožívala Paříž velmi zajímavé období s provedením Svěcení jara, velkých ruských baletů a se skladbami Šestky. Komponoval jsem tehdy orchestrální díla *Halftime* a *La Bagarre*.

Posledně jmenované dílo jsem věnoval Charlesu Lindbergovi; Sergej Kusevickij je prvně provedl v r. 1927 s Bostonským symfonickým orchestrem.

Když jsem v roce 1941 přišel do New Yorku, pamatovali si ještě na tuto skladbu a hned mne přijali tak, jako bych žil v New Yorku již dlouhou dobu. Ještě v době před cestou do Spojených států našli jsme, má žena a já, útočiště v Prattelnu u našich přátel, manželů Sacherových. Tam na Schönenbergu jsem komponoval v r. 1938 Koncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány, a věnoval jsem je panu Sacherovi. Když vypukla válka, mohl jsme po mnoha těžkostech odcestovat do Ameriky. Ačkoli jsem neuměl mluvit anglicky, svěřil mi Kusevickij kompoziční třídu na festivalu v Tanglewoodu v r. 1942. V r. 1947 jsem byl povolán na Princetownskou univerzitu jako učitel kompozice. Tam jsem vyučoval tři roky.

Moje díla byla uváděna největšími americkými orchestry pod vedením dirigentů Kusevického, Charlese Muncha, Eugena Ormandyho, Fritze Reinerja, Arthura Rodzinského, Vladimíra Glochmanna, Dimitriho Mitropulose, Ericha Leinsdorfa. Dvakrát jsem obdržel cenu Newyorského sdružení kritiků za komickou operu Veselohra na mostě a za symfonické fantazie, věnované Charlesu Munchovi. V r. 1956 jsem byl poctěn volbou za člena Institutu písemnictví a umění.

V r. 1953 jsme se vrátili do Evropy a pobývali jsme v Nizze. Tehdy jsem komponoval Epos o Gilgamešovi a věnoval jej Maje Sacherové. V letech 1956 – 57 jsem byl jmenován „sídelním skladatelem“ (composer in residence) Americké akademie v Římě. Od podzimu 1957 žijeme na pozvání našich přátel Sacherových opět na Schönenbergu. Zde jsem pracoval na opeře Řecké pašije podle románu Nikose Kazantzakise a na klavírním koncertu pro Margrit Weberovou.“

Dne 8. srpna 1959 byl Martinů převezen do kantonální nemocnice v Liestalu, kde 28. srpna zemřel. Pochovali ho 1. září 1959 v milovaném Schönenbergu.

Dílo Bohuslava Martinů je velmi rozsáhlé, neboť čítá bezmála 400 skladeb – od jednoduchých tanečních kompozic po oratoria a opery. Skladatelovu značnou tvůrčí plodnost lze vysvětlit tím, že se věnoval téměř vždy výhradně kompozici. Základním tvůrčím předpokladem mu k tomu byl nevšední tvůrčí étos, protože Martinů osvědčoval v oblasti hudební skladby neobyčejnou píli a svědomitost. Tyto vlastnosti spojoval

s přirozeným nadáním a s citlivou inteligencí. Vstupoval do hudebního světa jako talent, ke konci života dosáhl nejvyšších možných uměleckých met.

6.1. Julietta

Martinů dosud nezhodnotil otázku snového, nereálného života jevištního představitele na operně – divadelním jevišti. Tento problém řeší v Juliettě (1936–37). Vše tu směřuje proti tradicionalistickému „ději“. Dílo – toť jakýsi snový film. Skrytému smyslu nestačí vnější „dramatismus“. Vztahy věcí a lidí jsou tu vlastně převráceny. Skutečnost – hrůzná, nesnesitelná – je nahrazována snem. Bylo by vhodné provést analýzu Julietty na základě učení Sigmunda Freuda, k němuž se surrealisté hlásili. Psychoanalytikové by zřejmě zjistili, že Julietta Bohuslava Martinů je mj. i výrazem skladatelovy vlastní touhy po neuchopitelné vidině neznámé ženy, jež se vyjadřuje překrásným zpěvem, symbolem všeho umění.

Celý part pro první trubku v Juliettě je psaný v transpozici in Do. Martinů zde požívá trubku nejčastěji jako rytmicko-melodický nástroj. Téměř kterákoliv část partu nepostrádá staccata a akcenty. Part je velmi rytmicky členitý. Jako konkurzní místo jsem vybral začátek druhého jednání opery, kdy po sedmi taktech začíná první trubka v pianu přírazy na třetí dobu, samozřejmě ve staccatu, a pokračuje rytmickým mateníkem v sekundách. Zde je důležité, aby interpret dodržoval jasné tempo a strojově přesnou artikulaci. Důraz je zde kladen na čistotu nástupů. Fráze graduje až do forte a melodickými obměnami triol.

6.2. Řecké pašije

Když psal Ariadnu, měl již Martinů rozpracovány Řecké pašije (Greek passion, 1956-59, na libreto podle anglického překladu románu Nikose Kazantzakise, autorem přetlumočení je Johnatan Griffin). Několikrát svou poslední operu přepracovával, doplňoval. Brno sice bylo prvním městem, kde se v tehdejším Československu 3. Března 1962 (brzy po světové premiéře v Curychu 9. Června 1961) podařilo Řecké pašije nepohodlného emigranta uvést, ale za jakou cenu? Libretistka Eva Bezděková sáhla k německému libretnímu překladu Helmuta Wagnera a Karla Heinze Füssla pro vydání ve vídeňské Universal Edition z roku 1958. Odstranila takřka vše, co připomínalo Boha, svět náboženských pašijí. Náboženskou motivaci zaměnila za motivaci sociální, rozdmýhávanou nenávistí pracujících k vládnoucí třídě. Termíny z církevní oblasti jsou substituovány slovy „láska“, „síla“ apod. Třídní konflikty se tu vyhrocují, leckdy ztrácejí vnitřní vývoj a jsou viděny takřkajíc černobíle. Přetvářecí tendence se znásobuje s prohlubující se charakteristikou Fotisova lidu. Když dochází k rozmluvám Fotise s Grigorisem (oba jsou kněžími), mizí z Fotisovy mluvy liturgické narážky o tom, že ruce obou kněží držely kalich s krví Páně; jsou nahrazeny českým textem: „Před námi chudí, bohatí si však rovni jsou, nezvyšuj tedy hlas můj bratře“.

V této textové verzi byly Řecké pašije nastudovány i na jiných českých operních scénách. Jasno vnesl do problematiky až Aleš Březina, který Řecké pašije v roce 1998 nově rekonstruoval a připravil je k nastudování na Bregenzer Festspiele 20. Července 1999 a v londýnském Royal Opera House, Covent Garden, 25. Dubna 2000. Coventgardenskou verzi jsme pak vyslechli i v české republice, neboť byla zařazená do mezinárodní akce Czech Music 2004 – Integral Part of European Culture. Národní divadlo v Brně v koprodukcí s oběma výše uvedenými institucemi, rakouskou a anglickou, uvedlo řecké pašije v původní verzi také v brněnské budově Janáčkovy opery, a to celkem třikrát. Poprvé dílo zaznělo 16. Ledna 2005. Dirigentem byl Christian von Gehren, režii vytvořil David Pountney, scénografie a kostýmy byly v rukou Stefanose Lazaridise a Marie-Jeanne Leccauové.

7. Wolfgang Amadeus Mozart

Jako třináctiletý Wolfgang Amadeus Mozart představuje 1. Května 1769 v Salcburku první vlastní operu *La finta Semplice* (Prostá léčka). Již dva roky před tím se ukázalo, že desetiletý chlapec, který napsal již tři symfonie a několik houslových sonát, má sklon k jevištní tvorbě. Po duchovním singspielu *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (Povinnost prvního přikázání), uvedeném v Salcburku 12. Března 1767, byla v Salcburku uvedena o dva měsíce později, 13. Května 1767 na univerzitě, latinská školní komedie *Apollo a Hyacint* na text Rufina Wilda, kterou nastudoval Wolfgangův otec Leopold Mozart. Dílo se nejspíš podobalo intermezzu dřívějších let, přičemž hudba a vnější tvorba se zjevně utvářely pod dojmem barokní tradice města Salcburku.

Wolfgang Amadeus Mozart se narodil 27. Ledna 1756 v Salcburku jako sedmé dítě skladatele a učitele hudby Leopolda Mozarta a Anny, rozené Pertlové ze Sankt Gilenu. V pěti letech píše chlapec svůj první menuet. Vystupuje v opeře *Sigismundus salcburského skladatele Johanna Ernsta Eberlina*. Roku 1762 se vydává se svým ctižádostivým otcem, který podporuje jeho nadání a sestrou „Narnnel“ na tři týdny do Mnichova. Hned poté odjíždí do Vídně, kde 13. Října a 15. Listopadu koncertuje u dvora. Začíná namáhavé, zdraví nepříliš prospěšné cestování, které mladého virtuosa provádí v roce 1763 mnoha německými městy; cesty směřují ale i do Bruselu a do Paříže. V této době vznikají první Mozartovy sonáty pro housle a klavír.

Vznikají i další jevištní díla časně vyvázaného skladatele: roku 1768 byl Mozart s otcem a sourozenci přijat na zámku Schönbrunn císařovnou Marií Terezií. Zde padl návrh, že by se dvanáctiletý Wolfgang měl pokusit o operu. Rozhodnutí padlo na komedii Carla Goldoniho *La finta semplice*, podle níž napsal libreto Marco Coltellini. Mozart k němu složil italskou operu buffu s předeherou a dvaceti šesti čísly, která byla formálně ztvárněna tradičním způsobem. Celá opera trvala asi dvě hodiny. Přípravy na provedení této první Mozartovy opery se staly terčem intrik některých vlivných osobností u dvora. Proto mohla být opera uvedena teprve 12. Května 1769 v salcburském arcibiskupském paláci, místo ve Vídni.

Roku 1768 napsal Mozart i jinak laděné jevištní dílo po vzoru německého

singspielu. Pro zahradní divadlo známého magnetizéra Franze Antona Mesmera, jenž objevil a podporoval mladého génia, napsal Mozart na text Friedricha Wilhelma Weisknera operu o jednom dějství pro tři zpěvní hlasy Bastien a Bastienka. Orchestrální projev je zvukově barevný a dudácké intermezzo originálně vyjadřuje uměleckou svobodu. V postavě Colase se již zjevně rýsuje typická postava buffobasu.

Salcburskou premiérou opery Král pastýř končí jedno umělecké období Wolfganga Amadea Mozarta. Toto hudební drama dvaadvacetiletého hudebního skladatele na text Pietra Metastasia je poslední v řadě šesti jevištních děl vzniklých v průběhu šesti let od roku 1770. Opery z tohoto období ukazují vývoj od zázračného chlapce až k dokonalému skladateli klasické italské opery.

Velkým Mozartovým úspěchem bylo provedení opery Únos ze Serailu ve vídeňském Burgtheatru. I přes několik projevů nespokojenosti publika kvůli pěveckým výkonům (bylo málo zkoušek) slaví premiéra šestadvacetiletého Mozarta 16. Července 1782 úspěch. Obzvláště se dostává uznání postavě Osmina, jenž představuje první velkou charakterní roli v opeře.

7.1. Figarova svatba

Při premiéře 1. Května 1786 byla ve vídeňském Dvorním divadle Mozartova Figarova svatba přijata velmi rozporuplně. Touto operou začíná Mozartova spolupráce s kongeniálním libretistou Lorenzem Da Ponte, jemuž se podaří zmírnit Beaumarchaisovu ostrou sociální kritiku námětu opery. Pět let předtím se Mozart vymanil ze salcburské knížecí služby, aby mohl žít ve Vídni jako svobodný umělec. Operou Figarova svatba vytvořil první dílo ze svého svobodného rozhodnutí. Tato nová Mozartova tvůrčí svoboda se projevuje také v jeho hudbě: čtyři roky před Figarem vytvořil Mozart v Únosu jednak originální formu, jednak zdokonalil německou operu. Tak se mu i nyní podařilo perfektní hudební ztvárnění všech charakteristických postav Beaumarchaisovy komedie, neboť hudbou vyjádřil všechno, co v libretu nesmělo být vyřčeno. Do té doby bylo nemyslitelné, aby obyčejný služebník v takovém dramatickém díle nejen hrál hlavní roli, nýbrž také bojoval s agresivitou a vychytralostí proti urozenému panstvu, aby nakonec z tohoto sporu vyšel jako vítěz.

Mozartovo používání trubek v jeho operách má spíše harmonickou funkci. Tato skutečnost je dána i tím, že v době vzniku těchto děl ještě nebyla vynalezena tzv. "chromatická" trubka, tudíž ji nebylo možno využívat "sólově" Mozart své opery psal pro tzv. clariny, což byly nástroje schopné zahrát pouze alikvótní řadu určité stupnice. Pro tyto nástroje byly vynalezeny doplňky, které umožňovaly hráčům hrát alikvótní řady ve všech nejpoužívanějších stupnicích. Mozart trubky používal vesměs velmi málo, obvykle to bývá pár čísel v opeře, většinou to jsou všechna finále. Party nebývají rozsahově příliš exponované a mají především harmonický charakter.

7.2. Kouzelná flétna

Na vznik Kouzelné flétny působilo více okolností. Po smrti císařského příznivce Josefa II., který sice málo platil, ale stále zadával práci, se Mozart ocitl v těžké finanční situaci. Nový císař Leopold II. Propustil dvorního básníka Lorenza da Ponte, finanční zdroje vysychaly. Objednávka na nové jevištní dílo, které by se vyplatilo, byla z tohoto důvodu v nedohlednu. V této době poprosil Emanuel Schikaneder, ředitel letního divadla na Vídeňce, Mozarta o napsání opery. Sám Schikaneder, schopný textař, nadaný interpret a zpěvák dodal libreto, na němž spolupracovalo také několik jiných autorů. Svým novým dílem chtěl předstihnout svého uměleckého konkurenta Karla Marinelliho, ředitele lidového divadla v Leopoldstadtu. Sotva Mozart napsal první dějství kouzelné flétny, vyšlo najevo, že Marinelli měl v úmyslu uvést v konkurenčním boji podobné dílo. Schikaneder neuváženě změnil obsah ještě nedokončeného druhého dějství a z krutého lupiče dívek vytvořil dobrotivou, šlechtnou postavu. Schikaneder se nikoli nezištně postaral o tělesné blaho skladatele. V zahradě letního divadla nechal postavit „skladatelský domeček“ a zásoboval tam Mozarta punčem, šampaňským a příjemnou dámskou společností, aby mu připravil podmínky pro napsání díla, snímž by mohl triumfovat nad Marinellim. Libreto obsahuje četné náznaky Mozartových a Schikanederových kontaktů se svobodnými zednáři a jejich názory. Je to obzvláště zřejmé z jednání Sarastrovy panské společnosti a z částečně pohrdavých projevů na adresu ženské osobitosti. Číselná symbolika svobodných zednářů se projevuje jak v hudbě, tak v Schikanederově nádherné inscenaci. Jako zkušený divadelník zaranžoval pro premiéru výpravné představení se třemi propadlišti, deseti otevřenými proměnami, a dvanácti dekoracemi. Kouzelná flétna má pouze podle své vnější stavby něco společného se Schikanederovou lidovou operou. Hudba dalece překonává všechno, co dosud v německé opeře vzniklo. S dominující myšlenkou humanity se zde pojí úsměvné i procítěné scény s Papagenem, velebnost Sarastrovy říše, stejně jako barokně dramatická koloratura Královny noci. Kouzelná flétna je formálně mnohotvárným a obsahově nadčasovým dílem, oslavou lidské moudrosti.

Mozartovo používání trubek v jeho operách má spíše harmonickou funkci. Tato

skutečnost je dána i tím, že v době vzniku těchto děl ještě nebyla vynalezena tzv. "chromatická" trubka, tudíž ji nebylo možno využívat "sólově" Mozart své opery psal pro tzv. clariny, což byly nástroje schopné zahrát pouze alikvótní řadu určité stupnice. Pro tyto nástroje byly vynalezeny doplňky, které umožňovaly hráčům hrát alikvótní řady ve všech nejpoužívanějších stupnicích. Mozart trubky používal vesměs velmi málo, obvykle to bývá pár čísel v opeře, většinou to jsou všechna finále. Party nebývají rozsahově příliš exponované a mají především harmonický charakter.

8. Bedřich Smetana

K zemím a národům usilujícím vytvořit operu opřenou o národní jazyk, se připojili, byť s malým zpožděním, ale zato velmi úspěšně, také Češi. Prostředí bylo dáno hudebními tradicemi a vůbec čilým hudebním životem Prahy, otevřením nejprve Prozatímního divadla, v němž získal kapelnické místo Bedřich Smetana, a poté i Národního divadla. Kontakty na dění ve Vídni a v německých operních centrech byly živé a mnohostranné, svérázně se sem přenášely trendy a zápasy o orientaci opery. Polemiky se vedly hlavně o podobu samotného uplatnění češtiny, o tom, zda a jak přejímat principy wagnerovské operní reformy, o míru uplatnění folklorních inspirací, konkrétně lidových písní, o způsobech, jak má opera vypadat a fungovat v době procesu dovršování národního obrození.

V tomto prostředí se rodil komplex osmi velmi různorodých (inspiračně, tematicky, tvarově, typově) operních děl Bedřicha Smetany (1824-1884). Hned opera první, Braniboři v Čechách, nejenže zvítězila v soutěži o novou českou operu (Harrachova cena) a dosáhla jevištního úspěchu, ale iniciovala polemiky.

8.1. Prodaná nevěsta

Nejúspěšnější ze všech Smetanových oper, a to doma i v cizině, Prodaná nevěsta, vlastně začínala skromně jako opereta, ale přepracováním (výsledným produktem je tříaktová opera s proslulou přehrou) vyjevila Smetanovy kvality mistra svěžích scénických obrazů z lidového prostředí, kypící melodiky, typologické charakteristiky. Je repertoárovou operou nejenom doma, ale i na světových scénách (průlomové bylo její na Mezinárodní divadelní a hudební výstavě ve Vídni roku 1892) a i dnes provokuje k originálním inscenacím; dokladem její životnosti je i to, že zadávala příležitosti pro různé úpravy včetně parodických.

Ze Smetanova díla jsem vybral tuto operu a asi nejznámější část: pochod komediantů ze začátku třetího dějství. Je to scénický part napsaný pro trubku in Fa ladění v doprovodu flétny a bicích nástrojů. Dále také používá nezvyklou transpozici in Sol. Tuto transpozici najdeme v prvním sborovém čísle.

9. Igor Stravinskij

Igor Stravinskij (1882-1971) se narodil poblíž Petrohradu v rodině váženého operního pěvce. Dojmy z dětství: carská dvorní opera s Glinkovými a Čajkovského, ale i italskými a francouzskými operami – a prázdniny na vesnici, monotónní písně zpívané selkami, šílený němý mužik: Západ versus Východ. Na přání rodičů studuje práva. Nauka o harmonii ho nebaví, kontrapunkt trochu více. Stane se žákem Rimského – Korsakova, pracuje pod jeho dohledem tři roky. Jako čtyřicetiletý se ožení se sestřenicí a žije na jejím statku u ukrajinské Volyni, kde nachází ideální klid pro svou tvorbu. Začíná absolutní hudbou. První skladbou, v níž dosáhl osobitého projevu, je Fantastické scherzo představující život včel podle myšlenkového okruhu Maeterlinckova symbolismu. Skladba se později prováděla jako balet. Hned v počátcích své tvorby tedy skladatel instinktivně nachází cestu k formě, s níž se cítil nejlépe: k baletu. Slavík – opera podle Andersonovy pohádky; Ohňostroj – Stravinského brilantní orchestrální fantazie zpracovaná přísnými kontrapunktickými prostředky, ohňostroj impresionistického instrumentačního umění.

9.1. Pták ohnivák

V roce 1909 se Stravinskij seznamuje s Ďagilevem. Sergej Pavlovič Ďagilev, o deset let starší, vyšel z bohaté a uměnilovné statkářské rodiny. Nejprve chtěl být skladatelem, studoval u Rimského-Korsakova, potom se dal na malířství, instaloval výstavy a psal monografie o ruských malířích. Po roce 1905 se usadil v Paříži a koncerty, na něž zval Šaljapina a Rachmaninova. Byl tvrdohlavý, houževnatý, velkorysý, se schopností rozpoznat talent a pravou hodnotu, vždy v popředí společnosti avantgardistů, vždy obklopen ovzduším senzace. Zakládá velký balet s trojicí choreografů: Fokinem, Nižinským a Benoisem. O jevištně-hudební spolupráci požádal Stravinského, když vyslechl koncert s jeho díly. Stravinskij nejdříve jen instrumentuje Griega a Chopina, potom si u něj Ďagilev telegraficky objednává velký balet. Vzniká Pták ohnivák, jedno ze skladatelových nejhranějších a nejoblíbenějších děl.

Pták ohnivák je ruský pohádkový příběh, v němž je dobrá víla v zajetí zlého čaroděje Kostěje. Stravinskij tu užívá ruských lidových písní – později se od folkloru úplně odvrací. Obecně skladba plná nápadů prokazuje silnou západní orientaci, jde ve šlépějích Rimského-Korsakova. Díky ptáku ohnivákovi (premiérováném v roce 1910) zaznamenala první sezona Ruského baletu v Paříži – s Annou Pavlovovou, Tamarou Pavlovnou Karsavinovou, Idou Rubinsteinovou a Vaclavem Nižinským obrovský úspěch. Pro dekorace a výpravu Ďagilev získal nejlepší výtvarníky – Picassa a Matisse.

9.2. Petruška

Stravinskij zůstává ve Francii, pak nějaký čas působí ve Švýcarsku, v Clarens u Ženevského jezera. Plánuje instrumentální skladbu s koncertantním klavírem, který má představovat náhle oživenou loutku dráždící orchestr kaskádami arpeggií, zatímco orchestr odpovídá hrozivými fanfárami. Díky Ďagilevovi se však původní záměr přetavil na balet Petruška (1911). Živý jarmareční ruch, závody flašinetů s hrací skříňkou – duo flétny a pistonu, skvělý valčík v Lannerově stylu.

Děj baletu začíná, když starý loutkář předvádí svoje loutky. Petrušku (Kašpárka), tanečnici a červeného Maura. Petruška, symbol ubližovaného stvoření, se zamiluje do baleríny, ta však dává přednost bohatému, surovému mouřenínovi. Ten Petrušku zabije svou šavlí. Loutkář chce Petrušku stáhnout z jeviště, vtom se mu však zjeví jeho duch a vyděšený komediant uteče. Premiéra baletu proběhla v roce 1911. Zopakujme, že Petruška byl zamýšlený jako koncertní kus pro klavír a orchestr a že až Ďagilev přišel s myšlenkou udělat z něj balet.

V podobě baletní suity se Petruška trvale usadil v koncertních programech. Je to kus Nové hudby, který již dnes jako Novou hudbu nevnímá. Dodnes okouzluje kombinací jarmareční komediantské banality s artistickou rafinovaností. V létě roku 1921 skladatel upravil tři části pro sólový klavír pro Arthura Rubinsteina a nazval je Tři věty z Petrušky. V roce 1947 Stravinskij vydal balet v novém přepracování, aby si na něj zajistil výhradní autorské právo a aby jej upravil pro orchestr střední velikosti.

Při konkurzech do symfonických orchestrů se nepředepisuje konec skladby, rozložené akordy, protože tato část není obsažena ve svitě. Je součástí pouze celého baletu.

9.3. Svěcení jara

Romantické se vraceli do středověku, Wagner k německým ságám, Stravinskij až do pohanského pravěku. Nepíše ilustrativní hudbu, dekorativní doprovod k pohanským obřadům, ale v hudbě Svěcení propuká současně síla „divokého smutku a porodních bolestí země“ (Cocteau), valí se na nás tóny z lůna dávných staletí. Poslední posvátný tanec děvčete určeného jako oběť bohu Jarilovi je slavná pasáž, v níž se během 275 taktů mění stočtyřiapadesátkrát taktový prepis. Je to hudba nespoutaných živlů plná prásily předhistorického života.

Premiéra baletu na jaře 1913 byla skandální. Publikum se od začátku smálo, křičelo, bučelo. Jakýsi divák pak vyprávěl, že mladý muž, který seděl za ním, se hned na začátku jal bušit ho do hlavy pěstí do taktu. Posluchač byl z hudby tak bez sebe, že to kupodivu delší dobu ani nevnímal. Nižinskij stál za kulisami a nahlas počítal tanečnickům, protože z orchestru nebylo nic slyšet. Když se rozsvítilo, strhla se skutečná pranice, již se zúčastnily i dámy. Stravinskij z neúspěchu onemocněl. Ale již za rok hudba Svěcení zaznamenala triumfální úspěch v koncertní síni.

Pro mladší uměleckou generaci se Svěcení ve dvacátých letech stalo tvůrčím programovým symbolem. Premiéra v Nižinského choreografii a výtvarně pojednaná malířem Nicolasem Roerichem se 29. Května 1913 stala rytmickou explozí, jakou dějiny západní hudby nezaznamenaly, a předpověděla tomuto výrazovému prostředku velkou budoucnost. Stravinskij tu dosáhl nezávislosti na metrickém systému, který hudbu reguloval od 18. Století. K emancipaci rytmu na jejím metrickém pozadí došlo v téže době jako k emancipaci disonance v oblasti harmonie, jde tedy o kompozičně-historickou souvislost.

Tato rytmicky velice náročná skladba je vlastně předepsána pro pět trubek. Většinou se ale první trubka, která je označená transpozicí in Re, hraje na pikolu a ostatní čtyři trubky, předepsané in Do, se nrají na klasické sopránové trubky.

10. Richard Strauss

Skladatele, kteří se narodili v 60. letech, respektive počátkem 70. let 19. století - Strausse, Mahlera, Skrjabinu a další - jsme si zvykli nazývat "pozdními romantiky". Muzikolog Carl Dahlhaus se ovšem nechtěl smířit s tím, že jmenovaní autoři nosí takovou paušalizující nálepku, a tak navrhl, aby se jejich generace označovala jako "hudební moderna". Pojem převzatý z literární histografie správně signalizuje, že tato skladatelská generace žila ve specifické kulturní atmosféře a že jí šlo už o něco jiného, než jejím předchůdcům. Na druhé straně jsou hudební osobnosti této generace v mnoha ohledech rozdílné, ba protikladné. Z dnešního pohledu se z této společnosti zřetelně vyděluje Claude Debussy (narozen 1862), který, podobně jako radikální modernisté v jiných oblastech umění oné doby, zásadně definoval tvůrčí materiál (parametry hudební kompozice) i tvůrčí poetiku. Prvky, jež směřují do budoucnosti, rozeznáváme i v hudbě Gustava Mahlera, jenž zvláštní polystylovostí svých symfonií předznamenává třeba hudební koláže Alfreda Schnittkeho. Richard Strauss, skladatel ve své době úspěšnější, než Claude Debussy či Gustav Mahler a zároveň skladatel, jenž byl počátkem dvacátého století všeobecně pokládán za hlavního reprezentanta hudebního modernismu, se nám dnes jeví spíše jako reprezentant tradice, jako skladatel, který ozvláštňuje existující, zděděné hudební postupy.

Richard Strauss se narodil jako syn prvního hornisty Bavorského dvorního orchestru v Mnichově a dcery jednoho z nejzámožnějších mnichovských sládků. V Mnichově navštěvoval církevní školu, gymnázium a krátce i univerzitu. Už jako čtyřletý se Richard učil hrát na klavír, v šesti letech se pustil do svých prvních kompozičních pokusů. O něco později začal se studiem houslové hry a kompozice. Asi ve dvaceti se už Richard Strauss s úspěchem uplatňoval jako houslista, dirigent i skladatel. Mladý hudebník působil ve funkci dirigenta, respektive hudebního ředitele v Meiningenu, Mnichově a ve Výmaru. Jako dirigent vlastních skladeb velmi brzo hostoval v mnoha městech v Německu i v zahraničí.

Názory a vkus mladého Richarda Strausse prošly dalekosáhlým vývojem. Zpočátku byl pod vlivem svého konzervativního otce, odpůrce tvorby Richarda

Wagnera. Zakrátko se ovšem, vcelku pochopitelně, vůči otci začal vymezovat a stal se Wágnerovým nadšeným zastáncem (mj. i v roli dirigenta orchestru, v němž působil jeho otec Strauss). V dirigentském umění se Richard Strauss inspiroval zvláště vzorem hanse von Bülowa; pod jeho vlivem brzy zahořel pro tvorbu Johannese Brahmse. Pod duchovním vedením Alexandra Rittera, skladatele a prvního housilisty v Meiningenu, v druhé polovině osmdesátých let upevnil své wagneriánství a doplnil ho studiem mistrových spisů a prací filozofa Arthura Schopenhauera. Avšak už v první polovině devadesátých let se Strauss rozešel s wagnerovským světonázorem, právě tak jako s křesťansky zabarveným "náboženstvím umění" v romantickém stylu. Pod vlivem Friedricha Nietzscheho, jehož knihy v té době zaníceně studoval, se Richard Strauss ve vztahu k umění i ke světu vymezoval jako bodrý ateista a agnostik, stojící nohama pevně na zemi, se sklonem ke zpochybňování a ironizování vznešených tradic romantického uměleckého cítění.

Straussův rozchod s Ritterem a příklon k Nietzschemu se odráží i v jeho tvorbě. Stačí porovnat jeho dvě chronologicky za sebou jdoucí symfonické básně : Smrt a vykoupení a Enšpíglova šibalství. Jedna je plná mystiky a touhou po nedosažitelném ideálu, druhá rozehrává humorné výjevy ze života pouličního komedianta a recesisty. V Straussově tvorbě se po tomto obratu dostává do popředí rovněž tematika vztahu umělce - individua a ostatní společnosti, zpravidla s autobiografickými prvky a notnou dávkou satirické nadsázky. V symfonické básni Život hrdinův (1897 - 98) umělec jako hrdina vítězí nad protivníky - hudebními kritiky (poté, co je zesměšnil výstižně karikujícím hudebním "portrétem"). Ve Straussově komické opeře Ohně zmar (1901) zase hlavní hrdina Kunrad, potomek a žák čaroděje Reicharta (jenž v symbolické rovině představuje Richarda Wagnera), neváhá hodit rukopisy svého mistra do ohně a prohlásit se za jeho nástupce.

10.1. Salome

Na přelomu století byl Richard Strauss uměleckou celebritou první velikosti a moderní hudbu reprezentuje nejen jako skladatel, ale také jako dirigent a koncertní i operní dramaturg. V Berlíně, kde zastával funkci dvorního kapelníka (1898-1919), energicky prosazoval novou tvorbu a spolutvořil estetickou opozici vůči konzervativnímu vkusu svého chlebodárcce, císaře Viléma II.

Jako operní dirigent už v té době byl hvězdou mezinárodního formátu, třebaže s vlastní operní tvorbou zatím moc štěstí neměl. Jeho operní prvotina *Guantram*, sága wagnerovského ražení, komponovaná na vlastní libreto, vznikala pomalu a těžce (1887-93) a její provedení (1894) nelze nazvat úspěchem. S živější odezvou se setkala až opera *Ohně zmar*, lyricko - satyrická komedie, jejíž libreto napsal Ernst von Wolzogen, pozdější šéf legendárního mnichovského kabaretu *Überbrettel*.

Vytouženým zlomovým momentem se pro operního skladatele Richarda Strausse stala až jeho třetí opera *Salome* (premiérována roku 1905 v Drážďanech), kterou zkomponoval na text stejnojmenné činohry Oscara Wilda. Straussova *Salome* se ve své době stala přímo symbolem modernismu. Moderním trendům odpovídá už volby formy hry o jednom dějství, která se nezdržuje dramatickou expozicí a začíná přímo *in medias res*. A modernistické bylo i Straussovo rozhodnutí zhudebnit prozaickou činoherní předlohu z pera soudobého autora v doslovném, třebaže zkráceném znění.

Do té doby neslýchané dimenze měly hudební prostředky, jichž Strauss využil ve své *Salome*. Více než stočlenný orchestr burácí i šeptá, osciluje při tom ve wagnerovském duchu mezi ilustrací, psychologickou drobnokresbou a distancovaným komentářem. Hudba se přibližuje k hranicím atonality v hudební charakteristice dekadentní princezny *Salome*, jež se svou psychologickou složitostí a ambivalentností hodnot prezentuje jako pohádková, ale zároveň jednoznačně moderní žena. Nervózně chromatická hudba, jež zní v souvislosti se *Salome*, kontrastuje s hudbou jejího protihráče *Jana Křtitele*, v níž triumfuje *dur - mollová* tonalita s majestátní kadencí v *D - dur*.

10.2. Elektra

Následující Straussova opera Elektra (premiéra 1909 v Drážďanech) představuje další vystupňování modernismu Salome. Předloha je opět činoherní - Strauss se také tentokrát, jak to učinil u Salome, nadchl pro hru, kterou shlédl v inscenaci slavného berlínského režiséra Maxe Reinhardta. Mytologický příběh o Elektře a Orestovi, dětech krále Agamemnona, přivedl do divadelní podoby starořecký dramatik Sofokles a Sofoklovu tragédii pro Reinhardta přepracoval básník a dramatik Hugo von Hofmannstahl. Antičtí hrdinové v moderní podobě neztrácejí svou vznešenost ani patos, ale zároveň se ocitají pod vlivem Sigmunda Freuda. Rozhodující silou, která jimi zmítá, už není osud v antickém smyslu, ale jejich vlastní podvědomí.

Hudba Straussovy Elektry, v níž se mísí dramatická disonantnost s neočekávanými "východy slunce" dur - mollové tonality, je tedy ze sémantického hlediska velmi komplexní. Vyjadřovací prostředky, jež koření v devatenáctém století, se tu uplatňují v rámci radikálně nové operní poetiky - inovativní z hlediska estetického, ale i dramaturgického. Jestliže Straussovy symfonické básně odkazujeme spíše do devatenáctého století, opery Salome a Elektra patří jednoznačně do století dvacátého a do značné míry ovlivní další vývoj opery jako hudebního druhu.

V Salome a Elektře našel Strauss recept na umělecký, ale i ekonomický úspěch. Dokázal, že šokující modernismus dokáže také docela obstojně vynášet.

Straussova instrumentace byla v době vzniku jeho oper nečím nevídaným. V jeho opeře Elektra vyvrcholilo jeho rozšiřování orchestru. Kritika vesměs ignorovala, že rozšiřování orchestru nevedlo jen k efektivnosti, ale také k instrumentační diferenciaci. Díky "hlučnosti" svých skladeb býval často terčem karikatur. V této opeře užívá tři trubek, které v posledním dějství rozšiřuje ještě o další tři. Na konci opery tedy z orchestru zní šest trubek často v nejsilnější dynamice. Užívá ji sólově i v rámci instrumentační barevnosti, často však na hranici rozsahu nástroje, což klade velké nároky na interpreta. Na začátku opery se objevuje tzv. leitmotiv, který se navrácí v různých obměnách v celé opeře a často i v partu první trubky. Strauss se často v žestích a zejména v trubkách uchýlil k dynamice forte až forte fortissimo a po těchto

často dlouhých pasážích, často v horní poloze následují zpěvné melodie s lehčím charakterem ve slabé dynamice. Tato skutečnost klade velký důraz na dynamický rozsah a pružnost interpreta při interpretaci této opery. Zvláště pak při konkurzech, kdy se klade maximální důraz na intonační, rytmickou a zvukovou čistotu. Strauss také často požaduje ostré dusítko, což není zvláště při interpretaci celé opery pro interpreta z důvodu vyšších nároků na nátisk nic příjemného.

Nejčastěji bývá u konkurzů zadávána část "Allegro molto con fretta". Toto sólo v rychlém tempu je psáno pro první trubku in Re. Jedná se o variaci na jeden krátký rytmicko - melodický útvar, který stoupá jak melodicky, tak i dynamicky nahoru. Zde je důležité dbát na naprosto přesnou rytmickou a jazykovou artikulaci. Díky transpozici in Re a mnoha posuvkám, je tento part velmi obtížný interpretovat na nástroj, který je v ladění in Sib, proto jej interpreti z devadesátidevítí procent hrají na trubky in Do, která umožňuje větší jistotu a také potřebnou barevnost zvuku.

Dalším místem, které často bývá zadáváno při konkurzech je část sempre piu mosso z prvního aktu. Tento part je psaný v Sib transpozici a je celý ve fortissimu. U konkurzů se na tomto partu prověřuje interpretův rozsah, který je zde psaný až po znějící c3. Ulehčuje jej fakt, že se k tomuto vrcholu této fráze trumpetista dostane rozkladem v tečkovaném rytmu.

Následující part je co do obtížnosti z celé opery podle mého subjektivního názoru nejhorší. Toto místo se nachází těsně před druhým aktem a před ním je velmi dlouhá plochá v poloze kolem znějícího c3 ve fortissimu, která dodává opeře dramatickosti. Poté přichází uklidnění a do durových akordů zazní rozklad H – dur v tečkovaném rytmu s dusítkem v dynamice mezzoforte. Tento part je psaný v transpozici in Mi.

Další rozsahová zkouška čeká interpreta v části, která je označena Immer gesteigerter. často bývá u konkurzů zadán tento part, v němž je zdánlivě obsažen i leitmotiv celé Elektry, který v tomto místě končí na znějícím d3 ve fortissimu s crescendem a sforzatem na konci.

11. Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (1819-1901) zaujímá mezi operními skladateli 19. Století mimořádné postavení. V jeho životě se zrcadlí celé století a svou tvorbou ovlivňuje italskou operu ještě dlouho po své smrti. Verdi prošel vývojem od prostého selského synka přes provinčního hudebníka, který se po rodinných a uměleckých ranách osudu stal italským národním hrdinou, symbolem osvobozenického boje a hudebníkem světového renomé.

Rozpětí jeho životní dráhy zasahovalo dobu od zániku napoleónské moci, který ztělesňovala bitva národů u Lipska roku 1813, až do začátku pádu podunajské monarchie, která po desetiletí byla terčem bojových snah risorgimenta. V tomto časovém rozpětí prodělal Verdi úctyhodný hudební vývoj. Začínal ve stylu mistrů belcanta, přičemž se opíral o Belliniho opery bohaté na kantilenu a také o ranou dramatickост Gaetana Donizettiho. Časem našel osobitý styl, jenž se odvíjel od pregrantnějších melodických nápadů jeho předchůdců, v Macbethovi se odvážil jakési věštecké předzvěsti pozdějšího hudebního dramatu, dopracoval se k syntéze umění charakterizace, k suverénnímu zacházení s orchestrem, ke strhující melodice, čímž dospěl až k ideálu klasické vyváženosti romantické opery v Itálii.

Lidský hlas je ve Verdiho operách stále v popředí, a to i přes rostoucí zahuštěnost orchestrálních partů jeho děl. V protikladu k Wagnerovi, který učinil orchestr základem svých jevištních děl, je v Othellovi jako nejvyzrálejší Verdiho opeře východiskem všech hudebních struktur zpěv. Jen v jeho poslední, vcelku poněkud netypické opeře Falstaff je orchestru přidělena funkce promluvy přímo charakterizující role, zatímco prvek melodický ustupuje do pozadí a je rozložen do mnoha malých pasáží. Boitovo libreto je dílem nejvyšších literárních ambicí daného okruhu. Italština je používána v parlandu, zvukomalebně a ironicky s „jazykem“ orchestru je spjata do té míry, že i zde můžeme mluvit o „Gesamtkunstwerku“; je sice jiného druhu, ale svým způsobem vyhovuje Wagnerovým teoretickým požadavkům. Verdi a Wagner- každý po svém- vytyčili opeře cestu do 20. Století. Bez Wagnera by nebylo Richarda Strausse, Arnolda Schönberga a Albana Berga, bez Verdiho by nebyl Giacomo Puccini, Giancarlo

Menotti a Luciano Berio, bez obou operních velikánů by nebyl myslitelný operní verismus. Giuseppe Verdi je klasikem romantismu; jeho jevištní postavy i přes mnohé realistické rysy mají šlechetný lidský rozměr; ba i ty nejnegativnější postavy, jako třeba pobočník Jago v Othellovi, se neubrání jisté velikosti.

11.1. Instrumentace

Zajímavostí Giuseppe Verdiho a jeho přístupu k instrumentaci trubek je, že v žádném svém známém díle nepředepisoval dusítka, i když už v jeho době byla známá a jeho současníky i předchůdci hojně využívána. Dějiny používání dusítek jasně dávají najevo, že měla funkci tlumit nástroj a používala se výhradně při smutečních obřadech, kdy po celé Evropě u všech panovnických dvorů, kde existovaly kapely, musely hráči na nástroj tlumit svůj jinak břeský zvuk používaný při fanfárách. Verdiho dílo, až na malé výjimky, tvoří pouze díla se závažným tématem, často posilující obrozenecké mínění v tehdejší Itálii, sužované nadvládou habsburské říše. Proto je zajímavé, že nikdy tento akustický prostředek v žádném partu nevyužil. Nejčastěji psal ve svých operách pouze dvě trubky, ale nezdědka kdy používá dva kornety a k tomu dvě trubky. Kornety mají u něj spíše sólistickou funkci a trubky spíše doprovodnou. Dále často používá různých souborů, které v operách hrají za scénou, těmto souborům se říká „bandy“ a nejčastěji jsou složeny z žesťových nástrojů (trubek, křídlovek, trombonů, eufonií, lesních rohů a tub), dřevěných dechových nástrojů (zde jsou to nejčastěji flétny, pikoly, klarinety) a z bicích nástrojů. Skutečnost, že velmi často tyto bandy využívá, pramení z faktu, že Verdi vedl dechový orchestr ve městě Bussetu, kde se sám vzdělával a tento orchestr převzal po svém učiteli.

Pro svou operu Aida také nechal sestavit úplně nový nástroj. Je to tzv. Egyptská trubka. V triumfálním pochodu používá dva typy těchto nástrojů, a to v ladění in Si a in Lab.

12. Richard Wagner

Richard Wagner patří k nejvýznamnějším postavám hudebních dějin devatenáctého století. Je to muž mnoha prvenství, která nejsou jen kvantitativní povahy. Wagner má zvláštní schopnost rozdělit lidi na ty, kteří ho nemůžou vystát a na ty, jež ho milují a trvá to dodnes. Ze skupiny operních skladatelů - specialistů byl tím, kdo zasáhl do vývoje hudby nejvýrazněji. A byl to koneckonců opět Wagner, kdo ze všech skladatelů po Beethovenovi zanechal nejvýraznější osobní stopu v kulturních, a dokonce i v politických dějinách Evropy.

Mnozí, kdož Wagnera neznají vůbec, respektive pouze prostřednictvím filmové hudby (úryvky z jeho děl slyšíme ve filmech o druhé světové válce nebo třeba v Coppolově Apokalypse), mají na skladatele vyhraněně negativní názor. Je pro ně představitelem zpuštěného německví, vzývačem germánské mytologie, antisemitou, člověkem, který anticipoval příchod fašismu. Je pravda, že Wagner byl Hitlerovým oblíbeným skladatelem a například ve válečném Slovenském státě se paničky z "l'udáckých" kruhů rády pyšnily brožemi s Wagnerovou podobiznou. Paušální odsuzování Wagnera a jeho tvorby však vždy pramení z neznalosti jeho tvorby. Ano, byl to člověk s vyhraněnými politickými názory. Je pravda, že ve své době patřil k zaníceným antisemitům a vydal nechutný pamflet "Židovství v hudbě", přičemž ho příliš neospravedlňuje ani fakt, že pamflet napsal především se záměrem vypořádat se s tehdy nejúspěšnějším evropským operním skladatelem, Židem Giacommem Meyerbeerem.

Wagnerova díla jsou ovšem, navzdory svým obrovským rozměrům a mohutnosti použitých prostředků, subtilní umělecké výtvoř, plné poezie a lidskosti. Germánské mýty a legendy nedotvářel do podoby nacionalistických manifestací, ale převyprávěl je jako pověsti - pohádky protkané jemnou sítí symboliky. A že se po své smrti v době kolem roku 1900, stal ikonou pro všechny ty, kdož se z různých důvodů odvraceli od moderní doby - byli mezi nimi mnozí významní umělci, ale také neúspěšný malíř Adolf Hitler - za to Wagner - umělec nemůže.

Náš pohled na Richarda Wagnera také ovlivňuje jeho literární činnost. Skladatel

píší o umění a o své tvorbě - to nebylo v devatenáctém století nic vyjimečného, ale Wagner i tuto obvyklou tendenci své doby dovedl do extrému: souborné vydání jeho spisů a libret, která si ke svým operám psal sám, čítá celých šestnáct svazků. Wagner - spisovatel vytváří kolem Wagnera - skladatele auru hrdiny - spasitele umění. Přesvědčuje nás, že právě on navrácí umění velikost a význam, jako mělo naposledy ve věku antického Řecka. Za své předchůdce označoval starořecké dramatiky, Shakespeara a symfonika Beethovena a umně zakrýval spjatost svých děl s operní tradicí své doby, například s nenáviděným Meyerbeerem.

Na Wagnerovu literární produkci po skladatelově smrti navázali jeho propagátoři (zvláště Hans von Wolzogen), sdružení kolem Wagnerovy vdovy Cosimy. Jejich činnost byla však dost nešťastná a Wagnerovu odkazu vůbec neprospěla - ať už jde o ideologické (nacionalistické) výklady jeho děl nebo o pořizování pedantsky přehledných tabulek příznačných motivů.

Zmínili jsme Cosimu, Wagnerovu druhou manželku, dceru skladatel Franze Liszta. Paní Cosimě a dalším členům Wagnerovy rodiny náleží zvláštní význam ve vztahu k Wagnerovu uměleckému odkazu. Člen rodiny totiž podle tradice (a to až do současnosti) stojí v čele wagnerovského divadla a festivalu v bavorském Bayreuthu - Mekce mezinárodního "wagnerismu".

Po manželově smrti dlouho stála u kormidla Cosima (1883 - 1906), konzervující Wagnerův odkaz včetně inscenačního stylu. Později se vlády ujala skladatelova snacha Winfried (1930 - 45), již pojilo důvěrné přátelství s Adolfem Hitlerem.

A po druhé světové válce měli skladatelův vnuk Wieland (1951 - 66), významný operní režisér své doby a jeho bratr Wolfgang plné ruce práce, aby Wagnera a Bayreuth vyměnili z Hitlerova osudného objetí. Wieland to dokázal tak, že dědečkovy opery inscenoval už nikoli jako germánské hrdinské hry, ale jako nadčasové příběhy bez dobových rekvizit se zdůrazněnou všelidskou dimenzí.

Richard Wagner se narodil v Lipsku jako syn policejního písaře. Když jako devítiměsíční batole ztratil otce, adoptoval ho herec a malíř Ludwig Geyer, jenž snad i mohl být jeho skutečným otcem. Wagner chodil do školy v Drážďanech a Lipsku (1822 - 33), v hudbě se vzdělával na lipské univerzitě v letech 1831 - 33 a soukromě

u Christiana Gottlieba Müllera a Christiana Theodora Weinlinga. Mezi jeho kompozicemi ze studentských dob se najdou klavírní skladby, beethovenovská Symfonie C dur, ale už i první dva operní projekty.

Opera se brzy pro Wagnera stala živobytím. Působil jako sbormistr ve Wüzburgu (1829 - 34), jako hudební ředitel kočovné divadelní společnosti (1834 - 36) a hudební ředitel divadla v Rize (1837 - 39). Dirigoval divadelní představení, koncerty a komponoval. Když zadlužen prchal i se svou ženou Minnou z Rigy, vezl se s sebou i rozpracovanou operu Rienzi, poslední z tribunů - a (podle svých pozdějších vzpomínek) během nebezpečné noční plavby podél norského pobřeží už sbíral inspiraci k další opeře, Bludnému Holanďanovi.

Jeho kroky vedly vlastně zcela logicky do Paříže, která byla hlavním bojištěm nejambicióznějších operních skladatelů. Příští dvě pařížská léta byla pro Wagnera dobou plnou nadějí i zklamání. Pracoval na Rienzim a bludném Holanďanovi, ale živil se úpravami výňatků z cizích oper a hudební publicistikou. Pařížský operní král Giacomo Meyerbeer přitom svého mladého krajana podporoval. Hlavně díky Meyerbeerovu vlivu se Rienzi provedl v Drážďanech (1842) a bludný Holanďan v Drážďanech (1843) a v Berlíně (1844).

Drážďany, v té době kulturní centrum mezinárodního významu, se staly další zastávkou na Wagnerově cestě. Působil jako dirigent tamního dvorního divadla (1843 - 49), dirigoval koncerty (vedl mimo jiné i Beethovenovu Devátou) a pracoval na operách Tannhäuser a Lohengrin. V roce 1848 se zapojil do revolučních událostí: veřejně promlouval, psal články, zformuloval projekt demokratického "Německého národního divadla". Na jaře 1849 pruská vojska rozdrtila drážďanskou revoluci a kapelník - aktivista, na něhož byl vydán zatykač, se opět ocitl na útěku.

Exilová léta ve Švýcarsku (1849 - 60) byla velmi plodným obdobím. Vznikla tam velká část tetralogie (cyklu čtyř hudebních dram) Prsten Niebelungův i Wagnerovy klíčové spisy: Umění a revoluce, Umělecké dílo budoucnosti, Opera a drama. Podnikl odtud další nájezd na francouzské hlavní město: roku 1891 v pařížské opeře přihlížel bouřlivému neúspěchu svého Tannhäusera. Ve Švýcarsku se Wagner seznámil s filosofií Arthura Schopenhauera, jež významně ovlivnila jeho světonázor

i tvorbu. V Curychu také skladatel prožil vášnivý vztah s Mathildou Wesendonckovou, manželkou svého mecenáše. Ohlasem této velké a nenaplněné lásky se stal Wagnerův písňový cyklus Pět básní pro ženský hlas na slova Mathildy Wesendonckové a v jistém smyslu i opera Tristan a Isolda.

V šedesátých letech Wagner vystřídal hned několik působišť: Vídeň, Mnichov, Tribschen. V roce 1864 mu do života vstoupil jeho největší podporovatel, bavorský král Ludvík II. Doba nouze skončila, nastává čas úspěchu a uskutečňování velkorysých plánů a tajných snů. Začíná Wagnerovo bayeureuthské období.

Pokud jde o periodizaci Wagnerovy hudebně - dramatické tvorby, existuje osvědčené členění, jež je věcně smysluplné, přestože působí jako učebnicové schéma: 1. opery do Rienziho. 2. tři takzvané romantické opery - Bludný Holanďan, Tannhäuser a Lohengrin. 3. hudební dramata Prsten Niebelungův, Tristan a Isolda, Mistři pěvci norimberští a Parsifal.

12.1. Bludný Holand'an

Ve druhém dějství přednáší hrdinka Senta baladu, jíž předznamenává další průběh děje. Zpívá o bloudícím Holand'anovi, hříšníkovi, který se podle pověsti musí, ani živý ani mrtvý, plavit na lodi po rozbouřeném moři a nemůže najít klid ani smíření. Záchranu by mu mohla přinést jen žena, jež by ho nadevše milovala a byla ochotna za něj obětovat vlastní život. Senta se postupně vžívá do příběhu, až nakonec vykřikne: "budu to já, kdo ti přinese spásu!" Expoziční balada, vložená píseň ("hudba v hudbě") i s funkcí nepřímého dějového předznamenání, je běžným dramaturgickým prvkem německé romantické opery. Způsob, jakým ji Wagner zhudebňuje, jak z rámce strofické, de facto epické formy balady postupně nechává rozhořet vášeň rozervané vizionářky Senty - kontrastující s krotkostí a všedností ostatních dívek i Sentina snoubence Erika -, je ovšem jedinečný, totiž wagnerovský. Klíčovou roli přitom hraje hudební motiv, který zazněl jako orchestrální emblém hned na začátku opery a nyní jako vokální motiv uvádí každou strofu Sentiny písně. Tento drsný motiv prochází celou operou a váže se k postavě samotného Holand'ana.

V této opeře se zaměříme na předehru a část Allegro noc brio, kde ve třináctitaktové frázi gradují první i druhá trubka in Re v unisonu. Tento part je náročný na intonaci a schopnost interpreta vést dlouhou stoupající frázi ve fortissimu. Jedná se zde vlastně pouze o rytmickou variaci znějícího akordu D-dur.

Dále bych chtěl připomenout zajímavost z prvního dějství, kdy se často požaduje u konkurzů na post druhého trumpetisty krátká, pětitaktová fráze z prvního jednání, z čísla jedna, v pianu a v poloze hraničící s maximálním spodním rozsahem nástroje. Tento part je předepsán v transpozici in Si.

12.2. Tannhäuser

Také v opeře Tannhäuser aneb zápas pěvců na Wartburgu (premiéra první verze v roce 1845) je hlavním hrdinou mimořádný člověk a outsider, jehož nakonec spasí výjimečná žena, schopná velké lásky a velké oběti. Jsme v německém Durynsku ve 13. století. Minnesänger Tannhäuser se poškorpil se svými kolegy, protože ho neuspokojuje jejich abstraktní a moralizující ideál lásky. On hlásá lásku smyslnou, extatickou, jak ji sám zažil v říši pohanské bohyně Venuše. Když se Tannhäuser konečně dá na cestu pokání, je už příliš pozdě - sám papež mu odmítne udělit rozhřešení. Je to Alžběta, neteř durynského lankraběte, umírající zoufalstvím nad ztracením milovaného Tannhäusera, kdož mu s motlitbou za jeho spásu na rtech přináší záchranu.

Scéna odehrávající se ve Venušině podzemní říši, přináší cosi revolučně nového : orchestrální hudbu, jež je co do barevnosti a barevné proměnlivosti (dosažené prostřednictvím instrumentačních a harmonických postupů, k nimž Wagnera inspiroval Hector Berlioz) absolutním vrcholem Wagnerovy dosavadní tvorby. "Venušina" hudba je počátkem Wagnerovy zásadní transformace afektového světa romantické hudby. Ambivalenci krásy a hříchu v ní skladatel vyjadřuje "poškozenými libozvuky", jež nejsou ani konsonancemi, ani disonancemi v tradičním smyslu. Toto umění "smíšené hudby" dovede Wagnera k absolutnímu vrcholu v Tristanovi a Isoldě, kde se ambivalence a paradoxní ztotožnění utrpení a slasti, touhy a naplnění, lásky a smrti stanou tématem, jádrem dramatu.

Z této Wagnerovy opery jsem vybral notoricky známou melodii z druhého jednání. Jedná se zde o trojhlas tří trubek v transpozici in Si. Všechny tři trubky jsou předepsány na scéně. Při přípravě tohoto partu je velmi důležité zvolení správného výběru nástroje. Při této transpozici se totiž interpret dostává při hře na C-trubku do stupnice H-dur a dispozice tohoto nástroje nedovolují přílišnou intonační jistotu v tónech akordu H-dur. Je zde kladen důraz na absolutní jazykovou preciznost a stejnou artikulaci při všech variacích na prvotní téma v různých dynamikách.

12.3. Lohengrin

Důležitost orchestru z hlediska celkové výpovědi díla dále roste v Lohengrinovi (premiéra v roce 1850). Děj opět přináší idealizovaný příběh z německého středověku. Král Jindřich I. Ptáčník (10. století) vyšetřuje případ zmizení mladého babantského knížete a nespravedlivě obviněné sestře zmizelého přichází na pomoc tajemný hrdina Lohengrin, rytíř svatého grálu. Děj je obtěžkán slavnostními, rituálními scénami a monology. Samotné libreto může působit trochu strnule a dnes už i komicky (Lohengrinův příjezd na loďce tažené labutí). Wagnerova hudba ovšem příběhu dává další dimenzi. To se manifestuje už v předehře k prvnímu dějství, která namísto obvyklého sledu kontrastních oddílů představuje jednolitou, "jednoduchou" hudební plochu, kde každý tón je součástí tematického procesu. Wagner v této předehře vypráví ideální obsah opery : vyjadřuje všeobecnější, slovy nepostihnutelné představy a úvahy, jejichž čirou metaforou je anekdotický děj opery. V Lohengrinovi se uplatňuje romantický názor na hudbu, jež formuloval filozof Schopenhauer: že totiž hudba proniká přímo k hlubším pravdám světa a s lehkostí sobě vlastní pojednává věci, jež zůstávají lidským slovům, lidskému rozumu nedostupné.

Zvuk wagnerova orchestru se v Lohengrinovi a po něm následujících hudebních dramatech stává jakoby nemateriálním. Přestává být souhrou hlasů jednotlivých nástrojů. Hlasy nástrojů splývají (zejména v akustice bayreuthského festivalového divadla) do podoby zvukového moře, ovládaného jednotnou zvukovou ideou. Technická stránka tohoto čarování zahrnuje za prvé celkové zvětšení orchestrálního aparátu a jeho rozšíření o zřídka používané, nebo dokonce úplně nové nástroje. V soumraku bohů Wagner předepisuje 14 dřevěných dechových nástrojů (pikolu, tři flétny, tři hoboje, anglický roh, tři klarinety, basklarinet, tři fagoty), 17 žesťů (osm lesních rohů plus dvě tenorové a dvě basové "Wagnerovy tuby", tři trubky, basovou trubku, čtyři pozouny plus basový pozoun, tubu), šest harf a 64 smyčcových nástrojů.

Druhým předpokladem nové zvukovosti Wagnerova orchestru je autorovo instrumentační novátorství. Orchesterální faktura každého jeho zralého díla je individuální, ale ve všeobecnosti platí, že instrumentační základ tvoří namísto tradičních

smyčců smíšený zvuk smyčců a dechů. Ve wagnerovských partiturách jsme přitom svědky neustále a rafinovaně plynulých výměn rolí mezi nástrojovými skupinami. Často dochází k mnohonásobnému dělení nástrojových skupin. K tomu přistupuje vystupňování technických nároků na orchestrální hráče.

K Wagnerovu orchestru konečně za třetí poznamenejme, že zvuková barva se tu místy úplně emancipuje z podřízenosti motivické práci a harmonii. Jako příklad poslouží krátká pasáž z druhého dějství Tristana a Isoldy, v níž Isolda a Brangäne naslouchají vzdalujícím se zvukům loveckých rohů lovců, mezi nimiž je i Isoldin nemilovaný manžel Marke. Když zvuk loveckých rohů - ve skutečnosti zvuk lesních rohů *con sordino* za scénou - doléhá k uším hrdinek opětovně, tentokrát už z velké dálky, slábnoucí zvuk lesních rohů se se zázračnou plynulostí transformuje do tremola klarinetů, viol a druhých houslí, napodobujících šumění nedalekého potůčku. Přechod se odehraje bez motivické a harmonické "logiky", jen na základě mimořádné zvukové představivosti. A výsledkem je "kouzlo", při němž jako posluchači - diváci, jistě nepostřehneme, s jakou technickou pečlivostí je propracováno.

12.4. Parsifal

V Parsifalovi (1882) Wagner navázal na Prsten, Tristana i Mistry pěvce, uskutečniv novou syntézu harmonie a kontrapunktu. Příběh o zachránci svatého grálu (mimochodem Lohengrinově otci) se neobejde bez rozsáhlých rituálních a magických výjevů. A přece je právě Parsifal ze všech skladatelových oper snad nejlidštější, nejintimnější. V průzračné podobě se vrací diatonika: sféra prosté, důstojné funkční harmonie přináleží grálu a jeho ochráncům, s tím kontrastuje chromatika zákeřného kouzelníka Klingsora. Orchester nezřídka přechází do téměř komorní sazby a často se pohybuje v pianissimové dynamice. Kundry, rozervaná žena, která slouží zlu, ale zároveň touží po odpuštění, je nejvíce fascinující, nejmodernější z Wagnerových „spasitelek“. Celá parsifalovská symbolika je velmi komplexní, vybudovaná ze schopenhauerovských křesťanských a budhistických prvků.

Zdánlivě nejtěžší část z tohoto Wagnerova opusu najdeme hned v předehře. Dvě šestitaktové fráze se předepisují velmi často i při konkurzech a výběrových řízeních do ryze symfonických orchestrů. Je to dáno velkou náročností a vysokými požadavky na schopnosti interpreta a dalším důvodem je součást tohoto místa i v symfonické světě.

Závěr

Veškeré operní a baletní dílo obsahuje nepřehledné množství partů a sól, které není možné do jedné publikace zařadit. Najdeme zde problematiku všech disciplín, kterými se musí hráč na trubku zabývat a které by měl umět ovládat, když se rozhodne ke konkurzu do orchestru. V německých zemích existuje podobná publikace, ze které jsou zadávány party ke konkurzům do tamních orchestrů. Je to z důvodu zamezení různých nesrovnalostí ve vydáních různých opusů a také napomáhá ke sjednocení konkurzních partů, nejen u trubek. Doufám, že tato práce přinese užitek interpretům a adeptům do operních orchestrů, a zamezí alespoň částečně často velkým problémům při obstarávání přesných podmínek a vymezení stanovených požadavků.

Přílohy

Wozzeck

Alban Berg

Quasi gavotte

Tromba I in Fa

Tromba II in Fa

Tromba III in Fa

Tromba IV in Fa

p

p

p

p

This system contains the first four staves of the musical score, each labeled for a trombone part in F major (Fa). The tempo is marked 'Quasi gavotte' and the dynamic is 'p'. The first staff (Tromba I) begins with a triplet of eighth notes. The second staff (Tromba II) also begins with a triplet. The third staff (Tromba III) begins with a triplet. The fourth staff (Tromba IV) begins with a quarter note. The music is written in treble clef with a common time signature.

This system continues the musical score for the four trombone parts. The dynamics remain 'p'. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

pp dolce

pp

pp dolce

pp

pp dolce

pp

pp dolce

This system continues the musical score for the four trombone parts. The dynamics are marked 'pp' and 'pp dolce'. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

Immer sehr mässige Viertel

Tromba I in Fa

Musical notation for Tromba I in Fa, featuring a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*.

Rondo marziale

Tromba I in Fa

Musical notation for Tromba I, II, and III in Fa, featuring a rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *mf*.

Tempo I

Musical notation for Tromba IV in Fa, featuring a rhythmic pattern with dynamic markings of *f*.

rit. a tempo

Musical notation for Tromba I, II, III, and IV in Fa, featuring a rhythmic pattern with dynamic markings of *ff* and *f*.

Eufrides před branami tymén

Josef Berg

Tempo 1

Tromba in Do

ff *tr*

ff *f* *mf*

f

f

Carmen

Georges Bizet

Andante moderato

Tr. I, II in La

f *dim.*

ff

p *meno p*

crescendo *molto* *ff*

Allegro

Tr. in La

Musical score for Tromba in La, 6/8 time signature. The score consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a forte (*f*) dynamic. The third staff concludes the section.

Tromba in Sib

Musical score for Tromba in Sib, 2/4 time signature. The score consists of seven staves. The first staff starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes a six-measure rest. The second staff has a *poco a poco crescendo* marking. The third staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a two-measure rest. The final staff concludes with a forte (*f*) dynamic.

Allegretto moderato

Tromba I in Sib

ppp
Tromba II in Sib

The first system of the score consists of two staves. The top staff is for Tromba I in Sib and the bottom staff is for Tromba II in Sib. Both staves begin with a dynamic marking of *ppp*. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical notation for both Tromba I and II. The rhythmic patterns and melodic lines are consistent with the first system.

The third system continues the musical notation for both Tromba I and II. The rhythmic patterns and melodic lines are consistent with the previous systems.

cresc.

The fourth system continues the musical notation for both Tromba I and II. A dynamic marking of *cresc.* is placed between the two staves in the second measure of this system.

mf cresc. *f*

The fifth system continues the musical notation for both Tromba I and II. Dynamic markings of *mf cresc.* and *f* are placed between the two staves in the first and fourth measures of this system, respectively.

decresc.

mf *dim.*

p smorzando

Allegro giocoso

Tromba I in La

ff
Tromba II in La

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. Both staves feature triplet patterns. The top staff begins with a *ff* dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Tromba I in La

Section for Tromba I and Tromba II. The top staff is labeled "Tromba I in La" and the bottom staff is labeled "*ff* Tromba II in La". Both parts are in 2/4 time and feature eighth-note patterns.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with eighth notes, and the bottom staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Meme Mouvement

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The system includes a time signature change from 2/4 to 3/4, indicated by a double bar line with the new signature below. The music continues with eighth-note patterns.

Tromba I in Sib

Section for Tromba I and Tromba II in Sib. The top staff is labeled "Tromba I in Sib" and the bottom staff is labeled "Tromba II in Sib". Both parts are in common time (C) and feature triplet patterns. The top staff begins with a *ff* dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Sen noci svatojánské

Benjamin Britten

Allegro
Tromba in Re

The musical score for Tromba in Re, 'Sen noci svatojánské' by Benjamin Britten, is presented in ten staves. The piece is in 2/4 time and marked **Allegro**. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The score begins with a **ff** dynamic and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics fluctuate throughout, with markings such as **mf**, **p**, **ppp**, **cresc.**, **dim.**, **f**, and **pp**. The score includes several slurs and accents, and a fermata is present at the end of the final staff. The piece concludes with a **pp** dynamic.

Allegro vivace

con sord.

pp *ppp* *pp*
mf *pp* *pp*
pp *cresc.*
mf *ppp* *pp* *cresc.*
ff *pp*
ppp

2
 flatt. ad libitum
 G.P. 2
 2

Labutí jezero

Petr Iljič Čajkovskij

Allegro vivo

Tromba in La

4
mp *mf* *mp*
 1. 2.
f

Allegro moderato

Tromba in La

Andante quasi molto

The musical score is written for Tromba in La and consists of two main sections. The first section, **Allegro moderato**, is in 2/4 time and begins with a dynamic of *f*. It features a melodic line with accents and slurs, transitioning into a more rhythmic, sixteenth-note pattern. The second section, **Andante quasi molto**, is in 3/4 time and starts with a dynamic of *f*. It contains a complex rhythmic pattern with various dynamics including *mf*, *p*, and *f*. The section concludes with a double bar line and a repeat sign. The final section, **Presto**, is in 6/8 time and begins with a dynamic of *sp* (sforzando). It features a driving, rhythmic pattern with accents and slurs.

f

mf *p* *f*

mf *p* *f*

p *p* *f*

mf

poco piu f

Presto

sp

Piková dáma

Petr Iljič Čajkovskij

Largo

Tromba II in Sib

ff < > < >

3 3 3 3 3 3

16

ff

3 3 3 3 3 3

Jeníček a Mařenka

Engelbert Humperdinck

Munter

Tromba in Mi

f

8

p *cresc.*

2

f

Tromba I in Mi

Musical notation for Tromba I in Mi, 4/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *p*. The piece consists of two staves of music.

Tromba in Mib

Musical notation for Tromba in Mib, 4/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *pp* and includes a triplet of eighth notes. The second staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a pair of eighth notes beamed together. The piece consists of two staves of music.

Spartakus

Aram Chačaturjan

Marcato

Tromba I in Sib

Musical notation for Tromba I in Sib, 3/4 time, **Marcato**. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *ff*. The second and third staves include dynamic markings of *f cresc.* and *ff*. The fourth staff ends with a dynamic marking of *ff*.

Marcato

Tromba I in Sib con sord.

Musical notation for Tromba I in Sib con sord., 4/4 time, **Marcato**. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *ff* and features a long note with a fermata. The second staff continues the melody with a similar long note and fermata.

Don Pasquale

Gaetano Donizetti

Maestoso

Tr. in Sib

Čerta a káča

Antonín Dvořák

Allegro

Tr. I in Mi

Rusalka

Antonín Dvořák

Tromba in Fa
con sord.

p molto espr. *fp* *pp*

Moderato maestoso

f *mf* *f* *f*

Tromba in Mi
acceler.

ff *ff* Tempo I

Její pastorkyňa

Leoš Janáček

Tromba in Fa **Presto**

mf *f*

f *sf* *sf* *ff*

Tromba I in Fa *pp*

Maestoso con moto *f*

accel..... **Allegro** *ff*

Liška bystrouška

Leoš Janáček

Un poco più mosso
Tromba in Fa

f

f sf *tr*

espr. *f* *f sf* *tr*

con sord.

Un poco più mosso

p *p*

Maestoso

f *f*

Osud

Leoš Janáček

Tempo di Valse
Tromba in Fa

f *mf dolce*

Solo

p *p*

rit. a tempo

dim. *pp*

Tempo I

p dolce

cresc.

string.

f *f*

Più mosso

con sord.
Solo

mf *dim.*

cresc.

accel.

f

Meno mosso

Allegro con sord.

Musical notation for the first system, featuring a 2/2 time signature. The melody consists of two phrases, each starting with a half note followed by a quarter note, then a half note, and ending with a quarter note. The first phrase is marked *ff* and the second *sfp*. A fermata with the number 2 is placed over the first phrase.

Věc makropulos

Leoš Janáček

Meno mosso

Tromba I in Sib

Musical notation for the second section, starting with a 3/8 time signature. The melody is a continuous line of eighth and quarter notes. Dynamics include *mf* and *f*. A section labeled "In Fa" begins with a *f* dynamic. The section concludes with a fermata and the number 2.

Andante

Tromba I in Fa con sord.

Musical notation for the third section, starting with a 3/2 time signature. The melody features a variety of rhythmic patterns, including triplets and rests. Dynamics include *ff* and *f*. The section is divided into measures with rests of 6, 5, 6, and 3 measures. It concludes with a fermata and the number 5.

Grave
Tromba I in Fa

ff

Výlety pana Broučka

Leoš Janáček

Moderato
Tr. in Fa

f

f

Z mrtvého domu

Leoš Janáček

Maestoso
Tromba I in Fa

mf

f

Allegro

Musical staff with triplets and dynamics *f* and *ff*.

Presto

Tromba I in Fa

Allegro

Musical staff for Tromba I in Fa, **Presto** and **Allegro**, starting with dynamic *f*.

Con moto

Tromba I in Fa con sord.

Meno

Allegro

Musical staff for Tromba I in Fa con sord., **Con moto** and **Allegro**, featuring triplets and dynamics *f* and *pp*.

Poco sostenuto

Tromba I in Fa con sord.

Musical staff for Tromba I in Fa con sord., **Poco sostenuto**, with dynamics *p* and *cresc.*

Allegro

Tromba I in Fa

Musical staff for Tromba I in Fa, **Allegro**, with dynamic *f* and a 4-measure rest.

rit.

Maestoso

Musical staff for Tromba I in Fa, **Maestoso**, with a 2-measure rest and dynamic *ff*.

Musical staff for Tromba I in Fa, **Maestoso**.

Musical staff for Tromba I in Fa, **Maestoso**, ending with dynamic *fff*.

Sadko

Nikolaj Rimskij Korsakov

Allegro

Tromba I in Sib

f
Tromba II in Sib

The first system of the score consists of two staves. The top staff is for Tromba I in Sib and the bottom staff is for Tromba II in Sib. Both staves are in 6/8 time. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The Tromba I part features a melodic line with slurs and accents, while the Tromba II part provides a rhythmic accompaniment with similar phrasing.

The second system continues the musical material from the first system. The Tromba I part continues its melodic line, and the Tromba II part continues its accompaniment. The notation includes slurs and accents to indicate phrasing and emphasis.

The third system shows a change in the melodic material for both parts. The Tromba I part has a more active melodic line, and the Tromba II part continues with a steady accompaniment. The notation includes slurs and accents.

The fourth system features triplet markings (**3**) over the notes in both staves. The dynamic marking changes to mezzo-forte (*mf*). The Tromba I part has a melodic line with slurs, and the Tromba II part has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

The fifth system features quartet markings (**4**) over the notes in both staves. The time signature changes to 3/4. The Tromba I part has a melodic line with slurs, and the Tromba II part has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Šeherezáda

Nikolaj Rimskij Korsakov

Tromba in Sib
con sord.

lunga Tempo giusto (Allegro molto)

6

Musical notation for Tromba in Sib and Recit. parts. The Tromba part starts with a 3/2 time signature, followed by a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, a long note (lunga), and a dynamic marking of *mf* followed by *p*. The Recit. part is in 3/2 time and includes a dynamic marking of *mf* followed by *p*. Both parts end with a repeat sign and a 3/2 time signature.

string. poco

Musical notation for string parts. The first line is in 3/2 time with a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes. The second line is in 3/2 time with a dynamic marking of *f* and triplets of eighth notes. The lyrics "cre - - - - - scen - - - - - do" are written below the first line.

Tromba in La

Musical notation for Tromba in La and string parts. The Tromba part is in 6/16 time with a dynamic marking of *mf*. The string parts include a 2/8 time signature with a dynamic marking of *sf*. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings of *sf*, *f*, *mf*, and *dim.* followed by *pp*. Measure numbers 11, 4, and 3 are indicated above the staff.

Marziale deciso

Tromba I in Mi

Tromba I, II in Mi

p *p cresc. poco a poco* *ff* *sf* *sf* *string.* *1.* *2.* *2* *2*

The score consists of five systems of music. The first system shows the initial entry of the trumpets with a piano (*p*) dynamic and a gradual crescendo (*cresc. poco a poco*). The second system features a powerful fortissimo (*ff*) section. The third system continues with fortissimo (*sf*) dynamics. The fourth system includes first and second endings, with a string section entry marked *string.* and a second ending marked with a '2'. The fifth system concludes the section with a final first and second ending.

Maestoso larghissimo

Tromba I, II in Mi

fff tutta forza *3* *3* *3* *3* *3*

This system contains the beginning of the *Maestoso larghissimo* section. It features a very fortissimo (*fff tutta forza*) dynamic. The music includes triplet markings (*3*) for both the first and second trumpets. The third trumpet part is also indicated.

Cavaleria rusticana

Pietro Mascagni

Andante sostenuto

Tr. I in Sib

mp *mf* *piu marc.*

3 3

Allegro giocoso

Tr. I in La

f f

Maestoso

Tr. I in Sib

mf f

Maestoso e grandioso

Tr. I in Sib

ff < f

rit. assai a tempo Allegro

fff pp

Largo e ritenuto

4

Vivacissimo

Sostenuto

Juliette

Bohuslav Martinů

Allegretto poco moderato

Tromba I in Do con sord.

p *p* *mf* *f*

Poco allegro

Tromba I in Do

poco f *f* *f* *f*

Molto meno mosso

Allegro

Tromba I in Do

f

Řecké pašije

Bohuslav Martinů

Più vivo

Tromba I in Do

f marc.

Poco andante

Tromba I in Do con sord.

Allegro

Tromba I in Do con sord.

Veselé paničky windsorské

Otto Nicolai

Andantino

Tromba in Mib

Allegro non troppo

Tromba in Re

Figarova svatba

Wolfgang Amadeus Mozart

Allegro
Tromba I in Do

Musical score for Tromba I and II, first system. The top staff is for Tromba I in Do and the bottom staff is for Tromba II in Do. The music is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains six measures of music, and the second staff contains six measures of music.

Musical score for Tromba I and II, second system. The top staff contains six measures of music, including three triplet markings (3) over groups of notes. The bottom staff contains six measures of music, also including three triplet markings (3) over groups of notes.

Musical score for Tromba I and II, third system. The top staff contains six measures of music. The bottom staff contains six measures of music, starting with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical score for Tromba I and II, fourth system. The top staff contains six measures of music, including three triplet markings (3). The bottom staff contains six measures of music, including three triplet markings (3).

Musical score for Tromba I and II, fifth system. The top staff contains six measures of music, including three triplet markings (3). The bottom staff contains six measures of music, including three triplet markings (3).

Kouzelná flétna

Wolfgang Amadeus Mozart

Allegro maestoso

Tromba I in Do

Musical score for Tromba I and Tromba II, measures 17-20. The score is in common time (C) and features a forte (*f*) dynamic. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 17 and 18 contain the main rhythmic motif. Measures 19 and 20 are marked with a thick black bar and the number 17, indicating a repeat of the previous two measures. The notation includes stems, beams, and note heads for both instruments.

Musical score for Tromba I and Tromba II, measures 21-24. The score continues with the same rhythmic pattern. Measures 21 and 22 show the continuation of the eighth-note motif. Measures 23 and 24 conclude the section with a final note and a fermata. The notation includes stems, beams, and note heads for both instruments.

Musical score for Tromba I and Tromba II, measures 25-28. The score continues with the same rhythmic pattern. Measures 25 and 26 show the continuation of the eighth-note motif. Measures 27 and 28 conclude the section with a final note and a fermata. The notation includes stems, beams, and note heads for both instruments.

Musical score for Tromba I and Tromba II, measures 29-32. The score continues with the same rhythmic pattern. Measures 29 and 30 show the continuation of the eighth-note motif. Measures 31 and 32 conclude the section with a final note and a fermata. The notation includes stems, beams, and note heads for both instruments.

Musical score for Tromba I and Tromba II, measures 33-36. The score continues with the same rhythmic pattern. Measures 33 and 34 show the continuation of the eighth-note motif. Measures 35 and 36 conclude the section with a final note and a fermata. The notation includes stems, beams, and note heads for both instruments.

Romeo a Julie

Sergej Prokofjev

Assai moderato

Tromba in Sib

p dolce ten.

p mp

6

Andante marziale

Tromba I in Sib

p

Tromba I In Sib

mf cantab.

p mf

1. 2.

Tromba I In Sib

mf

p p dolce

3

La boheme

Giacomo Puccini

Poco allargando

Tromba I in Fa

p dolce brillante

Allegro focoso

Tromba I in Fa

fff

ff

Allegro alla marcia

Tromba I in Fa

ff

tutta forza

Turandot

Giacomo Puccini

Tempo di marcia funebre

Andante triste

Tromba in Fa
con sord.

p

pp dim.

fff

Bolero

Maurice Ravel

Tempo di Bolero moderato assai

Tromba I in Do con sord.

mp

Tromba II solo sord.

16x.

Tromba I senza sord.

f

Petruška

Igor Stravinskij

Tromba I in Sib
con sord.

fff

sim.

f *fff* *f*

Tromba I in Sib

Lento cantabile

Vivo Tromba I in Sib

Tromba I In Sib

simile

Tromba I in Sib

Lento

Tromba I in Do

Pták ohnivák

Igor Stravinskij

Allegro feroce

Tromba in Sib

Pulcinella

Igor Stravinskij

Allegro

Tromba in Do

13

mf

cresc. f

Detailed description: This block contains the first two staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and continues with eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *mf*. The second staff continues the melody with eighth notes and a crescendo leading to a *f* dynamic.

Allegro assai
Tromba in Do

ff simile *mf*

25

2 *sf* *mf* *sf* 3 *f* 2

2 *sf* 10 *f*

9 *f* *f* *ff*

15 *f* *sub.p* *f*

ff *ff*

simile

Detailed description: This block contains the remaining staves of music. The third staff features a *ff* dynamic and a *simile* marking. The fourth staff has measure numbers 25, 2, 3, and 2, with dynamics *sf*, *mf*, *sf*, and *f*. The fifth staff has measure numbers 2 and 10, with dynamics *sf* and *f*. The sixth staff has measure numbers 9 and 10, with dynamics *f*, *f*, and *ff*. The seventh staff has measure numbers 15 and 10, with dynamics *f*, *sub.p*, and *f*. The eighth staff has dynamics *ff* and *ff*. The ninth staff is marked *simile*. The tenth staff continues the melodic line.

Svěcení jara

Tromba I In Re
con sord.

Igor Stravinskij

mf 5 3 5

5 3

Elektra

Allegro molto con fretta

Richard Strauss

Tromba I in Re
con sord.

6

p marcato *mf*

4 *ff* 5

f 5 *ff* *ff*

Molto vivo

Tromba I in Sib

ff marcato *ff*

ff

Sehr schnell

Tromba I in Mi

mf

Sehr fließend

Tromba III in Sib

ff espr. 3 3 3 3

Presto

Tromba I in Sib

ff 3 3 *sf*

Feurensnot

Richard Strauss

Molto espressivo

Tromba I in La

Tromba II in La

p

pp

Tromba I in Mi

Tromba II in Mi

Tromba III in Mi

ff

accelerando

ff

accelerando

ff

fff

fff

fff

Salome

Richard Strauss

Maestoso Tromba I, II in Do

Sehr bewegt
Tromba in Mi

Vivace
Tromba I in Fa

Andante
Tromba I in Do

Immer bewegter

Tromba II in Sib con sord.

f

sf *mf* *sf*

Tromba I, II in Mi
con sord.

ff

Aida

Giuseppe Verdi

Allegro vivo

Tr. I in Do

ff *ff* *ff*

Tempo primo

Tr. I in Do

Sole, legg. e stacc.

pp

Don Carlos

Giuseppe Verdi

Allegro agitato

Tr. I in Lab

f

f

Moderato assai

Tr. I in La

p espressivo cantabile

f

pp

p

Lady Macbeth

Giuseppe Verdi

Andante sostenuto

Tromba I in Mi

pp

ff

pp

pp

Allegro
Tromba I in Re

Musical score for Tromba I in Re, starting with 'Allegro' and 'Stringendo a poco a poco'. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features various dynamics including *pp*, *ff*, and *p*. There are several measures with repeat signs and first/second endings. The tempo marking 'Stringendo a poco a poco' appears above the eighth staff. The score concludes with a final measure containing a fermata.

Più stretto

Musical score for Tromba I in Re, starting with 'Più stretto'. This section consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a slower tempo and features dynamics such as *pp* and *ff*. The second staff concludes with a final measure containing a fermata.

Adagio
Tromba I in Do

Two staves of musical notation for the Adagio section. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a long, sweeping melodic line with various intervals and accidentals. The second staff continues the melodic line, ending with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Allegro vivo
Tromba I in Do

Nine staves of musical notation for the Allegro vivo section. The music is in 2/4 time and starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a rhythmic, driving melody with frequent triplets and accents. The dynamics range from *mf* to fortissimo (*ff*). Measure numbers 7, 12, and 15 are indicated above the staves. The section concludes with a final melodic flourish.

Maškarní bál

Giuseppe Verdi

Allegro assai sostenuto

Tromba I in Mib

Tempo I

Tromba I in Mi

Othello

Giuseppe Verdi

Allegro con brio

Tromba I in La

Allegro sostenuto

Tromba I in La

Rigoletto

Giuseppe Verdi

Andante sostenuto

4 Solo
pp

Allegro assai moderato

Tromba I in Re

p
pp
ff

Allegro vivo

Tromba in Mib

mf
pp
f
p
f
ff

Síla osudu

Giuseppe Verdi

Andante mosso

Tromba I in Mi

Presto come prima

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *p espress.* and ending with *f*. The piece transitions from a 2/4 time signature to a 3/8 time signature.

Allegro brillante

Tromba I in Mi

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *mf*.

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *p* and ending with *f* and *p*.

Allegro assai vivo

Tromba I in Mi

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *f cresc.* and *ff*. The piece is in 2/4 time and features triplets.

Musical notation for Tromba I in Mi, continuing the *f* dynamic.

Tarantella

Tromba I in Mi

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *f*. The piece is in 6/8 time.

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *ff*.

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *f*.

Musical notation for Tromba I in Mi, starting with *ff*.

Katapan

Tromba I in Do

Musical notation for Tromba I in Do, starting with *ff squillante*. The piece is in C major and 2/4 time.

Musical notation for Tromba I in Do, continuing the *ff squillante* dynamic.

Trubadur

Giuseppe Verdi

Allegro assai sostenuto

Tromba I in Mib

ff

3 3 3 3 3 3

9 3 3 3 3

Allegro assai mosso

Tromba I in Mib

sf

Un poco meno

Tromba I in Mib

f

2 3

Bludný holand'an

51

Richard Wagner

Allegro con brio

Tr. I in Re

ff *ff*

Molto più lento

Tr. II in Si

p

Allegro molto agitato

Tr. I, II in Re

f

Lohengrin

Richard Wagner

Langsam

Tromba I in Re

p *f* *ff* *3* *3* *3* *pp* *pp* *pp* *2* *pp* *pp* *pp*

Lebhaft

Tromba I in Mi

pp *p* *dim.*

Mistři pěvci norimberští

Richard Wagner

Sehr massig bewegt

Tromba I in Fa

f

Massig

Tromba I in Fa
con sord.

f *f* *tr* *ff*

Allmahlich etwas belebter im Zeitmass

Tromba I in Mi. Szene

f *f* *ff*

Tromba in Re

Tromba in Do

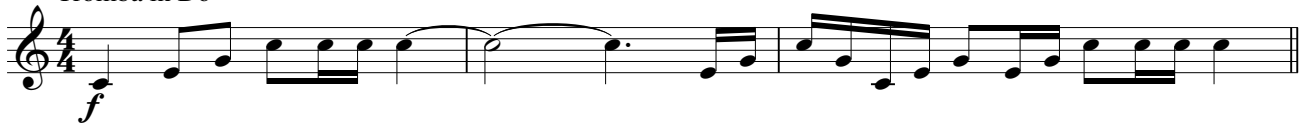
f *ff*

Tromba In Fa

ff *ff*

Massig

Tromba in Do



Tromba in Fa



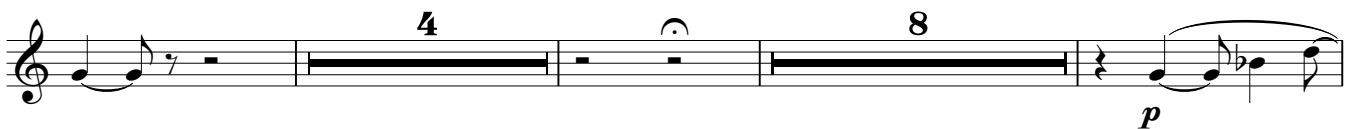
Tromba in Fa

**Parsifal**

Richard Wagner

Sehr langsam

Tromba I in Fa

**Tannhäuser**

Richard Wagner

Tromba I in Si





Allegro



Použité informační zdroje

PLIQUETT, Joachym. LÖSCH, Hansfred. Orchester probespiel – Trompete. C.F.Peters, Frankfurt am Main, 1993

KUNITZ, Hans. Die Instrumentation, Teil VII: Trompete. VEB Brietkopf und Härtel Musikverlag Leipzig, 1958

ZÖCHLING, Dieter. Kronika opery, Fortuna print, 1991. ISBN: 80-86144-24-0

HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby IV,V,VI. IKAR. 2010

BERG, Josef. Eufrides před branami Tymén, partitura, Editio Supraphon 1974

Hudební archiv Národního divadla Brno