

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 zaznamenaná 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* pojmut. 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 smyku 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, nestačíte 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 smyku. 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 záměně 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 zkoušce 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*

sf

sf

sf

sf

p

p

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

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

A

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

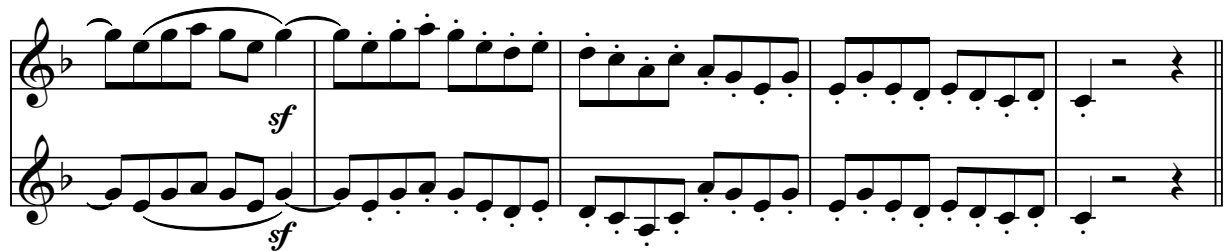
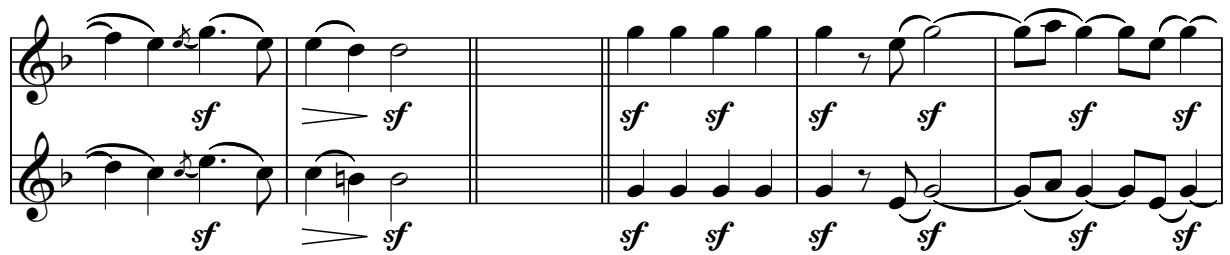
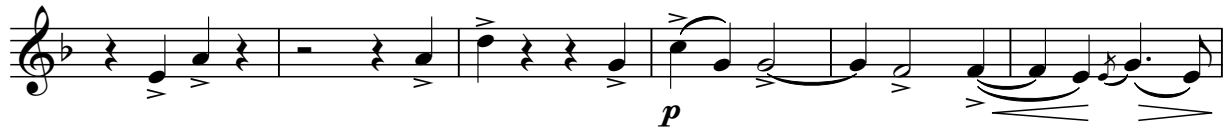
ff *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *p*

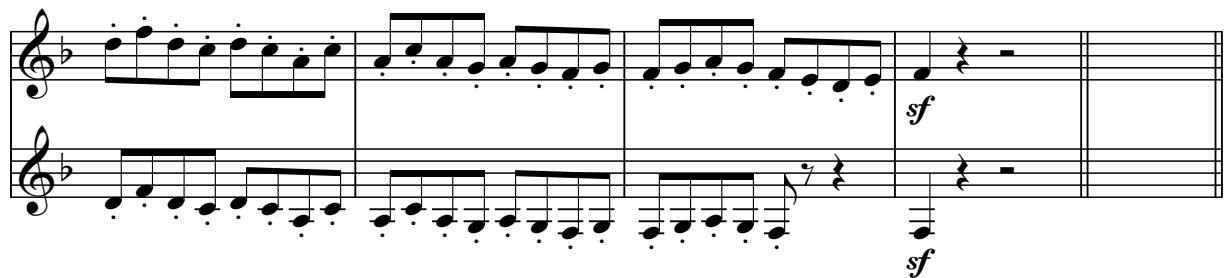
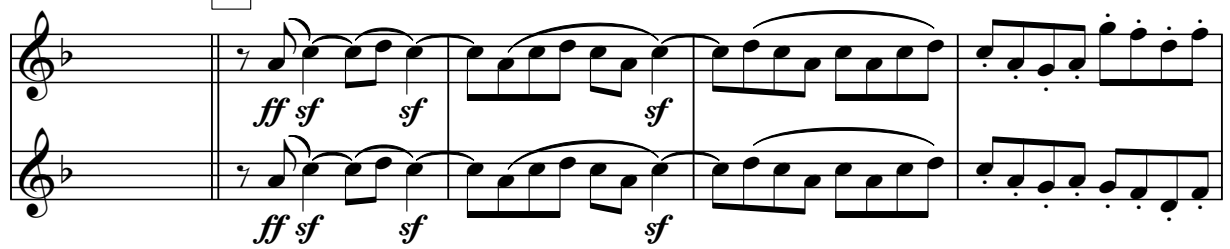
sf *p*

p

p



B



Solo (I. cl.)

f *sf* *sf* *sf*

This staff contains a single melodic line for the first clarinet. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with three specific phrases marked with *sf* (sforzando) dynamics.

Solo (II. cl.)

p

This staff contains a single melodic line for the second clarinet. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes.

sf

This staff continues the musical line, featuring a dynamic marking of *sf* (sforzando) for a specific phrase.

p *p* *p*

This system consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff also has a dynamic marking of *p* and provides a harmonic accompaniment.

This system consists of two staves with a complex rhythmic and melodic texture, including slurs and accents.

This system consists of two staves with a complex rhythmic and melodic texture, including slurs and accents.

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

This system consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff also has a dynamic marking of *cresc.* and provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a *cresc. molto* (crescendo molto) marking.

C

ff sf sf sf sf

ff sf sf sf sf

sf sf sf sf sf

sf sf sf sf sf

D

ff fff fff fff fff

ff fff fff fff fff

sf non legato sf

sf non legato sf

p p

p p

p poco a poco crescendo

p 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*, *sf*, and *f*.

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