

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**Život a dílo skladatele Pavla Samiece se
zaměřením na sólovou a komorní tvorbu pro
akordeon především na sonátu No. 1 a 2**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Luboš Marek, DiS.

Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: doc. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Plzeň 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 12. června 2018

.....

vlastnoruční podpis

Poděkování

Děkuji doc. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za cenné rady, podněty a připomínky při zpracování bakalářské práce. Dále děkuji Pavlu Samiecovi za poskytnutí notového materiálu a různých doplňujících informací. Dále děkuji ZUŠ Kralovice za poskytnutí odborné literatury.

Obsah;

Úvod	3
1. Pavel Samiec.....	4
1.1 Život skladatele.....	4
1.2 Inspirační zdroje skladatele	6
1.3 Získaná ocenění a soutěžní umístění	7
1.4 Dílo	9
1.3.1 Sólové a komorní skladby pro akordeon	9
1.3.2 Orchestrální kompozice pro akordeon.....	9
2 Sonáta no. 1 „da chiesa“	11
2.1 Úvod rozboru	11
2.2 Základní formový rozbor.....	12
2.2.1 První věta Grave a maestoso – Allegro vivace.....	13
2.2.2 Druhá věta Adagio e tranquilo.....	14
2.2.3 Třetí věta Menuet.....	14
2.2.4 Čtvrtá věta Vivace – Maestoso – Adagio	15
2.3 Podrobný rozbor	17
2.3.1 První věta Grave e maestoso – Allegro vivace.....	17
2.3.2. Druhá věta Adagio e tranquilo.....	20
2.3.3 Třetí věta Menuet.....	22
2.3.4 Čtvrtá věta Vivace – Maestoso – Adagio	25
2.4 Shrnutí.....	28
3 Sonáta no. 2	29
3.1 Úvod rozboru	29
3.2 Základní formový rozbor.....	30
3.2.1 Věta první Presto	30
3.2.2 Druhá věta Rubato e misterioso.....	32

3.2.3 Třetí věta Molto vivace.....	32
3.3 Podrobný rozbor	34
3.3.1 První věta Presto	34
3.3.2 Druhá věta Rubato e misterioso.....	38
3.3.3 Třetí věta Molto vivace.....	41
3.4 Shrnutí.....	46
Závěr	47
Resumé	47
Summary.....	47
Použité informační zdroje.....	49
Internet:	49
Literatura:	49
Seznam příloh	50
Sonata da chiesa No. 1	50
Sonata No. 2.....	50

Úvod

Cílem této bakalářské práce je představit skladatele a akordeonistu Pavla Samiece. Tento západočeský rodák je osobou, kterou si považuji a zatím o něm nebylo mnoho napsáno. Jelikož je P. Samiec akordeonista, stejně jako já, tak dalším cílem práce je představit jeho akordeonovou tvorbu, konkrétně tak jeho první dvě akordeonové sonáty.

Od tohoto autora jsem již několik kompozic hrál a zjistil jsem, že je mi jeho hudba blízká a srozumitelná, proto jsem se rozhodl pro formový rozbor jeho sonát, o kterých ještě nic napsáno nebylo. Jedná se o podařené kompozice pro akordeon a druhá kompozice byla dokonce oceněna i na skladatelské soutěži. Pro rozbor těchto děl použiji veškeré své dosavadní znalosti a následující literaturu: Karel Janeček: Hudební formy; Karel Janeček: Melodika; Karel Janeček: Základy moderní harmonie; Karel Janeček: Tektonika – Nauka o stavbě skladeb; K. B. Jiráček: Nauka o hudebních formách; E. Herzog: Nové cesty hudby; Karel Risinger: Nauka o harmonii XX. století; Karel Risinger, Jaromír Podešva: Současná hranice tonality.

Pavel Samiec je jednou z nejvýznamnějších západočeských osobností, která v současnosti zasvěcuje svoji skladatelskou činnost v hojně míře právě akordeonu, a proto považuji za důležité i pro sebe tuto jeho činnost více poznat.

1. Pavel Samiec

1.1 Život skladatele

Pavel Samiec je český hudební skladatel a akordeonista, který pochází z města Plzně. Narodil se 30. srpna roku 1984 v Plzni, kde prožil i veškeré své mládí, dokonce i současný život. Jedná se o skladatele, který pro stávající plzeňskou kulturu a to především pro akordeonovou literaturu v současné době znamená studnici nových skladeb jak pro mladé, tak pro dospělé akordeonisty.

Dílo Pavla Samiece, oproti jiným soudobým mladým skladatelům, vyniká svojí vyzrálostí a univerzálností jeho využití. Dokáží jej poslouchat i lidé, kteří mnohdy nemají ani základní hudební vzdělání. Mezi nejmladší generací skladatelů v Plzni kolují o Pavlovi vtipy, že je to současný „neo skladatel“. Když Pavel neví coby, tak použije neo-styl (neo-renesanci, neo-baroko, neo-klasicismus) a skladba je rázem hotová. Je to samozřejmě vtip, ovšem při pohledu na skladatelovo dílo můžeme vidět častější užívání těchto stylů, než u jiných skladatelů.

Pavel Samiec v současné době vyučuje na konzervatoři v Plzni hudebně teoretické předměty jako například hudební harmonii. Bohužel v období svých studií na této konzervatoři Pavel Samiec ještě studoval obor skladby, tudíž jsem jej jako učitele nepoznal, ale nynější studenti jsou z něj více než nadšeni pro jeho učitelský um. Zároveň učí na jedné z největších plzeňských základních uměleckých škol a to na ZUŠ Sokolovská, která byla založena v roce 1988 jako 5. ZUŠ. Na této škole Pavel učí hru na akordeon, hru na elektrické klávesové nástroje a vede zde akordeonový soubor DASKO, ve kterém kdysi jako malý akordeonista dostal základy orchestrální hry. Pro tento soubor dělá vlastní úpravy skladeb, které posléze s mladými akordeonisty předvádí na veřejných vystoupeních a soutěžích.

První hudební vzdělání ve hře na akordeon získal na ZUŠ Sokolovská v Plzni ve třídě Dany Šaškové¹, kterou navštěvoval v letech 1990–2000. Již v tomto období se účastnil mezinárodních i oblastních soutěží, kde získal různá ocenění. Například v roce 1999 se zúčastnil soutěže *Kleine Tage der Harmonika* v německém Klingenthalu, kde získal 3. místo. Dále v roce 2000 se zúčastnil *Soutěže konzervatoře Plzeň* v oboru akordeon, kde získal dokonce 1. místo.

¹ Dana Šašková (1952) – akordeonistka a hudební pedagožka

V letech 2000 – 2006 studoval akordeon na konzervatoři v Plzni ve třídě Ludmily Rottenbornové². Pod jejím vedením se stále zúčastňoval různých soutěží ve hře na akordeon. První soutěž absolvoval v roce 2001 a byla to *Celostátní přehlídka konzervatoří ČR* v Pardubicích, kde získal čestné uznání. Jeden z největších úspěchů ve hře na akordeon zažil v roce 2003 ve švýcarském Reinachu, kde absolvoval soutěž *Accordion international competition Switzerland* a získal zde 1. místo v kategorii junior. Na tuto soutěž se vrátil i v roce 2006, tentokrát v kategorii senior, kde obdržel mezi tvrdou konkurencí 5. místo.

V roce 2004 se také zúčastnil jedné z největších mezinárodních akordeonových soutěží ve Španělsku ve města Santiago de Compostela nesoucí název *Trofeo mundial de accordion*, kde obsadil 9. místo v kategorii senior.

Od roku 2006 Pavel Samiec pokračoval ve studiu hry na akordeon na Pedagogické fakultě ZČU, kde navštěvoval nejprve třídu prof. Jaroslava Vlacha³ a poté se učil u Mgr. Jarmily Vlachové⁴.

Své nadání pro skladbu již projevoval za studií na ZUŠ Sokolovská, více se o tento obor začal zajímat až během svých studií na konzervatoři, kde mu základy kompozice poskytl prof. Jaromír Bažant⁵. Následně pak chodil na konzultace k doc. MgA. Jiřímu Bezděkovi⁶, Ph.D. (dále jen doc. Jiří Bezděk). V roce 2006 byl otevřen na plzeňské konzervatoři obor skladba pod vedením právě doc. Jiřího Bezděka, kam se Pavel Samiec přihlásil a začal zde zároveň se studii na vysoké škole studovat kompozici. Tento rok také začal učit hru na akordeon v ZUŠ Sokolovská.

V roce 2006 byl proveden jeho „Smyčcový kvartet“, což mu zajistilo přijetí do Západočeského hudebního centra⁷. Od roku 2008 působí také jako člen komise v Kruhu přátel hudby⁸ a v Tribuně komorní písně⁹.

² Ludmila Rottenbornová (1949) – akordeonistka a hudební pedagožka

³ Jaroslav Vlach (1930 – 2012) – akordeonista a hudební pedagog

⁴ Jarmila Vlachová (1978) – akordeonistka a hudební pedagožka

⁵ Jaromír Bažant (1926 – 2009) – český hudební skladatel a pedagog

⁶ Jiří Bezděk (1961) – akordeonista, český hudební skladatel a pedagog

⁷ Západočeské hudební centrum (od r. 1991) – sdružuje interprety, umělce, atd. a pořádá různé kulturní akce, koncerty

⁸ Kruh přátel hudby – uskupení, pořádající koncerty převážně klasické hudby

⁹ Tribuna komorní písně – hudební festival pořádaný ZHC, zaměřený na písňovou tvorbu

Skladby Pavla Samiece zní u nás i v zahraničí a jsou hrány na národních i na mezinárodních soutěžích. (*Kleine Tage der Harmonika Klingenthal, Beethovenův Hradec, Mezinárodní soutěž Leoše Janáčka v Brně*, a další).

V roce 2010 byla jeho skladba pro akordeon „Bouře“ vybrána jako povinná na celostátní soutěž konzervatorií pro tento rok. V roce 2009 získal čestné uznání ve skladatelské soutěži „Generace 09“ a to konkrétně za skladbu „Našeptávač – fantasie pro housle a akordeon.“

Pavel Samiec získal ocenění „Plzeňský Orfeus 2009“ od *Nadace 700 let města Plzně*. Toto ocenění dostal dokonce dvakrát. Podruhé v roce 2012. Ocenění se uděluje za reprezentaci města Plzně v umělecké oblasti. V roce 2012 se Pavel Samiec probojoval do finále skladatelské soutěže v Madridu a byla zde premiérována jeho skladba „Canción del amor y Danza de la muerte,“ která byla zkomponována na objednávku Orquesta Sinfónica Chamartín (Madrid).

Jako jeden z největších skladatelských úspěchů Pavel Samiec považuje účast ve finálovém kole mezinárodní skladatelské soutěže Antonína Dvořáka v roce 2013. Finálové kolo mělo podobu pětidenního komponování na zadaná témata, kdy skladatelé měli omezený pohyb kvůli opisování a jinému podvádění. Zde se umístil na prvním místě a stal se absolutním vítězem celé soutěže.

V současné době se Pavel Samiec věnuje pedagogické činnosti na Konzervatoři Plzeň, kde učí hudebně teoretické předměty od roku 2011, zároveň učí na ZUŠ Sokolovská a dále se věnuje skladatelské a aranžérské práci.

1.2 Inspirační zdroje skladatele

Pavel Samiec se ve velké míře inspiroval hudbou 20. století. Nejprve jej oslovil a zároveň ovlivnil polský skladatel Krzysztof Penderecki¹⁰ svoji skladbou „Magnificat.“ Později ho zaujalo dílo Dmitriho Šostakoviče¹¹, především jeho symfonická tvorba.

Další inspiraci Pavel Samiec čerpal od skladatele Arvo Pärta¹² a to konkrétně v jeho technice *tintinabuli*, kterou pak využil v některých částech vánočního oratoria „Die sancificatus.“ Tato technika se ovšem ani v jedné sonátě nevyskytuje. Také na něj

¹⁰ Krzysztof Penderecki (1933) – polský skladatel, představitel hudební avantgardy 2. pol. 20. stol.

¹¹ Dmitrij Šostakovič (1906 – 1975) – ruský skladatel, představitel hudební moderny ve 20. století

¹² Arvo Pärt (1935) – estonský hudební skladatel

zapůsobil skladatel Alfred Schnittke¹³ svojí technikou koláže, kdy vedle sebe stavěl velice kontrastní plochy. Tento styl hudby právě použil ve své první sonátě „da chiesa“.

Pavel Samiec se zabývá duchovní i světskou tvorbou, kdy především kompozice sólové jsou inspirovány přírodními a mystickými motivy. Do skladeb se také snaží vložit své filosofické úvahy.

Veškeré inspirační zdroje jsou jistě v díle P. Samiece dohledatelné, ovšem nedílnou součástí všeho je autorova nápaditost a schopnost vystihnout obsah kompozice.

1.3 Získaná ocenění a soutěžní umístění¹⁴

- 1999 - Kleine Tage der Harmonika - Klingenthal - 3. místo
- 2000 - Soutěž konzervatoře Plzeň v oboru akordeon - 1. místo
- 2001 - Celostátní přehlídka konzervatoří ČR - čestné uznání (Pardubice)
- 2003 - Accordion international competition Switzerland - 1. místo (Reinach, Aargau) - kategorie junior
- 2004 - Trofeo mundial de accordion - Španělsko - 9. místo (Santiago de Compostela) - kategorie senior
- 2006 - Accordion international competition Switzerland - 5. místo (Reinach, Aargau) - kategorie senior
- 2007 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult (Olomouc) - akordeon - 2. místo
- 2008 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult s mezinárodní účastí (Praha) - akordeon - 1. místo
- 2009 - Generace 09 - celostátní kompoziční soutěž - čestné uznání (Ostrava)
- 2010 - Cena nadace 700 let města Plzně za reprezentaci města v kulturní oblasti - Plzeňský Orfeus 2009
- 2010 - Cena poroty krajského kola interpretační soutěže ZUŠ s převahou dechových nástrojů - Ocenění za tvorbu pro děti

¹³ Alfred Garijevnič Schnittke (1934 – 1998) – rusko – německý hudební skladatel

¹⁴ Veškerá uvedená data v této kapitole jsou citována z URL: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Samiec (Dne 11. 6. 2018)

- 2010 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult s mezinárodní účastí (Hradec Králové) - kategorie II. klavír - 2. místo
- 2010 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult s mezinárodní účastí - Cena za ojedinělý kompoziční počín - Concerto pro akordeon a orchestr (Hradec Králové)
- 2010 - Zvláštní ocenění za zkomponování povinné skladby "Bouře" pro soutěžní přehlídku konzervatoří ČR (Pardubice)
- 2011 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult (Brno) - kategorie II. klavír - čestné uznání
- 2011 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult (Brno) - akordeon - 3. místo
- 2011 - Celostátní interpretační soutěž pedagogických fakult (Brno) - cena za interpretaci vlastní skladby (Sonata No. 1 "da chiesa")
- 2011 - I. Edición del Concurso de Composición "Antón García Abril". (Madrid) - 2. cena
- 2011 - Skladatelská soutěž Tribuny komorní písně - (I. kategorie) - 2. místo
- 2012 - Cena nadace 700 let města Plzně za kompoziční činnost - Plzeňský Orfeus 2011
- 2013 - The International Antonín Dvořák Composition Competition (Praha) - Special prize for the best free composition among Senior participants - Skici pro akordeon a symfonický orchestr
- 2013 - The International Antonín Dvořák Composition Competition (Praha) - 1st prize
- 2013 - The International Antonín Dvořák Composition Competition (Praha) - Grand prize
- 2015 - Skladatelská soutěž Západočeského hudebního centra (Plzeň) - 2. místo za klavírní kvintet Fragmenty času
- 2016 - INTERNATIONAL COMPOSITION COMPETITION „MAURICE RAVEL" II. edicion - účast v semifinále, nejlepší účastník za ČR za kategorii A - orchestrální kompozice
- 2016 - OPAVA CANTAT - 3. cena v kategorii mužských sborů - Ne recorderis peccata mea, Domine

1.4 Dílo¹⁵

1.3.1 Sólové a komorní skladby pro akordeon

- Tři malá zastavení pro housle a akordeon (2008)
- Zátíší (2008) - skladba pro kontrabas, housle a akordeon – vznikla na kurzech „Magická paměť místa“ – 19. 9. 2008
- Vzpomínky dvorního šaška (2009) – dětská svita pro akordeon, psáno jako povinná skladba na Kleine Tage der Harmonika in Klingenthal
- Fantasie pro housle a akordeon „Našeptávač“ (2009) - psáno pro Jakuba Jedlinského a Ivu Kramperovou- oceněno na kompoziční soutěži Generace 09
- Bouře (2009) – „Dramatická fantasie pro akordeon“ - psáno jako povinná skladba na soutěž konzervatoří v oboru akordeon (2010)
- Sonata No. 1 „da chiesa“ (2010)
- Drobné skladby pro akordeon (2011) - Legenda, Toccata, Stará šperkownice, Allegro ritmico
- Toccata for accordion (2011) - psáno pro Petra Vacka
- Z hradu a podhradí (2012) - dětská svita pro akordeon
- Casus Icari (2012) - fantasie pro sólový akordeon, věnováno Jarmile Vlachové
- Sonata No. 2 (2013)
- Psí kusy (2015) - dueta pro příčné flétny a akordeon, napsáno pro Radka Dlouhého a Vladimíra Světlíka
- Dětská svita č. 3 „Zima“ (2016)
- Dětská svita č. 4 „Populaire“ (2017)

1.3.2 Orchestrální kompozice pro akordeon

- Concerto pro akordeon a orchestr (2008 – 2009) - Věnováno Radku Dlouhému
- Skici pro akordeon a symfonický orchestr (2013) - in memoriam to Marcela Matějková - oceněno na The International Antonín Dvořák Composition Competition

Další komorní kompozice Pavla Samiece je třívětá skladba „The mystical dances“, kterou napsal pro akordeon, flétnu a klarinet v roce 2016 a věnoval ji Luboši Markovi¹⁶.

¹⁵ Níže uvedené informace až k dílu „Skici pro akordeon a symfonický orchestr“ citovány z URL: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Samiec (11. 6. 2018)

¹⁶ Luboš Marek (1994) – akordeonista a hudební pedagog

Skladba „Toccatà for accordion“ věnována Petru Vackovi¹⁷, byla předvedena v prvním nastudování Lubošem Markem, který ji mimo jiné předvedl na mezinárodní soutěži v Ostravě v roce 2015. Oficiální premiéry Petrem Vackem se skladbě dostalo v Praze v roce 2017.

Na konci roku 2017 Pavel Samiec dokončil svoji 3. sonátu pro sólový akordeon nesoucí název „Buffa“.

Skladatel se také věnuje aranžmá již vzniklých skladeb. Upravuje tak třeba díla argentinského skladatele A. Piazzolly¹⁸ a dalších. Na základě mého požadavku upravil pro akordeon, flétnu a klarinet skladbu R. Galliana¹⁹ „Valse a Margaux“. Tato úprava byla předvedena Lubošem Markem, Šárkou Kučerovou²⁰ a Kamilem Tichotou²¹ na podzim roku 2016 na koncertě držitelů ceny *Nadace 700 let města Plzně*, kteří ji získali za akordeonovou reprezentaci města.

¹⁷ Petr Vacek (1989) – akordeonista a hudební pedagog

¹⁸ Astor Piazzolla (1921 – 1992) – akordeonista a skladatel

¹⁹ Richard Galliano (1950) – akordeonista, hudební pedagog a skladatel

²⁰ Šárka Kučerová (1997) – flétnistka hudební pedagožka

²¹ Kamil Tichota (1984) – klarinetista, ředitel ZUŠ Kralovice, hudební pedagog

2 Sonáta no. 1 „da chiesa“

Sonáta číslo jedna vznikla v roce 2010. Jedná se o čtyřvětou sonátu pro sólový akordeon. Název sonáty „da chiesa“ v doslovném českém překladu „Z kostela,“ může již evokovat určitou náladu. V sonátě se jistě ozývají prvky, které kostelní náladu připomínají, jako například chorál, jenž se vyskytuje v první větě a jeho reminiscence ve větě čtvrté. Název „da chiesa“ má také navazovat na barokní tradici, kde byly sonáty „da chiesa“ nebo „da camera,“ tedy chrámové nebo komorní.

2.1 Úvod rozboru

Celá tato sonáta je moderní skladbou, která užívá mnoho disonancí, modulací a dalších hudebně výrazových prostředků, které jsou postaveny vedle melodií a témat, jež jsou naopak v různých „neo-stylech“. Toto se projevuje již v první větě, která má rytmicky výrazný úvod a následně přichází antitetické téma chorálního typu a podobný průběh můžeme sledovat i dál ve skladbě.

Díky užití různých modulací, zahuštěných akordů, kvintových či kvartových akordů je těžké určit tóniny, v jakých se momentálně nacházíme. Proto je většina rozboru zaměřena spíše na rozbor formový nežli harmonický.

První věta *Grave e maestoso* je větou, kde se střídá téma toccatového²² typu s tématem volným, chorálového²³ či klasicistního²⁴ typu. Je to jakýsi motiv celé této věty, stavění moderní hudby vedle hudby staré, což dělá velice zajímavý výsledný dojem.

Druhá věta *Adagio e tranquillo* přichází s velice pomalým tématem, které bych si troufal nazvat moderním, či soudobým chorálovým tématem. Moderní proto, že užívá hojně disonancí. Celá tato věta postupně nabývá na dynamice, což může evokovat pocit právě kostelní hudby, kdy by hráč na varhany používal stále silnější registry²⁵.

Třetí věta *Menuet* je zajímavou částí, jelikož běžné sonáty mají pouze věty tři, ovšem z historického hlediska jsou známy případy, kdy skladatel vkládal právě mezi druhou a třetí větu, větu tanečního rázu. Téma této části může v posluchači vyvolat pocit poslechu klasicistního menuetu.

²² Toccatový typ tématu – téma výrazného rytmu, často v krátké až staccatové artikulaci

²³ Chorálový typ tématu – téma vedeno v delších hodnotách, kdy hlasy jsou vedeny spíše lineárně, než horizontálně

²⁴ Klasicistní typ tématu – téma, které připomíná hudbu z období klasicismu

²⁵ Registr – manuální tlačítko, které umožňuje umělci měnit zvuk nástroje. Využívají jej nástroje např.: akordeon a varhany

Čtvrtá věta *Vivace – Maestoso – Adagio* je závěrečnou částí této sonáty a přináší nová a zároveň shrnuje různá témata představená ve větách předchozích. Zajímavé je, že skladba nekončí monumentálním koncem, nýbrž pomalým chorálním tématem, představeným již ve větě první.

2.2 Základní formový rozbor

Skladba je psána soudobým hudebním jazykem, tudíž zde nenalezneme klasickou formovou stavbu. I přesto je dobře čitelná a rozčleněna na zřetelné úseky. Moderní hudební jazyk se ve skladbě projevuje jak v melodice a harmonii, tak i v samotné stavbě jednotlivých dílů.

Již na první pohled je vidět použití mnoha nahodilých chromatizujících posuvek v akordech i řadách tónů. Řady tónů díky tomu tvoří často chromatiku s občasným skokem. V akordech dále vidíme použití různých převratů kvartových či kvintových akordů nebo zahuštěné akordy.

Kontrastem k těmto disonantním a atonálním částem jsou díly, které přináší skoro až přehnaně jednoduchou a zřetelnou melodiku. Nejlépe je to vidět v první větě při srovnání dílů **A** a **B**. Druhou větu lze chápat jako zklidňující prvek celé sonáty. Ač zde již nelze hovořit o zcela jasných tóninách, přesto cítíme jakýsi tonální základ a klid.

Velké větné díly jsou od sebe většinou dobře rozlišitelné. Změna je často viditelná na první pohled v rytmu i notaci. V malých větných dílech a tématech se tohoto jevu většinou nedočkáme. Ne všechna mají podobu plnohodnotného tématu, ale mnohdy je takto označíme, jelikož přináší dostatečné změny v oblasti harmonie a rytmu, což je patrné i v notovém zápisu. Dále skladatel užívá velkého počtu různých spojovacích oddílů, mezivět, pasáží, které spojují větné díly. Ovšem tyto „přechodové“ části jsou často těsně propojeny s tématem, takže mnohdy není zcela zřetelné, kde je ještě tento „přechodový“ oddíl a kdy již začíná samotné téma.

2.2.1 První věta Grave a maestoso – Allegro vivace

První věta této sonáty má velkou formu třídílnou „A B C“. U takové formy často hrozí rozpad celku, ovšem skladatel v posledním dílu „C“ použil zpracování již představených dílů, jako například malý větný díl „d“ a „b“. Rozpad formy by mohl také předznamenávat větší počet témat, ale skladatel si s tím dobře poradil.

Tato věta je také zajímavá tím, že má dvě části introdukčního charakteru, kdy druhá tato část by již šla přiřadit k následujícímu dílu „c“, ale kvůli tématu, které začíná až v taktu 55, jsem čtyřtaktí na začátku dílu „B“ oddělil.

Všechny velké větné díly této věty jsou přistaveny vedle sebe. Je zde zřetelný konec jednoho dílu a začátek dílu druhého. Stejným způsobem jsou odděleny části moderního a klasicizujícího typu. Malé větné díly jsou většinou těsně napojeny za pomoci různých spojek, či otevřeným závěrem dílu předchozího.

Grafický rozbor 1. věta

díl A

i^I 5 a 6 a^I 3 s^I 1 a^{II} 3 s^{II} 2 a^{III} 3 s^{III} 1

b 4+3 m^I 8 s^{IV} 2 b^I 4 z 5

díl B^a

i^{II} 4 c 12+8 c^I 12+10

d 2+3+3 a^{IV} 2 s^V 2 d^I 2+2 a^V 3 s^{VI} 1

m^{II} 3+5 c^I 9+6

díl C^{d b}

d^{II} 2+1 e 3+3 d^{III} 2+1 e^I 3+3

m^{III} 4+4 s^{VII} 2 b^{II} 5

vysvětlivky

velké písmeno = velký větný díl

malé písmeno = malý větný díl

i = introdukcce

s = spojka

m = mezivěta

z = závěr

2.2.2 Druhá věta Adagio e tranquilo

Druhá věta této sonáty je značně menšího rozsahu. Pohybuje se pouze v oblasti malých větných dílů. Jedná se o malou formu dvoudílnou s introdukcí a codou na závěr. Jednotlivé díly jsou přistaveny vedle sebe, tudíž je dobře znatelné, kde jeden začíná a druhý končí.

Z pohledu notového materiálu je věta o dosti kratší nežli věta první, ovšem díky pomalému tempu je její časová délka dostatečná. Z harmonického pohledu je tato věta velice rozmanitá a užívá často disonancí, které ruší jakýsi tonální základ, přesto není věta, z pohledu tonálního, nestabilní.

Věta je postavena na velké gradující dynamice, která je v codě ukončena zpětným návratem k pianissimu. Tento prvek drží větu z formového hlediska pospolu, aby se nerozpadla.

Grafický rozbor 2. věta

i^I 2+4+4+3 a 4+4 a^I 4+4 e 4+5

b 8+8 b^I 4+4 b^{II} 4+4+6 b^{III} 9 k 13

vysvětlivky

malé písmeno = malý větný díl

i = introdukce

e = epizoda

k = coda

2.2.3 Třetí věta Menuet

Třetí věta *Menuet* je tanečního rázu a není tak velkého rozsahu. Celou tuto větu je možné chápat jako velkou formu třídílnou A B A^I. Ovšem pokud bychom díly chápali jako větší celek, viz podrobný rozbor, tak by výsledná forma byla spíše vícedílná forma malá, která by měla rozbor takový:

Grafický rozbor 3. věta

a 4+4 a^I 4+4 m 7+7 a 4+4

b 4+4 b^I 3+5+4

$a^{\text{II}} 4+4+4$ $a^{\text{III}} 7+3$ k 6

vysvětlivky

malé písmeno = malý větný

díl

k = coda

Jelikož jsem se rozhodl tuto větu chápat po kratších částech, z důvodů zmíněných v podrobném rozboru, tak konečný rozbor vypadá takto:

Grafický rozbor 3. věta

díl A

a 4 $a^{\text{I}} 4$ $a^{\text{II}} 4$ $a^{\text{III}} 4$ m 7+7 a 4 $a^{\text{I}} 4$

díl B

b 4+4 $b^{\text{I}} 3+5+4$

díl A^I

$a^{\text{IV}} 4$ $a^{\text{V}} 4$ $a^{\text{VI}} 4$ $a^{\text{VII}} 7$ $a^{\text{VIII}} 3$ k 6

vysvětlivky

velké písmeno = velký větný díl

malé písmeno = malý větný díl

k = coda

Po harmonické stránce je tato věta celkem přehledná a snadno čitelná. Harmonickou jasnost narušuje díl „B“, který hojněji používá disonance. Věta má klasicistní charakter, který potvrzuje i pravidelné členění a celkem jasná struktura.

2.2.4 Čtvrtá věta Vivace – Maestoso – Adagio

Čtvrtá věta této sonáty má velkou formu třídílnou „A B C“, u které opět hrozí rozpad. Pokud by stála sama o sobě, tak by riziko rozpadu bylo jistě vysoké, v případě produkce celé sonáty je soudržným momentem díl „c“, který je reminiscencí na díl „c“ ve větě první. Soudržnosti napomáhá také díl „m“, který připomíná dění dílu „a“.

Jednotlivé velké díly jsou zde volně přistaveny vedle sebe, tím pádem je dobře rozeznatelný konec jednoho a začátek druhého dílu. Díl „A“ je tvořen především rychlým motivem, který se ustavičně opakuje, na jehož pozadí zaznívá melodie.

Díl „B“ je označen *Pesante* a jedná se o akordickou část, disonantního charakteru s gradačními prvky. Závěrečná část začíná mezivětou, která připomíná díl „a“ a následně přichází téma chorálu z první věty.

Grafický rozbor 4. věta

díl A

a 8 a^I 8 a^{II} 6 a^{III} 9 a^{IV} 6 a^V 7 a^{VI} 9 a^{VII} 8

díl B

b 4+4 b^I 4+4+4

díl C

m 4 c 15+8 c^I 12+21

vysvětlivky

velké písmeno = velký větný díl

malé písmeno = malý větný díl

m = mezivěta

2.3 Podrobný rozbor

2.3.1 První věta Grave e maestoso – Allegro vivace

První věta této sonáty začíná částí *Grave e maestoso*, která je monumentální, akordická. Jsou zde použity ve vrchních hlasech kvintové a kvartové akordy, které doplňuje ve spodním hlase basový tón, jenž je vždy o malou sekundu níže než nejspodnější vrchní hlas. Tento jev tvoří disonanci v samotném základu akordu. Další disonanci můžeme najít i ve vrchních hlasech, které vždy svírají mezi nejspodnějším a nejvyšším tónem (vrchních hlasů) znějící zvětšenou oktávu, někdy psanou jako malou nonu (vyjma posledního akordu).

Obrázek 1



Část *Grave e maestoso* je celkově na 5 taktů a je to introdukční část k celé skladbě. V celkovém rozboru označena jako část I¹ 5.

Část *Allegro vivace* nám představuje motiv (viz obrázek níže), který je toccatového typu a následně je rozvinut do tématu. V prvních pěti taktech se nám představí dokonce ve své původní podobě, včetně basového rytmu, který jej doprovází. S tímto motivem skladatel následně pracuje v oblasti, která je dlouhá přibližně 18 taktů. Původní téma, které je představeno na šesti taktech, je následně upraveno do třítaktové podoby a pravidelně se střídá s rytmicky a melodicky jinou částí spojkovou. Celkový rozbor této části vypadá: a 6 a^I 3 s^I 1 a^{II} 3 s^{II} 2 a^{III} 3 s^{III} 1.

Obrázek 2



V taktu číslo 25 skladatel přichází s novým motivem, který je akordického a rytmického rázu a pracuje s ním jako s dalším tématem (viz obrázek níže). Toto téma se odehrává na ploše 7 taktů a tvoří jakési pomyslné nesymetrické předvětí a závětí. Rozbor této části: b 4+3.

Obrázek 3



Takt 32 přichází s hudbou myšlenkově nižšího a zároveň ne tak výrazného charakteru, která plní funkci spojovací. Označil jsem ji jako mezivětu s délkou osmi taktů: $m^1 8$. Na tuto mezivětu navazuje dvoutaktová část, spojka, která je motivicky rozličného materiálu: $s^{IV} 2$.

V taktu 42 můžeme znovu slyšet téma „b“ ve zkrácené verzi a ve třičtvrtovém taktu, ovšem při převodu do taktu čtyřčtvrtového je naprosto shodné jako první část původního tématu „b“. Toto téma je na pět taktů a nese označení: $b^1 4$.

V taktu 46 přichází dění, s celkovou délkou na 5 taktů, které zakončuje první část této věty. Skladatel zde použil cluster v obou hlasech a vrchní hlasy mají navíc k tomu mohutné glissando do hlubokých tónů. Tato část nese označení $z^1 5$.

S taktem 51 přichází značně velká motivická i tematická změna od doposud představeného hudebního materiálu. Následující hudební materiál je chorálového typu. Tato část začíná hudbou nižší myšlenkové závažnosti introdukčního charakteru, která trvá po 4 taky: $i^{II} 4$.

Obrázek 4



Výše zmíněné chorálové téma začíná na konci taktu 54 a pokračuje do dalších taktů. Toto téma je vedeno především v dlouhých tónech, kde spodní hlasy vždy leží po dobu jednoho taktu a tvoří harmonii a vrchní hlasy v delších hodnotách pomalu tvoří melodii za pomoci různých průchodných tónů. Toto dění dohromady tvoří chorálový dojem. Celá tato část trvá do taktu 96 a nese označení $c^{12+8} c^1 12+10$.

Následuje část *Tempo I., con fuoco e ben ritmico* od taktu 97 přináší z části novou hudbu a z části opakuje již hudbu zahranou. Na první pohled nový výrazně rytmický a disonantní motiv je v podstatě novým způsobem zpracovaná zkrácená verze motivu z dílu „a“ viz porovnání níže.

Obrázek 5



Celé toto nové zpracování se děje na ploše od 97 do 116 taktu. V této části přichází i reminiscence k dílu „a“. Celá tato část je zakončena mezivětou a vypadá takto: d 2+3+3 a^{IV} 2 s^V 2 d^I 2+2 a^V 3 s^{VI} 1 m^{II} 3+5.

S taktom 125 přichází znovu téma „c“, které je však pozměněno a především je přesunuto do basového hlasu (viz obrázek níže). V tomto případě vrchní hlasy tvoří harmonii v rozložených akordech. Toto dění ve vrchních hlasech přirozeně vyplyne z předchozí mezivěty.

Obrázek 6



Od taktu 140 přichází nové dění, které vychází z dílu „d“ a přináší nám novou hudební myšlenku „e“. Skladatel v této části staví vedle sebe disonantní část soudobého charakteru a konsonantní část klasicistního charakteru, což dělá velice neotřelý dojem. Celá tato část věty až do konce je tvořena reminiscencemi, které jsou více či vzdáleně podobné svým vzorům z dílu „d“. Budeme-li brát v potaz, že téma „d“ se vyvinulo z tématu „a“, tak zde můžeme cítit reminiscenci na oba tyto díly. Dále v tomto úseku zazní mezivěta, jež je velice podobná mezivětě I. viz obrázek – mezivěta. S taktom 168 nám přichází téma „b“ v trochu pozměněné verzi viz obrázek téma „b“.

Obrázek 7

The image displays four musical excerpts from a piano sonata. The first two, 'mezivěta I' and 'mezivěta II', are in 3/4 time and marked *mf*. They feature a complex, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line. The last two, 'téma b' and 'téma b II', are in 3/4 time. 'téma b' is marked *f* and features a melody with accents and slurs. 'téma b II' is marked *ff* and features a melody with accents and slurs, starting at measure 168.

2.3.2. Druhá věta Adagio e tranquilo

Druhá věta této sonáty je pomalejší a celkově se odehrává v rytmicky delších hodnotách nežli věta první. Můžeme zde vidět efekt postupného zesilování, kdy na začátku věty je *piano – pianissimo* a konec druhé a polovina třetí stránky je ve *fortissimu*. Až samotný závěr se vrací do slabé dynamiky. Také je možné si všimnout, že v průběhu celé věty postupně klesá melodie.

Začátek druhé věty je položen ve vysoko-znějících oktávách. Jedná se o introdukci, *Adagio e tranquilo*, která může působit až meditativním dojmem. Poslech této introdukce ve mně evokoval pocit jakési čistoty, možná dokonce až prázdnoty. V určitý moment mi dokonce vzdáleně připomínal skladbu E. Morriconeho²⁶: L'uomo dell'armonica. Tento úvod má stavbu: $i^1 2+4+4+3$.

Obrázek 8

The image shows the beginning of the second movement, 'Adagio e tranquilo', in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The music is marked *ppp* (pianissimo) and features a simple, meditative melody in the right hand with a few notes in the left hand.

V taktu 14 přichází první díl, který je členitý a opakuje se, nikoliv však doslovně. Tento díl trvá až do taktu 29, kdy je zakončen pauzou. Hudební materiál ve vrchním hlase

²⁶ Ennio Morricone (1928) – italský hudební skladatel

je podobný materiálu použitému v introdukci. Možná je hudební materiál introdukce dokonce původcem, viz porovnání:

Obrázek 9

Introdukce

Díl a

Naproti tomu ve spodních hlasech je rozdíl velký. Od taktu 14 tvoří spodní hlasy disonanci k melodii ve hlasech vrchních. Rozbor této části vypadá takto: a 4+4 a^I 4+4, z toho můžeme vidět, že jde o velice symetrické členění větého dílu.

S taktom 30 přichází nová epizodní myšlenka, s označením *Animato*, která přináší výraznější rytmus ve spodních hlasech. Hudební materiál vrchních hlasů delšími rytmickými hodnotami navazuje na předchozí dění, avšak je střídán i rytmicky rychlejší hudbou. Stavba tohoto dílu vypadá: e 4+5.

Obrázek 10

Animato ♩ = 70

Další část *Maestoso, quasi corale* začíná taktom 39. Jak již z označení vyplývá, část trochu připomíná chorál díky svým delším hodnotám. V tomto dílu je také nejzásadnější dynamický nárůst, pravděpodobně také díky tomu, že je díl nejdelší. Dynamický nárůst také podpoří přibývání hlasů jak za pomoci registrů, tak i základních basů. Rozbor části je: b 8+8 b^I 4+4 b^{II} 4+4+6 b^{III} 9.

Obrázek 11

The image shows three systems of musical notation. The first system is a piano score in 3/4 time, marked 'Maestoso, quasi corale' with a tempo of quarter note = 50. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, with a dynamic marking of *mf*. The second system is a vocal line for Soprano (S.B.), marked *ff*. The third system shows piano accompaniment with dynamic markings *f*, *m*, *G*, *M*, *C*, *M*, *f*, *m*, *G*, *M*, *C*, *M*.

Od taktu 85 začíná coda, která navrací dynamiku do původní slabé. Část se jmenuje *Meno moso, sofficiente* a nese označení *pp*. Přestože coda dělá jakýsi návrat k původní slabé dynamice a tudíž porušuje sílicí proud skladby, tak zachovává celkové melodické klesání až na poslední dva akordy.

Obrázek 12

The image shows a single system of musical notation for a piano part. It is marked 'Meno moso, sofficiente' and *pp*. The notation includes a melodic line with vibrato and non-vibrato markings, and a bass line with chordal accompaniment. The dynamic marking *pp* is present throughout. The tempo marking is 'Meno moso, sofficiente'.

2.3.3 Třetí věta Menuet

Třetí věta sonáty nese název *Menuet*, a dokonce i její vyznění daný tanec připomíná. Tempové označení této části je *Tempo di menueto*. Hlavní téma, které se představuje již na začátku skladby a provází celou skladbu, má charakter lehkého klasicistního tématu. Toto téma začíná v mollové tónině, pak se mění do durové tóniny a celkově mnoho zpracování je modulačně invenčních.

Třetí věta začíná předtaktím a pomyslnou klasičností nám také připomíná pravidelné dělení skladby na podobně až stejně dlouhé úseky, jež patří k sobě. Tento dojem také dělá celkem přehledná harmonická struktura skladby. Hned na začátku této věty se nám představuje téma a díl „a“, který je v tónině c moll. Tento díl se celkem opakuje čtyřikrát, přičemž třetí opakování tohoto dílu moduluje do tóniny E dur.

Co se týče výše zmíněné harmonické struktury skladby, tak 3 takty (i s předtaktím) se pohybují v oblasti tóniky a čtvrtý takt přichází s děním na dominantě. Pátý až sedmý takt se stále pohybují na dominantě a osmý takt se vrací do tóniky. V devátém taktu nastává modulace z tóniny c moll do tóniny E dur. Tyto tóniny jsou vzdáleny o velkou tercii, ovšem v tónině c moll se velká tercie nevyskytuje. Tuto modulaci považuji za jakýsi typ modulace půltónové, jelikož skladatel přešel z tónů „c – es – g“ do tónů „e – gis – h“, což když převrátíme do kvart-sextakordu „h – e – gis“, tak vzdálenost jednotlivých tónů je přesně půl tónu. Následně v taktu 13 se vracíme zpět do původní tóniny c moll, ovšem probíhá zde dění na dominantě. Až samotný závěr, konkrétně v taktu 16, se vrací zpět na tóniku.

Struktura této části vypadá takto: a 4 a^I 4 a^{II} 4 a^{III} 4

Obrázek 13

The image shows a piano score for a piece in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The first system is divided into two parts: the first part is labeled 'oblast kolem tóniky' and the second part is labeled 'oblast kolem dominanty'. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The second system is divided into two parts: the first part is labeled 'návrát k tónice' and the second part is labeled 'modulace z c moll do E dur'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mf*.

V taktu 17 začíná část, která má spojovací charakter, kterou jsem nazval mezivěta. Tato část tematicky vychází z dílu „a“ a je zde opět vidět pravidelné členění. Tato část má označení: m 7+7.

S taktom 31 přichází návrat k dílu „a“, který má stejný průběh jako prvních osm taktů této věty.

Děňí do taktu 36 by také bylo možno vysvětlit za pomoci větších větných dílů. Pokud se na tuto část podíváme po stránce harmonické struktury a odmyslíme si tonální strukturu skladby, tak nám tvoří naprosto přehledný úsek podobný klasicistním dílům, které jsou děleny symetrickým předvětím a závětím. Harmonická struktura by byla zhruba takováto: tónika (dále jen T) 3 takty, dominanta (dále jen D) 1 takt, konec předvětí, D 3 takty, T 1 takt, konec závětí. Toto nám tvoří osmitaktový díl s předvětím a závětím a následuje to samé (T 3 + D 1 v E dur; D 3 + T 1 v c moll). Celkový výsledek až do taktu 36 by tím pádem vypadal takto: a 4+4 a^I 4+4 m 7+7 a 4+4.

Pro drobnější dělení jsem se rozhodl z důvodu použití výrazné, jiné tóniny E dur, která je dle mého názoru až moc odlišná a dále kvůli dění od taktu 58, kde se znovu opakují díly „a“ se změnami, které jdou, dle mého názoru, takto lépe vysvětlit.

V taktu 38 začíná část *sarcasticamente*, která je výrazně odlišná svým tečkovaným rytmem a staccatem. Tento motiv mi připomíná zlomyslný smích. Tato část trvá až do taktu 57 a je nepravidelně dělená: b 4+4 b^I 3+5+4

Obrázek 14

V taktu 58 se vrací díl „a“ a má rozšířené předtaktí, nebo jakýsi zdvih. Díl se opět několikrát opakuje, ovšem již se změnami. Nejprve skladatel používá rozdrobení rytmu na menší hodnoty, vyplňuje dění drobnými běhy, následně i díly rozšiřuje o několik taktů. Tento návrat má strukturu: a^{IV} 4 a^V 4 a^{VI} 4 a^{VII} 7 a^{VIII} 3.

Po tomto dění přichází v taktu 80 závěrečná část, kterou jsem nazval „coda“. Jedná se o malou codu, která má délku šesti taktů a vychází z motivu z dílu „a“.

Obrázek 15

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 79 and is labeled 'koda'. It features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system starts at measure 83 and includes a 'rit.' (ritardando) marking, indicating a change in tempo. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

2.3.4 Čtvrtá věta *Vivace* – *Maestoso* – *Adagio*

Čtvrtá věta této sonáty nese tempové označení *Vivace*. Tato věta přináší nové hudební myšlenky, ale také se navrácí k myšlenkám z předchozích vět. Již na první pohled je tato věta rozdělena na 3 části, kde první část je v rychlém tempu. Poté přichází střední část *Pesante*, pomalejší a především zatěžkaná část skladby a na závěr je část *Adagio*, která zpracovává motiv chorálu, představeného ve větě první.

První díl této věty má ve vrchních hlasech motiv rychlého sledu tónů v triolách, který tvoří jakousi harmonickou kulisu k ostatnímu dění. Tento motiv se vyskytuje až do taktu 60 v různých tónových úpravách, má však vždy stoupající směr melodie a většinou se pohybuje v rozmezí tercie, ovšem v určitých místech má rozpětí až malé septimy.

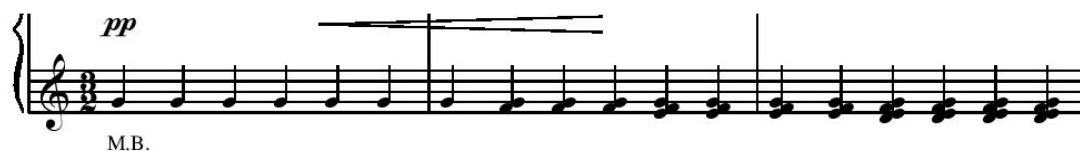
Obrázek 16

The image shows the beginning of a piano introduction. It starts with a tempo marking 'Vivace' and a metronome symbol indicating a tempo of 90-100 beats per minute. The music is in 3/4 time and features a rapid triplet pattern in the right hand. The left hand has a simple accompaniment. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo).

Na pozadí tohoto dění zní ve spodních hlasech jakási melodie, která není nijak výrazná. Celkově tento díl není tematicky výrazný, ovšem svoji délkou a díky určitým

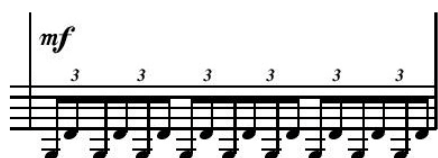
změním jej považuji za plnohodnotný díl. Skladatel v tomto dílu také pracuje s dynamikou, která dotváří celý tento díl. Dynamika je spíše slabšího charakteru.

Obrázek 17



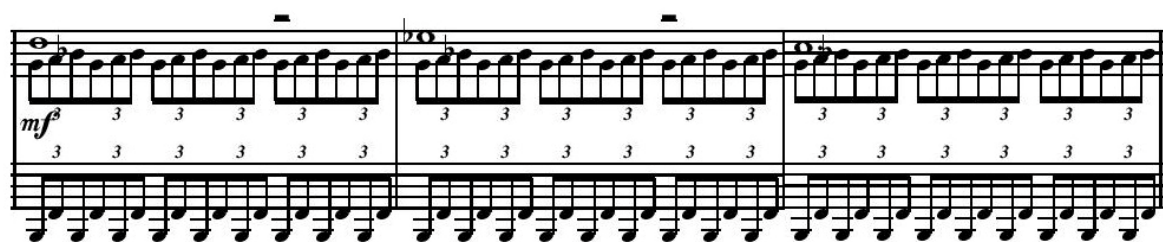
V taktu 9 přichází i ve spodních hlasech jakýsi ostinátní prvek, který společně s vrchními hlasy dotváří harmonickou složku. Rytmus je rovněž triolový, ovšem střídá se na dvou tónech, což tvoří v kombinaci s vrchními hlasy zajímavý celek.

Obrázek 18



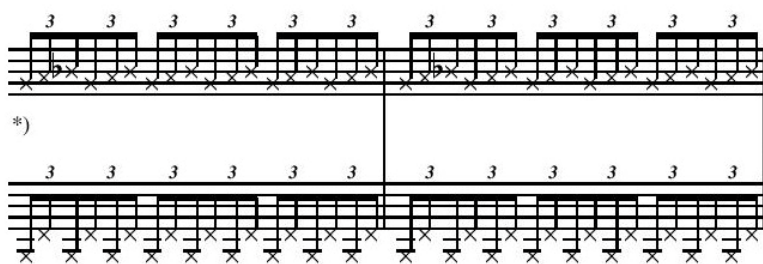
V taktu 17 začíná krátká melodie v dlouhých tónech o celkové délce tří tónů (viz obrázek níže). Tato pomyslná melodie se opakuje i od taktu 27 a následně od taktu 38. Na pozadí rychlého střídání tónů je tento motiv velice výrazný.

Obrázek 19



Dále v této části skladatel užívá zvláštní prvek hry na akordeon, že se zeslabí natolik, až hráč zastaví měch, tudíž je slyšet pouze „klopání“ mechaniky akordeonu.

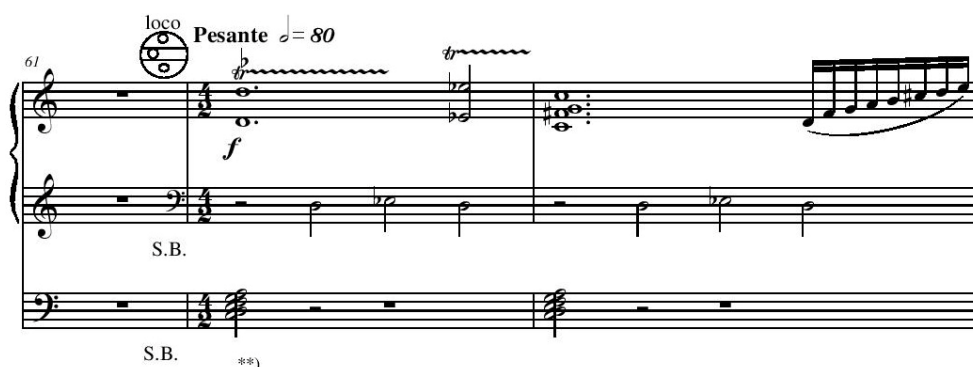
Obrázek 20



Část skladby od 1. – 61. taktu je tvořena mnoha menšími díly, které jsou si vzájemně velice podobné díky neustálému opakování motivů. Celkový rozbor této části skladby je: $a^I 8 a^{II} 8 a^{III} 6 a^{IV} 9 a^V 6 a^VI 7 a^{VII} 9 a^{VIII} 8$.

Takt 62 přináší novou hudbu s označením *Pesante* v dlouhých tónech a ostinátním tématem ve spodních hlasech. Vrchní hlasy hojně užívají zdobení trylky a souzvuky vždy uzavírají čistou oktávu mezi spodním a vrchním hlasem s výplní mezi.

Obrázek 21



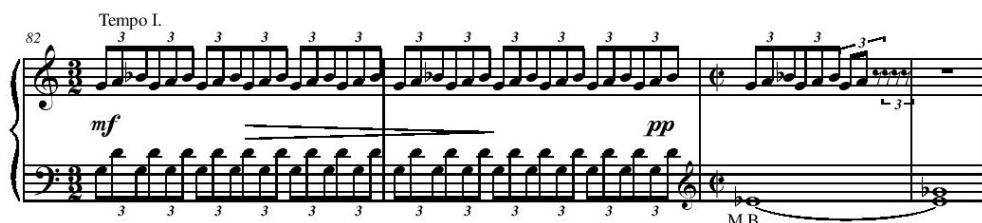
Tento větný díl uzavírá čtyřtaktová část s charakterem závěru, která začíná taktem 78. Závěr vychází z předchozího dění, ovšem již se mění a celkově se prodlužují hodnoty not. Stavba tohoto dílu vypadá takto: $b 4+4 b^I 4+4+4$.

Obrázek 22



82. takt přináší mezivětu, která motivicky vychází z dílu „a“, pravděpodobně proto, aby se zabránilo rozpadu formy. Tato mezivěta spojuje velké díly „B“ a „C“ a k dílu „C“ má introdukční charakter.

Obrázek 23



Dále následuje část *Adagio*, která přináší chorální melodii z 1. věty této sonáty, ovšem v pozměněné formě. Jedná se o další prvek spojující tuto větu, dokonce spíše celou sonátu, aby držela jako celek. Změna oproti první větě je především ve spodních hlasech (viz obrázek níže), které mají více pohybu a různé drobné ozdobné prvky a také ve vrchních hlasech, které jsou dozdobeny trylky a mordenty. Také je tato část rozšířená o závěr v dlouhých tónech. Ve spodních hlasech si můžeme všimnout zajímavého motivu, který je vzorem pro 34 taktů této části ve stejném, či velice podobném znění. Díl „C“ má celkovou stavbu: m 4 c 15+8 c¹ 12+21.

Obrázek 24



2.4 Shrnutí

První sonáta Pavla Samiece nemá žádnou větu v sonátové formě, tento fakt napovídá, že se nejedná o klasický sonátový cyklus. V sonátě můžeme vidět inspiraci z díla A. Schnitkeho (stavění kontrastních dílů vedle sebe).

3 Sonáta no. 2

Sonáta číslo dvě vznikla v roce 2013 a je to třívětá skladba pro sólový akordeon. Celá skladba, ani její části nemají žádný programní název. Zajímavé na této skladbě ovšem je to, že se díky ní dostal Pavel Samiec do finále skladatelské soutěže A. Dvořáka (v roce 2013), kterou se mu následně podařilo vyhrát se skladbou „Skici pro akordeon a symfonický orchestr“.

3.1 Úvod rozboru

Celá tato sonáta je soudobou skladbou, která užívá disonance, modulace a dalších hudebně výrazových prostředků. Hojně také využívá specifické akordeonové techniky belowshake a dalších efektů, jako jsou clustery a glissanda.

Kvůli užití různých modulací, zahuštěných akordů, kvintových či kvartových akordů, je těžké určit tóniny, v jakých se momentálně nacházíme. Proto je většina rozboru zaměřena spíše na rozbor formový, nežli harmonický. Přesto nemůžeme mluvit o atonalitě, spíše se pohybujeme v oblasti rozšířené tonality, kdy je stále cítit nějaký tonální základ, ale ne vždy jej dokážeme přesně určit.

První věta *Presto* je založena na tématech toccatového typu, která se postupně obměňují a zároveň zůstává ve stejném, rychlém tempu. Je zde užitý soudobý hudební jazyk, který se projevuje v četnosti disonancí i na těžkých dobách, střídání sudého a lichého metra.

Druhá věta *Rubato e misterioso* je pomalou akordickou větou, která vytváří protikladný dojem k větě první. Část této věty tvoří zdání vypsání improvizace a pohybuje se spíše v tišších dynamikách. Další část této věty přináší téma znějící jako moderní chorál, který používá mnoho disonancí.

Třetí věta *Molto vivace* se navrácí k tématům rychlého rázného typu, jako ve větě první. Skladatel zde užívá soudobý hudební jazyk, plný různých disonancí, které užívá často i na těžkých dobách. Celá tato věta, podobně jako první, je ve stejném, rychlém tempu od začátku až do konce.

3.2 Základní formový rozbor

Jak jsem již zmínil, skladba je psána soudobým hudebním jazykem, tudíž zde nenalezneme čistou klasickou formovou stavbu. Přesto je možné skladbu rozdělit na zřetelné úseky. Moderní hudební jazyk se ve skladbě projevuje jak v melodice a harmonii, tak i v samotné stavbě jednotlivých dílů, kdy jsou porušována pravidla klasických forem.

Již na první pohled je vidět použití mnoha přidaných posuvek v akordech i řadách tónů, které tvoří různé disonance a chromatické řady. Akordy a souzvuky jsou často zahuštěny o disonantní tón v podobě septimy, či sekundy.

Jako kontrast k rychlým částem slouží části, které se začnou pohybovat v delších hodnotách, ale na základě stejného tempa. Zásadní kontrast tvoří celá druhá věta, která je v pomalejším tempu, rozdíl ovšem netvoří v harmonii, která stále používá disonance.

Velké větné díly jsou od sebe většinou dobře rozlišitelné. Změna je často viditelná na první pohled v notaci i ve změně melodiky. Malé větné díly jsou zpravidla více propojeny a ne všechny budí dojem samostatně stojícího dílu s tématem s osobitou myšlenkou. Většinou je však takto označíme, jelikož přináší dostatečné změny v oblasti harmonie a rytmu, což bývá patrné i v notovém zápisu.

3.2.1 Věta první Presto

Tato první věta je zajímavá svoji formovou strukturou. Výsledný celek tvoří sonátovou formu, ovšem v moderním pojetí, kdy jsou porušena některá ze základních pravidel klasické sonátové formy. Toto zařazení „moderní sonátové formy²⁷“ v sonátovém cyklu je v současné době, z mého pohledu, spíše raritou, jelikož mnoho soudobých sonátových cyklů, se kterými jsem se setkal, úplně vypouštělo větu, která by měla právě sonátovou formu.

Sonátová forma této věty je dobře čitelná z grafického rozboru přiloženého níže a skládá se z pěti velkých větných částí, kdy první nám představí hlavní téma a nějaké drobné dodatkové, méně výrazné téma, které motivicky vychází z dílu „a“. V druhém dílu se ukáže téma vedlejší, antitetického typu, které je několikrát zpracováno a poté přichází díl s tématem závěrečným, který zároveň připomíná myšlenkově méně významný díl „b“.

²⁷ Moderní sonátová forma = neklasická sonátová forma

Po tomto dění přichází provedení, které je právě typické pro sonátovou formu a dokonce je toto provedení rozdělitelné na dvě různé části, kdy v každé z nich autor zpracovává jiná témata novými způsoby. Nejprve se věnuje tématům „a d c“, v druhé části provedení, po spojovacím oddílu, se autor věnuje zpracování části „b“.

Vše je zakončeno reprízou, která nepřináší tonální sjednocení, jak je tomu zvykem v klasické sonátové formě, ovšem jedná se o plnohodnotnou reprízu, která znovu ukáže všechna hlavní témata z počátečních tří dílů. Témata nejsou v původním znění, jsou trochu upravena, ale to je běžný jev u sonát.

Sonátová forma je dle mého názoru nejvyspělejší formou, jakou zatím hudební svět dokázal stvořit a zároveň si myslím, že se jedná o jednu z nejtěžších skladebních forem vůbec.

Jednotlivé díly jsou těsně napojeny k sobě, ale i přes to je dobře čitelná formová stránka celé skladby. Tato členitost je i v samotném provedení, kde se dá celkem snadno rozpoznat, jaké téma či motiv právě skladatel zpracovává.

Grafický rozbor 1. věta

díl A, oblast hlavního tématu

a 4+3 a^I 4+4 s^I 3 a^{II} 4+3 a^{III} 4+5 b 4+5 b^I 4+4 m^I 10

díl B, oblast vedlejšího tématu

c 10 c^I 6 c^{II} 9 c^{III} 8

díl C, oblast závěrečného tématu

b^{II} 4+5 d 6+4 d^I 6+4 m^I 7

X, provedení

a 4 a 4 d 5 c 4 a 4 a 3 m^{II} 8

b 4+4 b 3+3+2 m^{III} 6

Repríza

a^{IV} 4+4 a^V 4+4 s^{II} 2

c 10 c^I 6 c^{II} 9 c^{III} 8

d^{II} 6+5 d^{III} 5

vysvětlivky

velké písmeno = velký větný díl

m = mezivěta

malé písmeno = malý větný díl

s = spojka

3.2.2 Druhá věta Rubato e misterioso

Druhá věta této sonáty má velkou formu třídílnou „A B A^I“. Jedná se o formu, ve které se jednotlivé malé díly hojně opakují. Velký větný díl „B“ je jakýmsi provedením dílu „a“, který se představuje na úplném začátku věty. Závěrečný díl „A^I“ je zkrácenou reprízou dílu „A“, kdy se autor zabývá již jen tématem „b“.

Určitou zvláštností je díl „c“, který by se dal považovat za vzdálené zpracování dílu „a“. Celou větu uzavírá část „b“, jež utužuje soudržnost skladby.

Formovou soudržnost této věty jistě můžeme spatřovat v několikerém zpracování dílu „a“ a hudební blízkosti jednotlivých dílů, jako díly „a“ a „c“.

Větné díly jsou většinou volně přistaveny vedle sebe, tudíž je snadno rozpoznatelné, kde jeden díl začíná a druhý končí. Často jsou dokonce odděleny pauzou ve všech hlasech. Celá věta je pomalejšího charakteru a nižší dynamické výraznosti.

Grafický rozbor 2. věta

díl A

a 5+7 b 7+5

díl B

a^I 6 a^{II} 4 c 6 c^I 6+8

díl A^I

b^I 7 b^{II} 10

vysvětlivky

velké písmeno = velký větný díl

malé písmeno = malý větný díl

3.2.3 Třetí věta Molto vivace

Třetí věta druhé sonáty je ve velké formě třídílné s velkou codou na závěr. Tato věta užívá různé mezivěty, části spojovacího charakteru, kterými propojuje jednotlivé díly. I přes určitou propojenost dílů, je stále zřetelné členění skladby. Tyto spojovací oddíly jsou často celkem dlouhého charakteru, kolikrát delšího, než samotné malé větné díly. Tento jev si skladatel mohl dovolit, jelikož spojovací oddíly motivicky plynule vycházejí z témat představených v dílech těsně před nimi.

Velký větný díl „A“ nám představuje dvě charakterově podobná témata, která mají toccatový charakter. Část „B“, ač je psaná ve drobných rytmických hodnotách, přináší určité uklidnění dosavadního průběhu, které potvrzují následně přidané dlouhé tóny. Trináctitaktovou mezivětou je připojen díl „A^I“, jenž nejprve doslovně opakuje, posléze i trochu upravuje části ze začátku skladby. „A^I“ je oproti „A“ zkráceno o téma „b“, tudíž nemůžeme hovořit o úplné repríze.

Závěrečná coda začíná motivem, který se ve skladbě doposud nevyskytl. Tuto část „k“ by šlo pravděpodobně také vysvětlit epizodou²⁸. Ovšem dle mého názoru se nejedná o natolik výrazný myšlenkový materiál, který by bylo potřeba oddělovat do zvláštní epizody, proto jsem se rozhodl jej zdůvodnit v rámci cody.

Zajímavostí cody také je užití mezivěty a spojky za sebou, částí nižšího hudebního významu, které mají spojovací charakter. Dvě jsou ale proto, že každá z těchto částí má naprosto odlišné hudební vyjádření. Spojku lze také vysvětlit jako jakýsi minizávěr před úplným finálním závěrem.

Následně přichází návrat tématu „a“ a závěrečných pět taktů, které zakončují celou druhou sonátu.

Grafický rozbor 3. věta

díl A

i 11	a 2+3	a ^I 2+2	m ^I 8	a ^{II} 2+2	a ^{III} 2+2	m ^{II} 8
b 9	b ^I 9	a ^{IV} 2+4	m ^{III} 15+6			

díl B

c 23	c ^I 18	c ^{II} 10	m ^{IV} 13			
------	-------------------	--------------------	--------------------	--	--	--

díl A^I

a 2+3	a ^I 2+2	m ^I 8	a ^V 2+2	a ^{VI} 2+3	a ^{VII} 2+4	m ^V 15
-------	--------------------	------------------	--------------------	---------------------	----------------------	-------------------

K - Coda

k 12	m ^{VI} 2	s ^{II} 3	a ^{VIII} 2+2	a ^{IX} 3	z 5
------	-------------------	-------------------	-----------------------	-------------------	-----

vysvětlivky

velké písmeno = velký větný díl

m = mezivěta

malé písmeno = malý větný díl

s = spojka

k = coda

z = závěr

²⁸ Epizoda - Díl, který přináší nové hudební myšlenky, které dříve, ale ani později nejsou nijak dále zpracovány.

3.3 Podrobný rozbor

3.3.1 První věta Presto

První věta této sonáty má tempové označení *Presto* a celkově je většího rozsahu. Věta je složena z několika relativně přehledných dílů, které jsou k sobě těsně připojeny.

Tato věta začíná výrazným tématem ve vrchních hlasech za doprovodu staccatových tónů ve spodních hlasech. Skladatel zde také používá různé liché osminové takty, jako například sedmi-osminový, devíti-osminový atd. Tento rytmický přesmyk je jistě u Pavla Samiece oblíbený, jelikož jej používá v mnoha skladbách. První téma je tématem hlavním a má výrazný toccatový charakter.

Obrázek 25



Větný díl „a“, ve kterém je výše ukázané téma, je dělitelný na nesymetrické předvětí a závětí. Závětí je vždy tvořeno tématem, které je již v pozměněné formě, případně má konec, jenž funguje jako spojka a dostává nás do jiné, vyšší či nižší, polohy. Práce s větnými díly „a“ končí v taktu 34. Rozbor této části vypadá takto: a 4+3 a^I 4+4 s^I 3 a^{II} 4+3 a^{III} 4+5.

V taktu 35 začíná díl „b“, který vychází z motivu ve spodních hlasech v dílu „a“. V tomto motivu pokračují jak spodní hlasy, tak jej i přebírají hlasy vrchní. Tento díl nepřináší výrazné téma, ale díky své délce a změně charakteru hudby považují toto dění za samostatný malý větný díl.

Obrázek 26

Motiv ve spodních hlasech na začátku skladby

Začátek dílu "b"

Malý větný díl „b“ se stejně jako malý větný díl „a“ skládá z nesymetrického předvětí a závětí. Dále pokračuje toccatový charakter hudby a stále se střídá sudé s lichým metrem. Struktura této části je: b 4+5 b¹4+4.

Následuje desetitaktová akordická část s užitím techniky nazývané „belowshake“, která svojí dynamikou i stavební změnou je velice výrazná a odlišná, ovšem není až tolik rozsáhlého charakteru, proto ji považuji za jakousi mezivětu se závěrečným charakterem, která uzavírá větný díl „A“ a připravuje nový díl „B“.

Obrázek 27



Trochu

neobvyklé na dílu „A“ je, že se veškeré dění na spodní notové osnově, ve spodních hlasech, odehrává v oblasti houslového klíče, tedy v oblasti vyšších tónů, než je zvykem.

S taktom 62 začíná nový velký větný díl „B“. Tento díl přináší oblast vedlejšího tématu. Díl začíná motivem ve spodních hlasech, který lehce připomíná zrcadlově otočený motiv z dílu „a“. Zásadnější rozdíl v celkovém znění dělá, že téma není ve staccatu.

Obrázek 28



Ve třetím taktu tohoto dílu začíná téma, které je v rytmicky delších hodnotách a je vedeno ve dvojhlas. Tyto dva hlasy se vzájemně doplňují, respektive v prvním znění je zajímavější na rytmus spodní hlas, ovšem ve druhém znění se to otáčí. Ve třetím a čtvrtém znění se hybnost hlasů vyrovnává, ale i přes to je větší pohyb v horních hlasech.

Velký větný díl „B“ končí v taktu 94 a má celkovou strukturu: c 10 c^I 6 c^{II} 9 c^{III} 8. Zde můžeme vidět, že jednotlivé díly se liší počtem taktů, ovšem vychází to ze skladatelovy práce s tématem.

V taktu 95 začíná velký větný díl „C“, který zároveň přináší závěrečné téma této první části věty. Díl „C“ začíná částí, jež vychází z dílu „b“ a má spojovací charakter. V taktu 104 se objevuje již samotné závěrečné téma, které se několikrát opakuje. Téma je výrazné svoji předepsanou dynamikou a zároveň rytmem a akcentovanou artikulací.

Obrázek 29



Téma se vyskytuje v malém větném dílu „d“, který se opakuje dvakrát a je v nesymetrické periodě. Můžeme si také povšimnout spodních hlasů, které se svým charakterem zase více přibližují motivu ve spodních hlasech na začátku této věty.

Díl „C“ je zakončen sedmitaktovou mezivětou, která vychází z motivu spodních hlasů v dílu „d.“ Mezivěta má nejprve stoupající charakter, ke konci krátce klesá a propojuje díl „C“ s následujícím dílem. Po formové stránce tato část vypadá: b^{II} 4+5 d 6+4 d^I 6+4 m^I 7.

V taktu 131 začíná nová část, kterou jsem nazval „X“ (provedení). V této části se nám představují různá témata, či části větných dílů v pozmeněné formě. Forma se mění po melodické stránce, dále skladatel užívá rozdrobení delších hodnot do kratších, či dokonce výraznější změnu tématu.

V prvních osmi taktech se nám představuje pozmeněné téma „a“, které je zkráceno o druhou polovinu periody. V následujících pěti taktech skladatel pracuje s tématem a motivy z dílu „d“, za které těsně připojuje část pravděpodobně vycházející z dílu „c“. Od taktu 148 se opět navrácí téma dílu „a“, které je znovu, ale jinak zpracováno. Díl „a“ plynule přechází v taktu 155 do mezivěty, která navazuje na předchozí dění a má délku osmi taktů. Zakončena je mohutným clusterem v glissandu za použití techniky belowshake. Formový rozbor provedení je: a 4 a 4 d 5 c 4 a 4 a 3 m 8.²⁹

²⁹ Z důvodu častého střídání témat a mnohačetnosti jejich opakování, nepřiděluji jednotlivým dílům číslo, po kolikáté se již opakují.

Zde (v taktu 162) končí první část provedení a následně začíná část druhá, která více zpracovává motivy představené v dílu „b“. Místy se autor i více vzdaluje původnímu dílu, ale i přesto je původní díl v tomto provedení rozpoznatelný. Provedení zpracování dílu „b“, je zakončeno mezivětou, která vychází z předchozího dění. V mezivětě si můžeme povšimnout prvku sudého proti lichému metru, kdy ve vrchních hlasech plynou šestnáctinové noty a ve spodních hlasech jdou proti tomu osminové trioly (viz obrázek níže).

Obrázek 30



Druhá část provedení již nezpracovává další téma, ani motiv a plynule přechází do reprízy první věty sonáty. Tato část má formovou strukturu: b 4+4 b 3+3+2 m 6.

V taktu 185 začíná „repríza“, ve které jsou shrnuta všechna základní témata ze začátku věty. Autor zde pracuje s hlavním, vedlejším a závěrečným tématem, která staví hned vedle sebe, bez „doplňujících“ témat.

Nejprve je zpracován díl „a“, který se již více podobá svému prvnímu představení, ovšem není doslovné. Skladatel zde například využívá techniky belowshake, místo samostatných tónů užívá akordy a místy vyplňuje delší metrické hodnoty drobnými běhy.

Po dvoutaktové spojce klesajícího rázu, která připomíná závěrečnou mezivětu z provedení díky svému rytmu, začíná díl „c“, který se doslovně opakuje. Dále přichází repríza dílu „d“, která začíná jako doslovná repríza, ovšem závěr, konkrétně od taktu 243, je pozměněn a plynule přechází do posledního zpracování tohoto tématu a to v augmentované podobě a ve zkrácené verzi.

Formový rozbor reprízy této věty je: a^{IV} 4+4 a^V 4+4 s^{II} 2 c 10 c^I 6 c^{II} 9 c^{III} 8 d^{II} 6+5 d^{III} 5.

První věta druhé sonáty Pavla Samiece má formu „moderní sonáty“, která porušuje základní harmonické ukotvení jednotlivých hlavních témat v základní či dominantní tónině. Dále porušuje tonální sjednocení v repríze skladby. Kromě tonálního/harmonického

základu má tato věta vzorovou sonátovou formu. Věta začíná oblastí hlavního tématu, dílem „A“, kde zazní hlavní téma a na jeho motivy vzniklé téma druhé, podřadnějšího rázu. Následně se představí svým charakterem, melodikou i rytmem odlišné vedlejší téma „B“, které je vystřídáno závěrečným tématem „C“, jež se svým charakterem zase více přibližuje tématu hlavnímu.

Poté přichází provedení, ve kterém autor zpracuje všechna základní témata a následně zpracuje i témata podřadnějšího rázu.

Na závěr zazní repríza, která vzorově představí všechna základní témata v původním, nebo téměř původním znění. Témata jsou těsně přistavena k sobě a uzavírají tak celou skladbu.

3.3.2 Druhá věta *Rubato e misterioso*

Druhá věta druhé sonáty nese označení *Rubato e misterioso*. Je tedy mnohem pomalejšího tempa oproti větě první, která je rychlá a živelná. Tato věta je mnohem menšího rozsahu, ovšem její pomalé tempo celkovou délku natahuje.

Věta začíná dílem „a“, který je veden v unisonu vrchního a spodního hlasu. Melodie v dílu „a“, dělá dojem, že je v tónině g moll, i když předznamenání tomu vůbec neodpovídá. Také se nám zde střídají tóny „h – b“, což je tercie této tóniny a tercie je základní stavební jednotkou tóniny, která by se neměla zvyšovat ani snižovat. Ovšem při poslechu této melodie je cítit silný tonální základ v tónu „g“, proto si troufám tvrdit, že je téma v tónině g moll. Tento fakt navíc podporuje časté přidávání béček k tónům „h – e“. Pokud bychom tedy řešili správnost zápisu, troufám si tvrdit, že hudebně-teoreticky by bylo správnější užití tóniny g moll a tón „h“ enharmonicky zaměnit za tón „ces“.

Obrázek 31

Rubato e misterioso ♩ = 70

Postup vrchních hlasů v druhém taktu, konkrétně tónů „g – h – b – g“, dává této melodii orientální nádech. Stejným způsobem působí tón „f“, který je vzdálen o celý tón od tónu „g“ a funguje zde jako sedmý stupeň tóniny g moll. Jedná se o malou septimu v této tónině, čímž skladatel odstranil citlivý tón. Celkově je zde pravděpodobně užita tónina g moll aiolská, která na současného evropsky smýšlejícího posluchače působí orientálně až archaicky, ovšem je do ní uměle přidán citlivý tón³⁰ „h“ (správněji by to měl být tón ces), který je velkou tercií, potencionálně zmenšenou kvartou tóniny.

Začínající díl „a“ je složen z nesymetrického předvětí a závětí, kdy závětí je delší. Díky jednolitému proudu melodie není zcela zřejmé, že závětí začíná právě na konci pátého taktu, ale při bližším zkoumání se takto melodie chová. Formová struktura je: a 5+7.

V taktu 13 začíná díl „b“ s označením *Adagio, ben ritmico a molto ampiamente*. Tento díl je vícehlasý, konkrétně zde vede pět hlasů zároveň. Tonální ukotvení tohoto dílu je cítit v paralelní tónině ke g moll, čili B dur. Předznamenání tomu opět neodpovídá, ale při poslechu melodie, dokonce i při zkoumání samotných akordů, vidíme, že se díl pohybuje v oblasti tóniny B dur, což opět naznačuje hojné používání béček „b – es“. Tuto tóninu také potvrzuje užití dominantního septakordu „f7“, do kterého se dojde průchodnými tóny v taktu 17.

Obrázek 32

Adagio, ben ritmico e molto ampiamente ♩ = 60
loco

13 *p*

Díl „b“ je tvořen nesymetrickým předvětím a závětím, přičemž v závětí nám do tóniny B dur proniká tón „as“, jako alterovaná malá septima, která současně zní s tónem „a“, tudíž tvoří disonanci. V posledním akordu sem proniká tón „ges“, který vznikl alterací původní sexty. Formová struktura tohoto dílu je: b 7+5.

³⁰ Citlivý tón = tón, u kterého cítíme potřebu dalšího vedení, rozvodu do tónu o půl tónu výš či níž.

V taktu 25 začíná nová část, respektive jedná se o jakési provedení dílu „a“. Skladatel zde pracuje s již představeným tématem a různě jej upravuje, drobí a vyplňuje běhy. Téma „a“ zde můžeme poznat díky výraznému postupu tónů „g – h – b – g“, v rytmu stejném, jako na začátku skladby. Je to průvodní, hlavní motiv tohoto dílu, který se postupně dostává i do různých modulací.

Obrázek 33

Také si zde můžeme všimnout užití silné disonance ve spodních hlasech. V celém tomto dílu autor užívá tyto disonance, které stejně tak s výše zmíněnou motivickou prací mění téma i jeho charakter. Toto téma se již velice vzdaluje původnímu orientálnímu znění, spíše to vypadá, jako improvizace virtuózní část, kde je ale improvizace vypsána. Stavba tohoto dílu je $a^I 6 a^{II} 4$.

V taktu 35 začíná nová část „c“, která opět vychází z hlavního motivu dílu „a“. V této části se mění už i jeho rytmická struktura, ale i tak, je tento motiv dobře rozeznatelný. Začátek dílu „c“ funguje jako závěr předchozího dílu „a“. Charakter hudby se zde již více blíží následnému dílu, proto jsem tento „závěr“ již nazval dílem „c“. Část *cantabile* zpracovává celý původní díl „a“. Je zde rozeznatelný jak hlavní motiv, který je již více pozměněn, tak je zde zpracováno i závětí. Skladateli se tak podařilo vytvořit nesymetrickou periodu. Rozbor této části vypadá: $c 6 c^I 6+8$.

Obrázek 34

55. takt s označením *Adagio e non rubato* se navrací k dílu „b“. Jedná se o nové zpracování tohoto dílu, ale je zde evidentní spojitost mezi díly. Autor již od začátku užívá

větší disonance, ale tonální charakter B dur zůstává. Je zde vidět užití alterovaného tónu „as“, který je užitý se současným zněním tónů „a“, což právě tvoří výše zmíněné disonance. Celkově se vrchní hlasy tématu posunuly do vyšší polohy.

S taktom 62 autor ubírá jeden hlas akordu a přesouvá se do nižších poloh. Také se zde začal vyskytovat alterovaný tón „gis“, který chvílemi budí dojem tóniny E dur, ovšem vzápětí nám opět zní tóny „b – es“, které tento fakt vyvrací. Jedná se tedy pravděpodobně o alteraci, která nám přináší nové disonance do tóniny B dur.

V taktu 65 znovu přibývá pátý hlas akordu a o dva takty později se objevuje alterovaný tón „ges“, jenž napomáhá modulaci do závěrečného akordu b moll. Jelikož toto provedení dílu „b“, je harmonicky velice rozmanité, nebudí závěrečný mollový akord nestabilitu. Tento akord zní do vytracena a tak končí druhá věta této sonáty. Formový rozbor části je: b^I 7 b^{II} 10.

Obrázek 35



3.3.3 Třetí věta Molto vivace

Třetí věta této sonáty má tempové označení *Molto vivace*, je delšího rozsahu a jedná se o závěrečnou větu. Stejně jako první věta této sonáty má i třetí věta toccatový charakter. Skladatel zde také používá střídání sudého a lichého metra a hojně užívá disonance. Je zde užito různých efektů, jako clustery, belowshaky, glissanda a podobně.

Věta začíná introdukcí, která je dlouhá 11 taktů. Již v introdukci se ve třetím a čtvrtém taktu střídá metrum. Už první souzvuk tónů „c – fis – cis – d – gis – dis“ je disonancí a podobně disonantní souzvučky pokračují i dál. Druhá část introdukce, od taktu 8, používá clustery ve vrchních i spodních hlasech, dále je zde užit belowshake a introdukci uzavírá mohutné stoupající glissando.

Obrázek 36

Molto vivace ♩ = 195

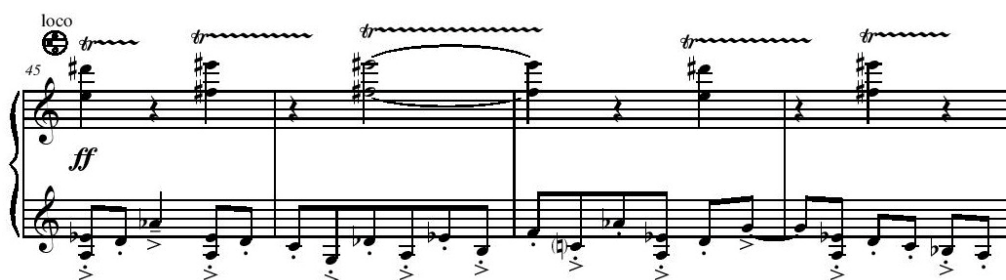
V taktu 12 začíná díl „a”, který přináší téma s výše zmíněným toccatovým charakterem. Díl „a” hojně využívá metrických změn. Můžeme si všimnout, že změna je dokonce v každém taktu. Tato část je dokonce rozdělitelná na nesymetrické předvětí a závětí. Díl „a” se opakuje dvakrát, kdy druhé opakování plynule přechází do spojovacího oddílu mezivěty. Formový rozbor této části je: i 11 a 2+3 a^I 2+2 m^I 8.

Obrázek 37

Od taktu 29 se znovu opakují díly „a”, které jsou trochu pozměněné oproti původnímu znění. Základní změnu můžeme spatřovat užitím akordů či vícezvuků na těžkých dobách, což napomáhá zdůraznit tyto doby. Tentokrát jsou části „a” v symetrické periodě a v taktu 37 přechází do mezivěty, která již ve spodních hlasech předznamenává dění dílu „b”. Rozbor této části je: a^{II} 2+2 a^{III} 2+2 m^{II} 8.

S taktům 45 přichází nový větný díl „b”, ve kterém toccatový charakter hudby zůstává pouze ve spodních hlasech. Toto téma je podobné tématu „a”, ale přece jen se liší ve své stavební struktuře. Ustává zde časté střídání metrického označení. Navíc vrchní hlasy přináší nový motiv znějící septimy, kdy vrchní tón je navíc trylkovaný. Tento zdánlivě nevýrazný motiv dělá melodickou strukturu této části věty. Rozbor je: b 9 b^I9.

Obrázek 38



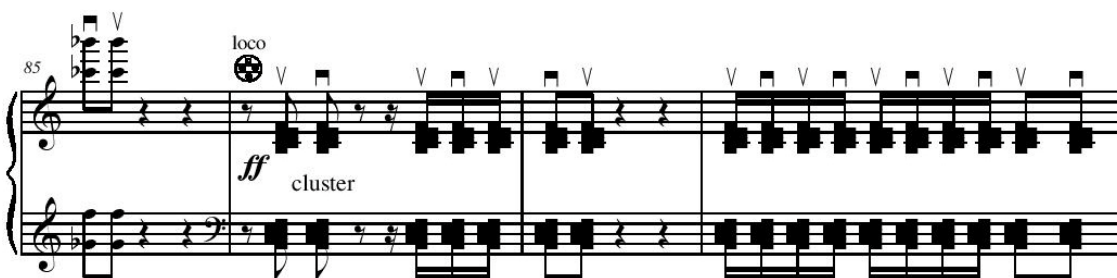
V taktu 63 se navrácí téma „a”, které je v trochu pozměněné formě. Má změněný rytmus, ale celkový charakter hudby je velice podobný původnímu znění.

Obrázek 39



Tento díl se postupně mění do mezivěty a není zcela zřejmé, kde je konec dílu a kde již začíná mezivěta. Tento spojovací oddíl totiž vychází motivickou prací z dílu „a” a podobnost připomíná i časté střídání metra. V taktu 84 přichází nový motiv této mezivěty, který využívá techniky belowshake a clusterů. Je to závěrečná část tohoto spojovacího oddílu a celkově předchozího dění. Rozbor tohoto úseku je: $a^{IV} 2+4 m^{III} 15+6$.

Obrázek 40



Devadesátý takt přináší nový větný díl „c”, jenž je zásadně jiný. Téma tohoto dílu je antitetické k předchozímu dění. Skládá se z drobných rytmických hodnot not, které dohromady tvoří harmonický základ, nad kterým zní v dlouhých rytmických hodnotách samotné téma. Dále si můžeme povšimnout, že spodní hlasy neustále opakují stejný motiv, který se výjimečně mění. Původní motiv střídání tónů „es – ges” vydrží po celých 13 taktů, a poté se začne od taktu 103 trochu častěji měnit, posouvá se do hlubších poloh. Nejprve se

posune na tóny „c – es”, poté spodní tón „c” dále klesá na tóny „h – a”. Podobné dění ve spodních hlasech následuje i dál.

Vrchní hlasy v krátkých hodnotách tvoří harmonickou stránku této části věty a střídají se trochu častěji než hlasy spodní. Také zde zaznívají přímo či nepřímo různé disonance. Hned na začátku nám nepřímo zaznívá disonance „g – ges” a v taktu 97 tato disonance zaznívá přímo současně, v taktu 103 zní septakord „f – as – c – es”, který zní velice konzonantně oproti předchozímu dění, ale od taktu 106 zní již septakord „h – es – f – as”, který přechází ještě do větší disonance „a – es – f – as”, kdy současně zní tóny „a – as”. Podobný průběh má i část následující.

Téma, které je vedeno nad tímto základem v dlouhých tónech, je zajímavé svojí linearitou, jelikož se nečlení na menší úseky. Zní jako jeden dlouhý celek. Tato melodie je i zajímavá z pohledu dlouhých notových hodnot, které jsou ligaturovány přes taktovou čáru.

Obrázek 41



V taktu 141 díl „c” přechází do mezivěty, která motivicky vychází z tohoto dílu a má stoupající tendenci. V taktu 151 přechází do clusteru, který je pod belowshakem a navíc v glissandu. Je to závěr k dílu „c” a je podobný závěru v taktu 88 a stejně jako závěr introdukce. Formový rozbor toho dílu je: c 23 c^I 18 c^{II} 10 m^{IV} 13.

Od taktu 154 se doslovně opakují díly „a a^I m^B”. Od taktu 171 začíná díl „a^V”, který je ve vrchních hlasech stejný jako díl „a^{II}”, ovšem spodní hlasy mají úplně jiné vedení a rytmus oproti původnímu dílu (viz obrázek níže). Následující část „a^{VI}” je ve vrchních hlasech kromě jednoho tónu stejná jako část „a^{II}”, ale má některé tóny enharmonicky zaměněné a má opět jiný bas.

Obrázek 42



Stejným způsobem jsou vedené díly „a^{VII} m^V”, které mají předlohu na začátku skladby, ale jsou trochu upravené, vynechaný je pouze díl „b”. Díl „m^V” oproti dílu „m^{II}” je zkrácen o 6 závěrečných taktů a připojuje nový díl se závěrečným charakterem, který jsem nazval coda a přináší nové hudební myšlenky. Část jsem nazval codou, jelikož představené motivy nemají tak zásadní charakter tématu. Jedná se spíše o běhy, které jsou doplněné melodií v delších hodnotách ve spodních hlasech.

Obrázek 43



V taktu 213 začíná mezivěta, která přináší současné znění sudého, ve vrchních hlasech, vůči lichému, ve spodních hlasech, metru. Za tuto mezivětu je přidán cluster, který působí závěrečným dojmem, ale je zde přistaveno další zpracování tématu z dílu „a”.

Obrázek 44



Tato coda je zakončena belowshakem v oktávovém znění tónů „c”, čímž je zakončena celá tato věta i sonáta. Coda je zajímavá tím, že má zdánlivě dva závěry a navíc

se v ní objevuje ještě téma z dílu „a”. Jelikož se jedná o větší část, považuji tuto codu jako velký díl.

Obrázek 45

The image shows a musical score for piano, measures 226-231. The score is in 2/4 time and features a 'loco' sign above measure 226. The music consists of a series of chords, with some measures containing multiple chords. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) starting from measure 227. The piece ends with a double bar line at measure 231.

Celá třetí věta této sonáty má velkou formu třídílnou s velkou codou na závěr. Věta je také zajímavá tím, že má mnoho „závěrů”, které jsou si podobné. Mají stejný charakter v užití clusterů, belowsaků a glissand. Tato věta je oproti předchozím dvěma větám velice disonantní, což jsem popisoval výše v textu.

3.4 Shrnutí

Jelikož jedna věta má sonátovou stavbu, tak tento cyklus můžeme považovat za plnohodnotný „sonátový cyklus“ i z pohledu klasických hudebních forem. Tato sonáta je velice rozmanitá a hojně využívá hudebně-interpretačních možností. Projevuje se zde i dokonalá znalost nástroje, pro který je napsána.

Závěr

Skladatelská činnost Pavla Samiece nemá doposud mnoho zpracování, z toho důvodu jsem se pokusil přiblížit směry, jakými se vyvíjel jeho dosavadní hudební život a dílo. Poznání různých souvislostí bylo pro mě přínosem v chápání jeho tvorby a pomohlo mi jistě v některých případech i po interpretační stránce. Dílo autora je nejen práce založená na faktech a znalostech, ale i na intuitivní hudebně-citové praxi. Hudbu Pavla Samiece považuji za velice vyspělou a jedná se určitě o cenné příspěvky v oblasti skladatelské činnosti. Nedílnou výhodou toho všeho je, že se jedná o západočeského skladatele, který zásobuje kolegy ze stejného regionu novými skladbami.

Resumé

Výsledek práce přinesl celkový pohled na soudobé akordeonové dílo Pavla Samiece a podrobně se zaměřil na rozbor dvou sonát. Můžeme zde pozorovat, že ač se jedná o hudbu současnou, tak i přes to v ní lze hledat základy klasických forem, které se více či méně blíží svým učebnicovým předlohám. Díky zkušenostem s rozboru dalších soudobých děl si troufám tvrdit, že tato klasicistní základní formová stavba skladeb stále převažuje i v současné době. Tento fakt by šel jistě vysvětlit historicko-etnickým vývojem evropské hudby a smýšlením jak skladatelů, tak posluchačů. U jinak smýšlejících národů a odlišných etnických kultur tento fakt, již být pravdou nemusí.

Soudobá hudba boří hranice především v tonalitě a hledá nové výrazové prostředky, ovšem pro určitou soudržnost vzniklých skladeb je zapotřebí brát zřetel na zkušenosti, na základě kterých vznikly klasické formy. Jistě nelze opomenout, že jsou díla, jež boří hranice i po formové stránce, ale i tak bývá dohledatelný bližší či vzdálenější vzor v již vzniklé formě klasické.

Na základě rozboru těchto dvou sonát jsem dospěl k závěru, že se jedná o moderní sonátové cykly s výraznou předlohou klasických sonátových cyklů. Tento vzor můžeme v první sonátě cítit v odkazech na barokní sonáty. V druhé sonátě jej můžeme cítit v zařazení věty v sonátové formě. A celkově u obou sonát je přehledná stavba formová.

Summary

The work aims to bring an overall view of the contemporary work of Pavel Samiec and to focus in detail on two sonatas. We can observe that although the music is contemporary, it is possible to find almost textbook foundations of classical forms. Due to

experience with analysis of other contemporary works, it can be said that this basic classical form of composition continues to prevail even today. This fact could be explained by the ethnic and historical development of European music and by the mindset of both composers and listeners. Although for otherwise-minded nations and different ethnic cultures, this fact is not necessarily true.

Contemporary music is breaking boundaries, especially in tonality, and seeks new means of expression. It is, however, essential to take into account experience upon which classical forms were built to preserve the coherence of compositions. It certainly cannot be forgotten, that there are works also breaking the form boundaries. However, even there a pattern based on a classical form can be traced.

Based on the analysis of the two sonatas, I concluded that these are modern sonata cycles with distinctive features of classical sonata cycles. This pattern can be felt in the first sonata in regards to Baroque sonatas. This feeling can be seen in the second sonata in the classification in sonata form. Overall, the two sonatas have a formalised structure

Použité informační zdroje

Internet:

URL: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Samiec (1. – 11. 6. 2018)

URL: <http://docplayer.cz/43109413-Variace-na-vlastni-nalady-pavla-samiece-v-kontextu-jeho-klavirniho-dila.html> (10. 6. 2018)

Literatura:

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955.

JANEČEK, Karel. *Melodika*. Vyd. 1. v SNKLHU. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Československá akademie věd, 1965.

JANEČEK, Karel. *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*. Praha: Editio Supraphon, 1968.

JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. 4., opr. a dopl. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.

HERZOG, Eduard, ed. *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1970.

RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Editio Supraphon, 1978.

RISINGER, Karel a Jaromír PODEŠVA. *Současná hranice tonality*. Praha: Panton, 1974.

TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2., opr. a rozš. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-199-5.

Seznam příloh

Sonata da chiesa No. 1

Příloha č. 1 I. Grave e maestoso – Allegro vivace

Příloha č. 2 II. Adagio e tranquilo

Příloha č. 3 III. Menuet

Příloha č. 4 IV. Vivace – Maestoso – Adagio

Sonata No. 2

Příloha č. 5 I. Presto

Příloha č. 6 II. Adagio

Příloha č. 7 III. Molto vivace