

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Diplomová práce

2016

Bc. Lukáš Hruběš

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

Erwin Schulhoff – Partita pro klavír

Diplomová práce

Autor: Bc. Lukáš Hrubeš, DiS.

Studijní program: N7504 - Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství
základních uměleckých škol

Učitelství pro střední školy - hudební výchova

Vedoucí práce: MgA. Lenka Hejnová, Ph.D.,

Hradec Králové:

2016

Zadání diplomové práce

Autor: Bc. Lukáš Hruběš

Studium: P13388

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol, Učitelství pro střední školy - hudební výchova

Název závěrečné práce: a) **Diplomový koncert - klavír** b) **Erwin Schulhoff - Partita pro klavír**

Název závěrečné práce AJ: a) Diploma Recital ? – Piano b) Erwin Schulhoff - Partita for piano

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (minimálně půlrecitál, studenti sólových interpretačních oborů celovečerní recitál), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 30-40 stran. Téma druhé části koresponduje se studovaným repertoárem v rámci magisterského studia diplomanta. Cílem písemné práce je představit osobnost skladatele E. Schulhoffa a nastínit vývoj jeho kompozičního stylu. Hlavní část práce bude tvořit hudebně-interpretační náhled na Schulhoffův klavírní cyklus Partita.

Garantující pracoviště: Hudební katedra
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Lenka Hejnová, Ph.D., MgA. Lenka Hejnová

Oponent: doc. MgA. Jiří Pašek, doc. Mgr. Michal Chrobák

Datum zadání závěrečné práce: 3. 1. 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval pod vedením vedoucí práce samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové 6. 4. 2016

.....

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucí práce paní MgA. Lence Hejnové, Ph.D. za pomoc a cenné rady při dokončení mé diplomové práce.

Anotace

HRUBEŠ, Lukáš. *Erwin Schulhoff – Partita pro klavír*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016. 62 s. Diplomová práce.

První část této diplomové práce přibližuje osobnost Erwina Schulhoffa a jeho kompoziční styl. Druhá část je zaměřena na hudebně interpretační rozbor *Partity pro klavír*. Práci doplňují přílohy, ve kterých je uveden obrazový materiál a seznam klavírních skladeb Erwina Schulhoffa.

Klíčová slova: Erwin Schulhoff, *Partita pro klavír*, *Partita für piano*, *Partite for piano*, dodekafonie

Annotation

HRUBEŠ, Lukáš. *Erwin Schulhoff – Partita pro klavír*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2016. 62 p. Diploma Degree Thesis.

The subject of this thesis is the personality and the music of Erwin Schulhoff and his *Partite for piano*. The first part describes his life and compositional style. The second part focuses on the musical interpretation of *Partite for piano*. The thesis is completed with an enclosure, consisting of pictures and a list of Erwin Schulhoff's piano pieces.

Keywords: Erwin Schulhoff, *Partita pro klavír*, *Partita für piano*, *Partite for piano*, dodecaphony

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomová práce je uložena v souladu s rektorským výnosem č. 4/2009 (Řád pro nakládání se školními a některými jinými autorskými díly na UHK).

Datum:..... Podpis studenta:

Obsah

Úvod	10
1 Erwin Schulhoff – život a dílo.....	11
2 Partita pro klavír	21
2.1 Tempo di Fox	21
2.2 Jazz-like	25
2.3 Tango – Rag	28
2.4 Tempo di fox à la Hawaiï	31
2.5 Boston.....	35
2.6 Tempo di Rag	39
2.7 Tango	43
2.8 Shimmy – Jazz.....	49
Závěr	55
Seznam použité literatury, notových materiálů a el. zdrojů:	56
Seznam příloh	58
PŘÍLOHA A: Fotografie Erwina Schulhoffa	58
PŘÍLOHA B: Seznam klavírního skladeb Erwina Schulhoffa.....	58

Úvod

Obsahem této diplomové práce představení osobnosti Erwina Schulhoffa a jeho tvorby. Tento český skladatel, klavírista a publicista německého původu je velice zajímavou osobností moderní hudby. Jeho hudba je nejen obsahem mé práce, ale současně je i součástí mého klavírního repertoáru. Schulhoffovy kompozice jsou velice zajímavou kombinací principů Druhé vídeňské školy skloubených s moderními výrazovými prvky, expresionismem, dadaismem a novodobými tanci. Pod názvy tanců Foxtrot, Ragtime, vyznačující se taneční rytмикou se skrývá dodekafonní kompozici.

První část práce pojedná o Schulhoffově životě a jeho hudebních inspiracích, které se odrazili v jeho tvorbě. Bohužel skutečnost, že Erwin Schulhoff není u nás příliš frekventovaným autorem, se potvrzuje v omezené dostupnosti informací v českém jazyce. Téměř všechny prameny, které jsou v této práci použity, byly dostupné pouze v jazyce anglickém, francouzském, španělském nebo německém.

Druhou částí práce je charakteristický a hudebně interpretační rozbor cyklu Partita pro klavír. Cílem této části je přiblížit čtenáři nejen formové a harmonické řešení jednotlivých děl, ale i ve stručnosti uvést jejich interpretační úskalí. Pro lepší ilustraci jsem vložil do textu notové výseče, které nám tato specifika názorněji představí.

1 Erwin Schulhoff – život a dílo

Erwin Schulhoff, český skladatel a klavírista německého původu se narodil 8. června 1894 v Praze. Otec Gustav (1860-1942) byl zámožným, židovským velkoobchodníkem s vlnou a bavlnou, matka Louisa (1861-1938) pocházela z Frankfurtu, kde její otec vedl místní divadelní orchestr. Erwinův prastrýc, Julius (1815-1898)¹, byl vážený klavírní virtuóz a úspěšný skladatel. Jeho brilantní klavírní technika ovlivnila pra-synovcův kompoziční styl první vývojové etapy, rostoucí z atmosféry romantického salónu.²

Schulhoff projevil zájem o hudbu v útlém věku. Při výuce hry na klavír se brzy projevoval jako zázračné dítě a o jeho hudební kariéře bylo rozhodnuto na doporučení Antonína Dvořáka. Nejdříve se vzdělával soukromě a od roku 1904 byl žákem ve hře na klavír u Jindřicha z Albestů Kàana³ na pražské konzervatoři. Krátkou dobu ho také učil Josef Jiránek⁴, žák Bedřicha Smetany. Odtud odešel do Vídně do Horaksche Klavierschule, kde byl v letech 1906 až 1908 klavírním žákem Willa Therna⁵. V letech 1908 – 1910 studoval skladbu na Konzervatoři v Lipsku u Maxe Regera⁶, jehož umělecká orientace měla zásadní vliv na Schulhoffův kompoziční styl. Získal zde základy imitační techniky a polyfonního myšlení.⁷ Jeho

¹ Julius Schulhoff byl klavírním žákem Václava Jana Tomáška

² PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 9.

³ Jindřich Kàan z Albestů (1852 – 1926) – český klavírní virtuóz, skladatel a pedagog

⁴ Josef Jiránek (1855 – 1940) – český klavírista, skladatel a pedagog

⁵ Will Thern (1847 – 1911) – maďarský klavírista a učitel

⁶ Johann Baptist Joseph Maximilian Reger (1873 – 1916) - německý hudební skladatel, varhaník, klavírista, dirigent a pedagog

⁷ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 9.

dalšími učiteli byli Stephan Krehl⁸ (hudební teorie) a Robert Teichmüller⁹ (klavír), obdivovatel ruské hudby, a také Alexandr Skrjabin¹⁰, jehož harmonické ideje mu poskytly velkou inspiraci. Po Schulhoffově prvním německém turné následovala roční studijní přestávka. Ve studiu pokračoval na Konzervatoři v Cologne (1911 – 1914) pod vedením Fritze Steinbacha¹¹ (skladba, dirigování), Franze Bölschema¹², Ewalda Strassera¹³, Lazzara Uziellima¹⁴ (klavír) a Carla Friedberga¹⁵ (klavír). Jeho úspěšné studium bylo oceněno získáním Wülnerovy ceny na konzervatoři v roce 1913 a o rok později Mendelssohnovy ceny za klavír. V roce 1918 získal Mendelssohnovu cenu také za skladbu za *Piano Sonata op. 22*.

Vývoj kompozičního stylu Erwina Schulhoffa můžeme rozdělit na tři etapy, v závislosti na tvůrčích a sociálních vlivech, které na něho působily. Schulhoff začal komponovat již v mladém věku. Prvními vzory mu byly Schumann, Brahms a Dvořák, následování Griegem a Richardem Straussem, jehož *Salome* zanechala v 1906 v Schulhoffovi silný dojem. V Lipsku byl významně ovlivněn Maxem Regerem, který ho seznámil s německou polyfonní tradicí, permanentní modulací, alterovanými kadenčními řetězci, regerovskými oktávami a důsledným dodržováním variačního principu.¹⁶ V Cologne tyto myšlenky rozšířil u Debussyho, u kterého krátce studoval v roce 1913.

⁸ Stephan Krehl (1864 – 1924) – německý skladatel, učitel a hudební teoretik

⁹ Robert Teichmüller (1863 – 1939) – německý koncertní klavírista, a hudební pedagog

¹⁰ Alexandr Skrjabin (1872 – 1915) – ruský skladatel a klavírista

¹¹ Fritz Steinbach (1855 - 1916) – německý skladatel a dirigent

¹² Johannes Eduard Franz Bölsche (1869 – 1935) - německý hudebník a skladatel

¹³ Ewald Straesser (1867 – 1933) – německý skladatel klasické hudby

¹⁴ Lazzaro Uzielli (1861 – 1943) – italský klavírista a pedagog

¹⁵ Carl Rudolf Hermann Friedberg (1872 – 1955) – německý pedagog a klavírista

¹⁶ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 75.

Jeho první vývojová etapa je ovlivněna romantickými slohovými podněty a východisky. Patří sem pozdně romantická programovost a salónnost prvních skladeb.¹⁷ Tendence zařazovat staré hudební módy, stejně jako záliba v tritónových postupech, v nonových a kvartových akordech, překročily Schulhoffovy rané práce hranice dur-mollového systému. V německé škole se naučil modernímu kontrapunktu a variacím a samozřejmě absolutnímu mistrovství v uchopení velkých forem. V době, kdy dokončil svá studia, byl kompozičně velmi zblhlý.

Schulhoff byl v roce 1914, když propukla první světová válka, odveden do rakouské armády, kde strávil celé čtyři roky. Odpor k habsburské a hohenzollernské monarchii ho zavedla do řad československých legionářů v Itálii.¹⁸ Komponování bylo omezeno na období volna, ačkoliv myšlenka vytvořit klavírní cyklus *Fünf Grottesken*, vznikla na bitevním poli v Asiagu v Dolomitech v roce 1917. Válka v něm vzbudila velký nesouhlas a odpor. Tyto události vnímal jako selhání hodnot, ve které předtím věřil, a stal se přesvědčeným socialistou. Po návratu z války na konci roku 1918, zjistil, že není schopný udržet stejný umělecký směr jako před válkou. Ačkoliv několik prací ještě vzniklo v jeho starém stylu, mimo jiné dvě vokální symfonie, *Landschaften* a *Menschheit* (věnované památce zavražděného Karla Liebknechta), začal horečnatě pátrat po řešení, jak by se mohl osvobodit od své doposud post-romantické estetiky.

Od ledna 1919 do léta 1920 žil Erwin Schulhoff se svou sestrou Violou v Drážďanech, kde se spřátelil s mnoha hudebníky, výtvarníky a literáty. Založili spolek *Werkstatt der Zeit*. Mezi jeho členy patřili malíři Otto Dix (1891 – 1969) a Otto Griebel (1895 – 1972), básník Theodor Däubler (1876 – 1934) a kapelník Drážďanské opery, Hermann Kutzsbach (1875 – 1938). Na jaře 1919 Schulhoff inicioval sérii koncertů, kde poskytl prostor pro kompozice Druhé vídeňské školy.

¹⁷ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 74.

¹⁸ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 12.

Atonalita jako radikální alternativa k pozdnímu romantickému hudebně expresivnímu slohu a expresionismus jako estetický program, pro něj v tomto klíčovém okamžiku byly přijatelným startovacím bodem. Ve stejné době se začal seznamovat s berlínskými dadaisty, především s malířem Georgem Groszem, který byl v Německu jedním z prvních sběratelů gramofonových nahrávek současného amerického jazzu. Hudba, kterou slyšel u Grosze, ho naplňovala nadšením. Našel zde fenomén, který mu mohl pomoci vymanit se z hudební krize, kterou po válce pociťoval. Zamýšlel se nad sociální funkcí hudby a umění. Z těchto jeho úvah vznikla rukopisná stať *Revolution in Musik* (1920). Vyžadoval novou cestu hudby, očištěnou od nánosu buržoazního snobismu.¹⁹ Ve stejné době také poznal, že jeho revoluční přístup je mnohem vhodnější pro aktivní, protiburžoazní postoj berlínských dadaistů než pro ezoterickou, intenzivní strojenost vídeňských expresionistů.

Až do jara 1921 se Schulhoff pohyboval mezi dvěma esteticky protichůdnými póly. Na jedné straně byly jeho práce inspirované Druhou vídeňskou školou a na druhé estetikou dadaismu. Do první skupiny mimo jiné patří *Zehn Klavierstücke* op. 30²⁰ (1919), který později využil ve společné práci *Zehn Themen* (1920), *Fünf Gesänge mit Klavier* (v originále *Fünf Expressionen*) op. 32 (1919), orchestrální *32 Variationen über ein achsslinges eigenes Thema* op. 33 (1919), *Musik für Klavier in vier Teilen* op. 35 (1920) a *Elf Inventionen* (1921). Hudba těchto skladeb je stroze koncentrovaná. Rytmus a puls skladeb je volný, převážně bez taktových čar s důslednou aplikací principu hudební prózy, kterou formuloval Schulhoffův učitel Reger, a který je aktuální v Schönbergově cyklu.

Druhé Schulhoffovo tvůrčí období se vyznačovalo tendencemi k labilizaci formy a k intenzifikaci hudebního výrazu, asymetričností v rozvoji hudebního tématu. Zaměření na expresionismus markantně odhaluje horizontálně vertikální

¹⁹ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 13.

²⁰ jedinečná kombinace s obrazovým uměním kubofuturistických kreseb Otty Griebela

chromatizace s ostře diferencovanými intervalovými relacemi²¹ přechodné změny kolísání tempa a náhlé dynamické kontrasty. Pouze v orchestrálních *Variationen* jsou tyto expresionistické znaky ztlumeny ve prospěch pozdně romantických výrazových prostředků typických pro tuto tvůrčí etapu.

Druhá skupina skladeb tohoto období začíná cyklem *Fünf Pittoresken* op. 31 (1919), věnovanému dadaistickému malíři Groszovi. Toto dílo signalizuje ostrou změnu směřování a je pro toto období samostatným hudebním manifestem dadaismu. Foxtrot, ragtime, one-step a maxixe²² posloužily jako startovací bod pro posměšnou imitaci „elitářské“ hudby. Byly povýšeny na koncertní úroveň, ale zároveň ponechány své primitivitě a surovosti. Centrem cyklu je věta *In Futurum*, která se výhradně skládá z pauz různého trvání (napsané na dvou notových osnovách, kde horní je v basovém klíči a dolní v houslovém) s nesmyslným předznamenáním (3/5 a 7/10) a pokynem pro hru „*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!*“. Partitura je plná otazníků, vykřičníků, hlaviček not s načrtnutými obličejí a dokonce „Marschallpause“²³. To svádí ke srovnání se spekulativní koncepcí skladby Johna Cage 4'33'' (1952), i když Schulhoffova práce vyniká bezprostředním dadaistickým atakem proti posvátným hodnotám ezoterické²⁴ hudby. Tento atak je uskutečněn s humorem a horlivou nadsázkou. Následovaly dva oddělené opusy (1919): třívětá *Symphonia germanica* pro housle s doprovodem bezejmenných nástrojů a jednovětá *Sonata erotica* pro ženský hlas, imitující koitální vzdechy a výkřiky.

Schulhoffovo ovlivnění jazzem a taneční hudbou bylo velmi výrazné. Kombinoval a začleňoval moderní taneční formy v jejich autentické podobě do

²¹ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 75.

²² druh brazilského tanga

²³ generální pauza

²⁴ relaxační, meditační hudba

cyklických řetězců. Stylizoval rytmické a synkopické prvky jazzové hudby do evolučních forem, například do sonátové formy apod. Byl přesvědčen, že stylizovaná tanečnost moderního typu zaručuje umělecké hudbě nejširší možnou společenskou vazebnost a rezonanci. Pro dvacátá léta 20. století je typické, že k moderním tancům a písním jazzové provenience řadila tance a písně nejazzové.²⁵ Do tohoto období patří například *Ironies* pro klavír (1920), suite o šesti částech obsahující foxtrot a jazzová suite (1921) pro komorní orchestr, jejíž tři věty byly později rozšířeny o předeheru a epilog a centrální část v taneční grotesce *Die Mondsüchtige*, jejíž premiéra se odehrála v roce 1931 na festivalu ISCM v Oxfordu²⁶.

Stylizovaná taneční hudba jazzové oblasti se v jeho skladbách také spojovala se směrovými impulsy neoklasicismu a konstruktivismu. V hudebním myšlení šlo o důslednější linearitu, o dynamizovanou stavbu zvukových ploch s motorických a ostinátně traktovaných melodicko-rytmických struktur. Dospívá k metodě konstrukce výrazu. Můžeme to sledovat od relativně čistých stylových projevů až ke skladbám syntetizující současně také jazzové podněty²⁷, například jazzová *Partita* pro klavír (1922). Tato skladba a dále například *Second Piano Concerto* (1923) už nepatřily do dadaistické éry, ačkoliv druhá část koncertu obsahuje lodní sirény, klaxony a řehtačky, charakteristické pro agresivitu a hudební experimenty německých dadaistů. Schulhoff si zachoval oblibu v jazzové hudbě i v následující tvůrčí etapě, která se etablovala na konci roku 1923.

Jestliže je možné přiřadit první Schulhoffovy kompozice do období pozdního romantismu, v druhé etapě prošel dvěma protichůdnými vlivy

²⁵ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 76.

²⁶ ISCM, International Society for Contemporary Music (Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu), ISCM je mezinárodní síť členů přibližně padesáti států z celého světa, zaměřených na propagaci a prezentaci soudobé hudby – hudby naší doby.

²⁷ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 77.

expresionismem a dadaismem, pak jeho třetí tvůrčí etapa, trvající až do konce 30. let, spojuje avantgardní agresi a pokračování evropské tradice hlavního proudu. Není náhodou, že se tento nový vývoj kryl se Schulhoffovým návratem z Německa do Prahy. Česká hudba, která si udržela svoje vazby s domácím folklórem, přivedla Schulhoffa do kontaktu s povzbuzujícím zdrojem hudebnosti. Byl především ovlivněn Janáčkem, jehož studiu se významně věnoval. Tato etapa je však především charakterizována tvorbou velkých symfonických forem. Objevuje se zde nový prvek, politicky a funkčně vyhraněný bojový pochod, masová píseň. Přesto se zde nachází i několik strukturálních konstant z předchozích tvůrčích etap, jako je důsledná imitační práce v lineárně traktované polyfoničnosti, motoricko-ostinátní strukturace, nyní modifikovaná pochodovou rytmikou a chromaticizace horizontálních i vertikálních strukturálních průběhů. Typickým intonačně strukturačním rysem třetí vývojové etapy je „pochodovost“, jakožto prvek stimulující společenskou vazebnost a rezonanci skladeb. Zatímco ve druhé tvůrčí etapě byla takovým záměrným společensko-vazebným prvkem tanečnost.²⁸

V Praze Schulhoff rozvíjel své aktivity jako skladatel, klavírní virtuóz a publicista. Úzce spolupracoval s českými hudebníky, zejména se Zikovým kvartetem. Stal se také prvním interpretem čtvrttónových skladeb pro klavír Aloise Háby a jeho žáků. Pravidelně se účastnil festivalů ISCM a festivalů komorní hudby v Donaueschingenu a začal studovat výklad zejména současné klavírní hudby. Během druhé poloviny 20. let vystupoval v pražském Radiožurnálu, BBC a dalších evropských rádiových stanicích. Po létech strádání přišel úspěch a umělecké uznání.

V prvních měsících po návratu do rodné země se mimo jiné věnoval dokončení dvou prací, které začal v Německu. Prvním z nich byl balet *Ogelala* (1922 – 1924), na staré indiánské téma, ve kterém se zejména zasadil o zlepšení těžko zpracovatelného libreta. Balet byl uveden ve třech představeních, žádné z nich však nemělo úspěch. *The String Sextet* (1920-24) obsahuje dobře skrytý kompoziční

²⁸ PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986, s. 78-79.

předěl. První věta je atonální, v důsledku toho je klidnější s dramatickou výpovědí, čímž se jednoznačně přibližuje expresionismu Druhé vídeňské školy. Další tři věty, napsané v Praze, už patří do nové tvůrčí etapy, nejlépe prezentované homofonním neoklasicistním stylem „burlesky“ s významnými lidovými prvky. Díky využití melodického motivu c – g – des z první věty, který je přetransformován v pomalé čtvrté větě, vše působí jako celek. Ve výsledku se tato práce úzce podobá *First String Quartet* (1924), který patří mezi Schulhoffovy nejúspěšnější skladby. Dalšími klíčovými skladbami tohoto období jsou *First Symphony* (1924 – 1925), která byla premiérována pod dirigentským vedením Ericha Kleibera²⁹ v Berlíně v roce 1928, *Double Concerto pro flétnu a klavír* (1927), který skladatel uvedl v Praze ve stejném roce jako *French flautist René Le Roy* a *Concerto for String Quartet and Wind* (1930), jehož premiéra v Praze v roce 1932 způsobila překvapení svojí strohostí, novou konstruktivistickou krásou a ideami soustřednosti.

Navzdory náročnému boji vydělat si na živobytí, četným pauzám a množstvím výletů do zahraničí, dokončil v roce 1929 hudební tragikomedii *Plameny* podle námětu Dona Juana. Při premiéře v Brně v roce 1932 opera úplně propadla a po mnoho let byla stažena z repertoáru. Pouze při představení v Lipsku v roce 1995, zejména díky úsilí Udo Zimmermanna, byla demonstrována vitalita specifické operní práce. Hlavní postavy jsou Don Juan a La morte, ale také se objevují dobře známé postavy z Mozartova *Dona Giovanniho*, živý dav z *commedie dell'arte* a duch ženy komentující akci jako v antické tragédii. Hudba zahrnuje různé styly a žánry od gregoriánského chorálu přes inspiraci Mozartem, vášnivě planoucí hudbu Richarda Wagnera až po hlasitý jazz. Dramaturgická koncepce opery, s důrazem na smyslounou teatrálnost, představuje určitou nadsázku grandopery a blíží se spíše francouzské než německé operní tradici. Hudební polystylovost opery přispívá k tvorbě dramatického napětí, které libretu chybí.

V letech 1932 – 1933 Schulhoffův tvůrčí styl a estetika prodělával základní změny, které měly ideologické kořeny. Přímočará, transparentní a skoro

²⁹ Erich Kleiber (1890 – 1956) – rakouský dirigent.

neoklasicistní *Druhá symfonie* (1932), kde ve třetí větě Schulhoff naposledy užívá jazz (foxtrot s blues), čistě ilustruje, že se skladatel nyní rozhodl tvořit hudbu více sdílnou a srozumitelnější. Dosud zde ale nebylo propojení s politikou. Současně však už s velkým zaujetím pracoval na rozsáhlé kantátě na text Marxova a Engelsova *Komunistického manifestu*. Pod názvem *Manifest* byla kantáta dokončena 28. srpna 1932. Poté, co s československou delegací navštívil v roce 1933 Sovětský svaz, se Schulhoff stal jednoznačným stoupencem stalinistické doktríny socialistického realismu, které podřídil všechny své tvůrčí aktivity. Přes chybnou kritickou reflexi bylo jeho rozhodnutí ovlivněno osobní zkušeností s německým fašismem³⁰, ekonomickou depresí, kterou trpěl, a válkou, jejíž hrůzy měl stále v živé paměti. Není divu, že stejně jako jiní umělci a intelektuálové hledal řešení v sovětském modelu socialismu. Během následujících let složil rozsáhlé programové symfonie, jako *Třetí symfonie* (1935), inspirované hladovými bouřemi na východě Československa, *Čtvrtá symfonie* (1936 – 1947), věnovaná bojovníkům španělské občanské války, a *Šestá symfonie* („Symfonie míru“, 1940 – 1941), kterou věnoval Rudé armádě. Ve vězení vytvořil program symfonií *Sedmé* („Eroica“, 1941), zkompletované pouze v náčrtech, a *Osmé* (1942), jejíž čtvrtá věta zůstala nedokončená. Základním znakem všech těchto velkých symfonií je zásadní zjednodušení výrazových prostředků, evidentní v jasné tematicko–motivické práci³¹; časté použití ostinatního rytmu pochodu; manipulace s materiálem přes velké plochy; klasická a současně prostá orchestrace; a ze strukturálního hlediska model Beethovenovské symfonie, zejména ve scherzové větě a závěrečné větě. Schulhoff v těchto pracích neztratil svojí vlastní osobitost ani vynalézavost, ale jeho snaha vyhovět silnému dogmatu socialistického realismu je evidentní; ve výsledku byl skladatelův tvořivý elán nesmělý.

³⁰ Dokonce před nástupem Hitlera k moci, byl v Německu odmítnut pro svůj židovský původ

³¹ KRATOCHVÍLOVÁ, Markéta. *Ervín Schulhoff a Druhá vídeňská škola* [online]. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, 2004 [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z WWW

<<http://www.ped.muni.cz/wmus/souteze/veda/janacek/html/kratochvilova/Kratochvilova.html>>

Během třicátých let se Schulhoffovy životní podmínky dále zhoršovaly. Jeho ojedinělý výdělek byl omezený na vystoupení v rádiu. V letech 1933 – 1935 získal místo pianisty v jazzovém orchestru Jaroslava Ježka v Osvobozeném divadle a od roku 1935 byl zaměstnán jako pianista v rádiu v Ostravě. Po okupaci Československa v roce 1939 byl ponechán zcela bez prostředků. Jeho pokusy o emigraci, nejprve na západ a později do Sovětského svazu, se nezdařily. Navzdory vyřízení všech formalit potřebných pro odjezd do Sovětského svazu, byl v červnu 1941 zatčen a uvězněn v Praze. Ve stejné době Německo zahájilo invazi do Sovětského svazu. Později byl Schulhoff deportován do koncentračního tábora ve Wülzburgu v Bavorsku, kde po devíti měsících zemřel na tuberkulózu. Pochovaný je ve Weissenburgu.

2 Partita pro klavír

2.1 Tempo di Fox

Partita pro klavír obsahuje osm částí. Skladatel se v nich inspiroje různými moderními tanci nebo jejich kombinací a mistrně je přetavuje do skladatelských technik počátku 20. století. Tento kompoziční styl je charakteristický hned u první části *Tempo di Fox*, věnované *Arthurovi Blissovi*³². Zde Schulhoff otevírá brány svého kompozičního světa inspirovaného nejen filozofií Druhé vídeňské školy, ale i žánry jako je ragtime, jazz a další. Pod názvem sbírky nás upoutá nápis: „...*all art is useless...*“³³, který je možné vyložit dvěma způsoby. Jedním z nich by byla myšlenka, že hudební umění je již vyčerpané a nenabízí možnost přijít s něčím novým. Tento pohled by patřil Schulhoffovi skeptikovi. Domnívám se, že autor viděl dále než jiní skladatelé, kteří se touto myšlenkou zabývali už na konci romantického slohu. Mohl by mít na mysli, že není potřeba do jeho kompozic vkládat další umělé tvoření interpreta, že všechno je již v notách zapsáno a stačí pouze následovat notový text.

Osobně bych se přiklonil k této variantě výkladu jeho slov. Utrzuje mne i extrémně detailní zápis jeho kompozic. Schulhoff zapisuje vše naprosto přesně počínaje dynamikou, přes agogiku, artikulaci a volbu úhozu. Nejzajímavějším zjištěním pro mne je absence zápisu pedálu. V celém díle není jediné označení pro práci s pedálem. Jednoznačně s ním musel Schulhoff počítat. Domnívám se, že pouze zvolil možnost jiného zápisu, než jakým je tradiční zápis „*ped.*“ nebo „*P*“, a to přesné vypisování délky not včetně ligatur a obloučků, které zdánlivě nevedou k další notě při současném hraní dalších not. Pokud tedy budeme chtít přesně dodržet zápis, nemáme jinou možnost, než pedálu využít. Otázkou zůstává, zda by to

³² Sir Arthur Edward Drummond Bliss (1891 – 1975) anglický skladatel a dirigent.

³³ veškeré umění je zbytečné

s ohledem na čistotu textu neměl být pedál *sostenuto*³⁴. Druhé zásadní zjištění je, že v žádné z osmi částí není předznamenání. Dle mého názoru je to z důvodu častého využívání dodekafonních řad.

Preciznost zápisu je jasně patrná i v úvodní části celého cyklu *Tempo di Fox*. Inspirace tancem foxtrot, zde je jasná a to i přes to, že se skladatel melodicko-harmonicky opírá o volnější pojetí dodekafonie.

*„Foxtrot je z ragtime a onestepu odvozený společenský tanec (základní typ standardního krokového tance), tance se 1912 objevil v USA, aby, zhruba o dva roku později, dosáhl břehů Evropy. Od 1924 byl označením quick step tančen také ve zjednodušené krokové podobě a rychlém tempu, pomalý foxtrot se odlišení vůči rychlému nazývá slowfox. Charakteristický je přiměřeně rychlý 4/4 takt s lehce synkopickou rytmikou.“*³⁵

V rámci jedné fráze využije všech dvanácti tónů, jak to přísné pojetí dvanácti tónové řady určuje, ale nedrží se pravidla opětovného zaznění stejného tónu dříve, než zazní všechny ostatní tóny. Je nezbytné, aby interpret neztratil pravidelný taneční puls i přes to, že je skladba velice rytmicky členitá. Schulhoff často využívá tečkovaného rytmu. Ten evokuje pocit „jakéhosi houpání“ a dodává skladbě na svěží lehkosti.

V prvních pěti taktech *Tempo di Fox* je patrný detailní notový zápis. Můžeme vidět práci s rozvolněnou dodekafonií a rytmickou pestrost.

³⁴ Prostřední pedál, tzv. *sostenuto*, ovládá rovněž dusítka, ovšem ne všechna, ale ta, jež byla zvednuta při hře ve chvíli sešlápnutí pedálu. Prodlužuje tak délku jen těch tónů, které zněly v momentu sešlápnutí. Pedál *sostenuto* vznikl jako poslední (autor Jean-Louis Boisselot, později zdokonalila a v roce 1874 patentovala firma Steinway) a mají jej všechny novější typy koncertních klavíru. Pozor na prostřední pedál u piana, který plní jinou funkci (obvykle tlumící efekt).

³⁵PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. Harmonie, 1998, č. 3, s. 28



Tempo di Fox, takty 1 - 4

Část *Tempo di Fox* je napsána ve velké třídílné formě *A – B – A'*. První díl trvá od začátku do taktu č. 32. V průběhu dílu Schulhoff nemění volbu dynamiky. Zůstává stále v *mezzopianu* a ve všech barvách a rytmických variacích představuje své myšlenky. Výraznější změna nastane v dílu *B*, který začíná v taktu č. 33. Vidíme zde změnu dynamiky z *mezzopiana* do *piana*. Současně se částečně promění doprovod, do kterého pronikne doposud nepoužitý rytmický prvek – triola. Ani v melodii se v tomto místě neobjevuje takové množství chromatiky. Dostáváme dojem usazení tonálního centra v „*f*“. Narůstá i dramatičnost ve volbě vyšší dynamiky *mezzoforte* v taktu č. 37, jenž pokračuje ve své síle do *crescenda* v taktu č. 47. Od taktu č. 49 se vrací variace tématu z počátku dílu *B*. Doprovod se přesune o oktávu výše, to znamená do stejné linie jako hlavní melodie. Hudba se vrátí do slabší dynamiky a čtyři takty působí prosvětleným dojmem. To se v zápětí v taktu č. 53 změní. Schulhoff zařadí mnoho chromatiky a dramatický synkopový rytmus.



Tempo di Fox, takty 53 - 55

Obdobným způsobem pracuje až do konce dílu *B*, kde v závěru přejde do tečkovaného jednohlasu a ustoupí i dynamikou, čímž připraví díl *A'*. Závěrečný díl je přesnou citací prvního dílu *A*, respektive jeho první polovinou. Liší se pouze poslední dva takty, v nichž se Schulhoff houpavě, tečkovanými rytmy rozloučí s první částí.

Skladba je interpretačně dosti náročná především na dodržení pravidelné pulsace foxtrotu, rozdrobené do nepřebných rytmických variací. Nelehké je udržení celé délky fráze bez akcentací na místech, kam nepatří. Celá část je velmi pestrá na práci s artikulací. Schulhoff hojně využívá akcenty, legatové a artikulační obloučky, staccata aj. *Tempo di Fox* je skladba, která příjemně osvěží repertoár interpreta svojí energičností.

2.2 Jazz-like

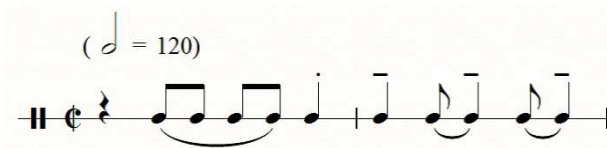
Název druhé části *Jazz-like* naprosto přesně představuje to, co můžeme jmenovat v souvislosti s tímto hudebním žánrem.

„Jazz vznikl z kultovních tanečních a pracovních písní severoamerických černochů pocházející, hudbou bělochů ovlivněný způsob a výrazový styl muzicírování, vracející se ke starým praktikám (rytmy bubnů) afrických pravlastí. Podle všech jazzových legend a příběhů vznikl na přelomu 19. a 20. století v přístavu v New Orleans na jihu USA, kde hlavně díky barevné části obyvatelstva došlo k pozvolnému prolínání prvků jeho vlastních afroamerických tradic (spirituál, blues, ragtime) s hudbou bělochů (evropský tanec, folklór, dechová hudba). V americkém slangu vyjadřuje slovo jazz kromě způsobu muzicírování také „vybuzenost, šmrnc, švih“ stejně jako „pohlavní styk“, v adjektivu potom „živočišný, smyslný, nadřážděný“, což ukazuje na rytmiku a dynamiku této hudby, přičemž ale není jisté, jestli výraz jazz skutečně pochází z amerického slangu nebo má svůj původ v černošském žargonu a byl do hudby pouze přenesen.

Údajně prvním hudebníkem, který použil označení „jazz“, byl kapelník a pozounista Tom Brown, působící se svou bělošskou ragtime-kapelou už od roku 1910 coby „věrozvěst“ neworleanského jazzu v Chicagu.³⁶“

Tato minutová skladba v taktu alla breve, je živelnou rytmickou přehlídkou. Skladba působí dojmem usazení v tónině *G dur*, avšak tón *g* je pouze nepřesným tonálním centrem. Dokonce ani forma není nijak pravidelně členěná. Jediné, co je z hlediska formy pozorovatelné, jsou návraty hlavního tématu, kterým skladba začíná v taktech č. 14 a č. 32. Schulhoff v této části četně používá rytmické dvojtaktí, které drobně obměňuje a intonačně posouvá.

³⁶ PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. *Harmonie*, 6, 1998, č. 1, s. 30



Jazz-like, rytmické dvojtaktí

Toto schéma najdeme v průběhu úvodních dvou taktů.



Jazz-like takty č. 1 – 2

Schulhoff často využívá paralelních kvint a střídání akordů vzdálených o sekundu. To je jedním z nejpoužívanějších principů v jazzové hudbě, stejně jako bohatá harmonie. Opět se pohybujeme na hraně dodekafonie. Skladba má působit zvukově plným dojmem, což skladatel potvrzuje nejen bohatou harmonií, ale i předepsaným *forte sempre* a v průběhu svého průběhu několikrát přistoupí i na silnější dynamiku *fortissimo* v taktech č. 7, 10 – 13, 31, a od taktu č. 41 dokonce ještě zesiluje do *forte fortissima*, kterým míří až do úplného konce skladby. Pro mne harmonicky nejbarevnějším místem je oblast taktů č. 41 – 44, kde Schulhoff tokátovým způsobem pracuje se dvěma akordy *E dur* v pravé ruce a *Fis dur* v levé ruce.



Jazz-like, takty č. 41 – 44

Jazz-like je náročné především po dynamické stránce, která interpretovi nařizuje hrát v silné dynamice od začátku do konce. Současně má svoje úskalí v nutnosti přesného pregnantního rytmu. Domnívám se, že tato skladba by neměla být hrána jako barevné představení jazzu, ale jako prezentace proměnlivého rytmu.

2.3 Tango – Rag

Pro třetí část *Partity pro klavír* se skladatel inspiroval kombinací dvou tanců. Tanga a ragtime, které přetavil do barevného světa moderních hudebních směrů počátku 20. století.

*„Tango je tanec pocházející z Uruguaye a Argentiny. Poté se rozšířil do ostatních částí světa, kde vznikly jeho další styly, včetně toho, který vznikl v Severní Americe a Evropě a který se tančí ve sportovním tanci, kde se řadí mezi soutěžní standardní tance. Díky svému původu a povaze tance bylo tango dříve řazeno mezi latinskoamerické tance“.*³⁷

Autor se opět se opírá o poselství Druhé vídeňské školy, kde záměrem skladatelů bylo jakési vyburcování interpretů a jejich posluchačů náhlými hudebními expresivními zvraty, prezentace bezbřehé atonality a zrovnoprávnění všech dvanácti tónů jedné stupnice. V části *Tango – Rag* autor vybírá od každého tance část jejich charakteristických projevů a velmi obratně je spojuje do jednoho celku. Nemůžeme mluvit o absolutní atonalitě, jelikož i hudební amatér rozezná pomyslné harmonické centrum, avšak jasné ukotvení v tónině zde není možné nalézt. Skladba je formou rozdělena do tří velkých dílů *A – B – A´* a je vytvořena v taktu alla breve.

V průběhu celé kompozice lze vyzorovat spolupráci dvou tanců. První ragtime je v úvodních taktech v pravé ruce v pravidelných osminách v ostřejším portamentu. Samostatně působí jako líbivá melodie v *D dur*, ale hned v pátém taktu se vydá do terciově příbuzné *fis moll* v následujícím na dominantu *A dur* a podobně cestuje i nadále. Pod tímto tancem pluje motiv tanga v levé ruce. To je zajímavé

³⁷ Tango: tanec. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-10-31]. Dostupné z WWW: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Tango_\(tanec\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Tango_(tanec))>

nejen rytmicky, ale i melodicky. První tón *d velké* následuje o zvětšenou undecimu výše tón *gis malé*, za ním o sestupnou velkou septimu *a velké*, následované malou nónou *b malé* a na poslední době se navrácí opět *a velké*. Pokud si odmyslíme oktavové rozdíly, vyjde najevo, že tón *a* je vlastně zespoda i shora obalen malými sekundami. Toto téma se svoji rytmikou a melodikou působí velice záduřivě. Stejným intervalovým modelem pracuje téměř na všech místech, kde se toto tangové téma objeví.



Tango di Rag, takty č. 1 – 4

První osmitaktová fráze je zakončena v sedmém taktu tokátovým zavěšením neobvyklého akordu $G^{11\#}$ (tóny *g – h – d – f – a – cis*) v obou rukách a v osmém obdobně akordem $B^{11\#7-}$ (tóny *b – d – f – a – c – e*). Dalších osm taktů působí lyričtěji. Skladatel využívá více legáta. Pozoruhodným místem je oblast mezi takty č. 16 – č. 19. V pravé ruce zní ligaturová prodleva tónu *d1* a pod ním levá ruka pokračuje rytmicko-melodickým tangem, které Schulhoff drobně pozměnil. Například v 17 taktu není hrána první doba, nýbrž pouze přeznívá držená ligatura dominantního tónu *a velké* z minulého taktu. Drobné změny ve známém tématu z úvodu skladby příjemně osvěží posluchače, který by mohl podlehnout rytmickému stereotypu dříve opakovaného motivu.



Tango di Rag, takty č. 16 – 19

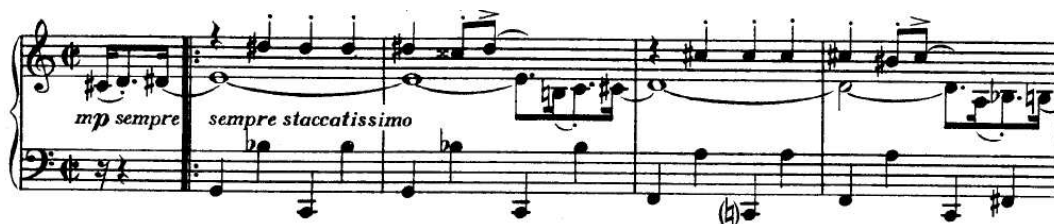
Po tomto drobném oživení nastupuje v taktu 20 díl *B*. Z počátku se jeví podobně jako první díl, avšak je celkově harmonicky bohatší, což můžeme doložit přesouváním tangového motivu v levé ruce, který se v každém novém taktu objeví na jiném místě. Také dynamika lehce narostla z původního *mezzopiana* do *mezzoforte*. Doposud převládající dvojhlas levé a pravé ruky přejde od taktu č. 27 přes unisono oktávy do plnější harmonie. Schulhoff v tomto místě uvádí *molto rubato* a *molto crescendo*, což celý nárůst umocní, ale vzápětí po dynamickém a tempovém uvolnění se připraví návrat dílu *A'*.

Díl *A'* z prvopočátku vypadá jako totožný s prvním dílem, avšak ne nadlouho. Schulhoff odcituje prakticky jen první frázi končící ve zmíněných rozvířených akordech $G^{11\#}$ a $B^{11\#7-}$, ty zopakuje jakoby ve snaze znovu chytit dech. V zápětí začíná opět citovat prvotní téma, avšak zde ustrne na tónu *e1*, který ještě občas doprovodí střípky tangového doprovodu v levé ruce, ale i ten se se skladatelovým doplněním *morendo* nakonec vytratí také.

Náročný úkol pro interpreta je jistě skloubení dvou odlišných charakterů tanců, které zde Schulhoff využil. Každý z nich má vlastní puls, a přes to spolu mohou spolupracovat, ba dokonce i vytvořit originální kompozici jako v tomto případě. *Tango di Rag* vyžaduje hru bez pedálu, což s množstvím velkých skoků v levé ruce není jednoduchý úkol. Nezbytná je dobrá sluchová kontrola a jasná představa interpreta.

2.4 Tempo di fox à la Hawaï

Tempo di fox à la Hawaï je inspirována stejně jako první část *Tempo di fox* foxtrotem. Oproti první skladbě je v této části daleko patrnější charakteristický příznávkový doprovod v levé ruce, typický pro foxtrot. Až na drobné výjimky je naprosto pravidelný a prostupuje celou skladbou. Pestřejší rytmus nalezneme v horním partu. Je plný synkop, ligatur a tečkovaného rytmu, kterým například začíná předtaktí celé skladby stejně jako u poslední části *Partity pro klavír*. Part pravé ruky je napsán převážně ve dvojhlasu, se kterým Schulhoff pracuje dvěma způsoby. Prvním způsobem jsou dvojzvuky, což můžeme vidět například v taktech č. 5 – č. 7 a druhým způsobem jsou dvě na sebe reagující melodie, jak tomu je na začátku skladby například v taktech č. 1 – č. 4. Souhrnně to znamená, že interpret musí opět pracovat s třípásmovou klavírní stylizací (1. hlas, 2. hlas a příznávkový doprovod).



Tempo di fox à la Hawaï, takty č. 1 – 4

Skladatel opět využívá intonační práci velice blízkou dodekafonii, nicméně v *Tempo di fox à la Hawaï* lze snadno hovořit o tonálním centru oproti jiným částem *Partity pro klavír*. Pohybujeme se zde v tónině F dur, ačkoli ji nemůžeme přesně definovat. Nápomocný je součet tónů v příznávkovém doprovodu v prvních čtyřech taktech, kde se první dva takty rovnají akordu C7 (náznak dominanty) společně s proznívajícím tónem *e1* v pravé ruce a další součet tónů následujících dvou taktů vykryštalizuje akord F dur (náznak tóniky). Dalším argumentem může být častý výskyt tónu *b*, i když tato část nemá zapsané předznamenání. Jinou nápovědou může být poslední takt č. 16 první části A, kde vidíme tóny *f malé* (tónika) a pak melodickou oktávu *c velké* a *c kontra* (dominantu). Celý díl A je ohraničen repeticí.



Tempo di fox à la Hawaï, takt č. 16

Schulhoff tuto skladbu pojímá nejen tanečně, ale i se vtipem. Nasvědčuje tomu nižší dynamika *mp* v úvodu skladby a dodatek *sempre staccatissimo*. *Tempo di fox à la Hawaï* tím působí daleko lehčeji a hravěji. Jako vtipný prvek působí i opakované čtvrt'ové tóny *des2*, které tonálně vybočují mimo dominantu. Možná tím Schulhoff chtěl dosáhnout „havajské lidovosti“.

Nástupem dílu *B* v taktu č. 17 se stane bas melodicky pohyblivějším. Částečně imituje takzvaný *walking bas*³⁸. Kráčejíci bas a příznávkový ragtimový doprovod se ve středním dílu nepravidelně střídají.



Tempo di fox à la Hawaï, kráčejíci bas, příznávkový doprovod

³⁸ Kráčejíci bas (Walking Bass) je styl basového doprovodu (basové linky) charakterizovaný pravidelným pohybem a používaný v především v jazzu a blues, ale i v rock and rollu, rhythm and blues, rocku, rockabilly, country, ska, gospelu a dalších stylech. Kráčejíci bas je nejčastěji tvořen sledem čtvrt'ových not, někdy doplňovaným fragmenty složenými z dob kratších či delších. Základem melodického pohybu je střídavý postup po tónech stupnice, doplňovaný průchodnými tóny, postupy a arpeggii. Kráčejíci bas obvykle hraje kontrabas, basová kytara, klavír či elektrofonické varhany. Kráčejíci bas. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-10-31]. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A1%C4%8Dej%C3%ADc%C3%AD_bas>

Celý díl *B* opustí tóniku a vydá se na subdominantu *B dur*. V pravé ruce Schulhoff pracuje převážně s harmonickými dvojhmaty a přibývají chromatické postupy. S nadsázkou můžeme říct, že je to téměř sextová studie s ohledem na četnost výskytu tohoto intervalu. Skladba narůstá i zvukově. V taktu č. 35 přechází poprvé do trojzvuků v pravé ruce. Stupňuje se i zařazení komplikovanějšího rytmu. Dosavadní používání synkop a tečkovaného rytmu doplní trioly. Celý díl *B* končí dvěma takty paralelních kvint na subdominantě v otevřeném *forte*.

Navrací se znění prvního dílu, avšak s drobnými změnami. První z nich je absence repetice, kterou měl původní díl *A* a druhou je jiné poslední dvojtaktí. Mluvíme tedy o dílu *A'*. Autor si v závěru nepřeje zpomalení a ukončuje skladbu taktem č. 66 v *pianissimu* dvěma odskočenými kvartami. Stejný prvek můžeme vidět i v částech *Tempo di Fox*, *Tempo di Rag* a *Shimmy – Jazz*.



Tempo di fox à la Hawaï



Tempo di Fox



Tempo di Rag



Shimmy - Jazz

Tempo di fox à la Hawaï, srovnání posledních taktů

Tempo di fox à la Hawaï je na poslech velice příjemná svěží část, která nezanechá posluchače chladným. To však musí platit i jako pravidlo pro interpreta, jelikož jakákoli rytmická plytkost, nebo nezájem o barevnou harmonii v této části

způsobí nepřesvědčivou interpretaci. Ve skladbě se kromě větších intervalových skoků v příznávkovém doprovodu nevyskytují technické problémy.

2.5 Boston

Boston je pátá část *Partity pro klavír* a současně je nejdelší. Schulhoff tuto část věnoval, jak uvádí v záhlaví not, *Alfredovi Cassellovi*³⁹. Ještě upřesňuje slovy: „...v jedné malé místnosti v latinské čtvrti...“ Je to část napsaná ve $\frac{3}{4}$ taktu inspirovaná tancem *Boston*.

Boston je pomalý americký krokový valčík, nazvaný podle hlavního města US – státu Massachusetts, který se objevil asi v roce 1870 a už koncem 19. století se stal známým také v Evropě. Jako módní tanec velice oblíbený po 1. světové válce, zejména kolem roku 1920. Jazzovými elementy proložená lyrická melodika bostonu vykazuje často silně sentimentální rysy.⁴⁰

Autor se v této části inspiroval nejen „Bostonským krokovým valčíkem“, což je jednoznačné i z rytmických figur, které jsou typické pro tento třídobý tanec, ale i kompoziční technikou zvanou dodekafonie, která svým vznikem spadá na počátek 20. století. Je zde silně patrná inspirace *Druhou vídeňskou školou*. Schulhoff s touto řadou zachází poněkud volněji, než jak tomu je u přísné dodekafonie. Ta totiž ukládá skladateli použít všech dvanáct tónů stupnice před tím, než by se kterýkoli z nich znovu zopakoval, čímž se dosáhne zrovnoprávnění všech tónů a dojde k rozvolnění tonality. Schulhoff sice v každé frázi opravdu využije všech dvanácti tónů, avšak neváhá některé z nich použít opětovně před dozněním celé řady. U dodekafonie je možné libovolné tóny enharmonicky nahradit nebo je použít v libovolné oktávě, což také autor využívá.

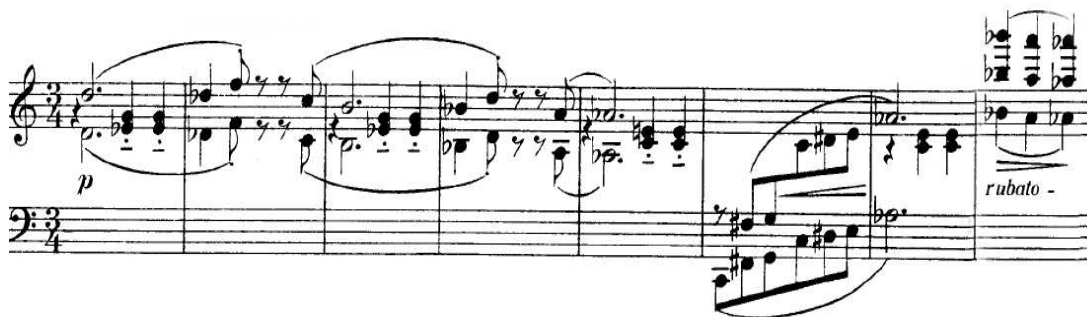
³⁹ Alfredo Casella – italský skladatel, klavírista a dirigent.

⁴⁰ PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. Harmonie, 1998, č. 3, s. 28

<i>Obecně</i>	<i>C</i>	<i>Cis</i>	<i>D</i>	<i>Dis</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>Fis</i>	<i>G</i>	<i>Gis</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>H</i>
Schulhoff	C	Des	D	Es	E	F	Fis	G	As	A	B	H

Dodekafonní řada E. Schulhoffa

Pokud tedy budeme v notovém zápisu hledat, kde končí výčet dodekafonní řady, najdeme způsob jak označit začátek a konec fráze hudebního textu. Výborným příkladem je hned prvních 8 taktů této části. Pokud sečteme všechny tóny, které se v tomto rozmezí opakují a vyřadíme opakující se tóny (platí pro stejný tón v jiné oktávě), získáme výše citovanou dvanáctitónovou řadu.



Boston, takty č. 1 – 8

Další velice zajímavý prvek, který najdeme ve stejných taktech, je i neustále chromaticky klesající hlavní melodie v oktávách. V prvním taktu na první době tón *d2*, který na první době druhého taktu přechází do tónu *des2*, pokračuje poslední osminkou stejného taktu tónem *c2*, hned v první době třetího taktu klesá do tónu *h1*, na další první době čtvrtého taktu klesne na tón *bl*, kde ve stejném taktu na poslední osmině najdeme tón *al* a v zápětí na první době pátého taktu tón *as*. Podobnou práci najdeme i od taktu č. 17, kde se sice drobně mění sazba, avšak pokud si odmyslíme diskantové oktávové, unisonové vstupy, objevíme prakticky totožné chromatické klesání melodie.

Schulhoff se snaží používáním rytmických motivů, obsažených v této části, jednoznačně evokovat valčík. I terciový doprovod doplňující melodii nás přesvědčuje o tomto záměru. Vzlet prvních dob, které způsobují pulsaci taktu alla breve, také patří do kompoziční výbavy tohoto třídobého tance, stejně jako

předjímky do prvních dob osminovými hodnotami, anebo rubatové ukončení jednotlivých frází, pod níž si můžeme představit krátké plující ustrnutí tanečního páru v nějaké estetické figuře.

Celá skladba využívá mnoha výrazových prvků. Ať už to je práce s dynamikou, kde nalezneme tajuplné *pianissimo* i znělé *fortissimo*, tak i agogika, kde Schulhoff využívá *stringenda*, *rubata*, *agitata*, *con affezione*, *ritardando*, aj.

Forma této skladby je poměrně komplikovaná. Autor skladbu výrazněji člení pouze na dvou místech, a to v taktu č. 56, kde skladatel uvádí změnu tempa *piu mosso (poco agitato)*. Zde jde hudba více „dopředu“ a působí vzrušenějším dojmem. I diskantové oktávové vstupy nabírají na větší důležitosti. Harmonie se stává plnější a v taktu č. 73 dokonce dosahuje širokého *fortissima* s upřesněním *dolce* a *con affezione*. Na tomto místě se hlavním melodickým prvkem stávají výše zmíněné oktávy. Druhým mezníkem je takt č. 89, kde se *Boston* navrací do *Tempo I.* a autor doplňuje slovy *le Refrain (Maggiore)*, *lento* a skutečně hned v prvním taktu vidíme náznak durového akordu *C dur*.

Tempo I.
le Refrain (Maggiore)
lento

pp

8.....

Boston, takt č. 89

Taktem č. 89 se ve formě zdobené variace navrací první téma. Schulhoff si s dříve provedenými tématy kreativně pohrává. Někde nechá téma vyznít celé, pouze více nazdobené, na jiném místě téma zkrátí, nebo naopak rozšíří vložením diskantových poloh.

Přes to, že skladba vlastně nemá své jisté tonální centrum, působí velice kompaktně a současně fantazijně. Barevnost dodekafonie činí tuto skladbu neobyčejnou a stále novou a překvapující svými harmonickými postupy. Pro interpreta je tato skladba pestrá na množství svých výrazových možností a současně dobře hratelná. *Boston* není technicky náročná skladba. Interpret ji musí přednášet jako vzletný valčík plný harmonických zvrátů.

2.6 Tempo di Rag

Šestá část *Tempo di Rag* vychází svojí rytmikou z ragtimu, což se projevuje zařazením příznávkového doprovodu v levé ruce.

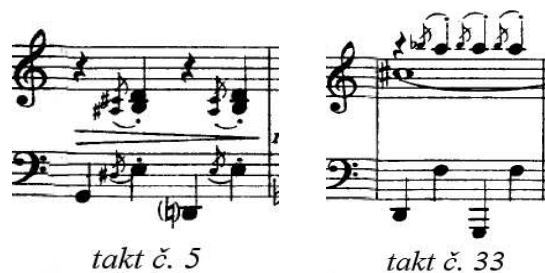
„Ragtime – ragged time (rozedraný čas) je původně klavírní styl z oblasti Mississippi/Missouri (kolébkou ragtime byl St. Louis), později přenesený na orchestr. Vyvinul se z minstrelsy a tvoří prakticky poslední předstupeň k jazzu (od kterého se ale liší příliš silnou synkopací a chybějícím swingem), bezprostřední předchůdce neworléánského jazzu. Především v hospodách (honky tonks) a tanečních lokálech městských černochů se hrál synkopovaný ragtime už v sedmdesátých letech 19. století, z osmdesátých let jsou známa jména několika raných ragtime-pianistů. Tato muzika připravila cestu onomu jazzovému proudu, jehož všichni největší představitelé se narodili mezi lety 1869 – 89. Ragtime jako speciální tanec původně neexistoval (pouze cakewalk, doprovázený ragtime-hudbou) a potřeboval pár let navíc, než se stal známým i bílé veřejnosti severních států USA. 1893 zazněl na Světové výstavě v Chicagu (tehdy ještě nazývaný coon – song nebo cake – walk), první jako ragtime titulovaná a vytištěná kompozice se objevila 1895. New York poznal ragtime se vším tudy 1896, v roce 1898, kdy se na newyorská jeviště hrnuli také černí „baviči“, už zde byl uveden také první černošský cake – walk – ragtime – muzikál, první černošská show, které bílé publikum zažilo, „Clorindy – the Origin of the Cake Walk“. Skladatelem byl zkušený autor černošských revue, Dvořákův žák, houslista Will Marion Cook (1869 – 1944). Roku 1899 se stal známým svou kompozicí „Maple Leaf Rag“ zakladatel klasického ragtimu, pianista a skladatel Scott Joplin (1868 – 1932), 1900 přivezl slavný americký dirigent a skladatel portugalsko-německého původu John Philip Sousa (1854 – 1932), který 1893 založil vlastní, brzy po celém světě známou a populární kapelu, první ragtime i do Evropy – na pařížskou Světovou výstavu. Ragtime jako tanec lze doložit od roku 1903, kdy Joplin vytvořil folk – operu „The Rag Time Dance“, ve které již došlo k rozlišení mezi tanci cakewalk a ragtime, velice virtuózní se stal ragtime mezi léty 1900 – 1910.

V Evropě byl velkou módou asi od roku 1910, kdy došlo k masovému šíření *Tin Pan Alley* – notových tisků. K nejslavnějším ragtime – pianistům a komponistům patří vedle Joplina Thomas Million J. Turpin (1873 – 1922), Louis Chauvin (1881 – 1908), James Sylvester Scott (1886 – 1938), nebo Joseph Francis Lamb (1887 – 1960), přechod mezi ragtime a klasickým jazzem prezentuje zvláštní velkohubá figurka dandyho a světoběžníka, ale také brilantního skladatele a pianisty jménem „Jelly Roll“ Morton (vl. Ferdinand Joseph La Menthe, 1885 – 1941).⁴¹

Pravá ruka je v celé části *Tempo di Rag* rytmicky bohatší, i když je nutno říci, že není až tak pestrá, jako tomu bylo v jiných částech. Ovšem zajímavá je forma *Tempo di Rag*, která je rozdělena opět na velkou třídílnou formu, avšak jinou než u jiných částí. Najdeme zde díl A v rozmezí taktů č. 1 – 17, který je v repetici. Za ním následuje čtyřtaktová mezihra v taktech č. 19 – 22, na níž naváže díl B, který má dramatičtější charakter a zabírá takty č. 23 – 50. V polovině taktu č. 50 se navrácí první díl, avšak s pozmeněným závěrem, tedy díl A' mezi takty č. 50 – 67.

Tempo di Rag disponuje opět volným využíváním dodekafonie. Nelze tedy přesně určit, v jaké tónině se skladba pohybuje. Intonačně se pohybuje na pomezí tóniny *G dur*, nicméně můžeme mluvit spíše o tónovém centru, než o centru tonálním. V úvodu skladby skladatel využívá třípásmové klavírní stylizace, jako tomu je i u jiných částí *Partity pro klavír*. Skladbu si můžeme představit v podání ragtime orchestru. Možnou instrumentaci připouští i skladatel sám a to v taktu č. 8, kde uvádí *quasi cello* ve střední klavírní poloze. Nechybí ani houpání zachycené v tečkovaných rytmech a hudební vtip ve využívání přírazů například v taktu č. 5, č. 12, nebo č. 33.

⁴¹ PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. *Harmonie*, 6, 1998, č. 1, s. 30



Tempo di Rag, takty č. 5, 33

Po prvním dílu následuje čtyřtaktová mezihra, kde Schulhoff připravuje poněkud ponuřejší atmosféru dílu *B*. Mezihra je zajímavá zejména díky chromaticky klesající melodii v oktávách v levé ruce. Po dvou taktech se stejný motiv posouvá o oktávu níže. Hudební charakter se promění do temnější barvy a nastoupí v taktu č. 27 díl *B*.

Levá ruka v dílu *B* zůstává v nižší poloze klavíru. Prodleva tónu *c* velké společně s chromaticky kráčejícím druhým hlasem v levé ruce vytváří tajemnou atmosféru, nad kterou synkopuje pravá ruka.



Tango Rag, takty 23 – 24

Od taktu č. 31 se vrátí do levé ruky příznávkový doprovod. Nad ním melodie narůstá na dramatičnosti a od taktu č. 38 na plnější harmonii, která se v taktech č. 43 – č. 46 rozdělí na dvě rytmická pásma. Levá pokračuje v pravidelném čtyřdobém příznávkovém doprovodu a pravá působí dojmem dvoudobého pulsu, díky svému rytmickému členění. Gradace nakonec ustoupí v taktu č. 49 a od poloviny taktu 50 přenechá hudební dějství třetímu dílu *A'*. Ten cituje doslovně téměř celý díl *A*, liší se závěrem, kde v předposledním taktu zazní v *pianissimu* harmonické vybočení dvou nad sebou ležících kvint *des – as*, za kterými následují

další dvě kvinty. První z nich je na zvýšeném sedmém stupni a druhá zakotví do tonálního centra *G*.

Tempo di Rag je z ragtimových tanců použitých v této sbírce asi nejbarevnější skladnou. Jsou v ní větší kontrasty v tématech a nabízí velké množství výrazových prostředků. Z toho pramení jasný úkol pro interpreta. Nechat se inspirovat každým motivem, každou frází, vystihnout její podstatu, ať už rytmického, nebo melodického charakteru a se zaujetím ji předložit svým posluchačům.

2.7 Tango

Tango je sedmou částí *Partity pro klavír*. Do cyklu zapadá pouze tím, že je to stylizovaný tanec. Vše ostatní se dle mého názoru absolutně vymyká. Mystická až tajuplná atmosféra, místy až orientální melodie a bohatá práce s témbrovou barvou posouvají tuto část do jiných sfér, než jak tomu je u ostatních částí cyklu. Pravidelný tep *Tanga* pulsuje v levé ruce, nad níž vypraví tajuplný příběh ruka pravá. Skladba začíná v zamyšleném *pianissimu*, avšak během svého průběhu navštíví i *forte* oblasti, které umocňují naléhavost a závažnost této skladby. Skladba je napsána v celém taktu a tonálním centrem v *a moll*.

V prvním taktu nalezneme typický rytmus pro tango. Schulhoff jej vnořil do nejkrajnější klavírní basové polohy *a subkontra* v kombinaci s dominantním tónem *e velké*, které je ještě obohaceno o velmi barevné chromatické postupy tóny *fis malé* a *f malé*.



Tango, takt č. 1

Tento motiv je autorem použit jako ostinátní doprovod, který skladbu prochází ve svém prvním i třetím dílu. Skladba je tedy ve *velké třídílné formě A – B – A'*. Schulhoff velice obratně pracuje s časem. Téměř žádný začátek fráze nezačíná na těžké době. Buď nastoupí s jistým očekáváním na druhou dobu, nebo na druhou polovinu první doby. Velmi pozoruhodně autor pracuje s „napasováním“ melodie v pravé ruce do ostinátního doprovodu v levé ruce. Často totiž je melodie hybná až v tu dobu, kdy má levá ruka dvě stejné čtvrtě noty *e velké*. Tím se mu daří udržet

v hudbě určitou hierarchii jednotlivých pásem. Melodie je psána v úvodu skladby *p dolce* a působí jako nějaký údiv, nebo naříkání. Hned ve druhém taktu tomu nasvědčuje melodický postup $e2 - dis2 - d2 - h1 - b1 - f1 - a2 - e1$. Jsou zde malé krůčky a najednou i decimový skok v hlavní melodii, který se vrací undecimou zpět. Počáteční fráze dílu A jsou čtyřtaktové. Působí neukončeným dojmem.



Tango, takt č. 2

Pozoruhodný je také fakt, že všechny drobné motivky osminových a šestnáctinových not v úvodu dílu A směřují do první doby sestupně, tedy k těžké době přijdou shora. Další zajímavostí je diskantové dobarvování, které Schulhoff ve své skladbě užívá. První takový počín nalezneme v taktu 5, kde na posední čtvrté době, po skončení předvětí první fráze, zazní v *pianissimu* tón $e4$ s přírazem tónu $dis4$. Další v taktech 17 a 18, kde sám autor uvádí *quasi flageoletto* (jako flažolet⁴²) u tónů $dis4$ a $dis3$ s přírazem tónu $cis3$ a $cis2$.

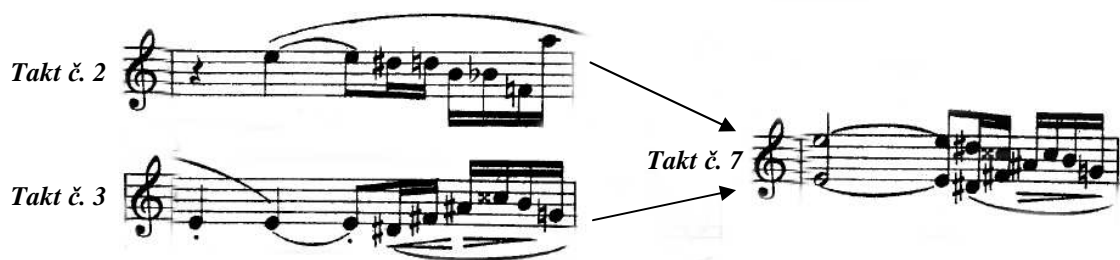
⁴² Flažolet je způsob hry na smyčcové (nebo jiné strunné) hudební nástroje. Flažolety byly objeveny již v devatenáctém století. Jedná se o zvláštní techniku hry, kdy jemným dotekem prstu na určitém místě struny je vytvářen nějaký alikvotní tón často flétnového zabarvení. Flažolety tak umožňují ozvláštňovat hru na strunné nástroje a samozřejmě zvyšují přirozenou barevnost zvuku příslušného hudebního nástroje.



Tango, takt č. 17 – imitace flažoletu

Tato technika rozhodně do běžné klavírní techniky nepatří a možná právě proto je zde autor napodobuje. Běžný flažolet je pro klavíristu téměř nehratelný. Samozřejmě moderní trendy v podobě preparovaného klavíru a dalších zvukových experimentů spojených s klavírem vedly k objevení mnohých dalších zvukových možností. Ty se v tuto dobu objevují spíše jako zpestření klavírního repertoáru než jako běžná součást klavírní hry.

Závětí první fráze začíná taktom č. 6 a melodicky vychází z předvětí, avšak nastupuje v oktávě. Za zmínku stojí hned následující takt č. 7, kde lze vypořovat jednu kompoziční zvláštnost. Zde vytvořený dvojhlas téměř přesně odpovídá kombinaci 2. a 3. taktu. Pokud překryjeme takty č. 2 a č. 3 dostaneme parafrázi taktu č. 7. Proměnná je enharmonicky zaměněný tón *cisis2* v taktu 7 oproti dříve užitému tónu *d2* v taktu 2.



Tango, takty č. 2, 3, 7

Na konci závětí, takty č. 8 a č. 9, nalezneme podobnost v užitém notovém materiálu jako v taktech č. 4 a č. 5. Pouze drobné rytmické změny a posun o oktávu níže. Závěr zůstává stejně otevřený na *celé notě h1*.

Druhá fráze začíná taktem č. 10. Zde Schulhoff pracuje převážně s důležitostí intervalů jako s „roztahovací a smršťovací hmotou“. Začíná opakovanou *sekundou h1 – cis2*, pokračuje přes velkou tercii *b1 – d2* a kvintu *a1 – e2* až do velké septimy *g1 – fis2*, z níž se navrácí přes stejnou *kvintu a tercii*. V následujícím taktu pracuje stejně, ale dostává se oproti *septimě* až na interval *velké nony g1 – a2* a zpět. Tuto plasticitu umocňuje dynamickým rozšiřováním a ubíráním v korespondenci s velikostí intervalů. Čím větší interval, tím větší dynamika. Středem této práce zůstává souzvuk *velké sekundy h1 – cis2*, kterým zakončuje tento průběh předvětí v taktu 13.



Tango, takty č. 10, 11

Závětí druhé fráze dále pracuje s intervaly jako hlavním nositelem hudebního sdělení. Dříve centrální interval *velké sekundy* je stále využíván, avšak v tuto chvíli zastupuje funkci hudební barvy. Skladatel *sekundu* přenáší přes tři oktávy a plynule na něj navazuje intervalovým tématem. Konce taktů tentokrát nekončí zúžením, ale naopak se otevírají k dalším taktům. V taktu č. 13 se téma otevírá dvěma *kvintami* a takt později dvěma *septimami* a v následujícím taktu se melodie rozběhne vzhůru v *sextách*, kde se v taktu 17 naposledy otevřou do *septimy a2 – g3*, ale v zápětí se uzavřou přes *zmenšenou kvintu h2 – f3* do jednoho tónu *cis3*. Tento moment uzavření se zopakuje v následujícím taktu o dvě oktávy níže, což vytvoří jednotaktové rozšíření závětí druhé fráze. V těchto taktech zazní zmíněné flažolety. Celý první díl nabízí mnoho interpretačních možností. Je zde nezbytná

práce s více pásmy a vyposloucháním kvality jednotlivých intervalů a to jak melodických tak i harmonických. Současně větší intervaly kladou na interpreta požadavek poměrně velkého rozpětí ruky.

V taktu č. 19 začíná díl *B*. Schulhoff v notovém textu píše drobnou změnu tempa a kompletně mění sazbu z ostinátně doprovázené melodie na dvojité unisono. Je to recitativ ve *forte*. Skladatel přesto nezapomíná na hlavní inspiraci této kompozice, tango, což je vidno v zařazení harmonicko-rytmického motivu v basovém klíči, který cituje hlavní rytmický prvek z tangového rytmu. V průběhu dílu *B* využívá i dalšího charakteristického rysu jazzové hudby *paralelních kvint*. Ty vidíme například nejen v taktu č. 22, hned v následujícím taktu č. 23, kde jsou zakomponované do dvojhlasé melodie, ale i v tangovém doprovodu, kde zní *kvinty es malé – as malé* společně s *kvintou g malé – dl*. Prokomponovanost dílů *A* i *B* je zřejmá v taktu č. 25, kde se opět na chvíli vrátí motiv stoupajících sext, o kterém byla řeč v závěru dílu *A*. V těchto místech Schulhoff znovu pracuje s diskantovým dobarvováním umělými flažolety.

Díl *A'* se navrací v taktu č. 28. Skladatel pracuje opět s již známými barvami, hravě je pozměňuje a navrací se opět do původní zamyšlené nálady. Za zmínku stojí závěr této sedmé části *Partity pro klavír*. V taktu č. 39 zazní na poslední době přesná melodická citace poslední doby taktu č. 2. Autor tím možná zamýšlel sjednocení úvodní a závěrečné myšlenky, což *Tangu* dává jasnější krajové kontury a soudržnost. V posledním taktu 41 opět využívá přirozenou alikvotní práci klavíru v neobvyklém souzvuku, který vznikne spojením čtyř *sekund*. Budeme-li pracovat pouze s názvy not bez určení oktáv, dostaneme tóny *a – h – cis – dis – e*. Zdánlivě nelibozvučná skladba tónů působí v širší harmonii velice příjemným, barevným dojmem.



Tango, takt č. 41

Celé *Tango* je velmi příjemné na hraní i na „pohrávání si“ s barvami. Nabízí interpretovi nepřehledné množství výrazových prvků i přes to, že pracuje s ostinátním doprovodem, což by mohlo na první pohled působit svazujícím dojmem. Nejdůležitějším faktorem ke zdárné interpretaci, je vnímání neustálého plynutí autorových myšlenek, prožitý pravidelný tep skladby a intenzivní práce s kvalitou proměnlivých intervalů. Neopomenutelnou podmínkou je naladěný klavír. Bohužel jsem se často ve své klavírní praxi setkal s tím, že krajní poloha klavíru, myslím základní tón basového ostinata *a subkontra*, nebyla naladěna, což značně podrývá harmonický základ celé části. *Tango* je podle mne možné pojmout různými způsoby. Někdy jej můžeme hrát smutně, někdy zamyšleně, jindy překvapeně, nebo jednoduše pouze pracovat s barevností klavíru, který máme právě k dispozici.

2.8 Shimmy – Jazz

Celý cyklus uzavírá velmi energická část *Shimmy – Jazz*. Jak první polovina názvu „*shimmy*“ napovídá, jedná se o rytmicky hravou skladbu ve středním tempu, avšak díky tomu, že zde nenajdeme jediný takt, ve kterém by nebyl tečkovaný rytmus, působí živě.

„Tanec shimmy je s foxtrotem spřízněný společenský tanec severoamerického původu, patřící do rodiny Congo – Pelvis – tanců, hudebně náleží k ragtimu. Jeho pravlastí jsou Virginia Islands, první zmínky o tomto „černém“ tanci pocházejí přibližně z roku 1900. 1909 se objevil v písni „Bulltrog Hop“ Perryho Bradforda (1893 – 1970), 1917 ho použil pro část své „Taneční suity“ W. B. Overstreet a z téhož roku je speciální shimmy – song „Shim – Me – Sha – Wabble“ Spencera Williamse (1889 – 1965). 1917, před koncem I. světové války, se objevuje také v Evropě, kde byl 1920 – 1921 módním tancem.“⁴³

Sazba poslední části *Partity pro klavír* je stylizována tak, že si ji můžeme představit v pojetí ragtime orchestru. Výrazné synkopování v obou rukách vystihuje inspiraci jak ragtime, tak jazzem. Schulhoff často používá zahuštěných akordů (clusterů), chromatických postupů, stejně jako časté akcenty lehkých dob. Přes to všechno působí velice svěžím dojmem.

Skladba je napsána v taku *alla breve* a tónině *F dur*. Pozornost přitahuje fakt, že zde není předznamenání, což by poukazovalo na možné označení *f lydického modu*. Tato varianta by byla možná, ale podle harmonického průběhu si dovoluji tvrdit, že nebyla pro autora zásadní vzhledem k tomu, že *lydický mód* v tomto díle nijak výrazně neprosazuje. Představa orchestrace je zde určitě možná, což dokazuje

⁴³ PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. Harmonie, 1998, č. 3, s. 28; Popularitu tohoto tance využil například i Bohuslav Martinů ve skladbě *Nová loutka* z cyklu *Loutky*.

vícepásmový notový text. Hned ve druhém taktu vidíme melodii v sopráně v podobě celé noty *c2*, pod ní melodicko-rytmický tečkovaný doprovod (*a1, d2*) a v levé ruce klasický ragtimový doprovod (*bas f malé a c malé, příznávka e1*). V případě orchestru by melodií mohla hrát sekce žesťových dechových nástrojů (trubky, pozouny), střední tečkovaný doprovod sekce dřevěných dechových nástrojů (saxofony) a bas by zastoupil kontrabas (v této době označován jako *double bass*) s doprovodem bicí soupravy, kde by basové noty představovaly velký buben („kopák“) a příznávka (2. a 4. doba) rytmický buben („snare“). Hráč na bicí nástroje by jistě hrál i tečkovaný rytmus doprovodu (v pravé ruce) na hi-hat⁴⁴ činel („hajtká“).



Shimmy – Jazz, takt č. 2

Shimmy – Jazz začíná sólovým vstupem hlavní melodie na lehkou dobu. Přesněji řečeno na poslední šestnáctinu první doby. Avšak hlavní akcenty jsou na čtvrtových notách, které jsou s těmito drobnými notami svázané a od autora zdůrazněny „portamentovými pomlčkami“. V hudbě toto označení upřesňuje, kde je hlavní přízvuk oproti klasickému označení portamenta v jiném slohovém období. Ve druhém taktu je melodie v sopráně (celá nota *c2*) pod ní probíhá „doprovod kapely“. Hned ve čtvrtém taktu melodií tvoří akord – 2. obrat akordu $G^{11\#}$ (*dm – gm – hm – cis1*, zvýšená undecima – *f1 – a1*), funkčně jej můžeme označit jako *undecimový akord II. stupně se zvýšenou undecimou*, a doprovod se dostane intonačně nad tuto

⁴⁴ Hi-hat (někdy psáno i hihat, česky též hajtká) je jedna ze základních částí bicí soupravy. Tvoří ho stojan, na kterém je ve vodorovné poloze upevněn pár činelů. Vrchní činel je možné ovládat pedálem. Na hi-hat se hraje paličkou nebo nohou.

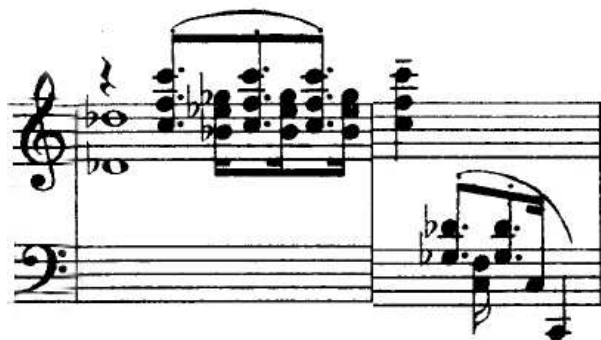
melodii v podobě tečkovaných akordů. Tvoří cluster rozepsaný do dvou rukou – první souzvuk tvoří tóny $h1 - e2 - f2 - a2$, mohli bychom jej označit jako *dvojitý kvartový akord*⁴⁵ od tónu f v prvním obratu, a druhý souzvuk tvoří tóny $cis2 - dis2$.



Shimmy – Jazz, takt č. 4

Tento akordický doprovod přesáhne osminovou notou do následujícího pátého taktu, kde se na lehkou dobu navrátí melodie v podobě akordu $G^{11\#}$, tentokrát v základním obratu. Toto synkopování mimo jiné patří k hlavním charakteristikám jazzové hudby. Neustálé tečkování zase poukazuje na vystižení onoho „shimmy – vrtění“. V šestém taktu se ocitáme na dominantě C^{11} , která zazní hned na první době. Odpovědí tomu je opět tečkovaná akordická složka, která přebírá vedení a stává se vedoucí melodií až do taktu devět, kde končí předvětí první části skladby. Počet taktů odpovídá pravidelnému sudému členění s ohledem na takt *alla breve*, vezmeme-li v úvahu, že první takt je pouze zdvih k hlavnímu tématu. V posledních dvou taktech první fráze můžeme vyzorovat další prvek typický pro tuto hudbu. Mluvíme o „chromatické“ přípravě dominanty v taktu osm, kterou spatříme v dvojzvuku celých not $des1 - des2$ směřující nepřímo do poslední doby devátého taktu, kde zazní čtvrtá nota c velké.

⁴⁵ Kvartový akord se v jazzové hudbě velice hojně vyskytuje. Dává hráči mnohé možnosti v improvizaci a současně má svůj osobitý nezaměnitelný charakter.



Shimmy – Jazz, taky č. 8 - 9

Následuje závěť prvního dílu *Shimmy – Jazz*. To je téměř totožné. Liší se pouze posledními dvěma takty, kde již není zmíněná chromatika, ale místo ní zde najdeme závěr vyústěný do *F dur*, tedy do hlavní tóniny. V taktu č. 17 končí celá první část *A* této *velké třídílné formy s codou A – B – A - coda*.

V taktu č. 18 nastupuje díl *B*. Celý průběh této části působí jako rozhovor dvou hudebních sekcí. Jedna hraje dlouhé melodicko-harmonické motivy a druhá odpovídá tečkovanými akordy, ve kterých autor hojně využívá blízké chromatiky. Tuto práci vidíme hned v prvním taktu části *B*. Sopranová nota společně s basovou, určují společně s akordickým vyústěním akord *Fmaj⁷/A*, tedy *tónický kvintsextakord*. Druhá skupina ve stejném taktu reaguje střídáním tečkovaných kvintakordů *G dur – Fis dur – F dur*. Na druhé době v následujícím taktu č. 19 se vrací první skupina, která míří přes mimotonální dominantní průchod do *septakordu II. stupně*, tedy akordu *g moll⁷*, na který hned odpoví první skupina střídáním *kvintakordů F dur – es moll – d moll*, čímž se dostáváme na konec první čtyřtaktové fráze. Od taktu č. 22 následují obdobné čtyři takty, které v transpozici sestupné velké sekundy téměř přesně kopírují předchozí čtyři takty. Neshodují se pouze v posledním taktu, kde Schulhoff pouze prodlouží práci s tečkovanými akordy až do konce čtvrtého taktu.

Podobná spolupráci sekcí pokračuje i nadále. V následujícím taktu č. 26 se dostáváme do dalšího zajímavého harmonického vybočení. Na první době nalezneme barevný akord *B¹¹* (tóny *b velké – f velké – es1 – as1 – c*), na druhé pak klasičtější akord *F⁷*. Opět jsou tyto akordy první skupiny „okomentovány“ kvartovými akordy

skupiny druhé $b1 - es2 - as2$ střídané kvartou $g1 - c2$ a akordem $f1 - b1 - es2$. V této harmonii autor hned v zápětí opouští přesunem první skupiny na akord G^6 ($g - h - d - e$). Druhá skupina tečkovanými akordy $e\text{ moll}^7$ a $h\text{ moll}^7$ vystřídané kvartou $cis2 - fis2$. První dva takty tohoto dalšího čtyřtaktového motivu se v nezměněném stavu objevují hned poté. Odlišný následující takt 32 nabídne akord G_{Δ}^9 (tóny $g - h - d - fis - a^{46}$), se kterým se autor nechce rozloučit až do taktu 38, kde se navrácí nezměněný díl A v celé své šíři.

Schulhoff celé díly B i A napsal do repetic, čímž dává posluchači možnost podruhé si vychutnat harmonické zvláštnosti znovu. Po tomto opakování pouze přidává jednotaktový *codový dovětek*, ve kterém jen groteskně ukončí celý cyklus a opět si neodpustí trochu harmonické pestrosti. Použije spojení *chromatické terciové příbuznosti* k utvrzení výchozího centra F dur.



Shimmy – Jazz, takt č. 54

Technicky je celá skladba poměrně náročná, vezmeme-li v úvahu, že neustále pracujeme s vícepásmovým textem. Nelehkým interpretačním úkolem je nutnost dělení akordů v blízkých chromatických souvislostech mezi dvě ruce při současném zachování odlehčeného, hravého charakteru. Další náročný úkol je „proposlouchat“ jednotlivé hudební sekce, které v této skladbě na sebe neustále

⁴⁶ Označení Δ značí v jazzové hudbě septakord s velkou septimou (př. C_{Δ} , $c - e - g - h$). Bývá také označen *maj*⁷. Mezi další specifické označení patří $^{\circ}$, který značí zmenšený kvintakord (př. C° , $c - es - ges$), jinak bývá ještě označen *dim*.

reagují a tím nenarušit souvislosti a návaznosti v každé skupině zvlášť. Volba pedálu je neméně náročným úkolem. Bohatší užívání pedálu mění charakter hudby, avšak bez jeho pomoci se nedá přesně dodržet zápis notového textu. Přes tyto komplikace bývá tato část, podle četných nahrávek dostupných na internetu, nejhranější z celého cyklu a rozhodně je vhodná pro zařazení do klavírního repertoáru. Posluchačsky je velmi pozitivně přijímána svojí neobvyklou sazbou a odlehčeným charakterem, kterým by měla působit.

Závěr

Tato diplomová práce představila osobnost Erwina Schulhoffa, jeho život, dílo a inspirační zdroje, které vycházejí ze širokého spektra hudebních stylů a žánrů. Erwin Schulhoff se věnoval jak tvorbě velkých symfonií, tak prokomponovaným písním a komorní hudbě. Inspiraci nacházel v jazzu a v té době nově vzniklých tancích, v avantgardním uměleckém směru dadaismu, nebo volnějším způsobem využil principy Druhé vídeňské školy. Právě skloubením jazzu, tanečnosti a dodekafonie vzniká velmi zajímavý hudební styl, který je oproti možnému očekávání, zvukově velmi příjemný a nepůsobí dojmem tonálního rozpadu, jak tomu bývá v dodekafonním díle hlavního představitele Druhé vídeňské školy Arnolda Schönberga. Propojení svěžích melodií a nápaditých rytmů v rámci volnější dodekafonie dokáže upoutat jak interpreta, tak i posluchače.

Druhá část práce je zaměřena na hudebně interpretační rozbor *Partity pro klavír*. Zajímavým zjištěním pro interpreta je absence zápisu pedalizace a předznamenání. Toto zjištění je o to pozoruhodnější, že jinak je notový zápis extrémně přesný a nedovoluje klavíristovi opustit hudební styl, který si autor v jednotlivých částech žádá. Absence předznamenání vyplývá zcela jistě z důvodu častého využívání dodekafonních řad. Absence zápisu pedalizace souvisí se skladatelovou vlastní vynikající pianistickou praxí, neboť pro každou osobnost, ve které se spojí skladatel a výborný klavírista, je otázka pedalizace tím prvkem, který není možné v podstatě přesně věrohodně zachytit. Pedalizace, která má být použita pro hlavní kontury skladby je dána do značné míry rytmickým zápisem not a uvedenou artikulací. Barevné dořešení je vždy otázkou zvukové představy interpreta. Z vlastní pianistické praxe skladatele dále vyplývá i konečné zvukové kouzlo skladby, neboť všechny části zní na klavíru výborně a velmi barevně.

Erwin Schulhoff patří dle mého názoru mezi velmi zajímavé osobnosti a jeho polystylové kompozice dokáží příjemně zpestřit klavíristův repertoár.

Seznam použité literatury, notových materiálů a el. zdrojů:

BEK, Josef: *Schulhoff, Erwin*. Grove Music [Online]. [cit. 2015-11- 11]. Dostupné z WWW: <

http://grove.knihovnahk.cz/subscriber/article/grove/music/25128?q=Schulhoff%2C+E&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>

BLÁHA, Bohumil. *Škola hry na klávesové nástroje: akordové značky, improvizace pro pokročilé: klavír, akordeon, elektronické piano, elektrické varhany, klávesové syntezátory a jiné*. 2. vyd. Praha: Bláha, 1995, 57 s. ISBN 80-901481-3-1.

ERVÍN SCHULHOFF: český skladatel, klavírista a publicista německého původu. *Rok české hudby 2014*[online]. CSC s.r.o, 2014 [cit. 2015-11-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.rokceskehudby.cz/vyroci?idos=52>>

ERWIN (Ervín Gustavovič) SCHULHOFF. *Mes musiques régénérées: Jewish Music* [online]. France: Claude Torres, Copyright©1999-2015 [cit. 2015-11-21]. Dostupné z WWW: <<http://claudetorres1.perso.sfr.fr/Schulhoff/>>

HOLLFELDER, Peter. *Die Klaviermusik: historische Entwicklungen, Komponisten mit Biographien und Werkverzeichnissen, Nationale Schulen*. Ausg. 1999. Hamburg: Nikol, 1999. ISBN 39-332-0312-0

International Society for Contemporary Music [online]. The Netherlands: ISCM, 2015 [cit. <2015-11-21]. Dostupné z WWW: <http://www.iscm.org/>>

Kráčející bas. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-10-31]. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A1%C4%8Dej%C3%ADc%C3%AD_bas>

KRATOCHVÍLOVÁ, Markéta. *Ervín Schulhoff a Druhá vídeňská škola* [online]. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, 2004 [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z WWW

<<http://www.ped.muni.cz/wmus/souteze/veda/janacek/html/kratochvilova/Kratochvilova.html>>

PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. Harmonie, 1998, č. 3, s. 28

PAPEŽ, Karel: Námluvy vážné hudby a jazzu. Harmonie, 6, 1998, č. 1, s. 30

Petrucci Music Library: *Partita für Klavier* (Schulhoff, Erwin). [online]. 2015 [cit. 2015-11-11]. Dostupné z WWW: <[http://imslp.org/wiki/Partita_f%C3%BCr_Klavier_\(Schulhoff,_Erwin\)](http://imslp.org/wiki/Partita_f%C3%BCr_Klavier_(Schulhoff,_Erwin))>

PUKL, Oldřich. *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. 1. vyd. Praha: Academia, 1986.

Tango: tanec. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-10-31]. Dostupné z WWW: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Tango_\(tanec\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Tango_(tanec))>

Seznam příloh

PŘÍLOHA A: Fotografie Erwina Schulhoffa

PŘÍLOHA B: Seznam klavírního skladeb Erwina Schulhoffa

PŘÍLOHA A: Fotografie Erwina Schulhoffa



Jeden z nejznámějších portrétů Erwina Schulhoffa⁴⁷

⁴⁷ ERWIN (Ervín Gustavovič) SCHULHOFF. *Mes musiques régénérées: Jewish Music* [online]. France: Claude Torres, Copyright©1999-2015 [cit. 2015-11-21]. Dostupné z WWW: <<http://claudio.torres1.perso.sfr.fr/Schulhoff/>>

PŘÍLOHA B: Seznam klavírního skladeb Erwina Schulhoffa⁴⁸

Klavírní dílo

- ❖ 5 Vortragsstücke (1912)
- ❖ 2 Klavierstücke (1913)
 - Trauermarsch
 - Ballade
- ❖ Variationen über ein eigenes dorisches Thema op. 10 (1913, Reis & Erler/Berlin)
- ❖ 9 kleine Reigen op. 13 (1913, Reis & Erler/Berlin)
- ❖ 4 Bilder (1913)
 - Neckerei
 - Jasmin
 - Idylle am Bach
 - Reigen
- ❖ 5 Impressionen (1914)
- ❖ 10 Variationen und Fuge über „Ah vous dirais-je, Maman“ (1914)
- ❖ 3 Präludien und Fugen (1915)
- ❖ 5 Grotesken op. 21 (1917, Reis & Erler/Berlin)
- ❖ Sonate „Nullte“, viersätzig (1918, Mendelsohn-Preis)
- ❖ 5 Burlesken op. 23 (1918, Reis & Erler/Berlin)
- ❖ 3 Walzer (1918)
- ❖ 5 Arabesken op. 29 (1919)
- ❖ 5 Pittoresken op. 31 (1919)
- ❖ 5 Humoresken op. 27 (1919, Reis & Erler/Berlin)
- ❖ 10 Themen (1920)
- ❖ Ironien op. 34 – Suite für Klavier zu 4 Händen (1920, Doblinger/Wien)

⁴⁸ HOLLFELDER, Peter. Die Klaviermusik: historische Entwicklungen, Komponisten mit Biographien und Werkverzeichnissen, Nationale Schulen. Ausg. 1999. Hamburg: Nikol, 1999. ISBN 39-332-0312-0

- ❖ Music für Klavier in 4 Teilen op. 36 (1920)
- ❖ 11 Inventionen (1921)
- ❖ Partita op. 40 – 8 moderne Tänze (1922, UE/Wien 1925)
- ❖ Rag – music (1922)
- ❖ Ostinato (Sechs familiäre Angelegenheiten) (1923, Doblinger/Wien)
 - Papa
 - Mama
 - Dada
 - Hop Hop
 - A A
 - Trara
- ❖ 3 Sonaten
 - Nr. 1 op. 4 ,einsätzig (1924, UE/Wien 1928)
 - Nr. 2 op. 22, viersätzig (1926, Chester/London 1927)
 - Nr. 3 op. 47, fünfsätzig (1927, Supraphon/Prag 1963)
- ❖ Suite Nr. 2 – 5 Stücke (1924)
- ❖ Suite Nr. 3 – 5 Stücke für die linke Hand (1926, Doblinger/Wien)
- ❖ 5 Etudes de Jazz op. 58 (1926)
 - Charleston
 - Blues
 - Chanson
 - Tango
 - Toccata on „Kitten on the Keys“
- ❖ Esquisses de Jazz op. 64 – 6 Stücke (1927)
- ❖ Neue Schule der Geläufigkeit für den Jazzpianisten (1928)
- ❖ Hot Music op. 37 – 10 synkopierte Etüden (1928, UE/Wien 1929)
- ❖ Suite dansante en Jazz op. 74 – 6 Stücke (1931)
- ❖ Blues „Mitternachtsgespenster“ (1933)
- ❖ Slowfox „Dein kokettes Lächeln“ (1933)
- ❖ Humoreska (1933)
- ❖ A music flip (1933)
- ❖ Studien – 2 Klavierstücke (1936)

- ❖ 7 Kompositionen im Jazzstil op. 101 – 107

Skladby pro klavír a orchestr

- ❖ 2 Konzerte
 - Nr. 1 op. 12, dreisätzig (1914)
 - Nr. 2 op. 43, einsätzig (1923)
- ❖ Doppelkonzert für Flöte, Klavier und Orchester