

Orchestrální studie pro klarinet

1. díl

Milan Etlík, Jan Smolík (eds.)

NA MÚ

Obsah

	Jan Smolík				Antonín Dvořák
6	Předmluva				Symfonie č. 7 d moll, op. 70
				59	<i>I. Allegro maestoso</i>
				60	<i>II. Poco Adagio</i>
				61	<i>IV. Finale</i>
					Antonín Dvořák
	Bedřich Smetana				Symfonie č. 8 G dur, op. 88
	Prodaná nevěsta			63	<i>I. Allegro con brio</i>
9	<i>Přehra</i>			64	<i>II. Adagio</i>
				65	<i>III. Allegretto grazioso</i>
				66	<i>IV. Allegro ma non troppo</i>
					Antonín Dvořák
	Bedřich Smetana				Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa“, op. 95
	Má vlast			66	<i>I. Adagio. Allegro molto</i>
14	<i>Vyšehrad</i>			67	<i>II. Largo</i>
17	<i>Vltava</i>			69	<i>IV. Allegro con fuoco</i>
21	<i>Šárka</i>				Antonín Dvořák
27	<i>Z českých luhů a hájů</i>				Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa“, op. 95
34	<i>Tábor</i>			66	<i>I. Adagio. Allegro molto</i>
35	<i>Blaník</i>			67	<i>II. Largo</i>
				69	<i>IV. Allegro con fuoco</i>
					Antonín Dvořák
	Bedřich Smetana			71	Píseň bohatýrská, op. 111
38	Pochod k slavnosti Shakespearově, op. 20				Antonín Dvořák
				76	Polednice, op. 108
					Antonín Dvořák
	Bedřich Smetana				Koncert pro violoncello a orchestr č. 2 h moll, op. 104
39	Richard III., op. 11			79	<i>I. Allegro</i>
				81	<i>II. Adagio ma non troppo</i>
				83	<i>III. Finale. Allegro moderato</i>
					Antonín Dvořák
	Bedřich Smetana				Slovanské tance, op. 46
40	Valdštýnův tábor, op. 14			85	<i>I. C dur – Furiant</i>
				87	<i>II. e moll – Dumka</i>
				89	<i>III. As dur – Polka</i>
				91	<i>IV. F dur – Sousedská</i>
				94	<i>V. A dur – Skočná</i>
				96	<i>VI. D dur – Sousedská</i>
				98	<i>VII. c moll – Skočná</i>
				99	<i>VIII. g moll – Furiant</i>
					Antonín Dvořák
	Bedřich Smetana				Slovanské tance, op. 72
43	Hakon Jarl, op. 16			100	<i>I. (IX.) H dur – Odzemek</i>
				103	<i>II. (X.) e moll – Mazur</i>
				104	<i>III. (XI.) F dur – Skočná</i>
				106	<i>IV. (XII.) Des dur – Dumka</i>
				107	<i>V. (XIII.) b moll – Špacírka</i>
				108	<i>VI. (XIV.) B dur – Polonéza</i>
				110	<i>VII. (XV.) C dur – Srbské kolo</i>
				111	<i>VIII. (XVI.) As dur – Sousedská</i>
					Antonín Dvořák
	Antonín Dvořák				Symfonie č. 4 d moll, op. 13
	Symfonie č. 4 d moll, op. 13			45	<i>I. Allegro</i>
45	<i>I. Allegro</i>			47	<i>II. Andante e molto cantabile</i>
47	<i>II. Andante e molto cantabile</i>			48	<i>III. Scherzo</i>
48	<i>III. Scherzo</i>			49	<i>IV. Finale</i>
49	<i>IV. Finale</i>				Antonín Dvořák
					Symfonie č. 5 F dur, op. 76
				50	<i>I. Allegro ma non troppo</i>
				51	<i>II. Andante con moto</i>
				52	<i>III. Scherzo</i>
				54	<i>IV. Finale</i>
					Antonín Dvořák
	Antonín Dvořák				Symfonie č. 6 D dur, op. 60
	Symfonie č. 6 D dur, op. 60			56	<i>I. Allegro non tanto</i>
56	<i>I. Allegro non tanto</i>			57	<i>II. Adagio</i>
57	<i>II. Adagio</i>			58	<i>IV. Finale</i>
58	<i>IV. Finale</i>				

- Antonín Dvořák**
Serenáda d moll pro dechové nástroje,
violoncello a kontrabas, op. 44
- 113 *I. Moderato quasi Marcia*
114 *II. Menuetto*
117 *III. Andante con moto*
118 *IV. Finale. Allegro molto*
- Antonín Dvořák**
119 Karneval, op. 92
- Vítězslav Novák**
121 Toman a lesní panna, op. 40
- Vítězslav Novák**
Slovácká suita, op. 32
- 129 *I. V kostele*
130 *II. Mezi dětmi*
131 *III. Zamilovaní*
- Vítězslav Novák**
132 Bouře, op. 42
- Vítězslav Novák**
147 V Tatrách, op. 26
- Josef Suk**
Asrael. Smuteční symfonie pro velký
orchestr c moll, op. 27
- 150 *I. Andante sostenuto*
152 *II. Andante*
153 *III. Vivace*
155 *IV. Adagio*
156 *V. Adagio e maestoso. Allegro
appassionato*
- Josef Suk**
Radúz a Mahulena, op. 13
- 157 *Prolog*
- Josef Suk**
160 Zrání, op. 34
- Josef Suk**
Pohádka. Suita z hudby k Zeyerově
dramatické pohádce Radúz a Mahulena,
op. 16
- 172 *I. O věrném milování Radúze a Mahuleny
a jejich strastech*
174 *II. 1. Intermezzo – Hra na labutě a pávy*
175 *III. 2. Intermezzo – Smuteční hudba*
176 *IV. Runy kletba a jak byla láskou zrušena*
- Leoš Janáček**
Taras Bulba
- 177 *I. Smrt Andrijova*
178 *II. Smrt Ostapova*
179 *III. Prorocství a smrt Tarase Bulby*
- Leoš Janáček**
Glagolská mše
- 181 *I. Úvod*
182 *II. Gospodi pomiluj*
182 *III. Slava*
186 *IV. Věřuju*
189 *V. Svet*
190 *VI. Agneče Božij*
- Leoš Janáček**
Sinfonietta
- 191 *II. Andante*
193 *III. Moderato*
193 *IV. Allegretto*
194 *V. Andante con moto*
- Otakar Ostrčil**
Suita pro velký orchestr c moll, op. 14
- 196 *I. Pochod. Allegro marziale*
197 *II. Scherzino. Vivo*
201 *III. Variace. Adagio*
202 *IV. Serenáda a la polka*
204 *V. Fuga. Allegro con brio*
- Bohuslav Martinů**
Symfonické fantazie (Symfonie č. 6),
H. 343 (in C)
- 208 *I. Lento. Allegro. Lento*
209 *II. Poco Allegro*
209 *III. Lento*
- Bohuslav Martinů**
Symfonické fantazie (Symfonie č. 6),
H. 343 (in B)
- 211 *I. Lento. Allegro. Lento*
212 *II. Poco Allegro*
212 *III. Lento*

Předmluva

Vážení studenti, posluchači, kolegové,

dostávají se vám do rukou *Orchestrální studie pro klarinet*, které vznikly ve spolupráci s Hudební a taneční fakultou Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelstvím AMU. Přeji si, aby vám byly dobrým vodítkem při studiu hudby a kvalitním materiálem při přípravě na konkurzy a vlastní koncertní činnost.

Před lety jsem začal pracovat s notačními programy. Kvalita zápisu, rychlost a variabilita úprav mě natolik překvapily, že jsem se snažil vyhledávat možnosti, jak těchto programů co nejvíce využít. Oslovil jsem také děkana Hudební a taneční fakulty AMU prof. Vlastimila Mareše, jestli by nebylo přínosné ze studijních důvodů převést některé party C klarinetů do ladění B. Výsledkem naší debaty byla nabídka pana děkana vytvořit revizi stávajících dvou dílů *Orchestrálních studií pro klarinet*, které před třiceti lety připravil prof. Milan Etlík.¹ První díl obsahuje symfonické skladby českých autorů, díl druhý světových. Předpokládám i další díly, do kterých bych rád zahrnul operní party či party příbuzných nástrojů – basklarinetu, Es klarinetu, basetového rohu a saxofonů.

Skripta prof. Etlíka vycházela z publikací Jiřího Kratochvíla *České orchestrální studie 1+2*,² bohužel bez revize a tedy i s chybami v nich obsaženými. Postupně jsem revizi podrobil i celé dílo M. Etlíka, opravil nepřesnosti a vyjmul mylné zápisy partů Es klarinetu, basklarinetu či hoboje. Doplnil jsem některé necitované pasáže, orientační značky (A, B, 1, 2, ...) a v několika případech i party druhého klarinetu. Rád bych nyní připojil pár postřehů a názorů, které jsem při studiu partů i celých partitur (často v různých vydáních) získal. Jedná se především o poznámky k zápisu.

Nejdříve musím přiblížit technický proces, jenž byl dříve využíván pro tisk notových materiálů. V elektronické podobě, jak mnozí víte, zápis nástroje v partituře přesně odpovídá zápisu v notovém partu. V dobách minulých se provedla notosazba, tzv. matrice, ze kterých se pak na knihařských strojích tisklo. Tedy jedna matrice byla

partitura a jiné party. Uvedený postup skýtá různá úskalí – např. pokud publikaci k tisku připravoval nedostatečně erudovaný sazeč, mohlo dojít k tomu, že se v partech objevily jiné noty než v partituře. Možnost takového pochybení se však netýká pouze tónových výšek, ale i technických poznámek, legat, *crescenda*, *decrescenda*, akcentů atd. Autoři dříve také v rukopisech neuváděli dynamická znaménka u nástrojů, které hrají *unisono* se smyčci, počítalo se s tím automaticky. V partiturách je (patrně kvůli nedostatku místa) častým jevem, že např. u dřevěných dechových nástrojů je akcentace a dynamika zaznamenána pouze na prvním řádku (většinou u flétny), platí však pro celou tuto nástrojovou skupinu. V uvedených případech záleželo na pozornosti sazečů, aby odpovídající artikulační a dynamická znaménka zapsali také do ostatních nástrojových partů. Kromě toho samozřejmě existují i různá vydání stejných děl, která se vzájemně liší.

Z výše uvedených důvodů proto bylo potřeba rozhodnout, jakým způsobem novou edici *Orchestrálních studií pro klarinet* pojmout. Jestli se řídit originály partů, partiturami, nebo vytvořit tzv. výukové party se studijními poznámkami. S přihlédnutím k vlastní hráčské praxi a vzhledem k tomu, že studium orchestrálních partů je v hudebním školství samostatný předmět, zvolil jsem zápis podle originálů partů včetně transpozic do různých ladění, tj. tak, jak jsou skladatelé předepsány. Předpokládám, že různost ladění v A, B a C byla dána především možnostmi klarinetu, který prošel dlouhým vývojem a nebyl vždy tak technicky dokonalý jako dnes. V době Wolfganga Amadea Mozarta měl nástroj 8 dírek a 5 klapek, přibližně v roce 1812 (po vynálezu kožených podlepek Ivanem Müllerem) 6 dírek a 13 klapek a až v roce 1867 dosáhl nástroj své plnoklapkové podoby – 20 klapek a 7 brýlí.

Různým laděním nástroje se tedy zjednodušila interpretace a věřím, že skladatelům vždy záleželo na výsledném zvuku klarinetu. K tomuto názoru mě vedou i v partiturách uvedená různá ladění trubek (B, C, D, ...) a lesních rohů (Es, F, G, ...). Zvukově se jistě vždy očekávala trubka a lesní roh. Zvukovou odlišnost naopak chápeme u Es klarinetu, basklarinetu a basetového rohu. Tuto teorii podporuje i skutečnost, že různá ladění klarinetu (A, B či C) už autoři v současnosti neuvádějí. Nástroje v C ladění se již nepoužívají, v tomto případě je nutné se transpozicí naučit. Doporučil bych cvičit běžné etudy o tón výš, stejně jako o půltón níž do ladění A. To z praktických důvodů, protože ne vždy se vám bude chtít jet na koncert nebo zájezd s velkým pouzdrem, se dvěma nástroji.

1. Milan Etlík. *Orchestrální studie pro klarinet I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986; též. *Orchestrální studie pro klarinet II (Zahraniční)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
2. Jiří Kratochvíl. *České orchestrální studie I*. Praha: Supraphon, 1978; též. *České orchestrální studie II*. Praha: Editio Supraphon, 1989.

V tomto ohledu jsou zajímavé orchestrální partitury Bohuslava Martinů. Do svého odchodu z vlasti (tj. do roku 1923) psal v partiturách předznamenání podle tónin daných částí skladeb, včetně předznamenání klarinetů. Za dobu pobytu ve Francii a hlavně v Americe začal používat atonální systém (bez předznamenání, s posuvkami u not) a partitury jsou kompletně psány in C i u dalších nástrojů v jiných laděních. Postupem času se do tištěných partitur dostala transpozice těchto nástrojů. U lesních rohů in F, jak je zvykem, se předznamenání nepíše, kupodivu atonální zůstaly i party anglického rohu in F. Ale v praxi si všimnete, že party B klarinetu těchto skladeb Bohuslava Martinů mají předznamenání 2#, přestože se v našem ladění ani zdaleka v D dur nebo h moll nepohybují. To je pro nás velká nepříjemnost způsobená sazeči let minulých. Správně má tedy být bez předznamenání. *Symfonické fantazie (Symfonie č. 6), H. 343* Bohuslava Martinů proto uvádím jak v ladění C, tak B – samozřejmě s obvyklým předznamenáním 2#...

Další poznámku mám k zápisu *legato*. Hudební skladatelé, kteří byli současně i hráči na smyčcové nástroje, píší *legato* všech nástrojů většinou podle smyky a ne dle logiky fráze, jak jsme v případě dechových nástrojů zvyklí. Samozřejmě takový part okamžitě poznáte, protože obsahuje množství drobných *legato* mezi jednotlivými tóny, nebo se v něm vyskytuje např. *legato* spojující dva tóny, mezi nimiž je pauza. Pokud chtěl autor zdůraznit frázi a zapsat také smyk, jsou v partu obsažena dvě *legato* nad sebou. U dechových nástrojů se s podobným způsobem zápisu setkáme pouze v případě, když se ve frázi opatřené *legato* obloučkem vyskytuje *ligatura*. V současné době dochází k opačnému jevu – autoři jsou většinou klavíristé a když se po osmykování nové skladby podíváte do partů hráčů na smyčcové nástroje, nestačí se divit, kolik *legato* je přeškrtnutých. Dobrým příkladem smykového zápisu je Dvořákova *Symfonie č. 5 F dur, op. 76, 3. věta Scherzo, 11 taktů před písmenem B (viz s. 52)*. V uvedeném úseku můžeme vidět šestnáctinové figurace pod různými *legato* (většinou v rozsahu jednoho taktu) a výslednou šestnáctinovou notu, která pod *legato* není. Dvořák toto místo doplnil technickou poznámkou *legato*. To ale mnoho jiných skladatelů nedělalo, protože s tím automaticky počítali. Pro klarinetisty to znamená, že všech pět taktů včetně výsledné noty se hraje pod jedním obloučkem. Autorem zapsaná *legato* představují pouze změny smyky. Ano, stálo by za to provést celkovou revizi těchto skladeb (samozřejmě v kontextu s rukopisy), ale je jich tolik, že je jednodušší tento systém pochopit a přizpůsobit se mu.

Samostatnou kapitolu představují posuvky v taktu. Patrně vás při prohlížení partů napadne, proč je najednou nelogicky nota c opatřena odrážkou, když předtím nikde není cis nebo ces. Vše vyplývá ze zápisu v partituře. Dva klarinety, stejně jako ostatní dechové nástroje, se většinou psaly do jednoho řádku. Pokud je tedy u noty c uvedena odrážka, znamená to, že druhý nástroj má někde před vámi cis nebo ces. V těchto případech skutečně záleželo na kvalifikovanosti notosazečů a na tom, jestli uměli part správně rozklíčovat a nepsat zbytečnosti. Ve většině případů, které jsem prošel, tomu tak ale není. Psaní dvou nástrojů do jednoho řádku dělá problém nejen v posuvkách, ale např. i v akcentech a jiných artikulačních znaménkách. Našel jsem mnoho nesrovnalostí – např. v úvodu symfonické básně *Vltava* Bedřicha Smetany, kde si klarinety předávají melodii *unisonem*, dali sazeči akcenty jak na první, tak na poslední notu každé fráze. Podle zápisu dalších nástrojů jsem však přesvědčen o tom, že akcent má být pouze na poslední notě. V partu II. klarinetu jsou akcenty uvedeny i uprostřed frází, které evidentně patří do partu primu, který je v partituře zaznamenán těsně pod ním. Skladbu uvádím s touto kritickou opravou.

Při sazbě not také často docházelo k zaměně akcentu za *crescendo*. Autor napsal do rukopisu větší (nebo širší) akcent a sazeč ho přečetl jako *crescendo*. Letmým pohledem do zápisu jiných nástrojů je přitom tato chyba odhalitelná. Kontrolou různých reedic jsem si všiml, že sazeči od sebe už opisovali i s chybami. Tato, v zásadě badatelská činnost, mě navedla na myšlenku, že pokud dirigenti vyžadují přísné dodržování zápisu partitury, mohou také omylem vyžadovat i chyby sazečů. Je to velmi zajímavé téma, které mě natolik oslovilo, že se k němu pravděpodobně ještě vyjádřím v odborném tisku.

Další poznámka se týká interpretačního provedení. Zaujala mě akcentace tónů, která je skutečně v každé skladbě. Někdy jen značkou akcentu, často také technickou poznámkou – *sf, sfz, rfz, rsfz, rffsz* atd. – *sforzato, sforzando, risoluto sforzato* atd. Pro vlastní hru doporučuji prostě akcent. Zde připomenu jedno pravidlo notového zápisu. Pokud je pod notou předpis *sf* apod., nepřipojuje se k ní již znaménko akcentu. Ovšem v mnoha případech tomu tak v partech není. V některých skladbách, např. ve *Zrání, op. 34* Josefa Suka, je velké množství technických značek pod notami. Provedení akcentu a *crescenda* s malým *decrescendem* na osminové notě je interpretačně poměrně oříšek... Pokud mohu doporučit, je dobré se velmi dobře zaposlouchat a z nahrávek nastudovat, kdo hraje před vámi

a po vás a hudbě se přizpůsobit. Dodržením dynamiky *pppp* před pokračováním melodie dalším, např. hlubším nástrojem, připravíte kolegům velmi těžkou chvíli.

Převod partů do elektronické podoby přináší díky matematické přesnosti programů i některá překvapení. Ve skladbě Leoše Janáčka *Glagolská mše*, 3. věta *Tempo I*, jsou uvedeny kvartoly. V originální partituře se jedná o noty čtvrtové. Tento zápis však v notačním programu není možný, protože zde mají být správně osminy. Uvedený příklad lze vztáhnout též na vaši práci s novými skladbami nebo na studiové nahrávání. Běžně se totiž stává, že se hudebníci dožadují přepočítání taktů. Vyhněte se podobné situaci, upozorníte tím pouze na svou nepozornost – v elektronickém zápisu, na rozdíl od ručního, není možné, aby se počet taktů v partituře a v partech lišil.

Ještě poznámka k Sukově skladbě *Radúz a Mahulena*, op. 13. Původně se jednalo

o scénickou hudbu k divadelnímu představení, na jejímž základě později vznikla čtyřvětá suita *Pohádka*, op. 16. Proto zde najdete shodná témata.

Pokud by váš zájem o orchestrální party překročil hranice této publikace, doporučil bych např. webové stránky *International Music Score Library Project* (<http://imslp.org/>), kde dohledáte většinu skladeb světového repertoáru – a to jak v podobě partitur, tak vlastních nástrojových partů.

A na závěr jedna praktická rada. Na první zkoučce hrajte vše *mezzoforte*. Pokud bude chtít dirigent přidat nebo ubrat, máte kam.

Přeji vám mnoho úspěchů.

Jan Smolík
Praha, červen 2017

Prodaná nevěsta

Předehra

Bedřich Smetana

in C
Vivacissimo

in C *ff*

ff

sf

sf

sf

sf

p

p

cre - - - - - scen - - - - - do

cre - - - - - scen - - - - - do

A

ff *sf* *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *p*

sf *p*

p

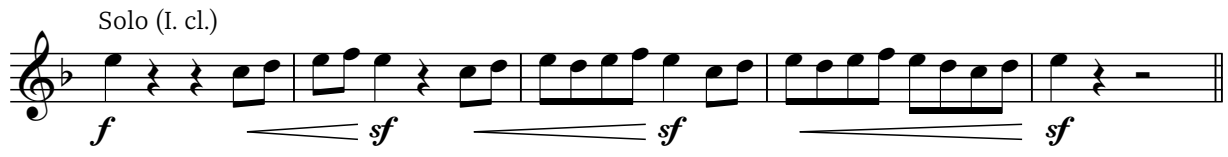
p

Musical score for piano, page 10. The score consists of seven systems of two staves each, in a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat).

The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) leading to fortissimo (*ff*) and sforzando (*sf*) dynamics. The third system continues with *sf* dynamics and accents. The fourth system is marked *sf* throughout. The fifth system is marked *sf* throughout. The sixth system is marked *ff sf sf sf sf* with accents. The seventh system concludes with *sf* dynamics.

A section marker **B** is located above the sixth system. The score includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings like *f*, *cresc.*, *ff*, *sf*, and *sf sf sf sf sf*.

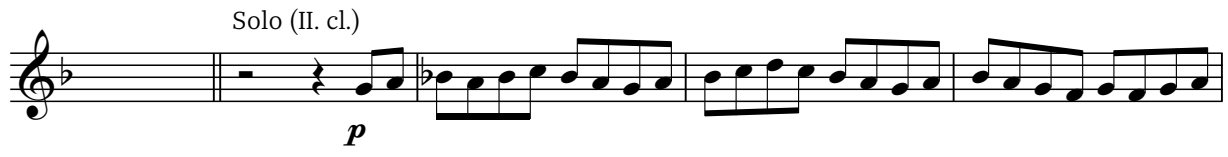
Solo (I. cl.)



f *sf* *sf* *sf*

This system contains a single staff of music in treble clef. It begins with a dynamic marking of *f*. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with three specific phrases marked with *sf* (sforzando) and a hairpin crescendo leading to each.

Solo (II. cl.)



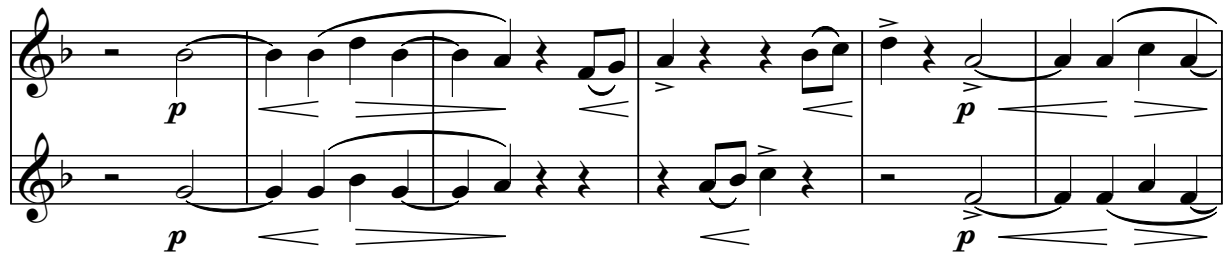
p

This system contains a single staff of music in treble clef. It starts with a double bar line, followed by a dynamic marking of *p*. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes.



sf

This system contains a single staff of music in treble clef. It begins with a dynamic marking of *sf* and continues with eighth and sixteenth notes.

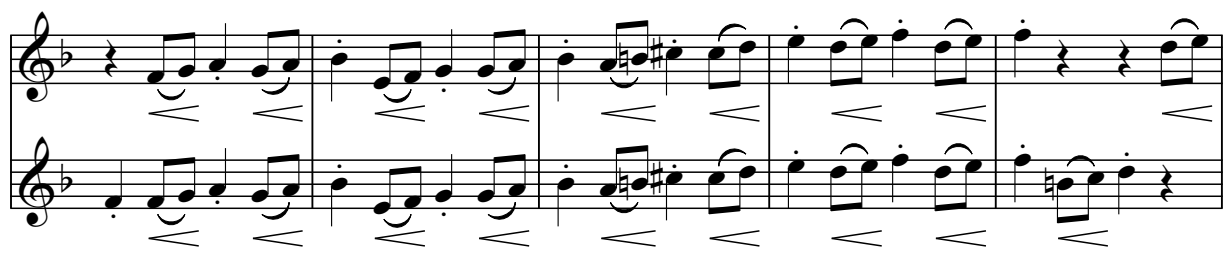


p *p* *p*

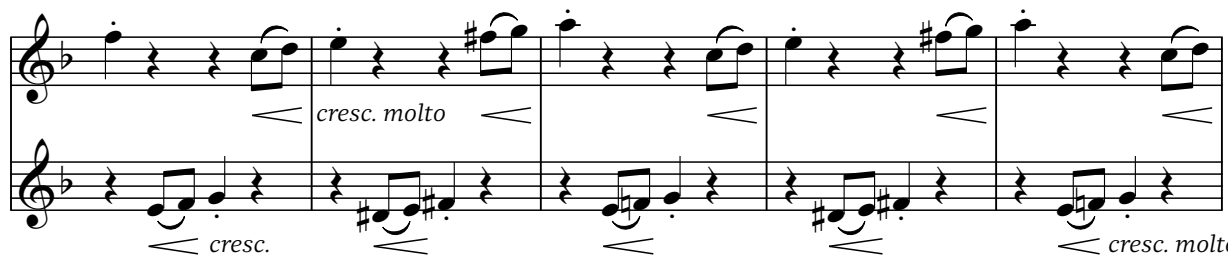
This system contains two staves of music in treble clef. Both staves feature a dynamic marking of *p* and are filled with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.



This system contains two staves of music in treble clef, continuing the musical texture with eighth and sixteenth notes and various articulations.



This system contains two staves of music in treble clef, featuring a dense texture of eighth and sixteenth notes.



cresc. *cresc. molto* *cresc. molto*

This system contains two staves of music in treble clef. It includes dynamic markings for *cresc.* and *cresc. molto* with hairpin crescendos.

C

ff sf sf sf sf

sf sf sf sf sf

D

ff fff

sf non legato sf

p p

p poco a poco crescendo poco a poco crescendo

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Dynamics include *f* and *cresc.*

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Dynamics include *fff* and *sf*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Dynamics include *sf*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Dynamics include *ff*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Dynamics include *ff*.

Má vlast

Vyšehrad

Bedřich Smetana

in B \flat

Lento

Largo maestoso

Allegro vivo