

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta pedagogická

Katedra hudební kultury

***ANALÝZA VYBRANÝCH SKLADEB JAROMÍRA
BAŽANTA S OHLEDEM NA JEJICH VYUŽITÍ
V PEDAGOGICKÉ PRAXI***

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Petra Vlčková

Učitelství pro střední školy Hv – Nj

(2009 – 2011)

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Plzeň 2011

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně pod vedením Doc. Mgr. MgA. Jiřího Bezděka, Ph.D. K jejímu zpracování jsem použila uvedenou literaturu a zdroje.

V Plzni, 26. 3. 2011

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Doc. Mgr. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi poskytoval v průběhu zpracování této práce.

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod..... | 7 |
| 1 Životní osudy Jaromíra Bažanta | 9 |
| 1.1 Jaromír Bažant jako osobnost | 9 |
| 1.2 Nejslavnější žáci Jaromíra Bažanta | 10 |
| 1.3 Spolupráce Jaromíra Bažanta s Jaroslavem Vlachem | 14 |
| 1.4 Akordeonová tvorba Jaromíra Bažanta..... | 17 |
| 1.5 Zvláštní výrazové prostředky při hře na akordeon | 19 |
| 1.5.1 Klapot kláves | 19 |
| 1.5.2 Cluster | 19 |
| 1.5.3 Údery na horní roh nástroje..... | 19 |
| 1.5.4 Tónové glissando | 20 |
| 1.5.5 Hra na registry | 20 |
| 1.5.6 Šelest vzduchu | 21 |
| 1.5.7 Čtvrttóny | 21 |
| 2 Analýza vybraných skladeb | 22 |
| 2.1 Všeobecný popis skladeb..... | 22 |
| 2.1.1 Akordeon-automat | 22 |
| 2.1.2 Hexameron | 26 |
| 2.1.2 Musica mutabile..... | 28 |
| 2.2 Vlastní formový a harmonický rozbor skladeb | 30 |
| 2.2.1 Akordeon – automat | 30 |
| 2.2.2 Hexameron | 44 |
| 2.2.3 Musica mutabile..... | 54 |
| 3 Výzkum – využití skladeb soudobých skladatelů při výuce v ZUŠ .. | 65 |

| | |
|---|----|
| 3.1 Úvod | 65 |
| 3.2 Metoda sběru dat | 65 |
| 3.3 Předložený dotazník..... | 66 |
| 3.4 Realizace výzkumu | 67 |
| 3.5 Výsledky výzkumu..... | 68 |
| 3.6 Závěr | 71 |
| Závěr..... | 72 |
| Seznam použité literatury a zdrojů informací..... | 74 |
| Summary..... | 77 |
| Seznam příloh | 78 |

Úvod

Jaromír Bažant patří mezi uznávané soudobé plzeňské hudební skladatele, s jehož hudbou jsem se důkladněji začala seznamovat až po příchodu do Plzně, kde jsem začala před pěti lety studovat. Předtím jsem ho znala pouze z povědomí, a proto jsem se rozhodla zabývat se jeho hudbou detailněji. Jaromír Bažant totiž velkou měrou přispěl k rozvoji původní literatury pro akordeon, kterému jakožto velice mladému nástroji originální skladby chyběly. Jeho snahy přispět svým dílem do této oblasti byly také po zásluze oceněny. Nejenže získal uznání mnoha posluchačů, pedagogů či samotných interpretů, jeho práce byla oceněna dokonce až v USA, kde „American Accordion Musicological Society“ odměnila jeho instruktivní dílo *Akordeon – automat* první cenou.

Osobně jsem se s dílem Jaromíra Bažanta setkala poprvé v říjnu roku 2006, kdy jsem dostala k nastudování skladbu *Musica mutabile*, která mě hned okouzila především svou stavbou i nápadem, který v sobě skrývala. Podrobněji jsem studovala i jeho dílo *Akordeon – automat*, které je zaměřeno spíše pedagogicky. Jako instruktivní dílo je totiž velice vhodné při seznamování mladých akordeonistů se soudobou hudbou.

Z těchto všech podnětů vznikla v roce 2009 bakalářská práce, ve které jsem se zabývala především čtyřdílným cyklem s názvem *Akordeon – automat*. Nyní bych ráda na tuto práci navázala a ráda bych se věnovala dalším jeho skladbám, a to především *Hexameronu*, který je jakousi návazností na tento cyklus a dále skladbou *Musica mutabile*, především z již výše zmíněných důvodů.

Prameny, které jsem mohla využít k zpracování mé diplomové práce, nebyly nikterak rozsáhlé. Prvotním podnětem byla publikace od doc. Jaroslava Fialy, *Portréty plzeňských skladatelů – Jaromír Bažant* a notový materiál společně s nahrávkami na CD. Cenné informace jsem získala již dříve při zpracovávání mé bakalářské práce od prof. Jaroslava Vlacha, který s Jaromírem Bažantem po dlouhá léta spolupracoval a vlastně

byl i iniciátorem, který dal podnět Bažantovi komponovat pro akordeon. Z tohoto důvodu bych ráda věnovala jednu kapitolu v mé diplomové práci právě jejich spolupráci.

Cílem této práce je především analýza vybraných skladeb Jaromíra Bažanta. Jako vynikající hudební skladatel má bez pochyby i svůj jedinečný a nezaměnitelný rukopis, který bych ráda v rámci svým možností poznala. Jelikož bych se jednou chtěla věnovat výuce hry na akordeon, ráda bych zařadila do své práce i krátký výzkum, ve kterém bych chtěla řešit především výuku soudobé hudby na základních uměleckých školách a zařazování těchto skladeb do repertoáru malých akordeonistů. Hudba Jaromíra Bažanta je totiž hudba našeho století a ráda bych znala postoj nejrůznějších pedagogů k jeho kompozicím i dílům ostatních soudobých skladatelů. Myslím si, že by tato hudba měla patřit do povědomí každého z nás, a proto by se jistě měla při výuce objevit. Dle mého názoru by s ní měla být obeznámena i široká veřejnost. A právě počátek všeho je v rukou již činných učitelů i budoucích pedagogů na základních uměleckých školách nebo pedagogů hudebních výchov na základních a středních školách.

1 Životní osudy Jaromíra Bažanta

1.1 Jaromír Bažant jako osobnost

Jaromír Bažant, hudební skladatel a pedagog, je jednou z významných skladatelských osobností města Plzně. Narodil se 8. srpna 1926 v Krásném Dvoře u Podbořan, ale již během prvního roku jeho života se rodiče spolu s ním přestěhovali do Plzně a vzápětí do Štáhlav. S údolím řeky Úslavy, kde tato malebná obec leží, je úzce spjato skladatelovo mládí i doba dospívání. Bažant se od malička věnoval sportu, díky kterému získal velké úspěchy a výbornou pověst. Jeho zájmem však nebyl pouze tenis, fotbal či hokej, ale byla to hlavně hudba, které se již od útlého věku aktivně věnoval. První hudební nástroj, který se objevil v jeho rukou, byly housle. Protože dosahoval velice dobrých výsledků, koupili mu rodiče klavír, na který se začal učit hrát u venkovských kapelníků. Zanedlouho ale rodiče zjistili, že tento velmi nadaný chlapec potřebuje odbornější vzdělávání, než se mu dostávalo doposud, a proto přešel na tehdejší Městskou hudební školu Bedřicha Smetany v Plzni. Na housle se tam učil u Reginy Řeháčkové a na klavír u Netty Steinerové. V obou oborech dosahoval značných úspěchů, což lze usuzovat i z toho, že již ve čtrnácti letech byl schopen bravurně interpretovat sonáty L. van Beethovena. Od malička se u chlapce projevovala schopnost skládat. Do jeho života proto vstoupil významný plzeňský skladatel a profesor učitelského ústavu Josef Bartovský, který mu také doporučil přihlásit se na pražskou konzervatoř, což hned po válce udělal a na jeho radu si vybral i studijní obor. Byla to skladba a druhým rokem ještě hra na hoboj. Na Státní konzervatoři v Praze pokračoval i ve hře na klavír, ze kterého v roce 1951 vykonal i v praxi mnohdy vyžadovanou státní zkoušku. Značných úspěchů ale dosahoval ve hře na hoboj. Jak sám skladatel říká, lze soudit podle toho, že mu jeho druhý učitel, kterým se stal po Václavu Smetáčkovi Adolf Kubát, doporučil, aby se již ve čtvrtém ročníku zúčastnil konkurzu do orchestru Národního divadla a také do České filharmonie. Do obou orchestrů konkurz

úspěšně vykonal, ale ani jednu z možností nevyužil, protože již v této době věděl, že středem jeho zájmu nebude hra na nástroj, nýbrž skladba. V tomto oboru se i po absolvování konzervatoře v roce 1950 dále vzdělával. Téměř deset let poté se přihlásil na Akademii múzických umění a znovu začal studovat skladbu. Na hudební fakultě se dostal do kompoziční třídy skladatele a pedagoga Pavla Bořkovce. V dalších letech pak studoval ještě u Václava Dobiáše a Jiřího Pauera. Po absolvování skladby ještě pokračoval ve dvouletém postgraduálním studiu hudební teorie a dějin hudby u prof. Karla Janečka a Dr. Karla Risingera.

2. 5. 2009 nás po krátké nemoci ve svých 82 letech navždy opustil.

1.2 Nejslavnější žáci Jaromíra Bažanta

Od roku 1962, kdy začal Jaromír Bažant působit na plzeňské konzervatoři a vyučovat hudebně-teoretické předměty, prošel jeho hodinami harmonie a improvizace velký počet nadaných žáků, z nichž se mnozí aktivně věnují hudbě i nadále. Část absolventů se věnuje pedagogické činnosti, někteří působí jako výkonní umělci na sólové dráze nebo v nějakých komorních či orchestrálních uskupeních. Značnou část své výuky věnoval Jaromír Bažant kompozici, která ale nebyla zařazena do vyučování. Sám Jaromír Bažant říká: *„Učil jsem téměř 40 let hudebně-teoretické předměty na plzeňské konzervatoři, a protože zde nebylo kompoziční oddělení, rád jsem poskytoval zájemcům o skladbu individuální konzultace“*.¹ Několika talentovaným žákům pomáhal vytvářet nová díla. Jelikož on sám byl tou dobou již uznávanou osobností v této oblasti, mohl vycházet z praxe a svých vlastních zkušeností a udílet tak mnohdy cenné rady a poskytovat nové informace. Jedním z jeho nejnadanějších žáků byl i doc. Jiří Bezděk.

¹ Jaromír Bažant dokončil už dvaadevadesát skladeb [článek] / Jaromír Bažant ; [rozhovor připravil] Jaroslav Fiala. – I1. – In: Kultura : plzeňský kulturní přehled. – Č. 8 (srpen 2001), s. 10-11

Jiří Bezděk nepochází z muzikantské rodiny, ale od malička se v něm projevovalo hudební nadání, a tak se v šesti letech začal učit hrát na akordeon. Základy hry získal u L. Hrůzové, později u L. Rottenbornové. Chlapec projevoval velký zájem o hudbu, o čemž svědčily jeho značné úspěchy na akordeonových přehlídkách a soutěžích, a tak v roce 1975 začal i přes prvotní vzdor jeho rodičů studovat právě hru na akordeon. Nejprve u Jaroslava Vlacha, dva roky u Evžena Zomera a nakonec v roce 1981 absolvoval u mladého slovenského pedagoga Martina Mintála. Na konzervatoři vykazoval znamenité výsledky nejen ve hře na akordeon, ale i v teoretických disciplínách. Velice ho lákala kompozice. Jeho skladatelské začátky vyvrcholily tím, že začal poznávat skladby Jaromíra Bažanta, které mu předkládala jeho učitelka Ludmila Rottenbornová jako studijní materiál již od 4. ročníku LŠU. Po vstupu na konzervatoř poznal samotného skladatele osobně. Začal s ním, i když nepravidelně, konzultovat problematiku některých skladeb. Jiří Bezděk, zpočátku velmi ovlivněn Bažantovou hudbou, si brzy našel svůj originální styl a začal tvořit vlastní skladby. Přistoupil též k dalšímu odbornému vzdělávání na Akademii múzických umění (dále AMU), kde konzultoval u prof. Václava Riedlbaucha. Postupně na akademii absolvoval obor skladby i obor hudební teorie.

Zasloužil se též o rozvoj původní akordeonové literatury. I když jeho kompozice jsou hodně rozmanité, co se týče nástrojového obsazení jednotlivých skladeb, akordeon je skladateli velmi blízký, a proto i jedna z jeho prvních skladeb, šestivěté *Momentky pro akordeon*, je určena pro tento nástroj. V roce 1990 vznikly *Tři prosby pro varhany*, jejichž transkripci provedl prof. Jaroslav Vlach. Další skladbou upravenou pro akordeon jsou *Tři kresby* původně napsané pro cembalo. Instrumentálně bohatá skladba byla premiérována v roce 1992. V roce 1993 měla premiéru na přehlídce s názvem Hudba temperovaná mládím čtyřdílná *Svíta dobrému srdci* komponovaná pro akordeon, flétny a kytary. Zazněly ale pouze dvě věty, jako celek ji mohli posluchači slyšet o něco později. V roce 2003 vznikla sólová skladba, a to pětivěté *Francouzské divertimento pro akordeon. Opsáno ze stříbrného jasu* z roku 2005, komponované v duchu minimalistické hudby, má

vystihnout dojem, kterým je odraz slunce od hladiny řeky. Třívětá skladba byla věnována mladé vynikající plzeňské akordeonistce Jarmile Vlachové a výbornému hráči na violoncello, členovi plzeňské filharmonie a zároveň členovi její umělecké rady, Davidu Niederlemu. Skladba měla premiéru v rámci plzeňského festivalu Smetanovské dny 2006. Mezi svá instruktivní díla pro akordeon skladatel řadí *Tři podzimní nálady* komponované pro akordeon se standardními basy. Skladba premiérována v roce 2007 je cyklem tří snazších skladeb. Dostala se dokonce do úzkého výběru povinných skladeb pro mezinárodní akordeonovou soutěž konanou v Klingenthalu. V roce 2008 měla premiéru zatím poslední skladba, ve které se objevil akordeon, *Osm cikánských písní pro zpěv a akordeon*. Prvně byly k slyšení na koncertě Západočeského hudebního centra v provedení pěveckého sboru Ko-mar pod vedením Bc. Hany Bezděkové, na akordeon doprovázel Jakub Jedlinský.

Jiří Bezděk není jen velice uznávaným soudobým skladatelem, ale je i znamenitým pedagogem. Od roku 1990 je členem Katedry hudební kultury FPE ZČU a od roku 2010 se stává jejím vedoucím. Již při svých studiích na AMU nastoupil i na plzeňskou konzervatoř, kde vyučuje hudebně-teoretické předměty. Jeho rozsáhlé znalosti a nemalé pedagogické zkušenosti mu dopomohly k vytvoření studijního plánu odborných předmětů. Díky tomu mohla být v roce 2006 zahájena činnost kompozičního oddělení na plzeňské konzervatoři. Jeho prvními žáky se stali Pavel Samiec, absolvent plzeňské konzervatoře ve hře na akordeon, a Martin Červenka, absolvent ve hře na klavír.

Pro své žáky Jiří Bezděk napsal skriptum *Úvod do harmonizace české lidové písně* a v roce 2008 vyšlo jeho skriptum *Soudobá hudba před tabulí*. Je také autorem první třídílné *České školy hry na keyboard*.

Dalším úspěšným skladatelem, který byl ovlivněn Bažantovou tvorbou, je Jan Děd. Mezi jeho nejzávažnější kompozice patří duchovní skladby. Značnou část své tvorby věnoval zobcové flétně. Jako její učitel totiž postupem času zjišťoval, že pro ni chybí vhodná literatura. Ačkoli nepochází z hudební rodiny, matka byla zubařka, otec se zabýval obchodem, dostal

základy hudebního vzdělání ve hře na klavír v tehdejší známé Klavírní škole Marty Filipovské-Mikelkové. Vystřídal však několik pedagogů. Nejdéle a možná i nejvíce jeho hudební rozvoj podporoval Karel Václ. Výborný klavírista, který vyučoval na nejrůznějších plzeňských středních školách, zaujal Jana Děda svou nevšední a originální výukou. Nejenže spolu hráli v úpravách pro čtyřruční klavír Haydnovy, Mozartovy, ale i Beethovenovy symfonie, prof. Václ mluvil při výuce chvílemi německy nebo latinsky, a tak zároveň rozvíjel Dědovu znalost jazyků.

Jelikož mu totalitní režim nedovolil studium na střední škole, rozhodl se Jan Déd prohloubit své hudební znalosti, a tak koncem 50. let začal soukromě studovat hru na klavír u Jindřicha Durase a také skladbu u Bohdana Gselhofera. V roce 1964 byl dokonce přijat k dálkovému studiu na plzeňskou konzervatoř. Posléze začal studovat na AMU obor skladby, kterou však díky neshodám nedokončil.

Pod vedením jeho prvního učitele kompozice Bohdana Gselhofera byly zpracovány jeho počáteční skladby, a to *Čtyři písně pro mužský sbor a dva lesní rohy* nebo *Sbírka třiceti jednotlivých písní pro zpěv s průvodem klavíru* pocházející z roku 1962. Od svého prvního učitele však záhy přešel k Jaromíru Bažantovi. Ten mu dopomohl k přechodu od tvorby vokální také k tvorbě instrumentální. Na Večeru přátel hudby (20. 1. 1964) poprvé zazněla malá klavírní svita s názvem *Bílé píšťaly*. O rok později byla také poprvé uvedena jeho sdělná a formově nekomplikovaná *Sonatina pro dvoje housle a klavír*.

Jak již bylo zmíněno, skladatel měl vřelý vztah k zobcové flétně. Proto i pro ni vzniklo několik instruktivních skladeb. První takovou je *Deset koled pro sopránovou a tenorovou flétnu*, kdy je melodie jednotlivých koled většinou určena zobcové flétně a part flétny tenorové by měl hrát buď učitel, nebo vyspělý žák. Dalšími skladbami (*Deset studií pro sólovou altovou zobcovou flétnu*, *Sonatina pro sopránovou zobcovou flétnu a kytaru*) také přispěl do tak málo obsáhlého repertoáru zobcových fléten. Za přednesovou skladbu je považována *Sonatina pro sopránovou a altovou zobcovou flétnu a kytaru*.

Od roku 1982, v souvislosti s vedením souboru Čiliňáček, se autor soustředí převážně na úpravu lidových písní pro potřeby sboru. Malá část jeho tvorby je věnována klavíru, ke kterému měl velice blízko. Z vyspělejších skladeb lze jmenovat např. *Charakteristické variace*, nebo *Sonatina in C pro klavír na čtyři ruce*, která motivicky čerpá z Dědova baletu *Báchorky o čertech*.

1.3 Spolupráce Jaromíra Bažanta s Jaroslavem Vlachem

Díky nástupu Jaroslava Vlacha na plzeňskou konzervatoř v roce 1965 dostal Bažant příležitost seznámit se s naším předním akordeonistou a učitelem hry na tento nástroj a poznat tak lépe technické možnosti relativně dokonalého nástroje, o který již dlouhou dobu jevil nebývalý zájem. K tomu, aby akordeon pronikl na koncertní podia a povýšil tak na pozici rovnocenného koncertního nástroje, bylo potřeba napsat skladby přímo pro tento nástroj. Na koncertní podia se poprvé podařilo dostat akordeon v roce 1949, kdy napsal Emil František Burian *Koncert pro akordeon a symfonický orchestr*, který byl u nás prvním svého druhu. Dalším z našich skladatelů, kteří použili akordeon ve vážné hudbě (v orchestrálním partu), byl Bohuslav Martinů. Bylo tedy hlavně na prvních interpretech na tento nástroj, aby svými výkony, styky a osobními kontakty podněcovali soudobé skladatele ke vzniku nových originálních skladeb pro akordeon. Jako první se o to zasloužil vynikající akordeonista Milan Bláha.

Jaroslav Vlach, stejně jako sám skladatel, věděl, že pro akordeon chybí původní literatura. S vědomím tohoto faktu tak vznikla vzájemná spolupráce s bezesporu nejvýznamnějším skladatelem západočeského kraje Jaromírem Bažantem. Ten z podnětu tehdejšího Svazu skladatelů, které vyzvalo své členy, aby začali pro akordeon komponovat, složil svou první závažnou skladbu, třívěté *Concertino pro akordeon a orchestr*, které poprvé provedl Jaroslav Vlach (8. 4. 1966) na koncertě učitelů tehdejší Lidové školy umění Bedřicha Smetany v Plzni. Při premiéře byl ale orchestr nahrazen klavírem, na kterém sólistu sám skladatel doprovázel. Brzy na to byla

skladba provedena na přehlídce nových skladeb v Praze, kde byl sólista doprovázen Symfonickým orchestrem ČKD Praha. Značných úspěchů dosáhlo provedení skladby i s doprovodem orchestru v Mariánských Lázních a brzy na to také v Teplicích. Jaroslav Vlach, který byl mimo jiné sólistou v činohře a operetě divadla J. K. Tyla v Plzni a také sólistou v plzeňském rozhlase, provedl skladbu dokonalým způsobem, a tím zajistil její životaschopnost a umocnil tak i spontánní vnímavost autorova hudebního projevu. Po pražské premiéře uveřejnil Václav Felix v Hudebních rozhledech pozoruhodnou zmínku, v níž uvedl, že...“ *Bažantova práce má asi nejvíce předpokladů k zakotvení v repertoáru amatérských a orchestrálních těles technicky přístupnými orchestrálními party a šťastnou stylizací sólového akordeonu*“.

Velký úspěch a virtuózní hra Jaroslava Vlacha byly pro Jaromíra Bažanta podnětem k napsání další koncertantní skladby, tentokrát *Capriccia pro akordeon a orchestr*. Skladba měla premiéru na večeru novinkové tvorby západočeských autorů dne 25. ledna 1967, na které se opět podílel Jaroslav Vlach a Plzeňský rozhlasový orchestr pod taktovkou Josefa Blackého. Samotná skladba zůstává sice tonální, ale klade vysoké nároky nejen na sólistu, ale také na orchestr. Za svůj znamenitý výkon dostal sólista vzápětí po premiéře děkovný dopis od tajemníka tehdejší Krajské pobočky Svazu skladatelů v Plzni.

V roce 1967 byli oba umělci pozváni na mezinárodní seminář do Trossingenu², kde opět provedli na celovečerním recitálu *Concertino* i *Capriccio*. J. Bažant pro tuto příležitost připravil novou komorní skladbu pro akordeon a klavír nazvanou *Tři studie*, později přejmenovanou na *Kosmickou hudbu*. Tato avantgardní skladba, první svého druhu, představuje akordeon jako nástroj schopný splnit i nejradiálnější požadavky některých směrů soudobé hudby. Třívětá experimentální skladba provedená v již tradičním

² Trossingen je mezinárodním střediskem akordeonistů a sídlem firmy Hohner. Za její podpory se každoročně konají „Internationale Trossinger Musikpädagogische Oster und Sommerarbeitswochen“, na které jsou zváni vynikající sólisté, pedagogové a skladatelé z celého světa.

obsazení byla přijata s velkým ohlasem, ale mezi odborníky současně vzbudila značný rozruch. Po koncertu se konala diskuze k uvedeným skladbám. O slovo se tehdy přihlásil jeden starší pán, jistě vážený učitel hry na akordeon z tehdejší SRN, který vyzval dnešní lidstvo, aby dnes, v době raket, naložilo tyto skladby s těmi, kteří je píší a hrají, do těchto raket a poslali je někam na Měsíc. V Trossingenu se mimo jiné seznámil Jaroslav Vlach se Stanley Darrowem, se kterým navázal trvalejší pracovní vztah.

Ještě tentýž rok byli Jaroslav Vlach a Jaromír Bažant pozváni do USA, kam v listopadu odletěli. Cílem cesty bylo seznámit americké odborníky s nejnovější akordeonovou literaturou. Uskutečnili téměř dvouměsíční turné po USA, kde navštívili Filadelfii, Westmund, New York a další místa a uváděli zde převážně skladby Jaromíra Bažanta. Dočkali se značných úspěchů, a dokonce se představili posluchačům newyorského rozhlasu. V téměř hodinovém živém vysílání představili základní díla svého repertoáru. Bažantovy skladby zde byly nahrány na dlouhotrvající desku. Vedle koncertních výstupů měli také možnost se seznámit se strukturou hudebního školství, s organizací akordeonových soutěží a výukou na soukromých školách. Na základě přesvědčivých uměleckých výkonů byli pozváni oba umělci do USA znova. Pozvání ale tentokrát přijal Jaroslav Vlach sám. V roce 1969 se tedy opět zúčastnil semináře a mistrovských kurzů. Ještě před odjezdem požádal plzeňského skladatele Antonína Devátého, aby napsal skladbu pro dva akordeony a orchestr. Tu poté prezentoval 10. 8. 1969 v New Yorku. Na druhý akordeon hrál již zmiňovaný Stanley Darrow. V náročné skladbě byly využity všechny technické vymoženosti nástroje. Jaroslav Vlach znova uvedl Bažantovy skladby, které sklidily opět obrovský úspěch.

Jaromír Bažant složil ještě několik dalších významných skladeb pro akordeon, které vždy dosáhly obrovských úspěchů jak u posluchačů, tak i u samotných interpretů. Jak říká sám Jaroslav Vlach o Jaromíru Bažantovi: „*Spolupráce s ním mnohdy byla velice těžká, provedení jednotlivých skladeb muselo být brilantní, dokonalé. Často mezi námi vznikaly veliké rozbroje, ale*

můžeme být rádi, že ho máme. Pro akordeon a jeho hudební rozvoj udělal mnoho a je průkopníkem akordeonových skladeb “.

1.4 Akordeonová tvorba Jaromíra Bažanta

Tento současný plzeňský hudební skladatel se velice zasloužil o rozvoj akordeonové literatury u nás. V šedesátých letech, kdy začal pedagogicky působit na plzeňské konzervatoři, a kde se mimo jiné blíže seznámil s naším předním akordeonistou a učitelem hry na tento nástroj Jaroslavem Vlachem, dostal velice lákavou nabídku. Právě v této době vyzvalo vedení Svazu skladatelů své členy, aby začali vytvářet nové skladby pro akordeon. Jelikož tento skladatel neskrýval zájem o tento nástroj, rozhodl se napsat svou první závažnou skladbu, třívěté *Concertino pro akordeon a orchestr*, kterého se hned po jeho dokončení ujal již zmíněný Jaroslav Vlach a společně ho s Jaromírem Bažantem několikrát veřejně provedli. Jen co zaznamenal první úspěchy, rozhodl se pro napsání další skladby, kterou pojmenoval *Capriccio*. Ještě před jeho premiérou byli oba umělci pozváni na celosvětový seminář hráčů do Trossingenu. Pro tuto událost složil Bažant skladbu pro akordeon a klavír *Tři studie*, později přejmenovanou na *Kosmickou hudbu*. Tato skladba byla opět náležitě oceněna nejen odborníky. Na podzim roku 1967 přijali hudebníci pozvání do Spojených států, aby seznámili americké odborníky s nejnovější akordeonovou literaturou. Pořádali zde mnoho koncertů a tento pobyt byl dokonce inspirativním pro Bažantovu další tvorbu. Vznikla *Suíta programatika*, která byla ovlivněna zážitky z Ameriky. Po letech, již v době svobody názoru, byla tato suíta přejmenována na *Americkou suítu*. Netradičním dílem, vzniklým bezprostředně po návratu z Ameriky, je skladba *Invence* s podtitulem *Provokace pro pět akordeonů*. Touto skladbou chtěl Bažant poněkud provokovat konzervativní publikum. Zapojuje do ní netradiční prvky hry jako

například dřevěné zvuky vznikající přejížděním nehty nahoru a dolů po klaviatuře.

Dalším dílem, které vzniklo v roce 1970, je soubor pedagogicky zaměřených skladeb, *Akordeon-automat* (vyd. Supraphon Praha 1974). Za tuto kompozici dostal v roce 1971 první cenu v skladatelské soutěži American Musicological Society v Pitmanu. V tomto období vznikají Bažantovy *České písně a tance pro akordeon*, nebo fantazie s názvem *Evokace I.*

Na základě další objednávky Svazu skladatelů vzniká v roce 1974 třívětá *Sonáta piccola* pro akordeon. Koncem sedmdesátých let je dokončena cyklická skladba, *Hexameron*, kterou lze považovat za volné spojení se souborem skladeb *Akordeon-automat*, nebo i za jeho pokračování. Další cyklickou skladbou, dokončenou až v polovině osmdesátých let, je *Suita polyfonica*. Jedná se o čtyřvětou suitu, která jako celek graduje od preludia až k náročné fuze. V roce 1988 dokončuje *Tři sonatiny pro akordeon. Sonatinu semplice*, komponovanou pro akordeon pouze se standardními basy, *Sonatinu giocosu* pro barytonové basy a konečně *Sonatinu bravementu* určenou pro akordeon vybavený obojími basy. Koncem devadesátých let složil Bažant skladbu s opusovým číslem 72, nazvanou *Musica mutabile*. Je to osmivětá skladba, jejíž každá věta je variací vyjadřující určitý historický hudební sloh. Je zde obměňováno základní téma, které dostává vždy příslušný název období. V této době ještě vzniká virtuózní a náročná skladba *Čtyři taneční fantazie pro akordeon*. Zatím posledním dílem psaným pro akordeon je *Sonáta pro akordeon* s opusovým číslem 98.

Jaromír Bažant napsal pro akordeon 16 stěžejních skladeb a svou tvorbou velice přispěl rozvoji hry na akordeon a také k tomu, že akordeon se stává velice vyhledávaným koncertním nástrojem.

1.5 Zvláštní výrazové prostředky při hře na akordeon

1.5.1 Klapot kláves

Jedná se o beztónové hraní na klávesách. Původně technický nedostatek byl využit jako nový výrazový prostředek, kdy je klapot kláves povýšen na vyšší funkční záležitost, v ukázce č. 1 značeno (3).

1.5.2 Cluster

Společná souhra tónů, které se nachází v bezprostřední blízkosti. Tóny mohou být napsány buď přesně, nebo je autorem uvedena pouze oblast, ve které mají být tóny zahrány. Lze hrát jak v levé, tak pravé ruce. Je prováděn buď jednotlivými prsty nebo dlaní, podle šířky clustru, v ukázce č. 1 značeno (2).

1.5.3 Údery na horní roh nástroje

Lze chápat jako zvláštní druh měchově artikulace, kdy v levé ruce je držen určitý tón, akord nebo v tomto případě hrán cluster. Pravou rukou se provádí údery na horní stranu nástroje v předepsaném rytmu, v ukázce č. 1 značeno (1).

Ukázka č. 1³

The musical score is written for an accordion in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The piece begins at measure 7. The left hand (bass clef) plays a sustained cluster of notes, marked with a forte dynamic (*ff*) and labeled with a circled 2 (2). The right hand (treble clef) starts with a rest, then enters with a series of rhythmic strikes, marked with an *accel.* (accelerando) and labeled with a circled 1 (1). After a few measures, the right hand returns to a steady rhythm, marked *a tempo* and labeled with a circled 3 (3). The strikes in the right hand are indicated by 'x' marks above the notes, suggesting percussive attacks on the instrument's reeds.

³ BAŽANT, Jaromír. *Musica Mutabile [hudebnina]:7.Témbrová* .1. vyd. Edition Rondo Prague, 1999. 21s.

1.5.4 Tónové glissando

Představuje tzv. vokalizaci nástroje, jedná se o vzdálenější přechod od jednoho tónu. *Technicky závisí účinnost glissanda na jeho délce, rychlosti a síle. Obecně je glissando tím nápadnější, čím menší je jeho rychlost a čím větší je síla klouzajícího tónu (...)*⁴. Glissando se provádí skluzem po klávesách a přitom je zachováno měchové napětí (Ukázka č. 2).

Ukázka č. 2⁵

The musical score for piano, labeled 'Ukázka č. 2⁵', consists of two systems. The first system starts at measure 154. The right hand (RH) begins with a block chord marked 'b.sh.' (basso continuo) and 'mf'. This is followed by a glissando marked 'gliss.' moving upwards, starting from a chord and ending on a single note, marked 'ff'. The left hand (LH) plays a simple accompaniment. The second system also starts with a 'b.sh.' chord and 'mf', followed by another upward glissando marked 'gliss.' from a chord to a note, marked 'ff'. The LH continues with its accompaniment.

1.5.5 Hra na registry

Zvláštní hráčskou technikou, kterou se Bažant může ve svých skladbách pochlubit, je hra na registry. Střídavým klapotem registrů dosahuje neobvyklých efektů. V notách je vždy označen rytmus, může být předepsána i rejstříková improvizace (Ukázka č. 3).

Ukázka č. 3⁶

The musical score for piano, labeled 'Ukázka č. 3⁶', consists of two systems. The first system starts at measure 38. The right hand (RH) plays a series of eighth notes, followed by a quarter note, marked with a rhythmic symbol. The left hand (LH) plays a simple accompaniment. The second system is marked 'Registr' and shows a change in register. The RH plays a series of eighth notes, followed by a quarter note, marked with a rhythmic symbol. The LH plays a simple accompaniment. The third system is marked '(1) mf' and 'decresc.', showing a series of eighth notes in the RH and a simple accompaniment in the LH.

⁴ ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného hudebního umění*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, 1959. s. 86.

⁵ BAŽANT, Jaromír. *Musica Mutabile [hudebnina]:7.Témbrová*. 1. vyd. Edition Rondo Prague, 1999. 21s.

⁶ BAŽANT, Jaromír. *Musica Mutabile [hudebnina]:7.Témbrová*. 1. vyd. Edition Rondo Prague, 1999. 21s.

1.5.6 Šelest vzduchu

Stiskem vzduchového knoflíku a tahem měchu je docíleno tzv. šelestu, který může být dynamicky ztvárněn a může sloužit jako zvukový prvek konkrétní hudbě.

1.5.7 Čtvrttóny

Prudkým tahem měchu a současným nedomáčknutím klávesy lze zahrát čtvrttóny nebo drobná glissanda⁷.

⁷ VIČAR, Jan. *Akordeon a jeho hudební uplatnění*. 1. vyd. [s.l.] : Panton, 1981. s. 42.

2 Analýza vybraných skladeb

2.1 Všeobecný popis skladeb

2.1.1 Akordeon-automat

Rozsáhlejším cyklem skladeb, nazvaným Akordeon-automat, přispívá J. Bažant do oblasti instruktivně přednesové literatury. Celý cyklus vznikl na popud redaktora Supraphonu J. Rady. Ten dal skladateli námět vytvořit krátké a nenáročné přednesové skladby pro akordeon. Tak vzniklo další rozsáhlé dílo, které jistě s velkým vděkem přijímají učitelé v ZUŠ, kteří cítí potřebu vést své žáky jiným směrem, tedy do oblasti soudobé hudby. Je to soubor skladeb, který by měl pomoci žákům překonat mez mezi elementárními oblastmi hudby a vyššími technickými a výrazovými požadavky sféry hudby soudobé.

Pedagogicky zaměřené skladby napomáhají žákům i samotnému pedagogovi k dalšímu rozvoji žáka. Skladby jsou koncipovány tak, že se lze zaměřit pouze na tu, která řeší daný technický problém, jež je ve hře třeba zdokonalit. Proto dostal cyklus název Automat. Je důležité zaměřit se na okamžitou potřebu žáka a podle toho skladbičky vybírat. Paralelou Bažantova cyklu by mohlo být instruktivní klavírní dílo *Mikrokosmos*, které zkomponoval Béla Bartók původně pro svého syna. Je to cyklus 153 pedagogicky zaměřených skladbiček rozdělených do šesti sešitů. Když Bartók začal vyučovat svého syna na klavír, narážel při tom na různé technické problémy, které bylo třeba procvičit, a tak začal komponovat krátká cvičení s cílem urychlit synův pokrok. Tyto krátké studie poté uspořádal podle rostoucí technické a hudební náročnosti a vytvořil cyklus s názvem *Mikrokosmos*. Skladby v několika různých stylech, ve kterých jsou použity nejrůznější rytmy, moderní harmonie tvoří dohromady svůj vlastní svět. Mladého klavíristu trénuje na hru atonality, kdy každá ruka hraje v jiném

předznamenání. Jelikož byl Bartók velkým sběratelem folklórních motivů, cituje je i ve svém díle a vytváří nejrůznější variace. Nyní je *Mikrokosmos* velice lákavých dílem, které nenásilnou formou pomáhá pochopit soudobou hudbu.

Akordeon-automat se skládá ze čtyř sešitů, které jsou určeny akordeonistům všech vývojových stupňů. Jednoznačně lze poukázat na jeho pestrost. Nalezneme zde mnoho studií, které řeší problémy technického rázu jako například hra souzvuku tónů v rozsahu septimy nebo kvinty. Skladby zachycující určitý charakter osob nalezneme hned v prvním sešitě. Tanečními rytmy se mohou chlubit skladby jako *Polka*, *Tanec*, *Valčík*, a dokonce se zde setkáváme i se skladbami žánrového zaměření. Jsou to především skladby ze sešitu nazvaného *Mozaiky*, který je třetím v pořadí. Názvy skladeb jako např. *Pastorale*, *Intermezzo*, *Nocturno* označují kompozice již z dřívějších dob. Zde jsou podány novým hudebním jazykem, ale stále si zachovávají svůj původní charakter. Jistě si každý vybere, co zrovna ve výuce potřebuje, protože rozmanitost těchto kompozic je opravdu rozsáhlá. *Akordeon-automat* pomáhá rozvíjet technické a muzikální vlastnosti žáků a celkově přispívá k rozvoji hudebního myšlení a představivosti žáka.

Ačkoli panovaly jisté obavy, zda dílo bude pro svou neotřelost a modernost vůbec přijato, získalo si velké uznání mnoha učitelů hry na akordeon a v dnešní době je využíváno při vystoupeních, je zařazováno i do soutěžních repertoárů. Jednoznačně i díky své velké tvárnosti. Přestože jsou skladby psány jako jednotlivá čísla, lze je ale sestavovat např. do svitových útvarů, v nichž nelze opomenout řádný kontrast mezi jednotlivými větami.

Celý cyklus vyšel v roce 1971 tiskem. Dílo s opusovým číslem 30 se může pyšnit i velkým oceněním. Za svou nevšednost a přínos do oblasti instruktivní literatury pro akordeon byl v roce 1971 odměněn první cenou ve skladatelské soutěži, kterou vypsala „American Accordion Musicological Society“⁸ v městě Pitman ve Spojených státech.

⁸ Americká muzikologická společnost byla založena roku 1934 jako podpora pro výzkum v různých oborech a oblastech hudby. Mezi její zakládající členy patří např. George S. Dickinson, Gustave Reese nebo Joseph Schillinger. Společnost se v dnešní době skládá z velkého počtu členů. Na spolupráci

2.1.1.1 Snítka miniatur – sešit první

Tento první, nejméně náročný díl celého cyklu je určen pro žáky ZUŠ, kteří prošli teprve pouhými začátky hry na akordeon. Obsahuje šestnáct drobných studií, které by měly zachycovat náladu nebo charakterizovat nějakou postavu. Po technické stránce jsou snadné a dovolují interpretům zaměřit na spíše na výraz. Důraz by zde měl být kladen na správná tempa a stránku přednesovou. Práce pouze se standardními basy je poměrně snadná. Jsou vybírány tak, aby levá ruka byla posazena do co nejpřirozenější pozice pro tah měchu, a to do střední oblasti okolo basu C. Nenalezneme zde ani žádné větší a obtížné skoky, a tak se hráč může lépe soustředit na hru pravou rukou. Ani v pravé ruce nejsou užity žádné obtížné akordy. Setkáme se s dvojhlasý v terciích a jen mimořádně s trojhlasými akordy. Přebírají jednohlasé melodie s nepřilíživými rytmy. Avšak cílem této studie je rozvoj a pohotovost obou rukou, přičemž je kladen důraz na to, aby nepřevládala melodická složka pravé ruky a obě ruce byly pokud možno stejnoměrně i technicky využity.

2.1.1.2 Medailónky – sešit druhý

Osm přednesových skladeb je určeno pro středně pokročilé žáky. Jedná se především o děti ze 4. a 5. ročníku I. cyklu ZUŠ. Zcela jasně se autor věnuje technickým aspektům. Pokud chce žák kvalitně interpretovat

se podílí více než 3 600 jednotlivců a 1 200 institucionálních předplatitelů z více než čtyřiceti zemí. Každoročně společnost pořádá výroční zasedání, kterých se zúčastňují akademičtí pracovníci z vysokých škol Severní Ameriky, ale i ze zahraničí. Probíhají zde různá sympozia, prezentace a koncerty. U příležitosti konání těchto akcí je každoročně vyhlášeno několik cen a uděleno mnoho stipendií. AMS vydává nejrůznější publikace, mimo jiné i Věštník AMS, který je zveřejňovaný třikrát ročně od r. 1948 v tisku „University of California“.

soudobou hudbu, je nutné, aby byl seznámen s novými hudebně vyjadřovacími prostředky. Již ve druhé skladbě *Minuetto* je uplatňována imitační technika a autorovým zájmem je především rozvíjet polyfonní myšlení. Zároveň však dodržuje určitou formu klasického menuetu, a tak vzniká jakási parodie. Za povšimnutí jistě stojí *Invence*, která je pátou v pořadí, kde autor uplatňuje další vyjadřovací prvek soudobé hudby, a to bitonalitu. Pravá ruka hraje v E dur, kdežto levá v C dur. Ryze technického rázu jsou skladby s názvem *Kvinty* a *Septimy*. Obě řeší interpretaci souzvuků s kvintovým, či septimovým rozsahem. V první zmíněné skladbě jsou použity kvinty i v levé ruce. Jejich provedení ale není obtížné. Střídavě je zde možno použít souzvuku tónů A a E, a G a D. Jelikož tyto basy leží v základní řadě přímo nad sebou, je jejich interpretace přirozená.

2.1.1.3 Mozaiky – sešit třetí

V třetím sešitu se autor *Akordeon-automatu* snaží obrátit pozornost žáka na přednesovou stránku. Je určen žákům 6. ročníku I. cyklu ZUŠ, kdy by žák měl zvládat a dobře znát svůj nástroj a měl by umět využít i nejrůznější techniky hry, jako jsou např. skoky v akordickém doprovodu v levé ruce, měl by umět pracovat s měchem a v pravé ruce by měl mít technicky osvojenou hru dvojhlasu, vícehlasu a prstoměchové kombinace.

Osm „charakteristických skladeb“, jak je autor nazývá, spolu kontrastují svým výrazem i jemu podřízenými prostředky, a proto vedle sebe někdy stojí skladby vysloveně jednoduché, které kontrastují s obtížnějšími. Nejvíce autor zaměřuje pravou ruku, na kterou jsou kladeny zvýšené technické nároky, levá ruka je všude omezena na nejběžnější melodické i akordické postupy. To žákům jednoznačně ulehčí situaci při přednesu. Mohou se tak soustředit na přirozené vyjádření plné fantazie. Stylizace některých skladeb jako např. *Pastorale* či *Nokturno* si zachovává svůj pevný

charakter a historický ráz, najdeme zde ale skladby tanečního charakteru (*Valčík*), nebo studie s jazzovými prvky (*Capriccio*).

Skladby jsou zkomponovány jako samostatná čísla, které je možno, ale není nutno spojovat do větších celků. Jistě najdou své uplatnění při různých veřejných vystoupeních, soutěžích a při podobných příležitostech.

2.1.1.4 Skici – sešit čtvrtý

Studie čtvrtého posledního sešitu jsou koncipovány pro vyšší instruktivní stupeň žáků ZUŠ. Je určen mladým akordeonistům 6. a 7. ročníku I. cyklu. Skladby jsou vysloveně obtížného charakteru. Autor hráče seznamuje s technickými problémy a prvky virtuózní hry. Jsou to drobné studie, které jen naznačují problém, a myšlenka zde není dále rozvíjena a spíše je jen bezprostředně zachycena. Proto také název *Skici*. Přesto jsou skladby velice sdílné a nápadité. Hojně zde používá šestnáctinové hodnoty not v rychlých tempech, které při brilantním provedení působí velice virtuózně. Řeší zde také problém hraní obtížných a méně přirozených akordů, avšak typických pro tento druh hudby. Ve dvanácté studii s názvem *Allegro* je uplatněn problém hraní kvartových souzvuků. Sám autor doporučuje, pokud budou skladby prováděny veřejně, že by měly být spojovány do vhodně sestavených celků, ve kterých by se mělo dbát na kontrasty jednotlivých částí. Ať už jsou to kontrasty v tempu či v barvě. Nejvhodnější jsou sestavy do svitových útvarů.

2.1.2 Hexameron

Hexameron je cyklická skladba pro sólový akordeon a je řazen mezi přednesové skladby instruktivního charakteru. Kompozice byla dokončena koncem 70. let a je považována za jakési pokračování čtyřdílného nižšího cyklu *Akordeon-automat* a tvoří přechod od základní instruktivní literatury. Je

náročnější z hlediska interpretace i technických dovedností, a proto je zařazován do výuky ve vyšších ročnících na základních uměleckých školách, či v prvních ročnících na konzervatořích. Skladba rozvíjí akordeonistu jak po stránce technické, tak interpretační a zvládnutí této skladby mu otevírá další možnosti pro provedení náročnějších skladeb.

Hexameron je optimisticky laděné dílo, které svou hravostí a temperamentem pobízí k nevšední interpretaci. Jednotlivé věty by měly být představeny s určitou lehkostí a nadsázkou. Jednou ze zvláštností je, že všechny věty začínají stejným písmenem, písmenem „T“ (*Toccatina*⁹, *Tango*¹⁰, *Tarantela*¹¹, *Trepak*¹², *Trnka*¹³, *Trionfo*¹⁴).

Hexameron se skládá ze šesti kratších kompozic, které jsou převážně v malých písňových formách. Jejich příznačné názvy (např. *Tango*, *Trepak*...) charakterizují jednotlivé tance (s výjimkou šesté části) a jsou hudebně dokonale vystiženy. Jednotlivé části celé kompozice jsou za sebou řazeny tak, že spolu dokonale kontrastují. Tyto rozdíly lze spatřovat především v tempu. Přestože v pomalém tempu jsou psány pouze dvě části, a to *Tango* a *Trionfo*, kontrastují mezi sebou právě jednotlivé tance tím, jak jsou za sebou řazeny. Jednotlivé části jsou po formové stránce jednoduššího rázu, jsou přehledné a pravidelné. Vyjma první části jsou všechny skladby malé třídílné formy, doplněné o introdukce, spojky či kody. *Hexameron* překvapí svou nápaditou zřetelnou melodikou a neméně výraznějším rytmem. Některé motivy jsou natolik výrazné a několikrát posluchači nabídnuty, že si je lze jednoduše zapamatovat. I proto je *Hexameron* jednou z oblíbených skladeb využívaných při výuce hry na akordeon.

Nelze vynechat zmínku o některých virtuózních částech, které již vyžadují brilantní zvládnutí prstové a měchové techniky interpreta. Nejvýraznější virtuózní část, kterou lze spatřovat v rychlém pohybu tónů

⁹ Krátká nebo jednodušší toccata

¹⁰ Latinskoamerický tanec ve 4/8 taktu pocházející z Argentiny

¹¹ Italský tanec v ¾ taktu a v rychlejším tempu

¹² Slovenský lidový tanec v 2/4 taktu

¹³ Slovenský lidový tanec v 2/4 taktu

¹⁴ Z italštiny – „trionfo“ = triumf, vítězství

v osminových hodnotách (*Molto vivace a Presto assai*), nalezneme v první a třetí kompozici, v *Toccatině a Tarantele*.

Ve skladbě není užito zvláštních výrazových prostředků při hře na akordeon. Pouze v některých z kompozic se setkáme s technikou hry zvanou *bellow shake*. V celé skladbě jsou velikou pomůckou pro akordeonistu i předepsané měchové značky. Do jisté míry tato skladba vyžaduje již pokročilé dovednosti ve hře na melodické basy. Celá kompozice poukazuje na problémy dynamiky, které po interpretační stránce musí být též dokonale zvládnuty. Ve velké míře zde autor zdůrazňuje práci s registry, neboť správná rejstříková technika ještě více podporuje autentickou interpretaci jednotlivých tanců. Ve většině tanců je zřejmá i práce s agogikou. Několikrát je ve skladbě předepsáno *ritardando* nebo *a tempo*.

2.1.2 Musica mutabile

Skladba s názvem *Musica mutabile* patří mezi přednesové skladby pro sólový akordeon. Vznikla koncem devadesátých let 20. století a přináší jak interpretovi, tak posluchači nový neotřelý tok myšlenek, které jsou autorem znázorněny v samotné skladbě. Je to dílo efektní a virtuózní, na kterém může sám interpret ukázat ve všech parametrech své vysoké kvality, navíc může ukázat i technické a výrazové možnosti akordeonu, který stále není doceňován tak, jak by si zasloužil. Vlastní název skladby přeložený z latiny „Proměnlivá hudba“ již napovídá mnohé. Záměrem skladatele bylo totiž vytvoření variačních vět, které jsou zasazeny do historického hudebního slohu. V každé z variací je vždy obměňováno základní téma, které poté dostává příslušný název období. Je fascinující, že během několika minut nás autor provede několika staletími, ve kterých se vyvíjela hudba. A tak se během krátké časové úsečky ocitneme v době baroka, klasicismu i ve 20. století, ve kterém nás autor seznamuje s novými kompozičními technikami, které se objevují v hudbě již v průběhu 2. poloviny století

devatenáctého. Setkat se můžeme s obohacením dur-mollového tonálního systému zdůrazňováním chromatiky, alterovaných akordů či složitějších chromaticko-enharmonických modulací, které nám autor popisuje ve variaci šesté, *Multiseriální*, ve které jde spíše o seriální princip. Změnám ve 20. století nepodléhá jen myšlenková náplň, forma, faktura či harmonické vyjádření, ale i elementární smyslový podklad hudby, kterým je zvuk a jeho barva. Těmto zvukovým novotám je věnována variace *Témbrová*.

Ve srovnání s *Akordeon-automatem*, potažmo *Hexameronem* je tato skladba náročnější jak na pochopení, tak na vlastní interpretaci. Jestli *Akordeon-automat* žáky vede k pochopení hudby našeho století, tak *Musica mutabile* představuje skladbu, ke které je právě předchozí průprava nezbytně nutná. Pokud chce hráč správně interpretovat skladbu, musí být již vzdělán v oblasti soudobé hudby a zajisté musí mít i určitý potenciál zvládnout skladbu po technické stránce. Proto bývá tato skladba většinou předkládána jako studijní materiál v rámci nižších ročníků konzervatoří jako přednesový materiál. Pokud se ohlédneme zpět k *Akordeon-automatu*, zmínila jsem se, že drobné studie jsou čas od času používány jako přednesové skladby ve svitových útvarech a mohou být předneseny i samostatně.

Pokud budeme činit porovnání se skladbou *Musica mutabile*, je na zvážení každého interpreta, zda je vhodné vybrat jen několik částí ze skladby a ty prezentovat v novém uměle vytvořeném celku. Bylo by docíleno pouze interpretace a prezentace částí několika vybraných slohových období. Myslím, že i to je v některých případech přijatelné, ale pokud tak učiníme, ztratí smysl původní skladatelův záměr.

Pozastavíme-li se nad vlastní formou skladby, je i tato problematika mírně diskutabilní. Autor svou kompozici sice nazval variacemi, ale nelze se jednoznačně s tímto termínem spokojit. Variace jsou všeobecně definovány jako hudební instrumentální forma, jejímž základem je postupné obměňování základního, mnohdy jednoduchého tématu, kdy je téma obměňováno nejrůznějšími způsoby, např. zdobením melodie, změnou rytmu instrumentace apod. Je samozřejmé, že i vývoj samotné formy neustal, a tak se v průběhu staletí setkáváme s jejími nejrůznějšími typy a modifikacemi.

Skladba *Musica mutabile* je variacemi volnými, ale ve své podstatě je to variace hudebního vyjádření vzhledem k času hudebního slohu. Zajisté si všimneme některých společných výrazových prostředků a vlastní hudební náplně, jako je harmonie, rytmus či dynamika. Ale nejedná se zde o klasickou práci s tématem a jeho obměnami. Lze například vypožorovat stejné tóniny v prvních pěti variacích a také v poslední *Autorské*. Vzhledem ke kompoziční technice dvou nezmíněných variací (*Multiseriální*, *Témbrová*) je evidentní vynechání tónin. Rovněž můžeme vysledovat i formovou podobnost u jednotlivých variací, která může být kromě společných tónin jedním ze soudržných kamenů celé skladby.

2.2 Vlastní formový a harmonický rozbor skladeb

2.2.1 Akordeon – automat

2.2.1.1 Sešit první – Snítka miniatur

První Bažantova sbírka šestnácti studií je nejméně náročnou téměř ze všech hledisek. Ať už se zaměříme na harmonii nebo na formu, nenajdeme zde žádné složitosti. Avšak i u tak jednoduchých skladeb zde můžeme poznat Bažantův rukopis. Jeho typické souzvuky tónů v intervalu zvětšené kvarty se objevují velice často. Stačí vzhlednout hned do první studie celého cyklu. Z formového hlediska jsou všechny studie prvního sešitu malé jednoduché formy, které lze vnitřně ještě dále logicky a systematicky členit na menší úseky. Většina skladbiček je obohacena o kody nebo krátké spojky.

V první studii s názvem **Školáček** lze vysledovat prolínání dvou motivů. Nejprve motiv zahraje pravá ruka. Po sedmi taktech tento stejný motiv přebírá ruka levá. V této skladbě dochází také k časté změně taktu. Začíná v tříčtvrtovém taktu a postupně vystřídá takty dvoučtvrtové i čtyřčtvrtové (Ukázka č. 4).

Druhá **Polka** je v typickém dvoučtvrtovém rytmu. Vnitřně tuto jednodílnou formu můžeme členit na čtyřtaktový *díl α*, dále na čtyřtaktový *díl β*, po kterém nastupuje pozměněný *díl α'*. Celá kompozice je v tónině C dur.

Třetí **Valčík**, který je v tónině B dur, tvoří svým rozsahem též malou jednodílnou formu. Vnitřně ho můžeme ale členit na dva díly, které jsou spojeny čtyřtaktovou spojkou.

Čtvrtá a pátá a sedmá studie jsou po formové stránce shodné. Skladba s názvem **Tvrdohlavý** je v C dur a tvořena dvoutaktovým předvětím a pětiaktovým závětím. Pátá **Vzpomínka** je již rozdělena pravidelněji tak, že předvětí představují takty tři a závětí takty čtyři. **Potěšení**, které je v pořadí sedmou skladbou prvního sešitu je pravidelně rozděleno na čtyřtaktové předvětí i závětí.

Šestá skladba **Tanec** je již o trochu rozsáhlejší, avšak nese veškeré znaky formy jednodílné. Zdůraznit lze její pravidelnost oproti ostatním skladbičkám. *Díl α* je osmitaktový a taktéž i *díl α'*. V závěru přichází jedna jediná změna, a to výjimečná sedmitaktová koda, která tematicky vychází z prvního i druhého dílu.

Obdobně jako Tanec vypadá z formového hlediska i studie **Popěvek** nebo skladba **Odvážný**. V obou kompozicích jsou díly rozděleny na čtyřtaktové předvětí a závětí. Rozdílný počet taktů má pouze koda.

¹⁵ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 1. sešit Snítka miniatur [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 15 s.

Zvláštní pozornost věnujme desáté studii v pořadí. **Štěstí** je tvořeno třítaktovým předvětím, na které navazuje první dvoutaktové závětí doplněné ještě o závětí druhé. Mohli bychom zde ale pozorovat náznak čtyřtaktové kody.

Jedenáctá a dvanáctá studie mají společný jeden prvek, a to jejich vnitřní nečlenitelnost. Zatímco základním prvkem ve skladbě **Omyl** je intervalový skok septimy, který je dále motivicky rozvíjen, **Hlupáček** je postavem na akordickém základu. Následující studie **Zapomenutá píseň**, **Pochod**, **Rozmluva** a **Na rozloučenou** jsou opět po formové stránce rozděleny na předvětí a závětí, pouze u třinácté studie nenalezneme kodu. Opět se setkáváme s nepravidelným členěním, jak už je u tohoto typu skladeb obvyklé. Nalezneme zde ale různé druhy tónin. Zatímco předchozí studie byly téměř všechny v tónině C dur, vidíme zde předznamenání například o třech křížcích nebo dvou béčkách.

2.2.1.2 Sešit druhý – Medailónky

Druhý sešit nese název Medailónky a obsahuje osm krátkých studií v malých, převážně dvoudílných formách nebo v dvojperiodách. Po formové stránce zdánlivě jednoduché skladby v sobě skrývají řadu harmonických problémů a náznaků moderní harmonie, která vede k dalšímu rozvoji chápání této hudby. Již malé děti, pro které jsou tyto studie určeny, seznamuje např. s imitační technikou či s prvky bitonality.

První studie **Klid** je v tónině As dur. První část, se čtyřtaktovým předvětím i závětím, se pyšní krásnou klenutou melodií, která je narušena pouze jedním disonantním prvkem, a to zmenšenou oktávou u souzvuku dvou tónů hned ve třetím a v sedmém taktu. Doprovod v levé ruce tvoří tóny z dané tóniny, jen v osmém taktu přichází tón *fa*, který je v rámci míšení tónin převzat z as moll. Po skončení *dílu a*, v devátém taktu, následuje čtyřtaktová spojka, na kterou plynule navazuje *díl a'*, ve kterém je předvětí téměř doslovně opakováno, vyjma dvou tónů ve druhém taktu, které pouze

dobarvují již dříve citované akordy. Závětí je pětiaktové a vychází ze závětí *dílu a*.

V druhé studii nazvané **Minuetto** autor uplatňuje tzv. imitační techniku. Celá skladba se pohybuje v tónině c moll. Doprovod celé skladby je založen na střídání tří tónů (c, d, g), které se neustále opakují. *Díl a* je pravidelně rozdělen na čtyřtaktové předvětí a závětí, za ním pokračuje spojka, která by se dala označit jako *s^a*, protože motivicky vychází z *dílu a*. Ve čtrnáctém taktu navazuje *díl a'* se čtyřtaktovým předvětím. Závětí je též o čtyřech taktech, ale je mírně pozměněné. Autor zde první a třetí takt rozšířil o další tóny v porovnání se závětím *dílu a*.

Třetí studie **Vteřiny** je dvojperioda s kodou. Celá je in F. Zajímavý je akordický doprovod. V předvětí *dílu a* se objevují pouze základní funkce (T, D, S), ale hned první akord závětí *g-h-d*, které začíná v pátém taktu, je alterovanou střídavou dominantou, za ní následuje durová dominantanta. V třináctém taktu zde najdeme akord *es-g-b*, který zde stojí díky míšení tónin a tvoří mimotonální dominantu k akordu následujícímu, a to k durové subdominantě *b-d-f* (Ukázka č. 5). Ani melodie hraná v pravé ruce nezůstává svou neobvyklostí pozadu. Např. již ve druhém taktu najdeme tón *fis*, který je alterovanou kvartou, a tóny tohoto taktu jakoby vycházely z cikánské mollové stupnice. V tematické kodě v devatenáctém a dvacátém taktu nalezneme tón *ges*, který je alterovaným sníženým druhým stupněm v tónině F dur. Studii tvoří *díl a* s čtyřtaktovým předvětím i závětím, na něj bezprostředně navazuje *díl a'* s předvětím i závětím a stejném počtu taktů jako v *díle a*. V sedmnáctém taktu přichází pětiaktová tematická koda.

Ukázka č. 5¹⁶



¹⁶ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 2. sešit Medailónky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 8 s.

Čtvrtá část **Septimy** není po formové stránce nikterak složitá. Je to dvojperioda se spojkou a kodou. *Díl a* obsahuje osm taktů pravidelně rozdělených na předvětí a závětí. Navazující krátká spojka o čtyřech taktech přivádí *díl a'*, který je téměř doslovně shodný s *dílem a*. Ve dvacátém prvním taktu přichází krátká tematická koda. Autor zde věnuje pozornost spíše technické stránce, a proto zde nalezneme souzvuky tónů v intervalech velké či malé septimy nebo velké či malé sekundy. Tóny hrané v levé ruce tvoří jakýsi klenutý barvitý doprovod.

V pořadí pátá studie nese název **Invence**. Je zástupcem skladby, která demonstruje bitonalitu. V předznamenání melodie psané v houslovém klíči nalezneme čtyři křížky. Tónina E dur je zde tedy doprovázena tóninou C dur, která je v tomto případě předepsaná pro basovou linku (Ukázka č. 6). Zajímavým poznáním může být fakt, že pokud slyšíme a rozebíráme melodii pravé ruky a doprovodíme ji klasickými funkcemi (T, D, S), evokuje nám tato melodie lidový nápěv, ze kterého mohl autor vycházet. Avšak její pravý doprovod tuto skladbu dostává úplně do jiné dimenze. Z formového hlediska je tato skladba rozdělena na dvě části. *Díl a* tvoří osmitaktové předvětí, za ním následuje šestitaktové závětí, které by po uplynutí těchto taktů mohlo skončit, ale je rozšířené o další čtyři takty. V devatenáctém taktu začíná *díl a'*, který doslova opakuje předvětí *dílu a*. Závětí je zde čtyřtaktové a možno říci, že o co bylo v první části prodlouženo, o to je poté zkráceno.

Ukázka č. 6¹⁷

Šestá studie zvaná **Kvinty** se skládá ze tří krátkých dílů. První z nich, *díl a*, obsahuje dvoutaktové předvětí a ve třetím taktu na druhou dobu nastupuje rozšířené závětí o šesti taktech. Autor zde rozšiřuje motiv z prvního a druhého taktu. *Díl a'* se skládá též z dvoutaktového předvětí,

¹⁷ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 2. sešit Medailónky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 8 s.

keré je rytmicky shodné s předcházejícím, ale je posazené o kvintu níž. Druhé závětí také začíná na druhou dobu v taktu a tentokrát je osmitaktové. Závěr celé studie tvoří *díl a''*, které má na rozdíl od předešlých předvětí čtyřtaktové a závětí je zde zúženo na tři takty. V posledních třech taktech je také v levé ruce zopakován motiv s kvintami.

Předposlední studie nazvaná **Dialog** je formově rozdělena na tři části. Šestitaktový *díl a* je rozdělen na dvoutaktové předvětí a čtyřtaktové závětí. *Díl b* začíná v sedmém taktu a ústí v krátkou jednotaktovou spojku, která přivádí *díl a'*, který je téměř shodný s *dílem a*, akorát je posazen o oktávu výš. Celá skladbička, která je psána in Cis, je zakončená dvoutaktovou malou kodou.

Závěr celého druhého sešitu představuje skladba s názvem **Coda**. Prvních osm taktů tvoří *díl a*. Celá skladba začíná v tónině As dur a během prvních čtyř taktů, které tvoří předvětí, moduluje do tóniny Des dur (Ukázka č. 7). Závětí začíná opět v As dur a končí akordem As dur s přidanou sextou. Za *dílem a* následuje krátká pětitaktová spojka, po níž přichází *díl a'*, který je velice podobný *dílu a*. Změna harmonie nastává v šestém taktu tohoto dílu a následně v taktu osmém, kde namísto akordu As dur je akord Des dur s přidanou sextou. Závěrečné tři takty tvoří koda zakončená akordem As dur.

Ukázka č. 7¹⁸

¹⁸ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 2. sešit Medailónky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 8 s.

2.2.1.3 Sešit třetí – Mozaiky

V pořadí třetím sešitem Bažantova *Akordeon-automatu* je soubor skladbiček zvaných *Mozaiky*. Studie jsou přednesového charakteru určené pro žáky 6. ročníků I. cyklu ZUŠ. Osm charakteristických skladeb nese opět podobu malé jednodílné formy s kodou.

První z nich se jmenuje **Črta**. Studie je rozdělena do tří částí. První osmitaktový *díl a* se skládá ze čtyřtaktového předvětí a z pětiktaktového závětí. V závětí si můžeme povšimnout změny taktu z tříčtvrtňového na dvoučtvrtňový. *Díl b* je opět na tři doby, je osmitaktový a opět zde nalezneme změnu taktu. V osmnáctém taktu přichází *díl a'*, v jehož závěru se setkáme s akordem F dur zahuštěným o sekundu, předchází mu akord e-g-b-es, který je rozveden do tóniky (Ukázka č. 8).

Ukázka č. 8¹⁹



Druhou v pořadí je **Pastorale**. Má velice pravidelnou formu, která se skládá ze tří dílčích částí. *Díl a* má čtyřtaktové předvětí i závětí. První dva takty jsou v B dur. Povšimneme-li si dalších dvou taktů, zjistíme, že basová linka je stále vedena ve stejné tónině a pravá ruka hraje v tónině b moll. Vznikají nám tak dvě vrstvy. *Díl b^a* tematicky vychází z dílu prvního, v base se setkáme s ostinátním doprovodem, který rytmicky kopíruje část melodie z dílu a hrané v ruce pravé. Posledních deset taktů pravidelně rozdělených na předvětí a závětí tvoří *díl a'*, který končí akordem b moll zahuštěným o sextu.

¹⁹ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 3. sešit Mozaiky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 13 s.

Třetí část Mozaik je nazvána **Tanec**. Studie v tříčtvrtečním rytmu je dvojperioda s kodou. První tři takty tvoří předvětí *dílu a*. Pohybuje se v tónině fis moll, kromě tónu *his*, který je alterovanou kvartou (Ukázka č. 9). Čtyřtaktové závětí přechází do tóniny D dur. V osmém taktu přichází *díl a'*, předvětí je zde mírně pozměněné, stále pokračuje v D dur a tóny *bé* a *es* se zde objevují z důvodu míšení tónin. Bas leží na dominantě (Ukázka č. 10). Po čtyřtaktovém závětí přichází tematická koda vycházející z motivu ze čtrnáctého taktu.

Ukázka č. 9²⁰



Ukázka č. 10²¹



Intermezzo je v pořadí čtvrté. Celé se pohybuje in C. Jeho první část tvoří čtyřtaktové předvětí i závětí, následuje krátká dvoutaktová spojka a po ní šest taktů, které naznačují krátké provedení. V sedmáctém taktu začíná tematická koda, která má funkci reprízy.

Páté **Nocturno** se skládá ze dvou částí. V předvětí *dílu a*, ve kterém se střídá změna taktu ze tříčtvrťového na dvoučtvrťový, si v prvních dvou taktech můžeme všimnout pohybu akordů kolem akordického centra. V druhém taktu akord *a-cis-e* je akordem chromatické terciové příbuznosti k akordu *c-e-g*. Pokud budeme akord *a-cis-e* zkoumat vertikálně, zjistíme, že

²⁰ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 3. sešit Mozaiky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 13 s.

²¹ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 3. sešit Mozaiky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 13 s.

je v base doplněn akordem *g-bé-es*. Pokud tento akord převedeme do základního obratu, a to *es-g-bé*, uvidíme, že mezi tóny akordů vznikají tritóny. Bažant zde opět využívá vztahu tónika – antitónika, tedy nejdisonantnějšího akordu vůbec. Závěť *dílu a*, ve kterém je opět patrná změna taktu, je čtyřtaktové. Ve čtrnáctém taktu přichází krátká třítaktová spojka ve dvoučtvrtovém rytmu a na ni plynule navazuje *díl a'* s třítaktovým předvětím a závětím. Tematická čtyřtaktová koda končí akordem C dur zahuštěným o septimu a zvýšenou kvartu.

Šestou kompozicí v pořadí je **Valčík**, který se po formové stránce chová jako variace. Skládá se tedy z *dílu a*, který má jedenáct taktů, z *dílu a'* složeného z osmi taktů a z desetitaktového *dílu a''*, který je připojen dvoutaktovou spojkou. Celý doprovod valčíku je postaven na základních funkcích, a to na tónice, dominantě a subdominantě. Celá melodie hraná v pravé ruce je in D. Povšimneme-li si ale některých detailů jako např. prvních taktů, zjistíme, že jsou v tónině d moll, a proto lze o těchto místech říci, že se chovají bitonálně (Ukázka č. 11). V závěru celého valčíku si lze povšimnout chromatického sestupu tónů.

Ukázka č. 11²²



Sedmá část **Elegie** začíná krátkou dvoutaktovou introdukcí, ve které se představí bas, který bude moct celou skladbu ostinálně doprovázet melodii v pravé ruce. Čtyřtaktový *díl a* začíná ve třetím taktu, na něj navazují dvě závěť, obě též čtyřtaktové. V patnáctém taktu začíná *díl a'*, předvětí i závěť je nyní čtyřtaktové, funkci druhého závěť přebírá tematická koda, která motivicky vychází z dvacátého a jednadvacátého taktu.

²² BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 3. sešit Mozaiky [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 13 s.

Poslední v tomto sešitu je **Capriccio**. Skladba obsahující množství jazzových prvků je specifická změnou taktu. Začíná ve čtyřčtvrtovém taktu, ale některé úseky jsou v taktu tříčtvrtovém nebo dvoučtvrtovém. Capriccio začíná čtyřtaktovým předvětím a je doplněno o rozšířené šestitaktové závětí. Za tímto *dílem* a následuje pětiaktová spojka, na kterou navazuje *díl a* tentokrát rozdělený na čtyřtaktové předvětí a osmitaktové závětí.

2.2.1.4 Sešit čtvrtý – Skici

V posledním sešitě Bažantova Automatu se objevují skladbičky nejzávažnějšího charakteru. Jeho harmonický jazyk je v rovině jeho přirozeného vyjadřování, a tím nenásilnou formou podněcuje žáka, aby se seznámil s hudbou našeho století. Šestnáct studií, které nalezneme v tomto sešitě, přináší vždy nové poznání. Téměř v každé z nich se objeví určitý vyjadřovací prvek, který vykresluje určitý harmonický problém, se kterým se potýká moderní harmonie. V některých případech si lze povšimnout i prvků, kterými se inspiruje v dalších skladbách. Například čtvrtá studie zvaná *Energico* je složena pouze z akordů, jeden z nich vždy tvoří centrální akord a ostatní se kolem něj pohybují. Kolem konsonantního centra se objevují různé akordické kombinace, které právě směřují vždy do centrálního akordu. Hned v následující studii *Andante* můžeme naleznout ten samý vyjadřovací prvek. V jedenácté studii *Moderato* lze zdůraznit též tento vyjadřovací prvek, avšak s malou obměnou. Centrálním akordem je v tomto případě disonantní centrum, okolo kterého se pohybují konsonantní akordické kombinace.

Skladby čtvrtého sešitu jsou po formové stránce vesměs malé jednodílné formy s kodou nebo bez ní. V některých případech se setkáváme s dvojperiodami.

V první čtrnáctitaktové studii **Allegro** můžeme určit osmitaktové předvětí, čtyřtaktové závětí a čtyřtaktovou kodu. Při pohledu z jiného úhlu si

Ize všimnout, že předvětí se skládá ze dvou shodných motivů a taktéž závětí. Mohlo by se tedy jednat o skladbu, která má předvětí i závětí dvě.

Ad libitum je v pořadí druhou studií. Zde vychází Bažant z určitých modů. Řada tónů, která se objevuje v každém taktu, tvoří vždy stupnicové postupy (Ukázka č. 12). V prvním taktu vychází tato řada z durové stupnice, avšak osmý stupeň je zde o půl tónu zvýšen. V druhém taktu nalezneme lidickou stupnici se zvýšeným osmým stupněm, ve třetím taktu taktéž, ale s tím rozdílem, že je zvýšen i stupeň pátý. Čtvrtý takt začíná též lidickou stupnicí, ta je ale zajímavá tím, že vrchní tetrachord již neobsahuje tóny stupnice, nýbrž tvoří spodní tetrachord lidické stupnice od tónu *a*. V pátém taktu se objevuje stupnice C dur. Bas je vyjádřen melodickými postupy, které pouze podkreslují tónové řady v pravé ruce.

Ukázka č. 12²³



S prvky pentatoniky se setkáváme ve třetí studii **Allegro**, je rozdělena na šestitaktové předvětí a devítitaktové závětí, které motivicky vychází z předvětí. Ve 4. – 6. taktu nalezneme pouze tóny pentatonické stupnice, ale jen v pravé ruce (Ukázka č. 13). Doprovod je po celou dobu tvořen souzvukem dvou tónů ve velkých či malých terciích. Je zajímavé, že doprovod pentatonických postupů je v malých terciích.

Ukázka č. 13²⁴



²³ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 4. Sešit Skici [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 15 s.

²⁴ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 4. Sešit Skici [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 15 s.

Studie **Energico** se skládá ze čtyřtaktového předvětí i závětí, posledních pět taktů tvoří tematickou kodu, která motivicky vychází ze závětí. Právě v této studii s využitím akordického centra. Předvětí tvoří centrální akord A dur, okolo kterého jsou tvořeny různé disonantní akordické kombinace, které se vždy vrací zpět (Ukázka č. 14). Tento průběh akordů vytváří poté v melodické linii jakousi sinusoidu. V prvních dvou taktech závětí je centrálním akordem akord gis moll, poté se opět objevuje A dur a na závěr akord D dur.

Ukázka č. 14²⁵



Pátá studie **Andante** je tvořena třítaktovým předvětím a dvěma závětími. První třítaktové, druhé pětiaktové. Lze ale určit jenom jedno závětí a to s vloženým středním dílem. Opět se zde setkáváme s akordy, které se pohybují okolo jednoho centrálního. Za povšimnutí zde stojí první akord v pátém taktu. V base je to akord C dur a v pravé ruce nám po enharmonické záměně vznikne akord Fis dur. Mezi všemi tóny akordu (bereme-li v úvahu vztah vůči spodnímu akordu) vznikají tritóny. Tyto dva akordy jsou tedy ve vztahu tónika – antitónika (C dur – Fis dur), neboli je zde vytvořen nejdisonantnější akord, který kdy může vzniknout (Ukázka č. 15).

Ukázka č. 15²⁶



²⁵ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 4. Sešit Skici [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 15 s.

²⁶ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 4. Sešit Skici [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 15 s.

Šestou v pořadí je studie **Tempo di Valse**. Je složeno z čtyřtaktového předvětí a sedmitaktového závětí. Melodie je v tónině f moll. Zajímavý je ale doprovod. Tón C, který se opakuje po celou dobu skladby, je jakousi prodlevou. Akordický doprovod vychází z akordů v tónině. V prvním a druhém taktu se setkáme s durovou subdominantou a dominantou díky míšení tónin. Zvláštní je akord a-c-f, který je akordem chromatické terciové příbuznosti k akordu následujícímu g-bé-es, ten je neúplnou dominantou. V prvním taktu závětí nalezneme subtóniku, tvořenou akordem as-des-f, v druhém je subtónika již mollová. Ve třetím taktu závětí se objevuje opět durová subdominanta, v dalším taktu subtónika. Před tónickým závěrem, který je v f moll, se objeví ještě durová dominanta.

V **Sostenutu** se setkáváme ve třetím a čtvrtém taktu s chromatickými postupy ve velkých terciích. V této dvojperiodě je zajímavý bas. V prvních dvou taktech nelze opomenout račí postup, též jeden z vyjadřovacích hudebních prvků 20. století, a další motivickou práci, která je v base prováděna.

V pořadí osmé **Allegro** je v tónině As dur. Studie je téměř pravidelně členěna na čtyřtaktové předvětí a pětiktaktové závětí. V base probíhají ostinátně souzvuky v intervalu čisté kvinty. Stupnicový postup v prvním taktu je obohacen o lidickou kvartu (tón d) a mixolidickou septimu (tón des). Další stupnicové běhy jsou tvořeny tóny stupnice As dur. Poslední běh v sedmém taktu začíná jakoby na dominantě.

Moderato v pořadí deváté, je další dvojperiodou v tomto cyklu. Bas probíhá ostinátně. Základem je akord b moll, který je zahuštěný o čtvrtý stupeň. Jeho rozklady doprovázejí celou skladbičku. V pravé ruce jsou předepsány kvartové akordy.

V **Allegro vivu** také Bažant používá kvartové akordy, tentokrát ale v rozkladu. Celé je založeno na ubývání a přibývání tónů v jedné frázi. Desátá studie se skládá z pětiktaktového předvětí a sedmitaktového závětí. Tóny předepsané v basové lince jsou pouze tóny pentatonické.

Jedenácté **Moderato** pracuje s jedním motivem, který se ve studii čtyřikrát v menších obměnách opakuje. Je dvojperiodou a nalezneme zde

náznak umělé imitace. Tóny jsou zde posunuty o nejmenší možný kus, a to o jednu osminu. Ve třetím a čtvrtém taktu se opět vrací k již používanému prvku, a to k užití centrálního akordu. Tentokrát ale tvoří disonantní centrum, okolo kterého se pohybují akordy konsonantní.

Dvanácté **Allegro** je dvoiperioda. V base, ve kterém se střídají tóny ve čtvrtových nebo šestnáctinových hodnotách, probíhá určitá melodie, která podkresluje střídavé tóny v kvartách v pravé ruce. Můžeme zde pozorovat náznak dvou systémů. V prvním taktu začíná pouze na bílých klávesách, postupně přechází do systému „bílá-černá klávesa“ a v závěru se opět vrací do systému původního.

Allegro vivo, třinácté v pořadí, je psáno v tónině C dur. Zajímavý je doprovod, který obohacuje melodii v pravé ruce, kterou tvoří tóny hrané vždy přes oktávu a řeší spíše technický prvek, a to vzdálené skoky mezi jednotlivými tóny. Tóny hrané levou rukou jsou hrány způsobem bas a příznávka. V base se vždy střídá první a sedmý stupeň až na výjimku ve čtvrtém taktu, kde je střídán stupeň první s druhým.

Čtrnácté **Allegro vivo** má osmitaktové předvěti, pětiaktové závěti a devítitaktovou tematickou kodu, vycházející motivicky z třetího a čtvrtého taktu předvěti. Je psáno in As. Basová figura je stále stejná, neměnná a je doprovázena melodickými postupy v pravé ruce. V závěti se setkáme i s melodií v terciích.

V patnáctém **Vivo** můžeme spatřit další vyjadřovací prostředek hudby 20. století. Pro tuto studii je typická modalita (Ukázka č. 16). Celotónové **Vivo** uvádí tedy žáka do nového problému, s nímž se může potýkat v interpretaci soudobé hudby. Po formové stránce tvoří nedělitelnou jednu periodu.

Ukázka č. 16²⁷



²⁷ BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 4. Sešit Skici [hudebnina]*: .1. vyd. Editio Supraphon, 1976. 15 s.

Posledním v pořadí je **Sostenuto**. Opět se zde setkáváme s náznakem umělé imitace, jak to již bylo ve studii č. 11. Po formové stránce lze celou studii rozdělit na tři třítaktové části (α , α' , α'') a na čtyřtaktovou kodu.

2.2.2 Hexameron

Šestidílný cyklus *Hexameron* je představen v malých písňových formách s introdukcemi, spojkami či kodou. Jedná se o skladby tanečního charakteru, čemuž je přizpůsobeno jak tempo, tak i takt, ve kterém jsou kompozice předepsány. Setkat se můžeme s velkou různorodostí tónin či tonálních center. Tóniny tedy nejsou pojítkem celé skladby, jedná se spíše o soubor tanců spojených do jednoho cyklu.

Toccatina je v pořadí první skladba *Hexameronu*. Nelze jednoznačně určit tóninu, pouze tonální centrum. Je tedy psána „in A“. S jejím tempovým označením *Molto vivace* trvá přibližně minutu. Typické je pro tuto kompozici časté střídání taktu. Skladba začíná v 7/8 taktu a v jejím průběhu se takty postupně změny na 8/8 a 5/8.

Skladba hned upoutá svým výrazným motivem (Ukázka č. 17), který je v houslovém klíči tvořen tóny v samých osminových hodnotách. Ty nalezneme v taktech 1 -16, které tvoří *díl a*.

Ukázka č. 17²⁸

V basové lince se setkáme s dalším výrazným motivem, který plyne souběžně a je tvořen taktéž tóny v osminových hodnotách, nalezneme mezi

²⁸ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron*. [hudebnina] Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

nimi ale vždy dvě osminové pomlky, který tento motiv (zprvu tóny a, d, e, poté souzvuk a-e, d, c) vždy metricky posunou. V taktech 15 a 16 se poprvé setkáme se souzvuky, které jsou podbarvené dominantním septakordem se základním tónem es a tvoří jakýsi plynulý přechod do *dílu b*. Tomuto přechodu zajisté dopomáhá i změna do osmiosminového taktu a předepsané *allargo*²⁹. V *dílu b* se setkáváme s dalším motivem, který je prováděn v pětiosminovém taktu. Melodie má náhlejší, závažnější charakter a je doprovázena ostinátním basem. Celé vedení melodie basu čerpá z motivu, který se objevuje v *dílu a* v houslovém klíči (Ukázka č. 18).

Ukázka č. 18³⁰

Po devatenácti taktech *dílu b* přichází *díl a'*, který je opět v sedmiosminovém taktu a je mírně pozměněn. Je zkrácen o polovinu a přichází s novými změnami a má délku osmi taktů. Opět se zde objevuje krátký motiv a-d-e v basové lince. Od taktu 44 nastupuje nepříliš rozsáhlá šestitaktová spojka, kde se v krátkém sledu střídá pětiosminový takt se sedmiosminovým. Tematicky vychází z motivu v *dílu b* v basové lince (Ukázka č. 19).

Ukázka č. 19³¹

Tato spojka připravuje nástup *dílu a''*, který je již v sedmiosminovém taktu. Začíná 49. taktem v obou hlasech shodným tónem h a 49. a 50. takt jsou provedeny v unisonu. Od 53. se opakuje pozměněný motiv z *dílu a* v pravé

²⁹ Z itaštiny – „allargo“ = rozšířit

³⁰ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

³¹ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

ruce a je doprovázen drženým akordem v levé ruce téměř po celý zbytek trvání *dílu a''*. V 56. taktu dochází ještě ke změně taktu, a to na šestiosminový. V taktech 60-62 probíhá krátká koda čerpající opět z tématu z *dílu a*.

$$a^{16} + b^{19} + a_1'^8 + s^6 + a_2''^{10} + k^3$$

$$\alpha_1^{10} + \alpha_2^6 \quad \beta_1^4 + \beta_2^{15} \quad \alpha_1^4 + \alpha_2^4 \quad \alpha_1^5 + \alpha_2^5$$

Druhá část celé kompozice nese název **Tango** a má tempové označení *allegretto (Tempo di tango)*.

Celá skladba je psána v čtyřosminovém taktu. Po celou dobu jejího provedení jsou patrné prvky tanga. Typické jsou například legatové úseky, které dodávají melodii taneční charakter nebo závěrečné dva akordy jak v *dílu a*, tak v *dílu b*, které lze označit za spoj dominanty s tónikou (Ukázka č. 20).



Ukázka č. 20³²

První díl *části* α_1 nese motiv v šestnáctinových hodnotách a pokračuje až do druhého taktu, kde přebírá téma melodie v levé ruce. V celé *části* α_1 , která má trvání devíti taktů, můžeme pozorovat střídání motivů mezi jednotlivými hlasy (Ukázka č. 21).

Ukázka č. 21³³



³² BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

³³ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

V 10. taktu přichází spojovací oddíl, který s sebou přináší nový rytmus a tvoří tak jakýsi předěl mezi první a druhou částí *dílu a*. Nelze nechat bez povšimnutí náhlou změnu dynamiky, která též upozorní na změnu. V devátém taktu je předepsáno *subito forte*, v 11. a 12. taktu, kde je přešpané *subito piano*, můžeme díky stoupající melodii v osminových hodnotách pozorovat přípravu k části α_2 . Tento díl má prvky podobné části α_1 a v jejím závěru přichází dva akordy, které čerpají z typického závěru tanga. V basu jsou to tóny *a* a *d*, které by mohli tvořit jakýsi náznak dominanty a tóniky.

Ve 22. taktu nastupuje *díl b* a je rozdělen od 22. - 27. taktu na předvětí a od 28. - 31. taktu na závětí. I když má tento díl trvání pouhých deseti taktů, je po formové stránce naprosto plnocenný, protože je zde patrná změna nejen v melodice, ale i v rytmu. Ve 25. a 26. taktu dokonce nastává změna v taktu. Je to nejmarkantnější změna v celé skladbě, a tak změnou na třiosminový takt podtrhuje jedinečnost a nutnou přítomnost tohoto *dílu b*. Závěrečný 31. takt je obsazen již zmiňovanými závěrečnými akordy typické pro tango. Tentokrát jsou v base tóny *g* a *c*. Značka *Da Capo* al *Fine* pobízí k doslovnému opakování *dílu a*. Jedná se tedy o malou třídílnou formu *da Capo*. Vzorec je následující:

$$\begin{array}{ccccc}
 a & + & b & + & a \\
 \alpha_1^9 + s^4 + \alpha_2^8 & & \beta^{10} & & \alpha_1^9 + s^4 + \alpha_2^8
 \end{array}$$

V pořadí třetí skladbou je v Hexameronu **Tarantela** a má tempové označení *Presto assai*. Celá třetí kompozice je psána „in Es“. Je psána v devítiosminovém taktu a je pro ni charakteristická třídobá pulzace prostupující celou skladbou.

Prvních sedm taktů probíhá část α , který obsahuje základní motiv celé skladby (Ukázka č. 22).

Ukázka č. 22³⁴

Rytmicky jsou si takty velice podobné. Svou sazbou je nejnplnější třetí takt. V basové lince využívá autor stejných tónů *ges*, *f*, *e*, které využívá pokaždé v jiných notových délkách. V 8. taktu nastupuje krátká třítaktová spojka, která přichází s novým motivkem. V 11. taktu nastupuje část α' , která je velice podobná části α , pouze jsou zde patrné rozdíly v base, kdy je melodický doprovod v některých taktech vystřídán doprovodem akordickým. V 25. taktu nastupuje další spojovací oddíl, který charakterizují trioly v base. Tato dvoutaktová spojka připravuje nástup dílu *b*. Díl *b* přichází ve 27. taktu s novým tématem (Ukázka č. 23), které je vyjádřeno akordicky a je doprovázené ostinátním basem. Po těchto sedmi taktech nastupuje ve 34. taktu část α'' , který čerpá především z části α' , akorát je značně zúžena.

Ukázka č. 23³⁵

Celý díl je ve 43. taktu zakončen jednotaktovou generální pauzou. Po ní přichází ve 44. taktu tematickou koda, jejíž předvětí čerpá z části α . Jedná se o malou třídílnou formu s tematickou kodou.

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & + & b & + & a' & + & k_a \\
 \alpha^7 + s^3 + \alpha'^{14} + s^2 & & \beta^4 + \beta^{\cdot 3} & & \alpha''^9 & & k_a^7
 \end{array}$$

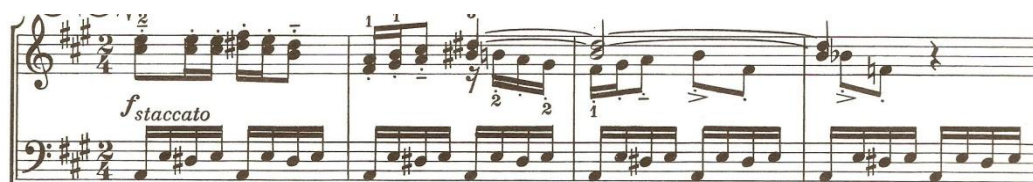
³⁴ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

³⁵ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

Trnka je v cyklu čtvrtou skladbou v pořadí, má tempové označení *Con moto*. Je psána ve dvoučtvrťovém taktu a v tónině A dur.

Po formové stránce je tato kompozice třídílná. Jednotlivé díly, kromě *dílu b*, jsou vnitřně nesymetrické. *Díl a* je v délce dvanácti taktů a je rozdělen na osmitaktové předvěti a čtyřtaktové závěti. Pro *díl a* je charakteristický ostinátní bas (Ukázka č. 8) s opakujícími se tóny *a, e, dis, e*, které jsou v šestnáctinových hodnotách a dodávají této části patřičný temperament. Ve vrchních hlasech v menších obměnách třikrát po sobě zazní čtyřtaktový motiv (Ukázka č. 24), který svým *staccatovým* provedením jen podtrhuje optimistické ladění celé skladby.

Ukázka č. 24³⁶



Díl b, který začíná 13. taktem, lze chápat jako dvojperiodu. Prvních osm taktů považujeme za periodu první, která je otevřená a vyžaduje pokračování v podobě periody druhé, která ji uzavírá. Dohromady spolu tvoří jeden kompaktní celek. V taktech 13 – 16 jsou v basu patrné stupnicové postupy, proti nimž postupuje melodie v pravé ruce. Totéž se doslovně opakuje i v taktech 21 - 24. Takty 17 – 20 a 25 – 28 jim vždy tvoří jakousi odpověď. Lze si povšimnout změny v basové lince, která je patrná v předepsaném akordickém doprovodu. Opět se tyto části doslovně opakují s rozdílem ve 27 a 28 taktu, kde melodie stále stoupá a rytmické zpomalení připravuje nástup *dílu a'*. *Díl a'* čerpá z prvků z *dílu a*. Stejný je ostinátní bas, jen motiv v pravé ruce je mírně pozměněn. Část *a'2* je rozšířena o jeden takt a to tak, že poslední akord této části je *ligaturou* prodloužena ještě o půl doby, která přetrvává do taktu dalšího. Poté přichází v předepsaném *a tempo* ještě závěrečné dva akordy, pod kterými se basu zopakuje motiv ostinátního basu z *dílu a*, potažmo z *dílu a'*. Závěrečné dva taky tvoří malou kodu. Jedná se tedy o malou třídílnou formu *da Capo* s malou kodou.

³⁶ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

$$\begin{array}{cccc}
 a & + & b & + & a' & + & k \\
 \alpha_1^8 + \alpha_2^4 & & \beta^8 + \beta'^8 & & \alpha_1'^8 + \alpha_2'^5 & & k^2
 \end{array}$$

Trepak je v šestidílném Bažantově cyklu pátá skladba v pořadí. Její tempové označení je *Vivo*. Celá skladba je psána ve dvoučtvrtovém taktu a je v tónině F dur. Co do počtu taktů, je nejdelší kompozicí celého cyklu. Po formové stránce ji lze opět rozdělit na tři části, které jsou velice členité. Pro přehlednost budou tedy tři hlavní díly značeny velkými písmeny a jejich části písmeny malými.

Jako jediná kompozice celého cyklu začíná čtyřtaktovou introdukcí, ve které se představí motiv ostinátního basu v osminových hodnotách, který se poté objevuje v dalších částech skladby. V 5. taktu začíná *díl a₁*, ve kterém je provedeno první téma, po osmi taktech nastupuje téma další. Společným znakem obou témat jsou vždy tři osminy na konci každého předvětí nebo závětí (Ukázka č. 25, 26). Obě tato témata jsou doprovázené basem v osminových hodnotách. Basová linka je v každém dílu, v předvětí i závětí shodná. Ve 25. taktu přichází *díl a₁'*, který je doslovnou citací *dílu a₁*. Výjimku tvoří pouze poslední takt, kde se objevuje místo akordu složeného z tónů *a-c-des-f*, akord *g-c-f*.

Ukázka č. 25³⁷



Ukázka č. 26³⁸



³⁷ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

³⁸ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

V 33. taktu nastupuje krátká čtyřtaktová spojka, která rytmicky čerpá z *dílu A* (Ukázka č. 27). Přivádí nástup nového tématu, který zazní v basu. Ve 37. taktu nastupuje *díl c* rozdělený na osmitaktové předvětí a závětí. V prvních osmi taktech je nové téma provedeno nejprve v levé ruce a poté v ruce pravé s menšími obměnami a v poloze o velkou sekundu níž. Zatímco téma v levé ruce je doprovázeno akordicky v ruce pravé, v závětí se téma přesouvá do pravé ruky a je doprovázeno vzestupnými střídavými tóny v šestnáctinových hodnotách. V 53. taktu přichází dvanáctitaktový *díl d* s dalším novým motivem. V taktech 53-56 čerpá z motivu ostinátního basu z *dílu a₁* složených z osminových hodnot.

Ukázka č. 27³⁹



V taktech 57-60 nalezneme akordy ve čtvrtových hodnotách v obou rukou, v levé ruce jsou ale tyto akordy posunuty o půl doby. V taktech 61-64 se znovu opakuje motiv ze začátku *dílu d* a je zakončen *ritardandem*, které připravuje na příchod *dílu a₁*. *Díl a₁* je v jeho délce osmi taktů doslovně zopakován. V 73. taktu přichází *díl b'*, který se odlišuje od *dílu b* pouze basovou linkou. Jsou použity stejné tóny, jen se zde vyskytují v šestnáctinových hodnotách (Ukázka č. 28).

Ukázka č. 28⁴⁰



V 85. taktu lze pozorovat čtyřtaktový *díl a₂*, který využívá ostinátního basu, který byl ve skladbě již několikrát citován. Melodie ve vrchním hlase má klesající tendenci, v závěru je rozšířena ještě o jednu dobu. V posledním

³⁹ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

⁴⁰ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

taktu tohoto dílu dochází ke změně na tříčtvrtvový takt. Celý *díl a₂* vychází z *dílu a₁*, jen zkrácen o polovinu své původní délky. V 89. taktu nastupuje šestitaktová tematická koda, která se vrací do původního dvoučtvrtového taktu a její první část končí mírným *ritandandem*. Poslední dva takty jsou opět v původním tempu a obsahují závěrečné akordy, kdy posledním z nich je akord *f-g-a-c*, který jen upevňuje tonální centrum celé paté kompozice. Z formového hlediska se jedná o velkou třídílnou formu *da Capo* se zúženou tematickou kodou.

$$i \quad A \quad + \quad B \quad + \quad A' \quad + \quad k_a$$

$$i^4 \quad a_1^8 + b^{12} + a_1'^8 + s^4 \quad c^{16} + d^{12} \quad a_1^8 + b'^{12} + a_2^4 \quad k^6$$

Poslední skladbou celého cyklu je **Trionfo**. Její tempové označení je *Maestoso*. Celá skladba je psána „in A“ a ve dvoučtvrtovém taktu.

V části α_1 je v jeho osmi taktech představeno hlavní téma (Ukázka č. 29), které se objeví v pravé i levé ruce. Důležitým faktem je forma registrace. V pravé ruce je předepsán rejstřík 16' + 8' + 4' a celý *díl a* je hrán o oktávu výše. Za povšimnutí stojí i dynamické označení, které je v této první části fortissimo. V 9. taktu nastupuje část α_2 , ve které se melodie přesouvá pouze do pravé ruky a je doprovázena akordicky v basu.

Ukázka č. 29⁴¹



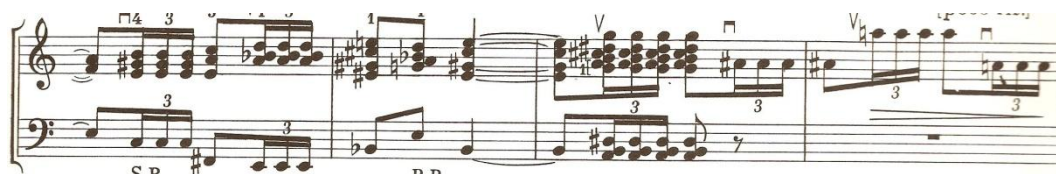
Téma se zde objevuje v menších obměnách a je posazeno o zvětšenou kvartu níže. Dynamické označení je forte. V 19. taktu přichází část α_3 , který je malou obměnou část α_1 . Začíná ve stejné poloze, ale na rozdíl od prvního dílu je celá melodie psaná do pravé ruky a levá ruka

⁴¹ BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

pokračuje s akordickým doprovodem, se kterým začala již v části α_2 . Celá část α_3 končí akordem A dur a je opět ve fortissimu.

Ve 27. taktu začíná charakterově naprosto rozdílný *díl b*. Melodie se vrací do původní polohy, je předepsáno *loco* a registr 8' + 4'. *Díl b* je symetricky rozdělen na devítitaktové předvětí a devítitaktové závětí. Nejnápadnějším znakem této části je střídání dynamických rovin z *piana* do *forte* a naopak a též trioly v šestnáctinových hodnotách (Ukázka č. 30), které se objevují vždy na konci charakteristického motivku *dílu b*.

Ukázka č. 30⁴²



Předvětí *dílu b* je zakončeno krátkým *ritardandem* a tónem a, který připravuje příchod závětí. Jeho první půlka se doslovně opakuje s předvětím, závětí je pak tvořeno sledem akordů, směřujících k centrálnímu akordu celé skladby, kterým je akord in A.

Od 45. taktu začíná část α_1' , která čerpá z části α_1 . Vyjma několika drobných změn má *díl a'* stejné tónové obsazení jako *díl a*, ale basová linka nastupuje v imitaci vzhledem k vrchním hlasům. V případě šesté poslední skladby celého cyklu se jedná o malou třídílnou formu da Capo.

$$\begin{array}{c}
 a \quad + \quad b \quad + \quad a' \\
 \alpha_1^8 + \alpha_2^{10} + \alpha_3^8 \quad \beta_1^9 + \beta_2^9 \quad \alpha_1'^{10} + \alpha_2'^8 + \alpha_3'^9
 \end{array}$$

⁴² BAŽANT, Jaromír . *Hexameron. [hudebnina]* Plzeň : Editio Supraphon, 1981. 19 s.

2.2.3 Musica mutabile

Všeobecně lze konstatovat, že se skladba *Musica mutabile* skládá z variací, které jsou všechny v malých písňových formách. Zdánlivá jednoduchost v sobě ale ukrývá řadu harmonických i formových aspektů, které řadí kompozici mezi velice závažné skladby s hlubokou myšlenkou. V každé variaci najdeme krátké díly, které lze ještě dále členit, setkáváme se se spojkami, kodou. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, variace jsou si velice podobné ve své formové struktuře, což je tak činí velice soudržnými.

První Bažantova variace nese název **Barokní** a je v tónině A dur. Efektní drobná kompozice na posluchače především zapůsobí svou zpěvností a záměrnou líbivostí. Má posluchači znázornit barokní hudbu, *kteřá opouští složitou polymelodickou strukturu ve prospěch melodicko-harmonického cítění. V barokní hudbě se prosazují široké melodické linie, zvuková bohatost. Melodie a rytmika jsou nejdůležitějšími prvky kompozice, k nimž v průběhu doby přistupuje harmonie jakožto prostředek působivého účinku střídání dur a moll, náhlých změn, připravených i nepřipravených disonancí apod. (...).*⁴³ Stejně tak jako barokní hudba i Bažantova první variace klade důraz především na melodičnost, která je i hlavním vodítkem pro formový rozbor. Je v rychlejším tempu, nejčastěji je hrána *Moderato*. Hned první variaci lze z hlediska formového uchopit ze dvou rozdílných pohledů. V prvním z nich se nabízí řešit ji jako dvouperiodu. V prvních čtrnácti taktech je patrný *díl a*, který lze ještě vnitřně členit na *části* α_1 a α_2 , kdy obě tyto části mají shodný počet taktů, a to sedm. Od taktu patnáctého přichází *díl a'*, který je desetitaktový a je jen mírně pozměněný, a to změnou počtu taktů, kdy je α_1 redukován na čtyři a melodie je o oktávu výše oproti *dílu a*. *Díl* α_2 má pouze o jeden takt méně a změna je patrná především v base a posléze v samotném závěru celé variace.

⁴³ BÁRTOVÁ, Jindra ; SCHNIERER, Miloš ; ZOUHALOVÁ, Věra. *Dějiny hudby 1. České Budějovice : PF JU, 1992. 46 s., s. 30*



K rozhodnutí, že celek lze chápat i jako dvouperiodu, přispěl i ten fakt, že závěti první periody (zde část α_2) je upraveno tak, že si vynucuje další pokračování (Ukázka č. 31). Lze mluvit o polovičním závěru. Vzorec celé variace by tedy vypadal takto:

$$a + a'$$

$$\alpha_1^7 + \alpha_2^7 \quad \alpha'_1{}^4 + \alpha'_2{}^6$$

Druhá varianta rozboru první variace by v sobě ukrývala sedmitaktovou mezivětu, a to v pozici části α_2 v dílu a . Potom bychom nechápali tento díl jako závěti a díl a by tvořilo pouze sedm taktů. Díl a' bychom potom chápali jako desetitaktový celek. Druhá varianta by byla logičtější v rámci komplexnosti celé skladby. Přispívala by totiž faktu, že každá variace má v sobě zakomponovánu jakousi prostřední část, kterou lze chápat buď jako mezivětu, či náznak určitých evolučních částí, které celou skladbu posouvají dále a jsou do ní vždy logicky zasazeny. Vzorec by byl následující:

$$a^7 + m^7 + a'^{10}$$

Následující variace v tónině A dur nese název **Klasická** s tempovým označením *Andante*. Tak jako se klasicismus snaží o melodicky i harmonicky ucelené dílo, je tomu tak i v popisované variaci, která je velice přehlednou,

⁴⁴ BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

ucelenou a melodicky průzračnou skladbou. Klasicismus na rozdíl od baroka má těžiště v melodice. *Složitá polyfonie vrcholného baroka je často nahrazena prostou homofonií. Harmonie je vůbec prostší a jednodušší, vychází z průzračných základních funkcí nebo se o ně opírá. Mizí generálbas, rytmika je živější, ale přehlednější. Velkého rozvoje doznává agogika a dynamika (...).*⁴⁵

Tuto drobnou kompozici lze formálně rozdělit na tři části, kdy poslední z nich je da Capo a téměř bez větších změn se shoduje s *dílem a*. *Díl a* čítá osm taktů, které můžeme pravidelně rozdělit na předvětí a závětí o délce čtyř taktů. Během této doby se objevují z harmonického hlediska pouze přechody na dominantní pátý stupeň. Srovnáme-li tento díl s částí následující, lze konstatovat, že *díl b'* je evolučního charakteru, protože je zde možno zaznamenat časté střídání tónin, které postupně vyplyne v dominantní septakord a logicky jím poskytne úvod k *dílu a'*, který je *da Capo*. V jeho prvních čtyřech taktech spatříme doslovné zopakování *dílu a*, tedy konkrétně jeho předvětí, a v následujících čtyřech taktech si lze povšimnout pouze drobné změny v porovnání s *dílem a*, a to v posledním taktu, ve kterém je patrný závěr variace. Celá variace je tedy v malé třídílné formě *da Capo* a lze ji vyjádřit tímto vzorcem:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & + & b^y & + & a' \\
 \alpha_1^4 + \alpha_2^4 & & \beta_1^4 + \beta_2^4 & & \alpha_1^4 + \alpha_2'
 \end{array}$$

V pořadí třetí variace nese název **Romantická**, má tempové označení *Andantino* a stejně jako obě předchozí je psána v tónině A dur. Charakterizuje období romantismu v hudbě, který klade důraz především na emocionalitu, často je spjat i s mimohudebními myšlenkami. Též je zde patrný vývoj z klasicistní hudby, a to především díky své ucelenosti a přehlednosti. *V hudební tvorbě se zdůrazňuje zpěvnost a vláčnost melodie, v harmonii vystupuje chromatika a modulační pohyblivost, alterované akordy*

⁴⁵ NAVRÁTIL, Miloslav . *Dějiny hudby*. Ostrava : SCHOLAFORUM, 1996. 282 s., s. 92

a záliba ve zmenšeném septakordu (...).⁴⁶ I romantickou variaci lze rozdělit do třech částí. V prvním díle a si všimneme průtažných akordů a melodické linky, která je vedena v sopránu. Díky těmto dvěma hlediskům rozdělíme *díl a* nepravidelně, a to na šestitaktové předvětí a třítaktové závětí. Za ohlédnutí zde stojí i basová linka, ve které najdeme rozložené doprovodné akordy a se kterými je v následující části ještě pracováno. *Díl b* začíná v desátém taktu a stejně jako u předchozí klasické variace o něm můžeme konstatovat, že je evolučního rázu a též končí na dominantě, která připravuje příchod následného *dílu a'*. Již zde si můžeme všimnout, jak jsou jednotlivé variace především formově prokomponované. *Díl a'* začíná v osmnáctém taktu a jeho předvětí je melodicky shodné s předvětím *dílu a*. Lze ale zaznamenat určité změny v basu, a to jeho variačního zpracování (Ukázka č. 32).

Ukázka č. 32⁴⁷



Závětí *dílu a* tzv. α_2' možno chápat jako zakončení třetí variace.

I tento *díl a'* je nutno nepravidelně dělit na šestitaktové předvětí a třítaktové závětí. Opět je celá variace malou třídílnou formou da Capo. Vzorec je následující:

$$a + b^y + a'$$

$$\alpha_1^6 + \alpha_2^3 \qquad \alpha_1'^6 + \alpha_2'^3$$

Čtvrtou variací celého cyklu v tónině A dur je **Impresionistická**, v tempovém označení *Moderato* charakterizuje stejnojmenné hudební

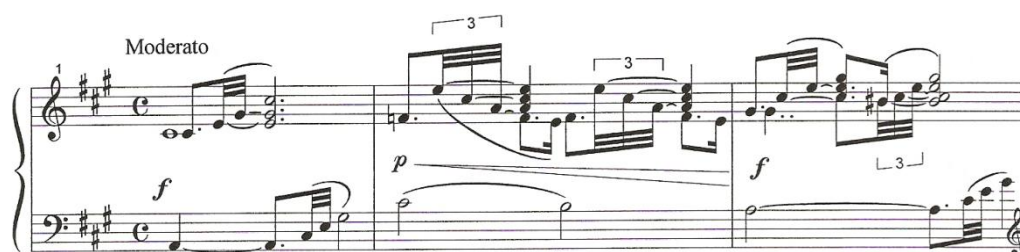
⁴⁶ BÁRTOVÁ, Jindra ; SCHNIERER, Miloš ; ZOUHALOVÁ, Věra. *Dějiny hudby 2. České Budějovice* : PF JU, 1992. 66 s., s. 32

⁴⁷ BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

období. Slovo *imprese* znamená v překladu *vjem* a o ten jde v této hudbě především. Jedná se tedy o zachycení dojmů, kterými působí skladatel na okolní svět během jednoho okamžiku. *Shrneme-li typické hudební znaky, lze říci, že impresionismus je skladebný styl, který nepoužívá tradiční tematické práce s její funkční harmonií, nýbrž který vidí základ ve zvuku a absolutní uvolněné harmonii. Využívá do krajních možností diatoniky, chromatiky a celotónových řad, jakož i cizích stupnic (např. pentatoniky). Harmonie ve své instrumentaci je vůbec základem, z ní vychází ona rozplývavá impresionistická melodika opřená o monotónní melodická jádra nemotivického charakteru (...).*⁴⁸

Celá variace začíná rozkladem akordu *cis moll* a smyslově určuje charakter celé variace. Nutno upozornit hned na druhý takt, ve kterém se setkáváme s rozkladem akordu *f-a-cis-e*, tedy akordem zvětšeně velkým, který možno zpozorovat ve variaci ještě několikrát, avšak základem je pokaždé jiný tón. Rozklady akordů ve dvaatřicetinových hodnotách a typické zvláštní souzvučky akordů dávají variaci typický impresionistický charakter. (Ukázka č. 33)

Ukázka č. 33⁴⁹



V rámci formy se můžeme ztotožnit s variacemi předchozími. Opět zde nacházíme třídlílnost. *Díl a* čítá osm taktů a vnitřně ho můžeme dělit na šestitaktové předvětí a dvoutaktové závětí, ve kterém se setkáme opět se zvukomalebnými souzvučky, tentokrát tónů *g-bé-c-d*, tedy zahuštěného mollového kvintakordu. *Díl b* začíná v devátém taktu a první tři takty lze rytmicky ztotožnit s prvními třemi takty *dílu a*. V jedenáctém taktu akord

⁴⁸ NAVRÁTIL, Miloslav . *Dějiny hudby*. Ostrava : SCHOLAFORUM, 1996. 282 s., s. 178

⁴⁹ BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

f-a-cis-e, tedy opět zvětšeně velký, připraví prostor pro závěť *dílu b*, které v sobě ukrývá novou myšlenku, je melodičtější a posluchače opět zaujme svou neobvyklou harmonií. *Díl b* s přihlédnutím k těmto skutečnostem tedy vnitřně dělíme na třítaktové předvěti a čtyřtaktové závěti. *Díl a'* nastupuje v šestnáctém taktu, jeho předvěti se především harmonicky shoduje s předvětim *dílu a*, jen lze pozorovat změny v délkách taktů, jejich zkrácení o polovinu v taktu 17, či o jednu dobu v taktu 18 a opět o polovinu v taktu 19. Od 21. taktu můžeme zpozorovat závěti *dílu a'*, které je rytmicky shodné se závětim *dílu a*, setkáváme se zde pouze s drobnými harmonickými změnami. Ve srovnání s ostatními variacemi lze v této najít kodu, kterou nalezneme v taktech 23 a 24. Zde je vzorec čtvrté variace:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & + & b^y & + & a' & + & k \\
 \alpha_1^6 + \alpha_2^2 & & \beta_1^4 + \beta_2^3 & & \alpha'_1{}^6 + \alpha'_2{}^2 & & k^2
 \end{array}$$

Neoklasická variace je v pořadí pátou v cyklu *Musica mutabile* a opět se objevuje v tónině A dur. Představitelka neoklasicismu, s tempovým označením *Allegro moderato*, v sobě zahrnuje nové kompoziční techniky, avšak obracející se zpět ke starým formám a tedy vracející se částečně do období klasicismu. Klasická dur-mollová tonalita se tedy vychyluje částečně k modalitě nebo k serialismu. *V pohledu na tvůrčí problematiku 20. století nutno neoklasicismus chápat jako snahu a znovunastolení rovnováhy racionální a emocionální vyváženosti v hudební skladbě jako reakci na romantickou citovost 19. století (...)*⁵⁰.

Pátá variace se svou formovou stavbou nikterak neliší od čtyř předchozích. Rovněž v ní lze vysledovat tři stavební části, které na sebe plynule navazují. Formově je variace jednoduchá a přehledná. *Díl a* lze pravidelně rozdělit na pětiaktové předvěti a pětiaktové závěti.

⁵⁰ SCHNIERER, Miloš. *Soudobá hudba 20. století*. Brno - České Budějovice : Pedagogická fakulta JU Č. Budějovice, 1994. 189 s., s. 61

Nejcharakterističtější pro tuto část jsou sekundové souzvuky, doplněné o další – kvintové a kvartové. Sazba je většinou v osminových hodnotách a dokazuje, že zdánlivě jednoduše vypadající motiv může být velice výrazný. *Díl b* nastává v jedenáctém taktu a možno jej opět dělit na dvě čtyřtaktové části. Harmonická sazba je hustší a celý motiv je hybnější. Nutno upozornit na dva motivy v basovém klíči, které nalezneme v prvních čtyřech taktech *dílu b*, které variují hlavní motiv z *dílu a*, konkrétně první dva takty. *Díl a'* přichází v devatenáctém taktu a je harmonicky téměř shodný s *dílem a*. Nepatrné rozdíly jsou v taktu 20 a 21, kdy začíná v base běh tónů v šestnáctinových hodnotách místo od tónu *a* od tónu *f*. Melodie závěti začíná o oktávu výš v porovnání s *dílem a* a ústí v závěr s akordem *c-h-e-a*. Z formového hlediska lze tuto variaci určit jako malou písňovou formu se vzorcem:

$$a + b + a'$$

$$\alpha_1^5 + \alpha_2^5 \quad \beta_1^4 + \beta_2^4 \quad \alpha_1^5 + \alpha_2^8$$

V cyklu *Musica mutabile* zaujímá šesté místo variace **Multiseriální** v tempovém označení *Andante Ad libitum*. Představuje kompoziční techniku založenou na uspořádání výšek a délek jednotlivých tónů, stupňů dynamiky, barev, způsobů hry a rytmické struktury. Patrné jsou dodekafonní prvky kompoziční techniky, které do hudby vnesl na počátku 20. století rakouský skladatel Arnold Schönberg (1874–1951). *Multiserialismus je založen na tom, že Schönbergova myšlenka vytvářet atonální řady tónů a racionálně s nimi manipulovat, byla transformována i do sféry jiných složek (rytmu, dynamiky, způsobu hry atd.). Lze tedy kromě atonální (dodekafonní) řady tónů vytvořit i řadu dynamických průběhů, pořadí temp, schéma sledů instrumentačních kombinací atd. Při absolutním podřízení kompozice tomuto postupu dochází k tzv. totální organizaci hudebních složek (...).*⁵¹

⁵¹ BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2008. 154 s., s.33

Je velice obtížné určit u skladeb takového charakteru formu. Je tomu tak právě i u variace Multiseriální. Je zde ale možnost vysledovat několik momentů, podle kterých lze určit jednotlivé části, a tak se zde nakonec setkáme se stejnou formou jako u předchozích pěti variací. Jedenáctitaktový *díl a* možno dělit dvě části. V prvních šesti taktech nám autor představí první myšlenku (Ukázka č. 34), v následujících šesti na ní navazuje, avšak inovativním způsobem. *Díl b* začíná ve 12. taktu a lze konstatovat, že má oproti *dílu a* lyričtější charakter. Je i více statický a autor zde zvláštní akordickou sazbou vyjadřuje svou další myšlenku.

Ukázka č. 34⁵²

The musical score for Example 34 is in 3/4 time, marked 'Andante (ad libitum)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole rest in both staves. The second measure starts with a piano introduction in the bass staff, marked 'f', followed by a dynamic change to 'p' in the third measure. The melody in the treble staff begins in the second measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, with rests in between. The piece concludes in the sixth measure with a final chord in both staves.

Ve 22. taktu přichází *díl a'*, který je po dobu deseti taktů dokonalou inverzí *dílu a* (Ukázka č. 35).

Ukázka č. 35⁵³

The musical score for Example 35 is in 2/4 time, marked 'p'. It shows measures 23 through 28. The key signature has one sharp (F#). Measure 23 starts with a piano introduction in the bass staff, marked 'f', followed by a dynamic change to 'p' in measure 24. The melody in the treble staff begins in measure 24 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, with rests in between. The piece concludes in measure 28 with a final chord in both staves.

Jediná změna nastává v posledním taktu, kdy je na třetí dobu v notovém zápisu předepsán cluster (... *mnohozvuk složený z tónů, které jsou nad sebou stavěny v sekundových, především půltónových vzdálenostech, popř. ve vzdálenostech ještě menších, mikrointervalových. Takovéto složení akordu zapříčiňuje, že je téměř znemožněna sluchová rozlišitelnost*

⁵² BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

⁵³ BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

*jednotlivých tónů či intervalů (...)*⁵⁴). Variace lze tedy po formové stránce pojmut opět jako malou třídílnou formu da Capo, která má tento vzorec:

$$a + b^{10} + a'$$

$$\alpha_1^6 + \alpha_2^5 \qquad \alpha'_1{}^5 + \alpha'_2{}^5$$

Předposlední variací je **Témbrová**⁵⁵ s tempovým označením Ad libitum (sostenuto). *Původ témbrové hudby se tradičně spatřuje ve skladbách impresionistů, v méně známých dílech bruitistů, v Pratellově skladbě Musica futurista a v některých zvukových objevech E. Varése (...)*⁵⁶ *Témbrová hudba budí pozornost posluchače barvou zvuku (instrumentací). Melodický průběh staví do nevýznamné role, zcela zamlžuje přehled v rytmické a metrické složce a i harmonie je pouhým pomocným činitelem při tvorbě zvukové barvy. K vytváření témbrové hudby jsou využívány často bicí nástroje nebo neobvyklé nástrojové sestavy, potřebné efekty přináší i zvláštní způsob hry (...)*⁵⁷

Chceme-li analyzovat témbrovou variaci po formové stránce, nabízí se řešení rozdělit tuto kompozici do třech částí, kdy každá je uvozena stejným motivem, lišícím se nepatrně harmonicky, rytmicky naprosto shodným. Lze si všimnout v 1., 11. a 25. taktu (Ukázka č. 36).

Ukázka č. 36⁵⁸

1.takt 11. takt 25. takt

⁵⁴ BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2008. 154 s., s.37

⁵⁵ Z francouzštiny „timbre – barva“

⁵⁶ SCHNIERER, Miloš. *Soudobá hudba 20. století*. Brno - České Budějovice : Pedagogická fakulta JU Č. Budějovice, 1994. 189 s., s. 122

⁵⁷ BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2008. 154 s., s.32

⁵⁸ BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

Každou z těchto zmíněných částí lze ještě vnitřně strukturovat na další tři, ve kterých jsou vyjádřeny nové myšlenky. V *díle a* by se tedy jednalo o část α_1 o délce tří taktů, část α_2 , která začíná v taktu 4, a o čtyřtaktovou část α_3 , která má počátek v taktu sedm. *Díl a'*, resp. druhá část kompozice je též rozdělena na tři části a motivicky je velice podobná částem v *dílu a*. Část α'_1 je o délce pouze jednoho taktu. Část α'_2 je motivicky rozšířena a čítá sedm taktů. V části α'_3 , která má šest taktů, lze vyzorovat především rytmickou podobnost. Rytmické ztvárnění dvaatřicetinových hodnot pomocí klapotu kláves je do *dílu a'* přeneseno do melodické linky (Ukázka č. 37).

Ukázka č. 37⁵⁹



Poslední třetí část z celku má označení a'' a rovněž je dělena formálně na tři části. První část α''_1 je rozšířeným motivem z *dílu a*, konkrétně z části α_1 a má délku pěti taktů. V druhé části nastává nečekaná motivická změna, objeví se v ní několik souzvuků s přírazy, které předtím nikde nebyly zřejmé, proto je tato část nově označena jako β . Poslední část α''_3 je motivicky velice podobná třetí částem z obou předchozích dílů, a to především rytmicky. Je o délce sedmi taktů a vyústí v závěr celé variace. Po formové stránce je to třídílná forma, kterou lze s jistou nadsázkou označit jako variace. Vzorec by byl následující:

$$a + a' + a''$$

$$\alpha_1^3 + \alpha_2^3 + \alpha_3^4 \quad \alpha'_1^1 + \alpha'_2^7 + \alpha'_3^6 \quad \alpha''_1^5 + \beta^6 + \alpha''_3^7$$

Poslední osmá variace v tónině A dur nese název **Autorská** s tempovým označením *Grave, resp. Presto*. Autorovým záměrem mohlo být vyjádření se k různým slohovým obdobím, které svým osobitým způsobem

⁵⁹ BAŽANT, Jaromír . *Musica mutabile. [hudebnina]* Plzeň : Edition Rondo Prague, 1992. 21 s.

představil v předchozích variacích a zasazení osobitého konce celé skladby. Vyjadřuje svůj specifický kompoziční styl jako další možnost skladatelských technik v hudbě vůbec. Jeho tvorba především skýtá svěží melodiku i rytmickou invenci. Nápadité myšlenky jsou soustředěny do formálních celků. Jeho typické harmonické vyjadřování je v rámci volné tonality s více či méně jasnými tonálními centry asi nejcharakterističtější kompozičním znakem skladeb Jaromíra Bažanta. Variace je velice hybná, temperamentní a neotřelými souzvuky vyjadřuje Bažantovu identitu. Začíná dvoutaktovou introdukcí, kterou již kompozici odlišuje, protože je jedinou v celé skladbě. Ve třetím taktu začíná *díl a₁*, v předepsaném tempu *Presto* a spíše než na melodii je téma založeno na rytmu. V 13. taktu plynule bez větších změn přichází *díl a₂*, který dále zpracovává předchozí motiv. Ve 33. taktu je patrná dvoutaktová spojka, která je velice motivicky podobná introdukci variace. Od taktu 35 sledujeme *díl a₃*, které opět zpracovává myšlenky z předchozích *dílů*. Ve 45. taktu je patrná koda celého cyklu. Po formové stránce je tedy tato kompozice variacemi, které lze označit vzorcem takto:

$$i^2 + a_1^{10} + a_2^{20} + s^2 + a_3^{12} + K^9$$

3 Výzkum – využití skladeb soudobých skladatelů při výuce v ZUŠ

3.1 Úvod

V rámci mé diplomové práce jsem se rozhodla provést krátký výzkum, který bude zaměřen především pedagogicky. Průzkum by proveden na různých základních uměleckých školách v celé České republice. Oslovila jsem kantory především z Plzeňského kraje, ale také z Prahy, Brna nebo Jindřichova Hradce. Protože se v této práci věnuji především rozboru instruktivních soudobých skladeb pro akordeon, zajímalo mě, jak si tato díla stojí v žebříčku oblíbenosti u jednotlivých kantorů. Existují totiž různé názory na to, jak pojmout výuku soudobé hudby a jestli ji vůbec zařazovat do repertoárů mladých akordeonistů. K rozhodnutí vytvořit tento dotazník přispěl i fakt, že sama mám pouze střípky zkušeností s výukou soudobé hudby a zajímaly mě názory zkušených pedagogů. S překvapením musím konstatovat, že všichni oslovení byli velice ochotni odpovídat na mé otázky a někteří byli přístupni i diskuzi na dané téma, ze které jsem si odnesla mnoho zajímavých podnětů pro svou budoucí praxi i pro tuto práci. Setkala jsem se jak s kantory mladými, tak s učiteli s mnohaletou praxí. Jejich odpovědi byly velice zajímavé a mluvila z nich především zkušenost.

Dotazník obsahuje šest otevřených otázek, které byly cíleně předkládány kantorům na základních uměleckých školách.

3.2 Metoda sběru dat

Vzhledem k náročnosti zkoumané problematiky byl v rámci metody sběru dat zvolen písemný dotazník, který byl možný vyplnit buď při osobním setkání s respondentem, nebo on-line. Výhodou osobního setkání byla

především přímá zpětná vazba mezi tazatelem a respondentem, výhodou písemného dotazování bylo, že respondent má dostatek času na promyšlení odpovědi a nemůže být ovlivňován tazatelem. Jednalo se o krátkodobý výzkum, který byl prováděn v rámci zpracovávání mé diplomové práce.

3.3 Předložený dotazník

Dobrý den,

jsem studentkou oboru Učitelství pro SŠ (Hv- Nj) na Západočeské univerzitě v Plzni a nyní pracuji na své diplomové práci na téma ***Analýza vybraných skladeb Jaromíra Bažanta s ohledem na jejich využití v pedagogické praxi***. Kromě analýzy jeho skladeb z hlediska formového a harmonického se též zabývám využitím soudobých skladeb ve výuce hry na akordeon, ať už skladeb Bažantových nebo od jiných soudobých autorů. Tímto bych Vás ráda požádala o spolupráci a zároveň pomoc, kterou byste mi poskytli vyplněním níže vloženého dotazníku. Ráda bych jím zjistila především praktickou stránku věci, protože sama mnoho zkušeností s výukou soudobých skladeb nemám. Pokud byste strávili chvilinku času nad vyplňováním mého dotazníku, poprosila bych Vás o jeho zpětné zaslání na mou e-mailovou adresu (petra.vlckova@seznam.cz). Děkuji mnohokrát za Vaši ochotu a drahocenný čas, který věnujete mým otázkám.

S velkým díkem a přáním hezkého dne Petra Vlčková

1. Co si myslíte o prosazování skladeb soudobých skladatelů do výuky v ZUŠ? Je dobré seznamovat děti s těmito kompozicemi?
2. V jakém věku je vhodné začít seznamovat děti se soudobou hudbou?
3. Používáte sám/a při výuce hry na akordeon soudobou literaturu?
4. Jaké jsou reakce dětí na soudobé skladby?

5. Je metodika Vaší práce se soudobými kompozicemi stejná, jako u ostatních skladeb?
6. Použil/a jste někdy při výuce skladby Jaromíra Bažanta? Pokud ano, co Vás k tomu vedlo a jaké to byly skladby?

3.4 Realizace výzkumu

Cílem předkládaného dotazníku bylo zjistit, zda se na základních uměleckých školách vyučuje soudobá hudba, jaké se při této výuce používají metody a jak často je tato literatura předkládána žákům na ZUŠ.

V první otázce bylo zkoumáno, jaký názor mají respondenti na výuku soudobé hudby na ZUŠ a jestli je vhodné žáky s touto hudbou vůbec seznamovat. Zajímalo mě, jestli se kantoři k této problematice staví kladně, či se k ní obrací zády.

Za předpokladu kladné odpovědi navazuje druhá otázka, která řeší věk dítěte. Jak starého či vyspělého žáka je vhodné s tímto typem hudby seznamovat. Zda je třeba začít již od útlého věku, či je vhodné vyčkat, až žák duševně vyspěje a bude schopen tento druh hudby chápat.

Třetí otázka se týkala vlastní výuky všech oslovených respondentů. Jelikož všichni dotazovaní se výuce hry na akordeon věnují již dlouhá léta, chtěla jsem zjistit, zda při své výuce překládají svým žákům skladby soudobých autorů jako studijní materiál. Na tuto otázku hned úzce navazuje otázka čtvrtá, která se ptá na reakce dětí. Protože je všeobecně známo, že děti tuto hudbu přijímají velice obtížně, chtěla jsem vědět, s jakou odezvou se oslovení respondenti setkali.

Pátá otázka ještě dále souvisí s dvěma předchozími. Pokud se již kantor rozhodne předložit dítěti skladbu od soudobého autora, měl by být jeho záměr již předem promyšlen a měla by být zvolena i správná metodika. Jelikož byl dotazník předkládán kantorům s mnohaletou praxí, zajímalo mě, zda mají nějakou svou osvědčenou metodu při výuce soudobé hudby,

tzn., zda existuje nějaký univerzální postup, který je použitelný ve všech případech, nebo se jedná pouze o individuální přístup ke každému žákovi.

Šestá poslední otázka zajisté v dotazníku chybět nesměla, protože řeší skladby Jaromíra Bažanta, jehož se týká vlastně celá tato práce. Chtěla jsem zjistit, jak často jsou právě jeho skladby využívány při výuce. Tento skladatel má totiž ve svém díle i mnoho kompozic, které jsou věnované dětem, jsou instruktivního charakteru a při správném zacházení s nimi mnohdy jednoduché na pochopení. Za předpokladu kladné odpovědi jsem chtěla vědět, co vedlo kantory k výběru právě Bažantovy skladby a jaké konkrétní kompozice vybírají pro své žáky.

3.5 Výsledky výzkumu

První otázka přinesla na sto procent shodnou odpověď u všech kantorů. Všichni oslovení si myslí, že je určité vhodné seznamovat své žáky se soudobou hudbou, protože je to hudba našeho století a určité by si k ní hudebně vzdělaní lidé měli umět najít svou cestu. Pokud se začne vhodným způsobem dítě seznamovat s tímto typem hudby, je větší předpoklad pro kladné přijetí těchto kompozic.

Druhá otázka přinesla tři proudy odpovědí. První skupina respondentů se shoduje v názoru, že je důležité začít seznamovat žáka již od útlého věku. Pokud dítě začalo chodit do ZUŠ současně se zahájením povinné školní docházky, nebrání se kantoři předložit tuto literaturu již mezi 8 – 9 rokem věku dítěte. V rámci této odpovědi zde padl názor, že malé děti nemají ještě vypěstované klasicko-romantické cítění a možná i proto je soudobá hudba velice oslovuje. Druhá skupina neklade důraz na věk, ale spíše hovoří o technické vyspělosti ve hře na nástroj. Mluví především o zvládnutí hry na melodické basy, bez kterých soudobou hudbu interpretovat nelze. Třetí skupina dotazovaných řeší především duševní vyspělost žáka. Pokud není dítě psychicky připraveno ke hře vybrané skladby, nemůže ji pochopit, a tudíž ani správně interpretovat. Rozdělení do těchto třech skupin ale není

striktní, protože každá skupina uváděla do popředí již výše zmíněné jevy, avšak ve všech odpovědích je zřejmé, že odpověď na tuto otázku tvoří komplex všech dílčích odpovědí.

V pořadí třetí otázka byla zodpovězena s výjimkou jednoho respondenta kladně. Zmíněná negativní odpověď byla ale zapříčiněna zatím krátkou praxí dotazované a nedostatkem žáků, kteří by byli technicky zdatní natolik, aby soudobou hudbu mohli interpretovat. V opačném případě se respondenti shodují, že hudbu našeho století žákům předkládají a to především ve vyšších ročnících a jako obohacení repertoáru. Za zmínku jistě stojí i výčet skladeb, které dotazovaní uváděli jako své nejoblíbenější. Často se v repertoáru nejmenších objevují *Pohádkové sny* Jana Vídeňského, dále jsou žákům na ZUŠ předkládány skladby jako např. *Capriccia* Jaroslava Hurta, *Sonatina brevis* Jaromíra Bažanta, *Bagately* Jiřího Matyše nebo i *Vzpomínky dvorního šaška* Pavla Samiece, oblíbené především v ZUŠ v Plzni. Bažantův cyklus *Akordeon – automat* byl též několikrát zmíněn jako výborná pomůcka při průpravě k interpretaci soudobé hudby. Jak podotkl jeden z dotazovaných, jeho vydavatelství Edition Rondo Prague se též zaměřuje na soudobé skladby pro děti. Lze jmenovat např. nově vydané hudebniny jako *Malé temperované hraní* Vladimíra Tichého, *Dny a Drobnosti* Pavla Trojana, *Putování s medvídkem* Milana Nováka, *3 snadné etudy* Paola Picchia, *Pimprlata z marcipánu* Ludřka Vlacha, alba Milana Novotného a mnoho dalších.

Velice mě zajímaly odpovědi na otázku týkající se reakcí dětí na soudobé skladby. Z odpovědí vyplynul jeden závěr, na kterém se shodují všichni oslovení. Žáci hodnotí tyto skladby vesměs negativně, avšak záleží především na učiteli, jak mladému akordeonistovi skladbu vhodně přiblíží. Poté ji většinou již přijímá. Přesto jsou ale reakce žáků individuální. Záleží také na jejich povaze, náladě a charakteru dané skladby, která musí v první řadě žáka oslovit. Ráda bych citovala odpověď, která mě velice oslovila: „*Děti hrají soudobou hudbu velmi rády, což slyším na koncertech, festivalech i soutěžích u nás i v zahraničí. Nachází v nich život kolem sebe. Umí si je*

přivlastnit a najít si k nim vztah i ve své přirozenosti a bez vlivu znalostí různých stylů a období.“

Pátá otázka byla směřována především na metodiku práce se soudobými skladbami. Opět se všichni dotazovaní vzácně shodují v tom, že ke každé skladbě se musí přistupovat individuálně, tudíž i práce se soudobou skladbou vyžaduje svá specifika. Velice se mi líbila odpověď jedné z oslovených, která nejlépe vystihuje odpovědi všech respondentů: *„Celá metodika je zaměřena především na obsah skladby, větší pozornost by měla být věnována konkrétním hudebně – výrazovým prostředkům, jakými lze specifickou vlastnost kompozice provést, a jakými hudebně – technickými prostředky ji zrealizovat.“* Za vhodné je považováno danou skladbu žákovi přehrát a tím dítě motivovat. Většinou jsou tyto skladby programního charakteru, a tak je důležité ještě před začátkem vlastního nácviku skladby malého akordeonistů upozornit na místa, která jsou důležitá vzhledem k průběhu celé skladby.

Poslední šestá otázka byla zaměřena konkrétně na skladby Jaromíra Bažanta. Chtěla jsem zjistit, jestli jsou kompozice tohoto autora ve výuce využívány, jak často a jaké konkrétní skladby učitelé svým žákům předkládají. Odpovědi na tuto otázku byly různé. Většina oslovených se shodla, že skladby Jaromíra Bažanta vůbec do repertoáru svých žáků nezařazují. Avšak především v Plzni je čas od času využíván jeho cyklus *Akordeon – automat*, a to hlavně některé jeho některé části. Jedna dotazovaná se vyjádřila o tomto cyklu takto: *„Zkoušela jsem Akordeon - automat, když vycházely jednotlivé díly, ale upřímně, mne osobně neoslovil (bylo to spíše ze zvědavosti, protože jsem si pana Bažanta vždy velmi vážila a chtěla jsem vědět, jak pro náš nástroj tvoří, protože snad nikdo nenapsal více opusů pro tento nástroj). Raději sáhnu po úpravách jeho lidových písní, nebo například po skladbě s názvem Sonatina brevis“.* Mnoho oslovených se s Bažantovými skladbami setkalo především při vlastních studiích na konzervatoři. Mezi nejvyhledávanější skladby patří cyklus *Hexameron* či *Americká svita*, *Evokace I*. Čas od času bylo hráno i jeho *Concertino*

a *Capriccio* s doprovodem klavíru Jeden z oslovených se dokonce svěřil, že měl tu čest premiérovat jednu jeho skladbu, a to *Polyfonickou suitu*.

3.6 Závěr

Zhotovení dotazníku a jeho vyhodnocení přineslo mnoho zajímavých výsledků. Jako největší pozitivum celého výzkumu bych ráda zmínila fakt, který mě potěšil ze všeho nejvíce. Soudobá hudba je dnešními učiteli na základních uměleckých školách velice dobře přijímána, chápána a rozšiřována mezi jejich žáky i do širokého okolí. Učitelé se staví k soudobým kompozicím kladně a s pochopením. Ať už se jedná o skladby Jaromíra Bažanta či díla jiných současných skladatelů, je dobře, že se tato hudba hraje, protože je to hudba velice kvalitní a do naší doby bezpochyby patří. Konkrétně skladby Jaromíra Bažanta jsou přijímány též s velkým pochopením. Oblíbené jsou především u starších žáků, kteří mají k soudobé hudbě již vypěstovaný vřelý vztah a dokážou porozumět především obsahu jeho skladeb. Jsem ráda, že se Bažantova hudba ať už zřídka či velice často stále hraje, a je mým velkým přáním, aby byla šířená dále, protože si to za svou obětavou práci zaslouží nejen sám skladatel, ale i jeho skladby.

Závěr

Originální a specifická tvorba Jaromíra Bažanta již okouzila nejednoho interpreta či posluchače. Je to hudba mladá, která zajisté nesmí chybět v repertoáru každého akordeonisty. Vždyť to, co Jaromír Bažant udělal pro rozvoj původní literatury pro akordeon u nás, zaslouží obdiv a poctu každého příznivce tohoto mladého nástroje. Jeho hudba oslovuje jak profesionální hudebníky, tak i širokou veřejnost a proslavila se nejen u nás, ale i v zahraničí. Značných úspěchů dosáhl až ve Spojených státech, kde se svým kolegou, vynikajícím akordeonistou Jaroslavem Vlachem, představovali především Bažantovy kompozice a soudobou hudbu vůbec. Dalším nezpochybnitelným důkazem kvality jeho kompozic je již několikrát zmiňované ocenění jeho instruktivního díla Akordeon-automat.

Ve své diplomové práci jsem se snažila postihnout skladatelovo dílo především z hlediska analytického. Zajímalo mě autorovo myšlení a struktura jednotlivých skladeb, které jsem si vybrala pro svůj rozbor. Jeho dílo má svůj osobitý rukopis, jeho kompozice jsou charakteristické, jasné a promyšlené. Lze najít i společné znaky, jako jsou například některé typické souzvuky, harmonické postupy či jistá formová jednoduchost analyzovaných skladeb. Vybrala jsem si cíleně tři kompozice, které lze v pedagogické praxi zařazovat do výuky postupně, tzn. od nižších ročníků v ZUŠ až po konzervatoře. Akordeon – automat je instruktivní dílo určené nejmenším hráčům. Jeho úkolem je seznámit mladé interprety se soudobou hudbou a jejími nejrůznějšími vyjadřovacími prvky. Pokud malý hráč disponuje alespoň základními dovednostmi ve hře na nástroj, je už pouze na každém pedagogovi, jak tuto hudbu svému žákovi představí. Pokud tak bude činit s nadšením, může být právě tento cyklus obrovskou pomůckou, jak tuto hudbu vysvětlit žákovi srozumitelně a zajímavě. Hexameron je již o stupeň složitější skladbou a je také chápán spíše jako přednesová skladba, avšak úzce souvisí s předchozím dílem. Je komponován pro vyspělého hráče, který má již určité zkušenosti s interpretací soudobé hudby. Musica mutabile je

skladbou pro zkušeného hráče, která vyžaduje dokonalé chápání soudobé hudby ve všech směrech.

Cíleně jsem do této práce zařadila i krátký výzkum, ve kterém jsem zjišťovala, jestli je výuka soudobé hudby na ZUŠ běžnou záležitostí, nebo je chápána spíše jako okrajová látka nebo není zařazována do výuky vůbec. Z výsledků jsem byla pozitivně překvapena. Jsem ráda, že se kantoři na ZUŠ staví k zařazování soudobé hudby do repertoáru mladých akordeonistů spíše pozitivně. Je to hudba naší generace a myslím si, že by se měla dostávat do povědomí nejen začínajících hudebníků, ale i do mysli široké veřejnosti. A právě zde stojí kantoři před nelehkým úkolem. Jsou to právě oni společně se skladateli a interprety soudobé hudby, kdo mohou pomoci vést posluchače k tomu, aby si hledali k této hudbě vlastní cestu a byli schopni ji akceptovat. Je to úkol velice obtížný, ale věřím, že realizovatelný.

Touto prací bych v neposlední řadě chtěla vzpomenout na již zesnulého skladatele Jaromíra Bažanta a dokázat, že přestože není již mezi námi, jeho hudba v nás stále přežívá a činí nám radost a potěšení.

Seznam použité literatury a zdrojů informací

LITERATURA

BÁRTOVÁ, Jindra; SCHNIERER, Miloš; ZOUHALOVÁ, Věra. *Dějiny hudby 1*. České Budějovice: PF JU, 1992. 46 s.

BÁRTOVÁ, Jindra; SCHNIERER, Miloš; ZOUHALOVÁ, Věra. *Dějiny hudby 2*. České Budějovice: PF JU, 1992. 66 s.,

BEDNARČÍK, Ondřej. *Úvod do rozboru skladeb*. Ostrava: Pedagogická fakulta v Ostravě, 1979. 172 s.

BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2008. 154 s.

FIALA, Jaroslav. *Portréty plzeňských skladatelů, Jan Děd*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita : Typos, 2007. 26 s. ISBN 978-80-7043-627-1.

FIALA, Jaroslav. *Portréty plzeňských skladatelů, Jaromír Bažant*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita : Typos, 2006. 40 s. ISBN 80-7043-485-6.

FIALA, Jaroslav. *Portréty plzeňských skladatelů, Jaroslav Vlach*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita : Typos, 2007. 26 s.

FIALA, Jaroslav. *Portréty plzeňských skladatelů, Jiří Bezděk*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita : Typos, 2007. 40 s. ISBN 978-80-7043-628-8.

<http://www.citace.com>

JANEČEK, Karel. *Tektonika : Nauka o stavbě skladeb*. Praha : Editio Supraphon, 1968. 244 s.

JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd , 1965. 384 s.

Jaromír Bažant dokončil už dvaadvadesát skladeb [článek] / Jaromír Bažant ; [rozhovor připravil] Jaroslav Fiala. – 11. – In: *Kultura : plzeňský kulturní přehled*. – Č. 8 (srpen 2001), s. 10-11

Jaromír Bažant píše stále mladou hudbu [článek] / Vlasta Bokůvková. – In : *Plzeňský deník*. – ISSN 1210-5139. – Roč. 15, č. 255 (2.11.2006), s. 14

K životnímu výročí Jaromíra Bažanta [článek] / Jaroslav Fiala. – 11. – In : *Spektrum : zrcadlení plzeňské kultury*. – Roč. 4, č. 3 (září 2001), s. 7

MICHALÍK, Petr; ROUB, Zdeněk; VRBÍK, Václav . *Zpracování diplomové a bakalářské práce na počítači*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2006. 68 s.

NAVRÁTIL, Miloslav . *Dějiny hudby : Přehled evropských dějin hudby*. Ostrava : SCHOLAFORUM, 1996. 282 s.

SCHNIERER, Miloš. *Soudobá hudba 20. století*. Brno - České Budějovice : Pedagogická fakulta JU Č. Budějovice, 1994. 189 s.

VIČAR, Jan. *Akordeon a jeho hudební uplatnění*. 1. vyd. Praha : Panton, 1981. 126 s.

VLČKOVÁ, Petra. *Akordeon-automat Jaromíra Bažanta*. ZČU, 2009. 80 s. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1990. 256 s. ISBN 80-7058-174-3.

PRAMENY

BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 1. sešit Snítka miniatur [hudebnina]*: 1. vyd. Editio Supraphon, Praha 1974. 15 s.

BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 2. sešit Medailónky [hudebnina]*: 1. vyd. Editio Supraphon, Praha 1974. 14 s.

BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 3. sešit Mozaiky [hudebnina]*: 1. vyd. Editio Supraphon, Praha 1976. 13 s.

BAŽANT, Jaromír. *Akordeon – automat, 4. Sešit Skici [hudebnina]*: 1. vyd. Editio Supraphon, Praha 1976. 15 s

BAŽANT, Jaromír. *Hexameron [hudebnina]*: 1. vyd. Praha Supraphon, 1981. 19 s.

BAŽANT, Jaromír. *Musica mutabile [hudebnina]*: 1. vyd. Edition Rondo Prague , 1992. 21 s.

BAŽANT, Jaromír. *Hexameron pro akordeon, Musica mutabile pro akordeon, Sólové akordeonové skladby [CD - ROM]*, Vydáno vlastním nákladem autora, 2005

Summary

Jaromír Bažant is one of the most honored pilsner composers. His work is a major contribution for development of original literature for accordion, which lacks original compositions because of its short existence. Bažant's music fits not only for professional players, but even for broad public and it is known all over the world. Jaromír Bažant had achieved success even in the United States of America, together with his colleague accordionist Jaroslav Vlach. They showed off Bažant's works and contemporary music at all. Another evidence of Bažant's qualities is well appreciated and awarded instructive piece Akordeon-automat.

In my diploma thesis I tried to describe composer's work from the analytical point of view. I focused on author's way of thinking and the structure of his particular pieces, which I chose for my analysis. His work has a peculiar character; his compositions are typical, clear and well-considered. In his compositions is possible to find some common elements, for example typical accords, the harmonic processes and the purity of form.

One of aims of my thesis was to conduct a short research, in which I questioned if the teaching of contemporary music is common practice or just marginal part of the education in the music schools. The results indicate that music teachers have positive approach to current music in education. I think that a present-day music should be known to not even beginning players but also to general public.

The contemporary music composers and music teachers are responsible for conveying of the current music to new generation of accordion players and their auditory. And also teach young players find their own way to contemporary music performance and audience. I think that this challenging task is possible to accomplish.

In this work I would like to acknowledge now late Jaromír Bažant and show that his music still survive in us and please us.

Seznam příloh

A) Textová příloha

1. Seznam skladeb sólových
2. Seznam skladeb komorních
3. Seznam skladeb orchestrálních a koncertantních
4. Seznam skladeb vokálních

B) Obrazová příloha

C) Notová příloha

1. Akordeon – automat
 - Sešit první – Snítka miniatur
 - Sešit druhý – Madailónky
 - Sešit třetí – Mozaiky
 - Sešit čtvrtý – Skici
2. Hexameron
3. Musica mutabile

D) CD – příloha

1. Nahrávka – Hexameron
2. Nahrávka – Musica mutabile

A) Textová příloha

1. Sólové skladby

Šest drobných skladeb pro klavír, op. 1

I. klavírní sonáta, op. 3

II. klavírní sonáta, op. 9

České tance pro klavír, op. 13

(vyd. Eset, Plzeň 1999)

III. Sonáta pro klavír, op. 16

Americká suita /Suita programatika/ op. 23

(vyd. Eset, Plzeň 1999)

České písně a tance pro akordeon, op. 24

(vyd. Hra Plzeň 1999)

Akordeon automat, čtyři sešity skladeb pro akordeon, op. 30

(vyd. Editio Supraphon, Praha 1974, 1976)

Evokace I. pro akordeon, op. 31

(vyd. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig konzertante Akkordeonmusik international, 1973)

Sonatina piccola pro akordeon, op. 38

Hexameron pro akordeon, op. 43

(vyd. Supraphon, Praha 1981)

IV. klavírní sonáta, op. 46

Dvacet přednesových studií pro kytaru, op. 48

Sonáta pro fagot sólo, op. 49

(vyrobil Český hudební fond Praha jako neprodejný materiál, 1982)

Sonáta polyfonica pro akordeon, op. 53

(vyd. Eset, Plzeň 1999)

Sonatina pro kytaru, op. 54

Tři sonatiny pro akordeon, op. 67

(vyd. Eset, Plzeň 1999)

Sonatina di primavera pro klavír, op. 68

Musica mutabile pro akordeon, op. 72

(vyd. Edition Rondo Prague 1999)

Sonatina pro klavír, op. 77
Sonatina pro akordeon, op. 77
(vyd. Eset Plzeň 1999)
Čtyři taneční fantazie pro akordeon, op. 81
(vyd. Edition Rondo Prague 1999)
Čtyři etudy pro sopránovou zobcovou flétnu, op. 87
(vyd. Eset Plzeň 2000)
Pátá klavírní sonáta ve starém slohu, op. 97
Sonáta pro akordeon, op. 98
Variační skici pro klarinet, op. 100
Scénérie, pět klavírních skladeb, op. 101
Měl jsem já panenku, hudební medailonky vnuček skladatele, op. 102

2. Komorní skladby

Malá svita pro hoboj a klavír, op. 2
Čtyři skladby pro anglický roh a klavír, op. 4
I. smyčcový kvartet, op. 6
Čtyři skladby pro housle a klavír, op. 7
Parhia pro dechový kvintet, op. 18
II. smyčcový kvartet, op. 20
Concerto dramatico pro housle a klavír, op. 25
Kosmická hudba pro akordeon, op. 26
Musica serena pro dvě flétny, kytaru a violoncello, op. 27
Musica serena pro kytaru a akordeon, op. 27
Invence /Provokace/ pro pět akordeonů, op. 29
Sonáta pro pozoun a klavír, op. 33
Sonatina pro housle a klavír, op. 37
(vyd. Eset Plzeň 1999)
Sonatina česká pro dvoje housle a klavír, op. 41
Pět cvičení pro flétnu, housle a klavír, op. 47
Myslivecké fanfáry /pro dva až šest lesních rohů/, op. 50
Duo capriccioso pro housle a violu, op. 59

Concertino pro trubku a klavír, op. 60
Musica danza pro violoncello a klavír, op. 64
Dialogy, meditace a scény pro flétnu a klavír, op. 70
Pět fantazií pro violu a klavír, op. 74
Trio piccolo 1. Pro housle, violoncello a klavír, op. 76
Meditace a burleska pro housle a klavír, op. 80
Intráda minima pro tři trombony, op. 82
Miniatury pro dvoje housle /Domácí hudba I./, op. 85
(vyd. Eset, Plzeň 1999)
Intráda pro šest lesních rohů, op. 86
Kvartet pro čtyři housle /Domácí hudba II./, op. 88
Plzeňská věž v úpravě pro žesťové nástroje, op. 89
Intermezza pro tři violoncella, op. 90
Epizody pro tři violoncella, op. 91
Lidové písně a tance pro tři violoncella, op. 91
Osm lidových písní, úprava pro dvě violoncella, op. 94
Kasace pro tři klarinety in B, op. 99
Tři dueta pro housle a fagot, op. 103

3. Skladby orchestrální a koncertantní

České tance pro symfonický orchestr, op. 5
Koncert pro housle a orchestr, op. 10
1. symfonie, op. 11
Koncert pro hoboj a orchestr, op. 12
Divertimento pro dechové a bicí nástroje, op. 14
Concertino pro akordeon a orchestr, op. 15
(vyd. Státní hudební vydavatelství Praha 1966)
Suita z baletu Maryčka Magdónova, op. 17
Capriccio pro akordeon a orchestr, op. 21
(vyd. Státní hudební vydavatelství Praha, 1969)
Osvobození Prahy, symfonická báseň, op. 22
Concerto dramatico pro housle a orchestr, op. 25

Osvobození Prahy 1945, symfonická předehra, op. 40
Koncert pro lesní roh a orchestr, op. 61
Muzikantská suita pro malý symfonický orchestr, op. 62
Píseň rodné řeky, symfonický obraz, op. 66

4. Vokální tvorba

Epitaf, čtyři písně pro tenor a klavír na verš J. Wolkera, op. 19
Se sluncem ve vlasech, na verše F. A. Maříka, op. 32
Domove líbezný, pět sborových skladeb pro ženské hlasy s klavírem, op. 35
Májová, pro zpěv a klavír, na texty J. V. Svobody, op. 36
Ráj domova, cyklus dětských sborů s klavírem, op. 39
Óda na život, komorní kantáta pro ženský, mužský a smíšený sbor, velký symfonický orchestr, klavír /úprava také s doprovodem dvou klavírů/, op. 42
Náš máj – píseň pro zpěv a klavír na texty Jiřího Havla, op. 45
Plzeňské jarní nebe, cyklus ženských sborů s flétnou a klavírem, op. 44
Rozmarné písně, cyklus jednohlasých písní s klavírem, op. 51
Na výletě, píseň pro starší děti s doprovodem klavíru, trubky a bubínku na text Agnie Bartové, op. 52
Hlas domova, cyklus písní pro tenor a klavír a básnické texty Karla Vokáče, op. 55
Bure muzika, cyklus úprav lidových písní pro dětský sbor, dvoje housle a klavír, op. 56
Písničky, Písničky, cyklus pěti úsměvných písní na verše Václava Fischera pro dětský sbor, dvoje housle a klavír, op. 57
My jsme děti Zezplzeňska, sborová píseň na texty Václava Fischera s doprovodem klavíru, op. 58
Straka, straka, stračice, cyklus dětských sborů s klavírem na slova Hany Krpejšové, op. 65
Sedm mečů, cyklus písní pro tenor a smyčcový kvartet na verše Oldřicha Mikuláška, op. 69
Ave Maria pro dětský /ženský/ sbor, tenorové sólo, housle a klavír na verše Romany Schuldové, op. 71

Vánoční koledy, op. 73

Letěla husička, cyklus lidových písní pro dětský sbor, dívčí a chlapecké sólo, klavír, trubku a bicí nástroje, op. 79

Česká noc, cyklus písní pro soprán a alt s klavírem na verše Josefa Hrubého, op. 78

Štáhlavské lidové písně – čtyři písně pro zpěv a dudy, dvě písně pro zpěv a klavír, op. 84

(vyd. Eset Plzeň, 1999)

Plzeňská věž v úpravě pro šest ženských hlasů, op. 89

Nokturna pro soprán a klavír na verše Josefa Hrubého, op. 92

(vyd. Eset Plzeň, 1999)

No me Mater, španělská lidová píseň v úpravě pro dvě zpívající dívky současně hrající na housle s doprovodem klavíru, op. 93

Pozdrav tažným ptákům, komorní kantáta pro smíšený sbor a klavír na verše Václava Fischera, op. 75

B) Obrazová příloha



Jaromír Bažant

C) Notová příloha

1. Akordeon – automat

Jaromír Bažant

Akordeon-automat

Sešit první – Snítka miniatur

Školáček

ABC-Schütze

J. BAŽANT (* 1926)

Moderato

1

Musical score for 'Školáček' (Moderato), system 1. It consists of two staves: a treble clef staff with a circled '1' and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Moderato'. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Dynamics include *mf*, *f*, and *sub.p*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Polka

Polka

Andante

2

Musical score for 'Polka' (Andante), system 2. It consists of two staves: a treble clef staff with a circled '2' and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Andante'. The first staff contains measures 1-5, and the second staff contains measures 6-10. Dynamics include *f*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Valčík

Walzer

Moderato

3

p tenuto

f

poco rit.

a tempo

sub. p

Tvrdohlavý

Starrkopf

4

più f

simile

ff

Vzpomínka

Erinnerung

Energico, moderato

5

Tanec

Tanz

Allegro

6

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulations (accents, slurs). The bass staff provides a harmonic accompaniment with simple rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings: *mf*, *f*, *piu f*, and *sf*. The notation features complex fingerings and slurs across both staves.

Štěstí

Glück

Third system of musical notation, beginning with the tempo marking *Sostenuto*. It includes a *tenuto* marking and a *p* dynamic. The treble staff features chords and a melodic line, while the bass staff has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing dynamic changes from *p* to *f*. The notation includes various fingerings and slurs, maintaining the *Sostenuto* tempo.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a *p* dynamic and includes a repeat sign with first and second endings. The notation includes fingerings and slurs.

Omyl

Irrtum

Allegretto

11

mf

f *mf* *p*

The score for 'Omyl' (Irrtum) is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*. The bass clef part has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piece with dynamics of *f*, *mf*, and *p*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Hlupáček

Dummerchen

Moderato

12

mf

The score for 'Hlupáček' (Dummerchen) is in 3/4 time and consists of three systems. The first system has a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*. The bass clef part has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piece with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third system continues with a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). Fingerings and articulation marks are present throughout.

Zapomenutá píseň

Vergessenes Lied

Moderato lamentoso

13

Pochod

Marsch

Tempo di marcia

14



Rozmluva

Zwiesgespräch

Allegro moderato

15

Musical notation for measures 14 and 15. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef. Measure 14 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 15 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass line in measure 15 includes fingering numbers 2 and 5.

Na rozloučenou

Zum Abschied

Musical notation for measures 16 and 17. The tempo is marked *Allegretto energico*. Measure 16 starts with a fortissimo (*f*) dynamic and includes the instruction *stacc.*. The top staff has fingering numbers 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The bottom staff has fingering numbers 4, 2, 4, 2, 5, 5, 4. A circled '16' is written to the left of the first measure.

Musical notation for measures 18, 19, 20, and 21. The top staff includes fingering numbers 4, 2, 1, 5, 3, 1, 3, 1, 4, 2, 5, 3, 3, 1, 4, 2, 5, 3, 1, 5. The bottom staff has fingering numbers 3, 4, 5, 3, 4, 2. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Musical notation for measures 22, 23, 24, and 25. The top staff includes fingering numbers 3, 3, 3, 3, 3, 3, 5. The bottom staff has fingering numbers 3, 3, 3, 3, 3, 3. Dynamics include *stacc.* and fortissimo (*ff*). The tempo is marked *poco rit.*



Jaromír Bažant

Akordeon-automat

Sešit druhý – Medailónky

Klid

Ruhe

J. BAŽANT (* 1926)

1 Allegretto

p

mf

*) (2 4)

p

* fes, ges - ad libitum

Minuetto

Moderato

2

p

f

mf

Vteřiny

Zeitgetröpfel

Andantino e misurato (Volně a odměřeně)

3

The first system of the musical score is in 3/4 time, marked 'Andantino e misurato (Volně a odměřeně)'. It features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked with a 'V' and a '3', indicating a triplet. The second measure is marked with a '4' and a '4', indicating a fourth note. The third measure is marked with a 'V' and a '5', indicating a fifth note. The fourth measure is marked with a '1', '2', and '4', indicating a triplet. The fifth measure is marked with a '1' and a '5', indicating a triplet. The piece concludes with a fermata over the final note.

The second system continues the piece. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked with a 'V' and a '3', indicating a triplet. The second measure is marked with a '1', '2', and '5', indicating a triplet. The third measure is marked with a '5', '3', and '2', indicating a triplet. The fourth measure is marked with a '5', '2', and '2', indicating a triplet. The piece concludes with a fermata over the final note.

The third system continues the piece. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked with a '3', indicating a triplet. The second measure is marked with a '4', indicating a fourth note. The third measure is marked with a '5', '1', and '2', indicating a triplet. The fourth measure is marked with a '1' and a '5', indicating a triplet. The piece concludes with a fermata over the final note.

The fourth system continues the piece. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first measure is marked with a '2', '1', '2', and '1', indicating a triplet. The second measure is marked with a '1', indicating a first note. The third measure is marked with a 'V', '1', '4', and '2', indicating a triplet. The fourth measure is marked with a '5', '4', '5', '1', '4', and '3', indicating a triplet. The piece concludes with a fermata over the final note.

The fifth system concludes the piece. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The music begins with a decrescendo (*decresc.*) dynamic. The first measure is marked with a 'V', '1', '4', '3', '5', and '2', indicating a triplet. The second measure is marked with a '2', '1', and '(M)', indicating a triplet. The third measure is marked with a '2', '1', and '3', indicating a triplet. The fourth measure is marked with a 'p', indicating piano. The piece concludes with a fermata over the final note.

Septimiy

Septimen

Animato (Oživeně)

4

p *simile*

mf

mf

p

mf

p

Invence

Invention

5

Larghetto

f

mf

f

sub.p

sub.p

Kvinty

Quinten

Allegro moderato

6

Dialog

7 Moderato

p *V*

f *V*

poco rit.

mf *Ossia:* *simile*

mf



#2630241725*

Coda

Energico. Allegro

8 *pizz*

mf

pizz

sf *ff*

Jaromír Bažant

Akordeon-automat

Sešit třetí – Mozaiky

Allegretto

1

f

più f

mf

decresc.

poco rit.

a tempo

p

f

sub mf cresc.

sf sf sf

6 Pastorale

Pastorale

2

Sostenuto

Musical notation for the first system, marked *Sostenuto* and *p*. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 2, 4, 3, 5, 3, 5, 4). The left hand provides a simple accompaniment with fingerings (5, 3, 2).

Musical notation for the second system, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

mf

simile

Musical notation for the third system, marked *mf* and *simile*. The right hand has chords and melodic fragments with fingerings (4, 2, 5, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2). The left hand continues with a steady accompaniment.

decresc.

poco rit.

Musical notation for the fourth system, marked *decresc.* and *poco rit.*. The right hand has chords and melodic fragments with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2). The left hand continues with a steady accompaniment.

a tempo

p

Musical notation for the fifth system, marked *a tempo* and *p*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 5, 3, 5, 4). The left hand continues with a steady accompaniment.

Musical notation for the sixth system, concluding the piece with a final chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

Moderato

3

p *staccato*

poco rit.

a tempo

p *mf* *p*

Allegro

4

f

poco a poco decresc.

Nokturno

Nokturne 9

Molto lento

5

The musical score consists of six systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The tempo is marked 'Molto lento'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*, *sub.p*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some performance instructions like 'V' and 'V1'.

Allegretto

Sostenuto Allegretto

Sostenuto Allegro

6

p *mf* *p* *mf*

mf *sub. p* *f*

p *pp*

staccato

Elegie

Elegie 11

Moderato

7

V
p

2 3 4 5 2 3 5 4 2 5 5

f

V₁
più f sub. p

V₁
mf p

V₃
mf p

V₃
p rit.

8

Allegro

mf

mf

più f

mf

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with fingering numbers 2, 1, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4. The bass clef staff contains a bass line with fingering numbers 5, 4, 4. The system includes dynamic markings *V*, *mf*, and *V*, and a key signature change to one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with fingering numbers 4, 2, 4, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 4, 1. The bass clef staff contains a bass line with fingering numbers 4, 4, 4, 2, 3. The system includes dynamic markings *V*, *f*, and *V*, and a key signature change to two sharps (F#, C#).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with fingering numbers 5, 4, 1, 5, 4, 1, 5, 4, 1, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 5. The bass clef staff contains a bass line with fingering numbers 4, 3, 2. The system includes dynamic markings *mf*, *V*, and *mf*, and a key signature change to two sharps (F#, C#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with fingering numbers 2, 1, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4. The bass clef staff contains a bass line with fingering numbers 4, 5, 2, 3, 3, 4. The system includes dynamic markings *ff*, *V*, and *mf*, and a key signature change to one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with fingering numbers 2, 1, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4. The bass clef staff contains a bass line with fingering numbers 4, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The system includes dynamic markings *V*, *mf*, and *V*, and a key signature change to one sharp (F#).

Jaromír Bažant

Akordeon-automat

Sešit čtvrtý – Skici

Allegro

JAROMÍR BAŽANT (*1926)

The musical score consists of five systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system is marked with a first ending bracket and a *mf* dynamic. It includes a circled 'V' with a '4' and a circled '1'. The second system has a circled '4' and a circled '1'. The third system has a circled '3' and a circled '3'. The fourth system has a circled '2' and a circled '1' with a '3'. The fifth system has a circled '1' and a circled '3'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass line features a consistent eighth-note accompaniment pattern.

Ad libitum

Musical score for measures 2 and 3. Measure 2 features a treble clef with a circled '2' and a bass clef. The treble staff has a 'p' dynamic and a 'V1' marking. The bass staff has a circled '2' and a 'p' dynamic. Measure 3 features a treble clef with a circled '1' and a bass clef. The treble staff has a 'p' dynamic and a 'V1' marking. The bass staff has a 'p' dynamic. Measure 4 features a treble clef with a circled '1' and a bass clef. The treble staff has a 'p' dynamic and a 'V1' marking. The bass staff has a 'p' dynamic.

Allegro

Musical score for measures 3, 4, and 5. Measure 3 features a treble clef with a circled '3' and a bass clef. The treble staff has a 'p' dynamic and a circled '3'. The bass staff has a 'p' dynamic and a circled '3'. Measure 4 features a treble clef with a circled '1' and a bass clef. The treble staff has a 'mf' dynamic and a circled '1'. The bass staff has a 'mf' dynamic and a circled '1'. Measure 5 features a treble clef with a circled '1' and a bass clef. The treble staff has a 'mf' dynamic and a circled '1'. The bass staff has a 'mf' dynamic and a circled '1'.

Energico. Allegretto

4

Andante

5

Tempo di Valse

6

p *ten.* *mf*

simile

Sostenuto

7

mf *f*

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a series of chords and notes with fingerings 5, 4, 2, 5, 3, 2, 5, 3, 2, 5. The bass staff contains a series of notes with fingerings 4, 3, 2, 5, 3, 4, 3, 2, 5. A dynamic marking of *f* is present.

Allegro

Musical notation for the second system, starting with a circled '8'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with fingerings 2, 1, 5, 1, 2, 1, 3, 4, 3. The bass staff contains a series of notes with fingerings 4, 5, 2, 3. A dynamic marking of *f* is present.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with fingerings 2, 1, 5, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 4. The bass staff contains a series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4. A dynamic marking of *f* is present in the treble staff and *mf* in the bass staff.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with fingerings 2, 1, 5, 1, 4, 1, 4, 3, 1, 2, 5. The bass staff contains a series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4. A dynamic marking of *f* is present.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with fingerings 2, 1, 5, 1, 3, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff contains a series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. A dynamic marking of *piu f* is present in the treble staff and *decresc.* in the bass staff.

Moderato

9

Allegro vivo

10

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has notes with fingerings 1, 5, 1, 2, 4, 5 and a dynamic marking *mf*. The bass staff has notes with a dynamic marking *mf*. A *V2* marking is present above the first measure.

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has notes with a dynamic marking *f* and *più f*. The bass staff has notes with a dynamic marking *f*. A *V* marking is present above the second measure.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff. The treble staff has notes with a dynamic marking *ff decresc.* and *p*. The bass staff has notes with a dynamic marking *p*. *V* markings are present above the first and third measures.

Moderato

Musical notation for the first system of the second section, featuring a treble and bass staff. The treble staff has notes with a dynamic marking *p* and *f*. The bass staff has notes with a dynamic marking *p*. A *V1* marking is present above the first measure. Fingerings are indicated above the notes.

Musical notation for the second system of the second section, featuring a treble and bass staff. The treble staff has notes with a dynamic marking *p* and *f*. The bass staff has notes with a dynamic marking *p*. A *V1* marking is present above the first measure. Fingerings are indicated above the notes.

Allegro

(Sua ad lib.)

12 *f*

f

decresc.

Allegro vivo

13

f

4 3 4 3 4 3 4 3

più f

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 2 2

f

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4



Allegro vivo

14

Vivo

15

Sostenuto

16

2. Hexameron

Jaromír Bažant

Hexameron

1 Toccatina

J. BAŽANT (1926)

Molto vivace

staccato
p

B.B.
(S.B.)

p *mf*

[allarg.]
f

S.B.

V (a tempo)
sub. p
mf
B.B. staccato
(S.B. )

p
mf

f

V 5 1 1
4 3 2 1
M 5 2 1
V 4 4
sub. p

M 4 4
V 4 1 5 3 4
M 2 5 1 4 3 1
V 4 5 1
M 2 5 3 4 2 1
mf
S.B.

First system of musical notation. The upper staff contains complex chordal textures with fingerings (1-5) and vibrato markings (V). The lower staff features a bass line with notes and rests, marked with 'B.B.'.

Second system of musical notation. The upper staff includes vibrato markings (V) and dynamic markings like 'f'. The lower staff continues the bass line with rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with fingerings and a 'simile' marking. The lower staff has a bass line with 'mf' dynamic and 'S.B.' marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with fingerings and a 'decresc.' marking. The lower staff has a bass line with 'f' dynamic and 'B.B.' marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with fingerings, a 'rit.' marking, and a trill symbol (T). The lower staff has a bass line with 'p' dynamic and 'S.B.' marking.

Tango

Allegretto (Tempo di tango)

p *mf*

B.B. (S.B.)

mf

p

sub. f *sub. p*

mf

2

sub. pp

Fine

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff begins with a fermata over a whole note, followed by a series of chords and eighth-note patterns. The lower staff provides a bass line with eighth notes and rests. The system concludes with a fermata and the instruction 'sub. pp' and 'Fine'.

p

stacc.

(S.B. □)

Detailed description: This system features two staves. The upper staff has a fermata and a series of chords. The lower staff has a bass line with eighth notes. The system ends with a fermata and the instruction 'p' and 'stacc.', followed by '(S.B. □)'.

sub. f

B.B.

Detailed description: This system contains two staves with complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., 5, 1, 3, 2, 1). The lower staff has a bass line with chords. The system ends with a fermata and the instruction 'sub. f' and 'B.B.'.

V

p

Detailed description: This system features two staves. The upper staff starts with a fermata and a series of chords. The lower staff has a bass line with eighth notes. The system ends with a fermata and the instruction 'V' and 'p'.

S.B.

Da Capo al Fine

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff has a series of chords and eighth notes. The lower staff has a bass line with eighth notes. The system ends with a fermata and the instruction 'S.B.' and 'Da Capo al Fine'.

Tarantela

Presto assai

The first system of the Tarantela piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. It features a melodic line with several slurs and fingerings (2, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 4). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. Above the first measure, there are two circled symbols: the first contains a dot and a colon, and the second contains a dot and a vertical line. Below the staves, there are two boxed symbols: the first contains 'B.B.' and a vertical line, and the second contains '(S.B.)' and a vertical line.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 1, 2, 3, 5, 3, 1, 2, 3, 3, 1, 3, 2). The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. Above the first measure, there are two circled symbols: the first contains a dot and a colon, and the second contains a dot and a vertical line.

The third system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 2, 2, 2). The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. Above the first measure, there are two circled symbols: the first contains a dot and a colon, and the second contains a dot and a vertical line.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 3, 3). The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. Above the first measure, there are two circled symbols: the first contains a dot and a colon, and the second contains a dot and a vertical line.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (2, 2, 3, 5, 2). The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. Above the first measure, there are two circled symbols: the first contains a dot and a colon, and the second contains a dot and a vertical line. Below the staves, there is a boxed symbol containing 'S.B.' and a vertical line.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *piu f*. A circled *mf* is present. A circled *V4* is present. A circled *B.B.* is present.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *G.P.*, *ff*, and *decresc.*. A circled *V4* is present.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. A circled *mf* is present. A circled *T* is present.

Con moto

f *staccato*

B.B. (S.B.)

B.B. (S.B.)

piu f *p*

V V

S.B. B.B. S.B.

f *simile* *rit.*

V V

Musical score system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a *p* (piano) dynamic. The first staff contains a melodic line with fingerings (1, 2, 4, 5, 1, 3, 2) and accents. The second staff is a bass line with fingerings (3, 1, 1, 1) and accents. Labels 'B.B.' and 'S.B.' are positioned below the second and third measures respectively.

Musical score system 2. Treble clef. The piece continues with a *f* (forte) dynamic. The first staff features a complex melodic line with fingerings (5, 5, 5, 5) and a *rit.* (ritardando) marking. The second staff provides a bass line with chords and fingerings (3, 3).

Musical score system 3. Treble clef. The piece continues with a *f* dynamic. The first staff has a melodic line with fingerings (4, 3, 4, 3, 2) and a *rit.* marking. The second staff is a bass line with fingerings (3, 2, 2, 2).

Musical score system 4. Treble clef. The piece continues with a *f* dynamic. The first staff has a melodic line with fingerings (4, 3, 2, 3, 2) and a *rit.* marking. The second staff is a bass line with fingerings (5, 5, 5, 5).

Musical score system 5. Treble clef. The piece continues with a *p* dynamic. The first staff has a melodic line with fingerings (4, 2) and a *rit.* marking. The second staff is a bass line with a *piu f* (pizzicato forte) marking.

Musical score system 6. Treble clef. The piece concludes with a *rit.* marking in the first staff and a *f* dynamic in the second staff. The second staff includes a *V a tempo* marking and a *ff* (fortissimo) dynamic.

5 Trepak

Vivo

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a bass clef, both in the key of B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivo'. The score is divided into five systems. The first system includes a first ending bracket and a second ending bracket. The second system contains complex fingering numbers (1-5) and slurs. The third system is marked 'f staccato'. The fourth system is marked 'sub. p'. The fifth system includes a 'ff' dynamic marking and complex fingering. At the bottom of the first system, there are two boxed diagrams: 'B.B.' and '(S.B.)'.

B.B. (S.B.)

f

ff

f staccato

sub. p

ff

Musical notation for the first system. The upper staff contains chords and melodic lines with dynamics *poco*, *mf*, and *ff*. The lower staff contains a bass line with various fingerings (3, 5, 2) and slurs.

Musical notation for the second system. The upper staff has chords and dynamics *mf* and *p*. The lower staff has a bass line with a *p* dynamic. A section is marked with a box containing a smiley face and the text "(S.B.)".

Musical notation for the third system. The upper staff has chords and dynamics *mf* and *mf*. The lower staff has a bass line with dynamics *p* and *mf*.

Musical notation for the fourth system. The upper staff has chords and dynamics *mf* and *p*. The lower staff has a bass line with a *p* dynamic.

Musical notation for the fifth system. The upper staff has chords and dynamics *p* and *sub. ff*. The lower staff has a bass line with a *p* dynamic. A section is marked with a box containing a smiley face and the text "S.B.".

Musical notation for the sixth system. The upper staff has chords and dynamics *mf* and *mf*. The lower staff has a bass line with a *mf* dynamic. The system concludes with the marking "[poco rit.]".

[a tempo]

p

B.B. (S.B.)

f

p

f

più f

poco rit.

a tempo

f



6 Trionfo

Maestoso

The musical score consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bassoon). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Maestoso'. The first system includes a circled '8' and a 'V3' marking. The second system includes 'm3' and 'V' markings. The third system includes 'V4' and 'S.B.' markings. The fourth system includes 'm4' markings. The fifth system includes 'V3', 'm3', and 'ff' markings. Fingerings and slurs are indicated throughout the score.

R.B. (S.B.)

S.B.

5 4 5 5
V₃ 1 2 3
V₃ 3

loco
p
B.B. (S.B. Ⓜ)

sub.f p sub.f p
S.B. B.B. B.B.

[poco rit.]
S.B. B.B.

[a tempo]
p sub.f p sub.f
S.B. S.B. S.B.

ff
B.B. S.B.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass clef staff. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A box labeled "S.B." with a colon and a square symbol is positioned below the bass clef staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with chords and melodic lines, including a fingering mark m^3 above a note. The bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a fingering mark m^4 and a dynamic marking *f*. The bass clef staff shows a change in accompaniment with a box labeled "S.B." below it.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with a fingering mark m^4 and a dynamic marking *f*. The bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment.

The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of eighth notes with a slur. The bass staff features a series of chords, primarily triads, with a flat sign (b) indicating a lowered note.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff has a series of eighth notes with a slur, followed by a measure with a V_3 chord symbol. The bass staff includes a ff dynamic marking and a slur over a series of notes.

The third system of musical notation shows more complex rhythmic patterns. The treble staff includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a V_3 chord symbol. The bass staff continues with chords and a slur.

The fourth system of musical notation concludes the page. The treble staff features a V_3 chord symbol and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff includes a ff dynamic marking and a slur over a series of notes.

3. Musica mutabile

Jaromír Bažant

Musica mutabile

1. Barokní

1. Barock-Variation

Moderato $\text{♩} = 84$

p *mf*

f

sub f

p

12

15

18

21

2. Klasická

2. *Klassik-Variation*

Andante

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The bass clef part begins with a half note G#2. The melody in the treble clef consists of quarter notes G#4, A4, B4, and C5.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Measure 8 ends with a fermata over the final note.

A E7

Musical notation for measures 9-11. The piece changes to a key signature of two sharps (F#, C#). The dynamic marking changes to *f*. The melody is more active, featuring sixteenth-note runs. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 12-14. The melody continues with sixteenth-note patterns. The bass clef part features a more complex accompaniment with some rests and a final measure ending with a fermata.

15 *poco rit.* *a tempo*

mf

19

f

23

A E7

6

6

3. Romantická

Andantino

3. Romantik-Variation

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical notation for measures 6-9. The right hand continues with chords and melodic lines, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

Musical notation for measures 10-14. The right hand features more complex chordal textures. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Musical notation for measures 15-18. The right hand has sustained chords. The left hand has a *p staccato* (piano staccato) section. Dynamics include *p* (piano).

Musical score for measures 20-23. The piece is in A major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *piu f* is present in the third measure.

Musical score for measures 24-26. The right hand has a more complex melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* is in the third measure, and the tempo marking *poco rit.* is above the staff.

4. Impresionistická

4. Impressionistische Variation

Moderato

Measures 1-3 of the first system. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The bass clef part begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 2 and 3 feature piano (*p*) and forte (*f*) dynamics, with triplets of eighth notes in the treble and bass staves.

Measures 4-6 of the first system. Measure 4 has a piano (*p*) dynamic. Measure 5 has a forte (*f*) dynamic. Measure 6 has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a 3/4 time signature change.

Measures 7-8 of the first system. Measure 7 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a 3/4 time signature. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic and a 3/4 time signature.

Measures 9-11 of the first system. Measure 9 has a piano (*p*) dynamic and a 3/4 time signature. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic and a 3/4 time signature. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic and a 3/4 time signature.

Musical score for measures 12-13. The piece is in A major (two sharps) and common time. Measure 12 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. Measure 13 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. The dynamic marking *piu f* is present in measure 13.

Musical score for measures 14-15. The piece is in A major (two sharps) and common time. Measure 14 features a treble clef with a half note and a bass clef with a half note. Measure 15 features a treble clef with a half note and a bass clef with a half note. The dynamic marking *sub p* is present in measure 15. The tempo marking *poco rit.* is present above the treble clef in measure 15.

Musical score for measures 16-17. The piece is in A major (two sharps) and common time. Measure 16 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. Measure 17 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. The dynamic marking *piu p* is present in measure 16. The tempo marking *Meno* is present above the treble clef in measure 16.

Musical score for measures 18-20. The piece is in A major (two sharps) and common time. Measure 18 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. Measure 19 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. Measure 20 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note.

21 *Sostenuto*

f

22

3

23

p

3

5. Neoklasická

5. Neoklassik-Variation

Allegro moderato

The first system of the musical score is in 2/4 time and A major. It consists of two staves. The right hand starts with a melody of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

The second system continues the piece, featuring a change in the right-hand melody and a more active left-hand accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and a crescendo leading to a forte (*f*) section.

The third system is marked *staccato* and features a more complex, rhythmic texture in both hands with frequent rests and sharp accents.

The fourth system begins with a *sub p* dynamic and includes a section marked *pp* (pianissimo) in the right hand, followed by a *p* (piano) section in the left hand.

20

Musical score for measures 20-25. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. Measure 20 features a treble clef with a melody of quarter notes and eighth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with a double bar line.

26

Musical score for measures 26-31. The piece continues in A major and 3/4 time. Measure 26 has a treble clef with a melody of quarter notes and eighth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with a double bar line.

6. Multiseriální

6. Multiserielle-Variation

1 *Andante (ad libitum)*

f *p*

5

p *f*

8

sub p *cresc.*

10 *accel.*

accel.

12

ff

Meno mosso

15

sub p

3

18

f *sub p* *f* *f*

Tempo I

23

p

26

ff *p* *f*

28

Meno

f *p* *cresc.* *f*

30

accel.

staccato

staccato *ff* *fff*

7. Témbrová

Ad libitum (sostenuto)

7. Tember-Variation

Musical notation for measures 1-3. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 1: Treble clef has a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note G2 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 2: Treble clef has a half note A4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note A2 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 3: Treble clef has a half note B4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note B2 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Dynamics: *f* in bass clef, *p* in treble clef.

Musical notation for measures 4-6. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 4: Treble clef has a half note C5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note C3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 5: Treble clef has a half note D5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note D3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 6: Treble clef has a half note E5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note E3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Dynamics: *ff* in bass clef. Trills: Trills in both hands for measures 5 and 6.

Musical notation for measures 7-9. Treble clef, common time signature. Measure 7: Treble clef has a half note F5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note F3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 8: Treble clef has a half note G5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note G3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 9: Treble clef has a half note A5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note A3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Dynamics: *ff* in bass clef. Performance markings: (1) *accel.* above treble clef, (2) below bass clef, (3) *a tempo* above treble clef.

Musical notation for measures 10-12. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 10: Treble clef has a half note B5 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note B3 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 11: Treble clef has a half note C6 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note C4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 12: Treble clef has a half note D6 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note D4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Dynamics: *f* in bass clef. Performance marking: (4) above treble clef.

Musical notation for measures 13-15. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 13: Treble clef has a half note E6 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note E4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 14: Treble clef has a half note F6 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note F4 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Measure 15: Treble clef has a half note G6 with a sharp sign, followed by a quarter rest. Bass clef has a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest.



17 *fff* *mf* *f* B.sh.

21 *mf* *p* Piu vivo 15^{ma}

Piu vivo (15^{ma})

25 *f* *p* Tempo I 8^{va}

28 *p* 5

- (1) Údery dlaní pravé ruky na vrchní roh akordeonu.
Schläge mit der Handfläche der rechten Hand auf die obere Kante des Akkordeons.
- (2) Shluk tónů v uvedené oblasti (cluster).
Gleichzeitiges Anschlagen aller Töne im angegebenen Bereich (Cluster).
- (3) Beztónové hraní na klávesách. Spiel auf der Tastatur ohne Tonerzeugung.
- (4) Klávesy zůstávají stisknuty - tóny zaznívají po dobu vodorovné čáry.
Die Tasten bleiben gedrückt bis zum Ende der waagerechten Linie.
- (5) Vzduch. Luft (aus dem Balg).
- (6) Rhythmus vzduchu. Rhythmus der Luft.
- (7) Rhythmus registru. Rhythmus des Registers.

8. Autorská

8. Komponisten-Variation

The musical score is divided into two main sections: **Grave** and **Presto**.

- Grave Section (Measures 1-6):** Starts with a **ff** dynamic. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand has a simple accompaniment. A fermata is also present over the first measure of the left hand.
- Presto Section (Measures 7-12):** Starts with a **p** dynamic. The tempo and character change significantly. The right hand features a rapid, flowing melodic line with many slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics vary between **mf** and **f**.

The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings (**ff**, **p**, **mf**, **f**). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C).

16

19

sub. f

23

26

28

cresc.

31 *b.sh.*
ff

This system contains measures 31, 32, and 33. Measure 31 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a half note, and a bass line with eighth notes. Measure 32 continues the melodic line with a half note and a quarter rest. Measure 33 is a whole note chord with a dynamic marking of *ff* and a *b.sh.* (basso continuo) instruction.

34 *mf*

This system contains measures 34, 35, and 36. Measure 34 is a whole note chord with a dynamic marking of *mf*. Measure 35 is a quarter rest. Measure 36 consists of two measures of eighth-note chords in the right hand and eighth-note chords in the left hand.

37

This system contains measures 37 and 38. Measure 37 is a quarter rest. Measure 38 consists of two measures of eighth-note chords in the right hand and eighth-note chords in the left hand.

39 *piu f*

This system contains measures 39, 40, and 41. Measure 39 is a quarter rest. Measure 40 consists of two measures of eighth-note chords in the right hand and eighth-note chords in the left hand. Measure 41 is a quarter rest.

42 *p*

This system contains measures 42, 43, and 44. Measure 42 is a quarter rest. Measure 43 consists of two measures of eighth-note chords in the right hand and eighth-note chords in the left hand. Measure 44 is a quarter rest.

46 Prestissimo

48 poco rit.

50 Sostenuto Grave

53

