

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Diplomová práce

LUBOŠ FIŠER A JEHO KLAVÍRNÍ SONÁTY

Eva Bočková

Plzeň 2013

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

LUBOŠ FIŠER A JEHO KLAVÍRNÍ SONÁTY
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Eva Bočková

Učitelství pro SŠ, obor HV – AJ

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

Plzeň, 2013



„O **Luboši Fišerovi** zlí jazykové tvrdí, že je autorem jediného hudebního motivu, který celý život jen upravoval a varioval.“²

¹ Obrázek Luboše Fišera. Dostupné z: http://www.antologiehudby.cz/autori.php?id_skladatele=50&prijmeni=Fi%C5%A1er [cit.2013-5-18]

² Luboš Fišer. Dostupné z: <http://ucitelcestiny.ic.cz/zajimave/zajimave.html> [cit.2013-5-18]

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou práci vypracovala samostatně, použila jsem pouze podklady (literaturu, SW, atd.) uvedené v příloženém seznamu.

V Plzni dne 2013

Obsah

1	Hudba 20. století	2
1.1	1. polovina 20. století.....	2
1.2	Základy české moderní hudby	3
1.3	2. polovina 20. století.....	4
2	Skladatel Luboš Fišer	7
2.1	Dílo Luboše Fišera.....	10
2.1.1	Koncertní skladby.....	10
2.1.2	Komorní skladby	10
2.1.3	Skladby pro sólové nástroje.....	11
2.1.4	Orchestrální skladby	11
2.1.5	Vokálně instrumentální tvorba	11
2.1.6	Písňová a sborová tvorba.....	12
2.1.7	Melodramatická a operní tvorba.....	12
2.1.8	Filmy.....	13
2.1.9	Televizní tvorba.....	14
2.1.10	Animované filmy.....	14
3	Klavírní tvorba Luboše Fišera.....	15
4	Rozbory klavírních sonát Luboše Fišera	18
4.1	1. klavírní sonáta.....	18
4.2	2. klavírní sonáta.....	30
4.3	3. klavírní sonáta.....	30
4.4	4. klavírní sonáta.....	38
4.5	5. klavírní sonáta.....	45
4.6	6. klavírní sonáta.....	52
4.7	7. Klavírní sonáta.....	57
4.8	8. Klavírní sonáta.....	62

5	Využití skladby	66
6	Závěr.....	67
7	Soupis literatury a pramenů.....	68
7.1	Literatura.....	68
7.2	Prameny	70
	Notový materiál	70
	Obrázky.....	70
	Notové ukázky.....	70
8	Resumé.....	71

Úvod

Účelem této práce je přiblížit čtenáři a posluchači vážné hudby klavírní sonáty Luboše Fišera. Seznámit je tak s okolnostmi a podmínkami jejich vzniku. V práci předkládám v souvislosti s tématem souhrn dostupných informací nejen o skladateli, ale i rozbor sonátového díla. Práce je rozdělena do pěti oddílů, které obsahují informace o životě a díle Luboše Fišera.

V úvodní kapitole jsem se snažila přiblížit charakteristiku hudby 20. století: její zvukomalebnost, práci s melodií, a dynamikou, harmonií, oblíbené nástrojové obsazení a jeho použití... Druhou kapitolu jsem věnovala osobnosti a životu Luboše Fišera. Třetí kapitola obsahuje stručný popis klavírního díla a nástin jednotlivých sonát. Následuje čtvrtá kapitola, zabývající se jednotlivými klavírními sonátami, v níž jsem se je pokusila podrobně rozpracovat a zaměřit se na jejich interpretační a formový rozbor a kinetickou složku. V závěrečné kapitole popisuji, jakým způsobem lze tyto sonáty využít v pedagogické praxi.

I přes to, že sonáty Luboše Fišera patří k nejhranějším skladbám českých skladatelů 20. století, práci však ztěžuje fakt, že sonáty nejsou zatím oficiálně nahrány a vydány v ucelené audio/video podobě. Sám autor nezanechal jakoukoliv zprávu o své představě (kromě metra nebo časových údajů a dynamiky), jakým způsobem skladby správně interpretovat. Je to škoda, protože se to už asi nikdy nedozvíme.

1 Hudba 20. století

1.1 1. polovina 20. století

20. století bylo obdobím velkých společenských změn. Jako nejvýznamnější mezníky můžeme označit obě světové války a Velkou říjnovou revoluci. Byla to doba plná nejistoty, vedla k pocitům deziluze, proto se nesmíme divit, že i hudba byla hudbou mnoha tváří, proměn a stylů. Začátkem století se začal měnit nejen obsah, ale i forma uměleckých děl. Vzešli do popředí nové slohy, které se pokoušely originálními způsoby reagovat na dobovou skutečnost. Přichází expresionismus, folklorismus, dadaismus, futurismus, abstraktivismus, konstruktivismus, novoklasicismus a ještě jiné styly. Dále však budu mluvit jen o těch nejvýznamnějších.

Expresionismus je jakýmsi prvním vybočením ze stávající doby. Inspiruje se vášnivými city, emocemi (jak pozitivními, jako je láska a radost, tak i negativními, jako strach a hrůza), měnícími se náladami a výraznou lyrikou. Je plný kontrastů, náhlých výkřiků, drsných tónů, které slouží k vyjádření vnitřního napětí. Nástroje jsou používány velmi netradičně až za možnosti svého využití. Vzniká také nový dvanáctitónový systém, zvaný dodekafonie, který funguje na principu dvanáctitónové řady, při čemž žádný tón nesmí zaznít vícekrát než ostatní, protože by vyvolal pocit tonálního centra, a tomu se snaží expresionisté vyhnout. Jako hlavní představitele můžeme jmenovat Arnolda Schönberga (1874 – 1951), Albana Berga (1885 – 1935) a Antona Weberna (1883 – 1945).

Druhým z výrazných slohů je neofolklorismus. Folklorem se nechali inspirovat už skladatelé 19. století a to nejen lidovými nápěvy, ale i metro-rytmickými postupy a melodickými zvláštnostmi zejména východoevropských zemí. Někdy je odsuzován pro svou syrovost, primitivismus až barbarismus, ale ne nadarmo se říká, že v jednoduchosti je krása. Zde můžeme jmenovat za hlavní představitele Bélu Bartóka (1881 – 1945), Leoše Janáčka (1854 – 1928) a Daria Milhauda (1892 – 1974).

Skladatele, kteří jsou ovlivněni a uneseni krásami technického rozvoje a hledají inspiraci v civilizačních námětech, můžeme označit za tvůrce civilismu. Tato hudba je plná

energie, smělosti, nebezpečí, neklidu, kdy je pro skladatele hlubší inspirací řvoucí stroj a šramotivé zvuky města než antická socha. Prolíná se s italským futurismem a švýcarským dadaismem (avantgardní umělecké směry, objevující se především ve výtvarném umění a literatuře). Dadaismus se v hudbě přímo neprosazuje, ale jeho vliv můžeme sledovat u skladatelů tzv. „Pařížské šestky“. Někteří z nich byli velkými experimentátory a pokusili se zhudebnit např. katalog zemědělských strojů, květin nebo jídelní lístek. Jako nejvýznamnějšího představitele civilismu bych ráda uvedla Erica Satieho (1866 – 1925) a jeho „Pařížskou šestku“.³

Neoklasicismus byl snahou navrátit hudbu od experimentů k původní podobě a tradici. Vše se však aktualizuje do nynější. Skladatelé se vrací k jednoduchosti a přehlednosti klasicismu, renesance a středověkého gregoriánského chorálu. Dbají na přesnost formy, symetrie, harmonie, ale zároveň uplatňují možnosti hudebních nástrojů 20. století. Zde nesmíme opomíjet hudební velikány jako Igor Stravinskij (1882 – 1971), Sergej Prokofjev (1891 – 1953) nebo Artur Honegger (1892 – 1955).

1.2 Základy české moderní hudby

Na konci 19. století došlo k velkému hospodářskému rozvoji české společnosti a českého umění. Vnikají nové hudební instituce jako Česká filharmonie (1896), České kvarteto (1892), Rudolfinum (1885) a Obecní dům (1911). I přesto, že česká moderní hudba se stala středobodem nejrůznějších světových stylových tendencí, naši skladatelé se neujali role novátorů hudby, ale spíše se snažili vstřebat všechny podstatné světové proudy a syntetizovali je ve svých dílech. Zde nesmíme opomenout jmenovat skladatele jako Josef

³ Pařížská šestka bylo hudební uskupení šesti francouzských skladatelů:

Georges Auric (1899–1983)
Louis Durey (1888–1979)
Arthur Honegger (1892–1955)
Darius Milhaud (1892–1974)
Francis Poulenc (1899–1963)
Germaine Tailleferre (1892–1983)

V jejich tvorbě nalezneme podobné kompozičními přístupy – jednoduchost, humor, návrat k francouzské tradici, ...). Společně vytvořili projekt, balet *Svatebčané na Eifelovce*. Velkým vzorem jim byl klavírista Eric Satie, který sám odmítá impresionismus a složitost hudebního vyjádření Richarda Wagnera. Umělci se vrací zpět k diatonice a tonalitě a záměrně opouští chromatiku.

Bohuslav Foerster (1859 – 1951), Leoš Janáček (1854 – 1928), Vítězslav Novák (1870 – 1949), Josef Suk (1874 – 1935), Bohuslav Martinů (1890 – 1959),...

1.3 2. polovina 20. století

Když v roce 1945, po šesti letech utrpení a strachu, skončila 2. světová válka, zablýsklo se na lepší časy. Poslední půlstoletí přineslo nevídaný rozvoj vědy, technologií, ale i umění. Mladí skladatelé se pokouší prozkoumat umělecký materiál a hledat nové, dosud skryté možnosti vyjádření. Experimentování se dostalo do všech oblastí umění. V literatuře se objevuje „nový román“, bez příběhu, času a jasné ústřední postavy. V divadlech se hrají absurdní, provokativní dramata, jejichž postavy nic nesdělují, jen popisují naši neschopnost jednat s druhými lidmi. Malíři objevují expresionistický pop-art⁴, který popisuje drsný obraz velkoměsta, intelektuální op-art (optical art)⁵ a kinetismus⁶, který se zabývá použitím optických klamů ve výtvarném umění. Střetnutím hudby, divadla a výtvarného umění se stalo tzv. umění akce – „happening“.

Ve druhé polovině 20. století skladatelé prahli po vytvoření úplně nových postupů při komponování skladeb i při vytváření zvuku. Opouští tak melodicko – rytmické chápání hudby a snaží se posílit barevnou složku hudebního díla. Toto období tak můžeme pojmenovat jako „Nová hudba“ a rozdělit ho do několika základních proudů.

⁴ Pop – art je umělecký, výtvarný směr, který je ovlivněný populární hudbou a komerčním umění. Inspiruje se velkoměstskou kulturou a předměty denní potřeby.

⁵ Op – art je směr výtvarného umění, který čerpá z geometrických obrazců a snaží se tím dosáhnout optické iluze.

⁶ Kinetismus je umělecký směr, kde se umělci snaží překonat tradiční stacionaritu uměleckého díla tím, že do něj vkládají dynamické prvky. Kinetické objekty vzbuzují pocit, že se hýbou tím, že se začne pohybovat pozorovatel.

Dodekafonický a seriální proud vychází z postupů Arnolda Schönberga (1874 – 1951), kdy původní dvanáctitónový dodekafonický systém⁷ nahradili kratší sérií 5 - 8 tónů. Hudba spočívala v tom, že tyto série byly převráceny a upravovány, co se výšky a pořadí týče, a dále používali mnohé matematické vzorce, geometrické obrazce a práce s počítačem, jimiž si pomáhali v komponování. Avšak došlo k tomu, že matematika převážila hudbu samotnou a tím se stala velmi obtížnou pro posluchače. Nejvýznamnějším představitelem této hudby byl Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007).

Druhý, elektroakustický proud, můžeme rozdělit do dvou směrů, a to na hudbu elektronickou a konkrétní. Elektronická hudba spočívá v užití elektronických prostředků pro vytvoření zvuků a tónů, které dále elektroakusticky upravuje. Pracuje s moderními přístroji, jako jsou syntetizéry a syntetizátory, které jsou propojené s počítačem. Vytvořit skladbu je velmi náročný a zdlouhavý proces, proto skladatelé využívají pomoc techniků ve studiu.

Základními materiály pro konkrétní hudbu jsou zvuky z přírody, každodenního života, nebo i práce s lidským hlasem. Ty jsou pak následně elektroakusticky upravovány, střídány a spojovány tak, že připomínají koláž. Postup skladatelů elektroakustické hudby je takový, že nejprve shromáždí materiál, pak promyslí jeho uspořádání a nakonec použijí techniku montáže a mixáže.

Třetím proudem je hudba mikrointervalová, aleatorní a témbrová. Mikrointervalová hudba pracuje s intervaly menšími než doposud užívaný půltón – tzn. čtvrttóny, osmitóny, atd. Ve světě proslul svými mikrointervalovými skladbami Alois Hába⁸, ve kterých

⁷ Dodekafonie je kompoziční styl založený na tzv. tónových řadách, ve kterých musí být obsaženy všech dvanáct tónů stupnice, při čemž se žádný nesmí opakovat. Z těchto řad vychází celá kompozice a autoři již nepracují s melodicko – harmonickými vztahy. Pro kompozici jsou typická pravidla*:

- 1) Každý tón může být enharmonicky zaměněn a být použit v libovolné oktávě.
- 2) Posloupnost tónů musí být zachována s výjimkou bezprostředního opakování jednotlivých tónů a repetice celých skupin tónů.
- 3) Nedoporučuje se opakování rytmických struktur v blízkých taktech.

*Dostupné na < <http://cs.wikipedia.org/wiki/Dodekafonie> > [cit.2013-3-23]

⁸ Alois Hába (1893 – 1973) se zabýval mikrotonální hudbou. Podle jeho návrhů byly postaveny speciální čtvrttónové a šestitónové nástroje (klavír, klarinet, kytary, trubky, atd.). Mezi nejznámější mikrointervalové skladby patří autorova čtvrttónová opera „Matka“.

používal především čtvrttónové ladění. Aleatorika⁹ je technika komponování, kdy užití jednotlivých tónů je otázkou náhody. Hudba tak může na posluchače působit neuspořádaně a bez vnitřního řádu. Za zakladatele této hudby je považován John Cage (1912 – 1992). Základními materiály pro témbrovou hudbu¹⁰ je práce se zvukem a jeho barvou. V této hudbě jsou užity dlouhotrvající zvukové plochy, které umožňují posluchačům hudbu doopravdy prožít. Podobně se pracuje i s užitím jednotlivých nástrojů, kdy skladatelé používají netradiční kombinace a práce s tóny hraničí s lidskou vnímavostí. Hudba dostává člověka do zvláštního opojení až transu. Největší osobností témbrové hudby je György Ligeti (1923 – 2006).

Čeští skladatelé měli situaci ztíženou tím, že plynulost vývoje české hudby byla válečnými lety zcela rozvrácena, a bylo třeba hledat nová východiska. Všeobecně se museli současní skladatelé vyrovnat s podněty klasiků 20. století i s impulsy „nové hudby“, ale také s otázkou, pro jaké posluchače a jakým způsobem komponovat. Vedle Luboše Fišera však nesmíme opomíjet hudební velikány této doby, jako jsou Klement Slavický (1910 – 1999), Petr Eben (1929 – 2007) a Ilja Hurník (1922 – dodnes).¹¹

⁹ Aleatorika je hudební kompoziční styl, který vznikl v 50. letech 20. století a pracuje s momenty náhody a variability při komponování a interpretaci skladeb (alea, latinsky hrací kostka). Používá náhodný výběr tónového materiálu, který je volen „vrhem kostky“. Skladatelé často využívají možnosti práce s počítačem a grafickými schémata. Jedná se o tzv. usměrněnou improvizaci, kdy interpret si sám volí tempo, dynamiku a opakování (případně vynechání) některých částí, což znamená, že skladba nikdy nemá konečný tvar. Tradiční notový zápis bývá regulován časovým údajem (zpravidla v sekundách). Mezi hlavní představitele patří John Cage (1912 – 1992).

¹⁰ Témbrová hudba upřednostňuje zvuk a jeho barvu jako základní prostředek hudebního vyjádření. Dalším charakteristickým znakem jsou velké zvukové plochy, jimiž může posluchač skladbu skutečně prožít. Hudba se podobá abstraktnímu malířství a texturám prolínajících se barevných ploch. Nejvýznamnější osobností je György Ligeti (1923 -. 2006).

¹¹ Hudba 20. století – přehled směrů. Dostupné z: <<http://dum.rvp.cz/materialy/hudba-20-stoleti-prehled-smeru-2.html>> [cit.2013-5-18]; BEZDĚK, Jiří: *Soudobá hudba před tabulí*, Plzeň 2008.

2 Skladatel Luboš Fišer

Luboš Fišer se narodil 30. září 1935 v Praze a vyrůstal v rodinné vilce na Spořilově. V letech 1952-1956 nastupuje studovat skladbu na Pražské konzervatoři pod vedením Emila Hlobila (1901 – 1987). Ve své tvorbě se inspiruje klasicismem a již jako dvacetiletý komponuje *1. klavírní sonátu*. S touto skladbou získal 2. místo v soutěži Vítězslava Nováka (1870 – 1949). Fišerova absolventská práce, *1. symfonie* (1955-1956), nese v sobě prvky neoklasicistní meziválečné hudební avantgardy. Později se přiklání k historismu – v období studia na pražské AMU, opět pod vedením Emila Hlobila. Studium AMU absolvuje operní jednoaktovkou *Lancelot* (1959-1960). V šedesátých letech se odklání od neoklasicismu a začíná pracovat s jiným melodicko-harmonickým materiálem. Komponuje *3. klavírní sonátu* (1960), sonátu pro housle a klavír *Ruce* (1961) a *4. klavírní sonátu* (1962-1964). Výrazovými prostředky a volbou tónového materiálu se postupně dostává k větší dramatickosti následující tvorby. Vypovídá o tom i hloubka obsahu díla a jeho údernost. Autor opouští jednotný tonální plán a pracuje s volně přistavenými půltóny, atonalitou, chromatikou, zahuštěnými akordy (tzv. klastry¹²) a aleatorikou. Omezuje tónový materiál, ze kterého následně vzejde šestitónový vzorec, se kterým pracuje např. v *Patnácti listech podle Dürerovy Apokalypsy* (1965). S tímto dílem Fišer získal 1. místo v Mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži. Jednotlivé části skladby jsou velmi odlišné – liší se např. tempem, dynamikou, notovou sazbou, ale dohromady působí jako velmi jednotné, ucelené dílo. Skladatel zde pracuje s půltónovými postupy a do své tvorby zařazuje principy tzv. nové hudby. Tato nová kompoziční technika využívala časové údaje v sekundách místo tradičního užití metra. S touto technikou dále pracoval např. ve vokálním díle pro dva sbory *Caprichos* (1966), které bylo inspirováno stejnojmenným cyklem malíře Francisca Goyi (1746 – 1828).

Šedesátá léta se liší od dosavadní tvorby jednovětou koncepcí děl, kde se střídají kontrastní části. V díle pracuje s monotematismem, kterým dosahuje formové soudržnosti. Jedná se o díla: *Symfonická freska* (1962-1963), *Reliéf* (1964) a *Komorní koncert pro klavír a orchestr* (1963-1964).

¹² Klastry jsou shluky (skupina) několika současně znějících tónů s minimální intervalovou vzdáleností.

Na konci šedesátých let se skladatel ubírá ke stylu co nejvíce zjednoduší své kompozice a svá díla tak daleko více přiblížit svým posluchačům. Zjednodušuje nejen formu, ale i práci se zvukem (dynamika, užití vícehlasých souzvuků a melodií). Inspiraci čerpá i u barokního skladatele Johanna Fischera (1646 - 1716), jehož citace můžeme slyšet v díle *Requiem* (1968) a *Double* (1969).

Celá sedmdesátá léta používá tradiční notový zápis a opouští moderní kompoziční styl. Motivy své tvorby nehledá jen v hudbě barokní, ale inspiruje se i hudbou renesance, např. *Per Vittoria Colonna* (1979) a *Róže* (1979) na text Michelangela Buonarrotiho (1475 – 1564). V letech devadesátých vzniká uskupení Quattro¹³, ve kterém vedle Luboše Fišera figuruje Sylvie Bodorová, Otmar Mácha a Zdeněk Lukáš. Skladatelé se snažili odpoutat od složitosti moderního chápání hudby a hudební prostotou tak navázat kontakt s širším publikem. V roce 1997 se účastní Mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro (49. ročník) a komponuje na objednávku dílo pro trubku a varhany *Dialog*.

Kromě vážné hudby se Luboš Fišer věnoval také filmové a televizní hudbě. Od šedesátých let napsal přes tři sta partitur. Za nejvýraznější umělecká díla jsou považována např.: televizní balet *Bludiště moci* (1969), televizní opera *Věčný Faust* (1983-1985), hudba k filmu *Zlatí úhoři* (1979), *Golet v údolí* (1994), *Král Ubu* (1996), hudba k seriálu *Chalupáři* (1975) či hudbu a titulní píseň „My jsme žáci třetí bé“ k večerníčku *Mach a Šebestová* (od 1982).

V roce 1955 dosáhl Luboš Fišer významného skladatelského úspěchu ve Velké jubilejní soutěži – 2. cena za *1. klavírní sonátu*. Dále získal cenu v soutěži o nejlepší hudební dílo pro film a televizi na florentském televizním festivalu Prix Italia – *Motlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1965). V roce 1967 získal první místo za skladbu *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy*. V Mezinárodní soutěži televizních oper v Salcburku byl oceněn 1. místem za televizní operu *Věčný Faust* (1986). Další významné ocenění získal Fišer hudbou k filmu Petra Weigla (1939 – dodnes) *Bludiště moci* v roce 1979 – cenu Premio d'Italia a v roce 1980 cenu Prix d'Italia za hudbu k filmu Karla Kachyni (1924 –

¹³ Quattro – skladatelská skupina – vznikla v roce 1996 a svůj hudební program stavěla na přesvědčení, že soudobá vážná hudba může naléhavým a citově bohatým hudebním jazykem oslovit i současné posluchače. Vedle Luboše Fišera skupinu tvořili skladatelé Sylvie Bodorová (1954 - dodnes), Otmar Mácha (1922 – 2006) a Zdeněk Lukáš (1928 – 2007).

2004) *Zlatí úhoři*. Za hudební kompozice pro film byl Luboš Fišer dvakrát oceněn cenou Český lev – *Golet v údolí* (1994) a *Král Ubu* (1996).

Poslední roky svého života měl závažné zdravotní potíže, kterým podlehl 22. června 1999 ve věku 63. let.¹⁴

¹⁴ Luboš Fišer. Dostupné z: <<http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>> [cit.2013-3-12], FIŠER, Luboš: *I. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2010.

2.1 Dílo Luboše Fišera

2.1.1 Koncertní skladby

Komorní koncert pro klavír a orchestr (pův. verze pro dechový orch. 1964, 1970)

Concerto per Galileo Galilei pro smyčce (1974)

Albert Einstein - portrét pro varhany a orchestr (1979)

Komorní koncert pro klavír a orchestr (pův. verze pro dechový orch. 1964, 1970)

Koncert pro klavír a orchestr (1979)

Romance pro housle a orchestr (1980) ´

Koncert pro dva klavíry a orchestr (1983)

Sonáta pro Leonarda pro kytaru sólo a smyčcový orchestr (1994)

Pastorale per Giuseppe Tartini pro kytaru sólo a smyčcový orchestr (1995)

Koncert pro housle a orchestr (1998)

2.1.2 Komorní skladby

„Ruce“ - sonáta pro housle a klavír (1961)

Crux, skladba pro housle sólo, tympány a zvony (1970)

Sonáta pro violoncello a klavír (1975)

Variace na neznámé téma pro smyčcový kvartet (1976)

Trio pro housle, violoncello a klavír (1978)

Sonáta pro dvě violoncella a klavír (1979)

Testis pro smyčcové kvarteto (1979)

Romance pro housle a klavír (1980)

Smyčcový kvartet (1983-4)

Impromptu pro klarinet a klavír (1986)

Hommage a Edgar Allan Poe pro flétnu a 4 hráče na bicí (z podnětu povídky Maska červené smrti) (1989),

Sonáta pro violu a smyčcové kvarteto (1991)

Dialog pro trubku a varhany (1996)

2.1.3 Skladby pro sólové nástroje

1. klavírní sonáta (1955)
3. klavírní sonáta (1960)
4. klavírní sonáta (1962-4)
- Reliéf pro varhany (1964)
5. klavírní sonáta (1974)
6. klavírní sonáta „Fras“ (1978)
- Sonáta pro sólové housle (1981)
- Sonáta pro sólové violoncello (1986)
7. klavírní sonáta (1987)
- Sny a valčíky pro klavír (1993)
8. klavírní sonáta (1996)

2.1.4 Orchestrální skladby

- Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy (1965)
- Double pro orchestr (1969)
- Report pro dechový symfonický orchestr (1971)
- Lament pro komorní orchestr (1971)
- Labyrinth, skladba pro orchestr (1977)
- Serenády pro Salzburg pro komorní orchestr (1979)
- Meridián, skladba pro orchestr (1980)
- Sonáta pro orchestr (1998)

2.1.5 Vokálně instrumentální tvorba

- Requiem pro soprán, baryton, dva smíšené sbory a orchestr (1968)
- Vánoční koledy pro sóla, smíšený sbor a orchestr (1969)
- Nářek nad zkázou města Ur pro soprán a baryton sólo, tři recitátory, dětský, smíšený a recitační sbor, tympány a zvony (1970)
- Ave imperator, morituri te salutant pro mužský sbor, violoncello sólo, čtyři trombóny a bicí (1977)

Per Vittoria Colonna pro ženský sbor a violoncello sólo na slova Michelangela Buonarroti (1979)

Znamení pro sóla, sbor a orchestr na slova Otakara Březiny (1981-2)

Sonáta pro klavír, smíšený sbor a orchestr (1981)

Sbohem, láska pro soprán, klavír a smyčcové kvarteto (1988)

2.1.6 Písňová a sborová tvorba

Caprichos pro komorní a smíšený sbor (1966)

Písně pro slepého krále Jana Lucemburského pro smíšený sbor (1975)

Róže pro smíšený sbor (1977)

Má lásko. Fragmenty pro tenor a klavír na slova Vladimíra Šefla (1980)

Fašank pro dětský sbor a klavír na texty moravské lidové poezie (1982)

Zapomenuté písně pro mezzosoprán, altovou flétnu, violu a klavír na texty lidové poezie Romů (1985)

Oh cara, addio. Árie pro soprán a smyčcové kvarteto (1987)

2.1.7 Melodramatická a operní tvorba

Istanu pro recitátora, altovou flétnu a čtyři hráče na bicí na texty starověkých Chetitů (1980)

Oslovení hudby pro recitátora, smyčcové kvarteto a klavír na slova Jiřího Pilky (1982)

Lancelot. Komorní opera na text Evy Bezděkové (1959-60)

Věčný Faust. Televizní opera na text E. Bezděkové a J. Jireše (1983-5)

2.1.8 filmy

Délka polibku devadesát (1965)
Dita Saxová (1967)
Případ pro začínajícího kata (1969)
Flirt se slečnou Stříbrnou (1969)
Valerie a týden divů (1970)
Na kometě (1970)
Na kolejích čeká vrah (1970)
Hlídač (1970)
Nahota (1970)
Petrolejové lampy (1971)
Slaměný klobouk (1971)
My tři a pes z Pětipes (1971)
Babička (1971)
Dvě věci pro život (1972)
... a pozdravuji vlaštovky (1972)
Tie malé výlety (1972)
Morgiana (1972)
Návraty (1972)
Zlá noc (1973)
Pozdní léto (1974)
Lidé z metra (1974)
Dobrý den, město (1976)
Sarajevský atentát (1976)
Ostrov stříbrných volavek (1976)
Podivný výlet (1977)
Adéla ještě nevečeřela (1977)
Tajemství Ocelového města (1978)
Hrozba (1978)
Zlatí úhoři (1979)
Lásky mezi kapkami deště (1979)
Cukrová bouda (1980)
Tajemství hradu v Karpatech (1981)
Hadí jed (1981)
Pozor, vizita (1981)
Sestřičky (1983)
Fandy, ó Fandy (1983)
Smrt krásných srnců (1986)
Černí baroni (1993)
Helimadoe (1993)
Golet v údolí (1994)
Král Ubu (1996)

2.1.9 Televizní tvorba

Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou (1965)	Kráska a zvíře (1971)
Konec velké epochy (1965)	Dotek motýla (1972)
Horký vzduch (1965)	Chalupáři – TV seriál (1975)
Hoře z rozumu (1966)	Jak zničit vlastní mužstvo (1977)
Úzkost (1966)	Arabela – TV seriál (1979)
Jak se zbavit Helenky (1967)	Počítání oveček (1981)
Aksál (1969)	Vlak dětství a naděje – TV seriál (1985)
Bludiště moci (1969)	Věčný Faust (1985)
S Rozárkou (1970)	Duhová kulička (1985)
Mata Hari (1970)	Chlípník (2003)
Dlouhá bílá nit (1970)	

2.1.10 Animované filmy

Strážce majáku (1968)
Krtek a tranzistor (1968)
Smrtící vůně (1969)
O starém psu Bodříkovi (1969)
Ze života ptáků (1973)
Poklad v pyramidě (1973)
Hugo a Bobo (1975)
Krkonoš a švec (1976)
O Maryšce a vlčím hrádku (1979)
Mach a Šebestová - TV animovaný seriál
Žofka a spol. - TV animovaný seriál¹⁵

¹⁵ Dílo Luboše Fišera. Dostupné z: < http://cs.wikipedia.org/wiki/Luboš_Fišer > [2013-3-23]

3 Klavírní tvorba Luboše Fišera

Klavírní tvorbu Luboše Fišera nalezneme v repertoáru téměř všech českých uznávaných klavíristů. V dnešní době jeho skladby patří mezi nejhranější a nejoblíbenější, a to i z pohledu mnohých skladatelů soudobé hudby. Svou interpretační oblíbenost si získaly především tím, že Fišer sám byl vynikajícím klavíristou a tudíž se jeho skladby velmi dobře učí a pamatují. Jeho klavírní tvorba je typická kompozičními invencemi, jasnou a čistou strukturou a fakturou jednotlivých skladeb, zvukomalebností a jedinečnou tematicko - motivickou prací. Sám se považoval za tradicionalistu, proto v klavírních sonátách je patrná silná inspirace klasicismem. Ve dvaceti letech začíná komponovat svá první díla, *1. klavírní sonátu* (1955) a *1. symfonii*, se kterou následující rok absolvoval na konzervatoři. Tvorbě pro klavír se však věnoval celý život. Vedle klavírních sonát vznikají další významná díla jako *Ruce* – sonáta pro housle a klavír (1961), *Komorní koncert pro klavír a orchestr* (1964), *Koncert pro klavír a orchestr* (1980), *Koncert pro dva klavíry a orchestr a Impromptu pro klarinet a klavír* (1986). Dále bych ráda zmínila neméně známý klavírní cyklus *Létavice* (1954–1955) a cyklus *Sny a valčíky* (1993). Poslední skladbou, kterou ukončuje svou klavírní kompozici, je *9. sonáta*, jejíž rukopis údajně vlastní Fišerův dlouholetý přítel a také vynikající pražský klavírista František Maxián (1950 – dodnes). Vzhledem k tomu, že toto dílo není doposud oficiálně vydáno, budu se ve své diplomové práci věnovat pouze vydaným klavírním sonátám.

Fišerovy klavírní sonáty tvoří ucelenou část jeho klavírní tvorby. *1. klavírní sonátu* komponoval v roce 1955 v závěrečném ročníku na Pražské konzervatoři pod vedením Emila Hlobila. Skladba má tradiční třívětý sonátový rozvrh na rozdíl od ostatních. V každé větě je zachován tradiční klasicko – romantický formový plán. Poprvé zazněla v podání Fišerova spolužáka a kamaráda Antonína Jemelíka (1930 – 1962) dne 30. ledna 1956 v divadle D34.

2. klavírní sonátu dokončil v roce 1957, avšak mezi publikum se nedostala pro skladatelovu sebekritičnost a sám skladatel ji ze svého repertoáru vyjmul.

V roce 1960 vznikla sonáta třetí. Má dvouvětý program, ale skladatel se odvrací od tradičního sonátového rozvrhu. Je plná krátkých, velmi kontrastních dílů, ale plynně

na sebe navazujících. Toho skladatel dosáhl podobnou prací s jednotlivými motivy a akordy. Díly se od sebe liší nejen odlišnou melodií, ale také tempem, dynamikou, náladou, notovou sazbou a dalšími hudebně výrazovými prostředky. Sonáta měla podtitul *Fantasie*, který jí nakonec sám autor odebral. Mezi publikum se poprvé dostala v roce 1961 v provedení Aleše Bílka (1932 - dodnes).

4. *klavírní sonátu* autor věnoval Antonínu Jemelíkovi, který v mládí tragicky zemřel. Jedná se o poměrně technicky náročné dílo, což svědčí o tom, že sám autor byl velmi zdatným klavíristou. Spolu s Jemelíkem se zajímali o dílo A.Skrjabina (1872 – 1915), čímž byla sonáta inspirována (A. Skrjabin – X. Sonáta op. 70). Má jednovětý koncept, struktura a hudební vyjádření vypovídá o tragické události.

5. *klavírní sonátu* dokončil v roce 1974. V celé skladbě pracuje s melodickým modelem $b - h - c - cis - f - fis - g$, který již před tím použil v díle *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* (1965). Jedná se opět o jednovětou kompozici s velmi netradičním notovým zápisem, která je rozčleněna do několika kontrastních dílů obsahujících ostinálně se opakující krátké motivy. Pouze poslední lyrická část je postrádá a tím snižuje dramatickosti skladby.

„Fras“ je podtitul 6. *klavírní sonáty*, což znamená staroslovensky čert. Autor dokončil skladbu v roce 1978 a vrací se k tradičnímu notovému zápisu. Dílo má jednověté zpracování, které je ohraničeno velkými gradačními částmi. Skladba má velmi dramatický vývoj, čemuž nasvědčuje samotný název sonáty.

7. *klavírní sonáta* vznikla v roce 1985. Podobně jako 5. *klavírní sonáta* nemá přesný strukturální plán. Člení se na krátké kontrastní díly, které jsou tematicky spjaté, a tvoří tak jednotný celek. Je věnována Františku Maxiánovi (1950 – dodnes), který ji poté uvedl v rámci festivalu Pražského jara 21. května 1990 na Večeru soudobé hudby, který se konal v Mánesově síni.

8. *klavírní sonáta* je jednou z posledních skladeb Luboše Fišera, kterou autor dokončil v roce 1995. Jedná se o nejkratší sonátu z jeho tvorby. Dílo je rozděleno do několika kontrastních oddílů, které jsou tematicky propojeny. Dílo však nepůsobí úplně uceleně. Každá část je ukončena dlouhou pomlčkou nebo akordem, který vyvolává

u posluchače chvíli napětí, ale nevyžaduje žádné další pokračování. Sonáta je velmi melodická a působí velmi jednoduše. Rukopis díla je uložen v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (číslo 297/206).

4 Rozbory klavírních sonát Luboše Fišera

4.1 1. klavírní sonáta

1. klavírní sonáta vznikla v roce 1955, ještě za dob autorova studia na Pražské konzervatoři, pod vedením Emila Hlobila. Na rozdíl od pozdějších děl se zde skladatel drží tradiční kompoziční koncepce, tedy třívěté kompozice, kde každá věta je psána v tradiční sonátové formě klasicko – romantické tradice. První větu skladatel koncipuje do sonátové formy, má velmi svižný charakter a jsou zde jasně patrné přechody mezi expozicí, provedením a reprízou. Ve druhé větě použil také velmi oblíbenou formu, a to velkou třídílnou písňovou formu, která má naopak pomalé tempo. Závěrečnou větu tvoří velké sonátové rondo opět v rychlejším tempu. Všechny tři věty propojuje práce pouze s jediným tématem, čímž skladba působí velmi soudržně. Společné mají také to, že jim skladatel dal i stejné tonální centrum v C dur, jen ve druhé větě se prolínají tóniny paralelní a moll. Sonáta měla premiéru 30. ledna 1956 v Divadle D34 a zazněla v podání Antonína Jemelíka, Fišerova dlouholetého spolužáka a kamaráda. Za tuto skladbu byl autor oceněn 2. místem na Velké jubilejní hudební soutěži SČS o cenu Vítězslava Nováka, a jelikož sklidila veliký úspěch, byla o rok později natočena společností Supraphon v interpretaci Antonína Kubálka (1935 – 2011).

První věta začíná velice výrazným tématem *Allegro energico*, které tvoří oktávové postupy v intervalech obratu kvintakordu, nejprve v c moll, poté v C dur. Po přesném opakování se dále transponuje motiv do jiných tónin, ale stále je střídá tonální akord. Téma lze rozdělit na 9+9 taktů a lze jej chápat jako předvětí a závětí. Střídá se zde 3/4 a 2/4 takt, což vnáší do skladby určitou nepravidelnost. Toto střídání trvá jen po dobu pěti taktů, poté skladba plyne jen v 3/4 metru (obr. 4.1.1¹⁶).

¹⁶ Obrázky jsou pro lepší přehlednost číslovány podle příslušnosti jednotlivých kapitol (sonát).
Př.: obr. 4.1.1 – 4. kapitola, 1. klavírní sonáta, obrázek č.1.

Allegro energico

Piano

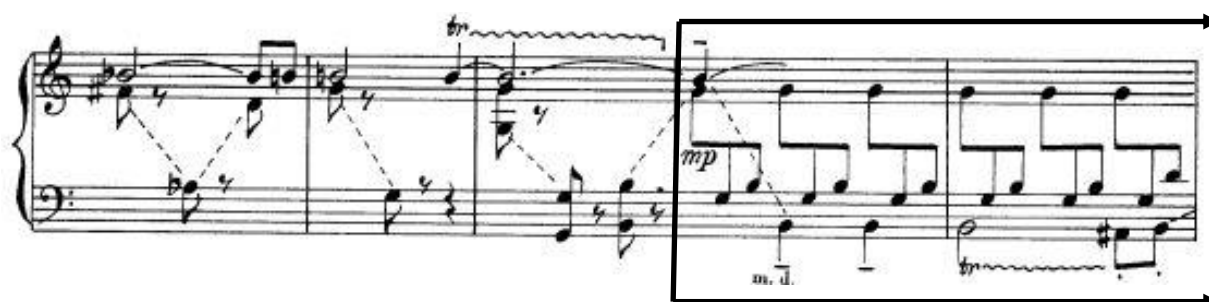
Obrázek 4.1.1

Hlavní téma vystřídá mezivěta, která pracuje s motivem hlavního tématu, ale má převážně triolovou sazbu. To dosavadní průběh skladby velmi odlehčí a dodá žertovný charakter. Od slabé dynamiky graduje do *piú f*, a náhle zpět do *pp*. Opět zde můžeme zaznamenat změny v metru, časté sekundové postupy, které jsou pro skladatelovu tvorbu typické a transpozice na hranici dur – mollových tónin. Mezivěta plynule přejde do vedlejšího tématu *Cantabile*, které přejímá triolový charakter převážně v tónině G dur. I toto téma můžeme rozdělit na 8+8 taktů a chápat jej jako předvěti a závětí (obr. 4.1.2).



Obrázek 4.1.2

Vedlejší téma vystřídá další mezivěta (obr. 4.1.3), která motivicky čerpá z druhého tématu. Opět má triolový charakter a neustále moduluje z G dur přes jiné tóniny zpět do G dur.



Obrázek 4.1.3

Mezivětu plynule vystřídá závěrečné téma, které tentokrát zazní v levé ruce ve čtvrtěových notách v půltónových postupech $b - h - c1 - cis1$. Toto téma zazní ještě dvakrát, a to jednou v totožném znění a podruhé ve znění $es2 - d2 - des2 - c2 - h1$ (obr. 4.1.4).



Obrázek 4.1.4

Postupně jej vystřídá triolová pasáž, která je zakončena modulační částí. Ta je oddělena dvojitými čarami a využívá jednotaktových pomlček mezi jednotlivými takty (obr. 4.1.5). Po této části již nastupuje provedení opět v triolovém charakteru. Je velmi melodické a motivicky čerpá především ze závěrečného tématu a hudebního obsahu předchozích mezivět. Využívá i stejných výrazových prostředků jako je chromatika, sekundové postupy, zahuštěné akordy (které jsou použity jako vrchol celého provedení), avšak bez většího citění tonálního centra.



Obrázek 4.1.5

Po 63-taktech dlouhém provedení se nám vrací hlavní téma z expoziční, které zahajuje reprízu (obr. 4.1.6). Repríza je téměř totožným opakováním expoziční, však malé změny ve znění tu najdeme. Jedná se například o zdvojenou hlavní melodii, mezivěty modulující do jiných tónin (vedlejší téma v C dur), atd. Závěrečná koda také motivicky čerpá z hlavního tématu, a proto ji můžeme zařadit jako kodu tematickou. Celá první věta má poměrně rychlý spád a autor zde ještě nepoužívá takové množství disonance jako v pozdějších dílech.



Obrázek 4.1.6

Přehled jednotlivých větných dílů v 1. větě 1. klavírní sonáty

- větné díly jsou označeny podle toho, jakým tématem jsou inspirovány (oblasti témat)

Expozice					
a		b		c	d
Hlavní téma	Mezivěta	Vedlejší téma – Cantabile	Mezivěta	Závěrečné téma	Modulační díl
1. – 18. takt	19. – 43. takt	44. – 60. takt	61. – 72. takt	73. – 86. takt	87. – 97. takt

Provedení	
98. – 160. takt	
- motivicky čerpá ze závěrečného tématu a mezivět z expozice	

Repríza					
a'		b'		c'	
Hlavní téma	Mezivěta	Vedlejší téma – Cantabile	Mezivěta	Závěrečné téma	Koda
161. – 178. takt	179. – 203. takt	204. – 220. takt	221. – 232. takt	233. – 243. takt	244. – 254. takt

Rozbor skladby: klasická sonátová forma s tematickou kodou

Druhá věta s podtitulem *Andante* je velmi kontrastní. Nasvědčuje tomu nejen tempo, ale i práce s tónovým materiálem. Celou větu provází kombinace dur mollové polarity in A. Jako u většiny skladeb 20. století ani zde nelze jednoznačně určit výchozí tóninu. Skladatel v úvodní části pracuje s dvouhlasým tématem, které poprvé zazní v nižší poloze a provází celou druhou větu. První znění je o délce deseti taktů a s neustále se měnícím metrem (obr. 4.1.7).



Obrázek 4.1.7

I přestože je metrum nepravidelné (3/4, 4/4), skladba působí velmi uceleně a posluchač to téměř nezaznamená. Od 11. taktu začíná nová hudba, která však motivicky čerpá z hlavního tématu. Následuje druhé znění hlavního tématu stále v nižší poloze, které doplní melodické intervaly v pravé ruce. Celý první větný díl A končí taktem 25 a repetovanými tóny *b – e – gis* v 7/8 taktu (obr. 4.1.8).



Obrázek 4.1.8

Od 26. taktu začíná druhý větný díl B (obr. 4.1.8). Tematicky čerpá z hlavního tématu a je charakteristický melodickými rozklady akordů a hlavní melodií ve vrchním hlasu. Po čtyřech taktech se melodie přesouvá do levé ruky ve stejném znění, tedy ve vyšší poloze. Jednohlasé téma střídá komplikovanější hudba, kde skladatel opět pracuje s melodickými rozklady akordů. Tuto část chápu jako kontrastní odpověď k jednohlasému tématu, která vyústí k dynamickému vrcholu celé 2. věty. Stále však pracuje s motivem hlavního tématu. Po dlouhé gradační pasáži se vrací hlavní téma v oktávovém zdvojení

a silné dynamice, což dodá poslední části velmi slavnostní ráz. Celou větu zakončuje šestitaktová tematická koda opět v pochmurné náladě (obr. 4.1.9).



Obrázek 4.1.9

Přehled jednotlivých větých dílů v 2. větě 1. klavírní sonáty

A			
a	b	a'	c
1. – 10. takt	11. – 15. takt	16. – 19. takt	20. – 25. takt

B		
d	d'	e
26. – 29. takt	30. – 33. takt	34. – 37. takt

A' + koda		
a''	f	koda
38. – 43. takt	44. – 48. takt	49. – 54. takt

Rozbor skladby: velká třídílná písňová forma s reprízou

Třetí věta je tocatového charakteru v pravidelném, neměnicím se metru. Hlavní téma má 12 taktů a skladatel zde pracuje s chromatickými postupy jak v pravé, tak v levé ruce (obr. 4.1.10). Má tonální centrum v C dur a ve skladbě se několikrát opakuje ve stejné délce, ale s drobnými melodickými obměnami.



Obrázek 4.1.10

Vedlejší téma je velice krátké (4 takty) a poměrně kontrastní k hlavnímu tématu. Jde o doprovázený jednohlas v základních rytmických hodnotách (půlové, čtvrtové, osminové) v tónině G dur (obr. 4.1.11). Doprovod v levé ruce bychom mohli označit jako ostinátní bas s drobnými půltónovými změnami ve vrchním hlasu v klesajícím směru.



Obrázek 4.1.11

Toto téma je ihned vystřídáno zněním hlavního tématu o oktávu výše, na které naváže vedlejší téma v oktávovém zdvojení tentokrát v B dur. Od taktu 57 skladatel dále pracuje s předchozím materiálem, který postupně vygraduje až do pozměněné citace vedlejšího tématu, které je tentokrát zazní v oktávovém zdvojení v C dur. Jedná se o vrchol celého

prvního větého dílu, proto zde skladatel použil dynamická znaménka jako *fff* a *sfz* a patřičné akcenty. Jen poslední dva takty (92 – 93) ubírají na dynamice a tím posluchače přivádí k nějaké změně ve skladbě - začíná druhý velký větý díl. Zde autor pracuje převážně s motivy vedlejšího tématu, které jsou několikrát obměňovány a vychází především z tóniny *As dur*. Motiv se na začátku této části objeví celkem čtyřikrát, toho třikrát téměř v totožném změně od tónu *c¹* a *c²*, a jednou od tónu *as¹*. Od taktu 126 skladatel použil motiv stejného tématu, avšak rozpracovává ho jinak. V pravé ruce se objevují trioly, kdežto v levé ruce používá dvojzvuky a trojzvuky v sekundových postupech. Sekundové intervaly jsou zde užity velmi často a v některých místech působí až příliš disonantně (např. pětitaktový běh, takty 165 – 169, obr. 4.1.12).



Obrázek 4.1.12

Následujícím taktom 170 začíná závěrečný větý díl (obr. 4.1.12), který je velmi podobný prvnímu, protože se v něm opakují znění témat ve stejném pořadí jako v díle prvním, ale také s drobnými obměnami. Jsou zde užita zdvojení tónů, zahuštěné akordy na rozdíl od prvního znění práce s triolami, atd. Celý díl vygraduje stupnicovým během v *as moll* melodické (takt 226, obr. 4.1.13) do silné dynamiky *sfz*, *fff* a akcentací a vrcholí dlouhými hodnotami (celé a půlové) v závěrečných taktech této části označené jako *Allargando molto*.



Obrázek 4.1.13

Nastupuje velká tematická koda, ve které autor dále rozpracovává motivy témat a použije augmentaci notových hodnot toccatového charakteru. Jedná se o augmentaci z osminových hodnot na hodnoty půlové, stále spojené trémcem. Celá třetí věta končí v C dur a opakovanými údery tónického kvintakordu.

Přehled jednotlivých větých dílů v 3. větě 1. klavírní sonáty

A							
a	a'	b	a	a'	b'	a''	b''
1. - 12. takt	13. - 24. takt	25. - 28. takt	29. - 40. takt	41. - 51. takt	52. - 65. takt	66. - 85. takt	86. - 93. takt
dur/moll C	dur/moll C	dur/moll G	o oktávu výše, dur/moll C	o oktávu výše, dur/moll C	v oktávovém zdvojení, B dur		a moll

B							
c	c'	c''	c'''	d	b'''	e	d'
94.-101. takt	102.-109. takt	110.-117. takt	118.-125. takt	126.-135. takt	136.-148. takt	149.-163. takt	164.-169. takt
As dur	As dur	o oktávu výše, As dur	o oktávu výše, as dur	práce s motivem z hlavního tématu, E dur	v oktávovém zdvojení	lomené intervaly v pravé ruce, melodie v levé, modulace	práce s triolami jako v díle d, návrat do dur/moll C

A'							
a	a'	d	c'	c''	a'''	d''	a''''
170.–180. takt	181–192. takt	193.–202. takt	203.–210. takt	211.–217. takt	218.–241. takt	242.–253. takt	254.–271. takt
klesající melodie, c moll	cis moll	G dur	e moll	c moll	dur, c moll, modulace	modulace	e moll, dur/moll C

Koda		
a''''''	a'''''''	f (a''''''''')
272. – 291. takt	292. – 305. takt	306. – 324. takt
B dur	Ges dur, modulace	dur/moll C, objevuju se zde práce s hlavním tématem

Rozbor skladby: velká třídílná písňová forma s reprízou a kodou

Tuto sonátu můžeme označit jako ryze neoklasicistní. Autor ji napsal v duchu klasické sonáty. Použil klasický sonátový cyklus, včetně užití sonátové formy v 1. větě. Skladba tak má všechna pravidla, která jsou běžná pro veškeré klasicistní sonáty, jen hudební obsah má moderní charakter. Celá sonáta je plná chromatických postupů, disonantních intervalů a zahuštěných akordů prolínajících se v dur mollové polaritě. Celková délka sonáty je cca 13 minut.

4.2 2. klavírní sonáta

V roce 1957 Fišer dokončil svou 2. klavírní sonátu, avšak pro přílišnou sebekritičnost byla sonáta z jeho repertoáru vyjmuta.

4.3 3. klavírní sonáta

3. klavírní sonátu dokonponoval v roce 1960 v době studia závěrečného ročníku na pražské AMU pod vedením Emila Hlobila. Od předchozí sonáty si nachází v této době osobitý styl kompozice a definitivně se odklání od tradičních forem i od neoklasicismu. Jednotlivé díly se prolínají a přestávají být striktně ohraničeny, i přesto se však pokusím tuto tvorbu zaznamenat do tabulky.

Tato sonáta je jedním z prvních děl, kdy se skladatelova hudební řeč výrazně mění a je zde zaznamenán určitý zlom ve skladatelově chápání hudby. Odklání se od hudby absolutní a také od hudby mající pevný hudební program. Sonáta je dvouvětá, kdy každá věta se skládá z několika krátkých vzájemně kontrastních dílů. Tyto díly jsou propojeny motivickou prací a podobnou prací s akordickou složkou. Opět jsou zde užity chromatické postupy, začínají se zde objevovat i kvartové akordy, ale melodie ještě zůstává v diatonickém pojetí. Sonáta původně nesla podtitul *Fantasia*, který jí byl později autorem odebrán. Poprvé zazněla v roce 1961 v provedení Aleše Bílka (1932 – dosud).

Sonáta začíná velmi energicky a v poměrně silné dynamice. První část sonáty tvoří hlavní téma, které je dlouhé osm taktů (a). Je rozděleno na jeden takt označený *Grave* ve 3/4 metru a dále pokračuje třemi takty *Vivace* ve 4/8 metru. Následují čtyři takty v 6/8 a 4/8 metru, které bych označila za závěti hlavního tématu. Celá první část působí velmi nejednotně a je poměrně těžké vyčíst skladatelův záměr. Autor zde zakomponoval nesčetné množství hudebně výrazových prostředků. Objevuje se zde nepravidelné metrum, chromatické postupy, kvartové intervaly, trilky a kombinace kvintoly, triol a septoly (obr. 4.3.1).

Grave (♩ = 50) Vivace (♩ = 160) **Luboš FIŠER**
 (*1935)

Obrázek 4.3.1

Skladba pokračuje vedlejším tématem *Moderato* (b), které má naprosto odlišný charakter. Je ve slabé dynamice, převládá zde spíše diatonika. I přesto je plné kvartových intervalů a chromatiky. Na rozdíl od hlavního tématu je více melodicky propracované. Levou ruku tvoří jednoduchý jednohlas využívající především sekundové a oktávové intervaly. Vedlejší téma se postupně rozvine v *cantabile*, které bychom mohli určit jako závěti vedlejšího tématu. Je psané v oktávových zdvojeních s protichůdnou melodií (obr. 4.3.2). Po chvíli je přestylizované do melodických akordů v triolách v pravé a harmonických v levé. Skladba tak nabírá na tempu.

Moderato
 (♩ = 138)

Obrázek 4.3.2

Následuje devítitaktová mezivěta, po které zazní hlavní a vedlejší téma, tentokrát ve zkrácené verzi a s drobnými obměnami. Další větší část (dalo by se říct, že jde o provedení) má toccatový charakter (c) a je postavena na pravidelném triolovém rytmu v šestnáctinových hodnotách not (obr. 4.3.3).



Obrázek 4.3.3

Od 60. taktu můžeme sledovat modulační část, ve které autor pracuje s hlavním tématem. Používá zde kombinaci nepravidelného metra (2/8, 5/8, 7/8, 5/16, ...). Po vygradování v oktávovém zdvojení nastupuje další toccatová část, tentokrát ve dvaatřicetinových hodnotách not. Na konci této části zazní motiv z hlavního tématu (chromatická septola s následnými akordy) jako připomenutí úvodní části. Od 86. taktu pokračuje provedení, skladatel zde pracuje především s vedlejším tématem *Moderato*. Opět zde zazní i motiv hlavního tématu, které vygraduje do triolové toccatové části *Vivace*. Tato část je velmi dlouhá a skladatel neustálými obměnami střídá práci s hlavním a vedlejším tématem, ale nadále rozpracovává toccatovou část. Dalo by se říci, že jde o volnou reprízu, kdy témata přicházejí volně po sobě v kombinaci s toccatovými úseky. Poslední část bych označila jako velkou tematickou kodu, která v sobě zahrnuje dva díly. *Sostenuto* motivicky čerpá z vedlejšího tématu a má klidnější, pochmurnější charakter. Jde pouze o lyrický dvojhlas tvořený převážně ze sekundových postupů (obr. 4.3.4).



Obrázek 4.3.4

Závěrečné *Largo* v této náladě pokračuje, využívá však motivy hlavního tématu a je charakteristické užitím pětizvuků (zahuštěných akordů). Taková práce s akordy se v sonátě doposud nevyskytla. První věta končí na tónickém akordu v H dur (obr. 4.3.5).

Largo (♩ = 46)

Obrázek 4.3.5

Přehled jednotlivých větných dílů v 1. větě 3. klavírní sonáty

Expozice			
a	b	mezivěta	a'
1. - 8. takt	9. - 28. takt	29. - 37. takt	38. - 46. takt

Provedení			
c	a'	c'	b'
47. - 58. takt	59. - 68. takt	69. - 85. takt	86. - 122. takt
- v části c' a b' skladatel pracuje i s motivy hlavního tématu, ale nejedná se o samostatný díl			

Repríza						
a''	c''	a'''	c'''	a''''	koda – Sostenuto	koda - Largo
123. - 127. takt	128. - 135. takt	136. - 148. takt	149. - 157. takt	158. - 171. takt	172. - 184. takt	185. - 199. takt

Rozbor skladby: sonátové rondo vyšší s tematickou kodou

Druhá věta *Adagio* plynule navazuje na klidnou kodu věty první a pokračuje ve stejném hudebním duchu (slabší dynamika, pomalejší tempo, lyrická nálada, atd.) Hlavní téma (obr. 4.3.6) tvoří jednohlas v basu, který nám může zdánlivě připomínat Bachovu hudbu. To hlavně proto, že toto téma dále zazní v pravé ruce a tvoří polyfonii, ve které se vyžíval právě Johann Sebastian Bach. Hlavní téma je v tónině H dur a motivicky provází celou první část sonáty (taky 1 – 17).

Adagio (♩ = 56)

Obrázek 4.2.6

Po něm následuje pětiktová spojka mezi hlavním a vedlejším tématem. Tato spojka také pracuje s motivem hlavního tématu, a to nejen rytmicky, ale z části také melodicky. Vedlejší téma *Lento* (obr. 4.3.7) je kontrastní především tónovou sazbou a motivicky stále čerpá z hlavního tématu. Skladatel zde používá práci s akordickými čtyřzvuky, většinou jde o tonální akordy doplněné o sekundu nebo kvartu.



Obrázek 4.3.7

Nová hudba se objeví v další části *Prestissimo* (obr. 4.3.8). Charakterizovala bych ji jako závěrečné téma z toho důvodu, že ještě několikrát v sonátě zazní. Má délku devíti taktů, přičemž takty se doslova opakují vyjma posledních dvou, kde zazní triola v kvartových postupech *b – es – as* a závěrečného tónu *a* v obou rukou.

Následuje velká evoluční plocha (takty 45 – 72), kde skladatel použil pro zápis tři notové osnovy (obr. 4.3.7). Vrchní a spodní obsahuje zadržené čtyřzvuky (většinou jde o doškálné akordy), které doplňuje střední hlas osminovými hodnotami v sekundových postupech. Evoluční díl je rozšířen o další část (takty 73 – 103), ve které skladatel pracuje s již zmíněnými kvartovými postupy. Tato část je ukončena střídáním čtyřzvuků v pravé (akord *Ges dur, ges – b – des¹ – ges¹*) a pětizvuků v levé ruce (*C – D – Es – Ges – c*) s prázdnými takty (takty 96 – 103).



Obrázek 4.3.8

Dalším taktem začíná triolová část, kde autor použil vzestupné melodické rozklady akordů, popřípadě kvartových intervalů. Má toccatový charakter a postupně graduje do akordické plochy. Harmonické čtyřzvuky jsou doplněny oktávami v levé ruce, které napomáhají udržet akordy v příslušné tónině (takty 104 – 142).

Sonáta pokračuje reprízou vedlejšího tématu *Andante* (v prvním znění označené jako *Lento*), která je vrcholem druhé věty. Od 161. taktu zazní hlavní téma, které je rozvíjeno nad trilkem (prodlevou) ve středních hlasech (takty 162 – 169). Následuje koda, která uklidňuje dosavadní průběh sonáty – dynamika *z f* do *pp*, *ritardando*. Můžeme ji označit za tematickou, protože motivicky čerpá z vedlejšího tématu. Na úplný závěr sonáty zazní mimotonální kvintakordy a jejich obraty (obr. 4.3.9). Druhá věta sonáty má spíše melancholický charakter a celková doba trvání je cca 11 minut.



Obrázek 4.3.9

Přehled jednotlivých větých dílů v 2. větě 3. klavírní sonáty

A			
a	spojka	b	c
Adagio, H dur		Lento, d moll, H dur	Prestissimo, h moll
1. – 17. takt	18. – 22. takt	23. – 35. takt	36. – 44. takt

B			
d	e	f	g
modulace, Ges dur	dur/moll Ges	modulace, dur/moll Ges	modulace
45. – 72. takt	73. – 103. takt	104. – 112. takt	113. – 142. takt

A'		
b'	c'	a'
Andante, d moll	Adagio, h moll	H dur
143. – 160. takt	161. – 169. takt	170. – 175. takt

Koda
H dur
176. – 184. takt

Rozbor skladby: velká třídílná písňová forma s reprízou a kodou

4.4 4. klavírní sonáta

Následující sonátu začal autor komponovat v roce 1962 a dokončil ji o dva roky později. Je věnována památce Antonína Jemelíka, skladatelovu příteli a vynikajícímu klavíristovi, který v mládí tragicky zemřel. Je technicky velice náročná, což vypovídá o tom, že autor byl vskutku vynikajícím klavíristou. Její obsah je inspirován dílem Alexandra Skrjabinina (1872 – 1915), respektive motivem z X. sonáty, op. 70, obr. 4.4.1. Jedná se o dílo jednověté koncepce s velmi naléhavou a pochmurnou náladou převážně rychlejšího tempa. Sonáta měla premiéru 13. 3. 1965 v podání Pavla Štěpána (1925 – 1998) v pražském Domě umělců.

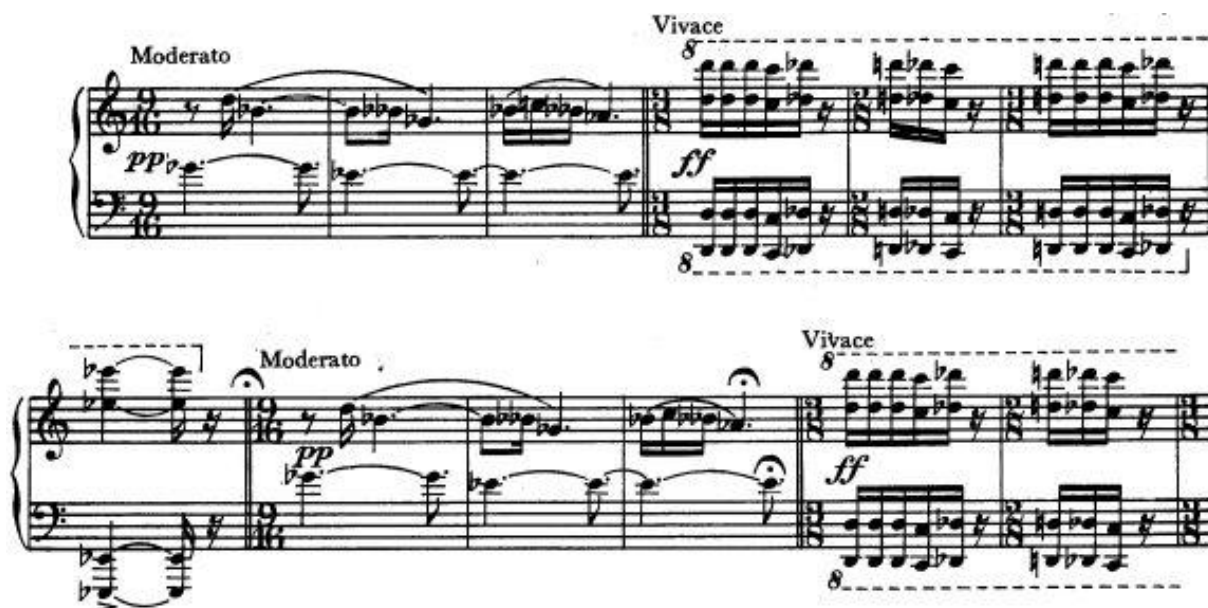
MOTTO :



A. Skrjabin – X. Sonata op. 70

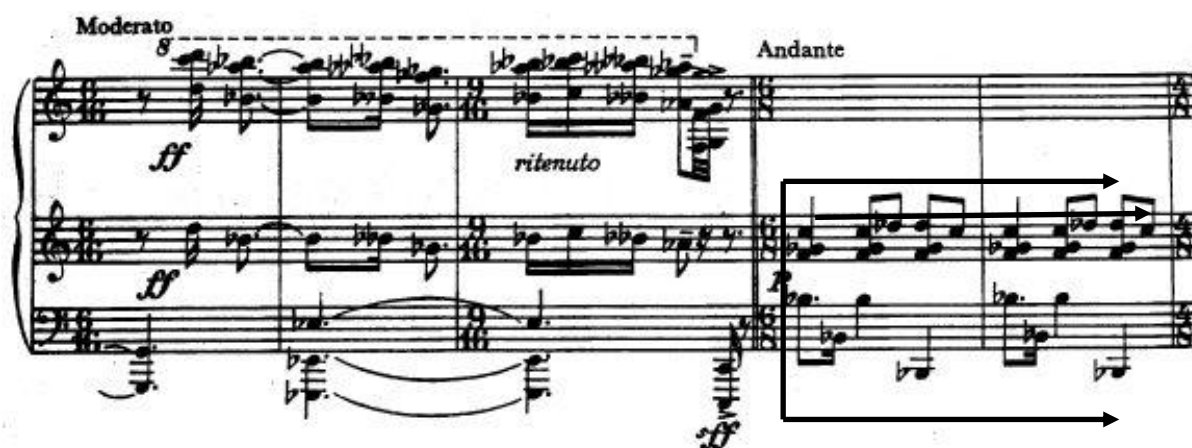
Obrázek 4.4.1

Po podrobnějším prostudování díla zde nenajdeme klasickou práci s hlavními a vedlejšími tématy, jako tomu bývá v klasicko – romantické koncepci. Skladatel zde řadí jednotlivé motivy, popřípadě témata přímo za sebe, střídá je nebo jen opakuje. Hned v expozici nalezneme střídání dvou krátkých motivů – Skrjabinův třítaktový námět *Moderato* s autorovými čtyřmi takty *Vivace* ve střídajícím se metru (obr. 4.4.2). *Moderato* je velmi jemného charakteru. K lyrickému dvojhlasu v sekundových postupech (kromě úvodní tercie) je použita slabá dynamika a klidné tempo. *Vivace* je velmi kontrastní a skladatel pro větší údernost použil oktávová zdvojení v obou rukou (unisono) v sekundových postupech a silné dynamice. Spojením těchto dvou motivků nám vznikne krátké hlavní téma (a).



Obrázek 4.4.2

V úvodní části zazní téma hned dvakrát, téměř v totožném znění, a potřetí po třináctitaktovém vedlejší tématu, kde skladatel pracuje se stejnosměrnými triolami v unisonu. Vedlejší téma (b) má gradační charakter, po kterém potřetí zazní Skrzjabinův motiv tentokrát ve středním hlase. Je umocněn vrchním hlasem, kde skladatel použil oktávová zdvojení doplněné o septimu (obr. 4.4.3). Celou tuto část bychom mohli označit jako oblast hlavního tématu, včetně krátké spojky. V závěrečném přehledu větých dílů sonáty se budeme věnovat především určení expoziční, provedení, repríze, než zněním jednotlivých motivů.



Obrázek 4.4.3

Závěrečné téma *Andante* (c) nese spíše pochmurnou náladu. Zdánlivě nám může připomínat smuteční pochod, kterého skladatel docílil především volbou rytmického materiálu. V levé ruce je téměř neměnný ostinátní bas v podobě lomených intervalů větší vzdálenosti (1 - 2 oktávy), který doplňují sekundou zahuštěné kvinty a sexty v pravé ruce (obr. 4.4.3). I tento motiv se zde několikrát objeví. Buď v totožném znění, nebo s drobnými obměnami (oktávová zdvojení, menší počet taktů, atd.). Závěrečná část expozice nemá klasický řád. Naruší ji časté střídání jednotlivých motivků, jeden takt *Grave*, motiv závěrečného tématu, dva takty *Grave* a úvodní Skrjabinův motiv (obr. 4.4.4).

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is divided into two parts: the left part is marked 'Grave' and the right part 'Andante'. It features a steady bass line in the left hand and a more active right hand with chords and intervals. Dynamics include 'pp' and 'ff'. The second system continues with 'Grave' and 'Moderato' markings, showing a transition in tempo and dynamics to 'pp'. The third system is marked 'Sostenuto' and includes a 'rit.' (ritardando) marking, with a 'p' dynamic. The notation is dense and characteristic of Scriabin's style, with many accidentals and complex rhythmic figures.

Obrázek 4.4.4

Následuje provedení. Skladatel zde pracuje s podobným způsobem se zpracováním jednotlivých částí, respektive jejich opakováním. Jednotlivé motivy se neustále opakují dokola, buď v totožném znění, nebo s drobnými obměnami. Celé provedení můžeme rozdělit na dvě hlavní části. První část je označena jako *Sostenuto* (d). Autor zde použil tři

notové osnovy pro lepší přehlednost, objevují se zde čtyřiašedesátinové hodnoty not. Pracuje s neustále se měnícím metrem (5/16, 3/16, 6/16, ...), což může být pro interpreta trochu matoucí a může docházet k horší orientaci ve vnímání metra. Princip celého *Sostenuta* je založen na opakování jednoho taktu 4 – hlasých doškálných akordů v obou rukou, založených spíše na rytmickém charakteru, s taktem rychlého sledu not v unisonu. V obou případech skladatel využívá výhradně sekundových postupů (obr. 4.4.4).

Druhá část *Vivace* má toccatový charakter. Tuto část můžeme rozdělit na tři díly. První (e) (takty 81 – 102) motivicky čerpá z vedlejšího tématu a neustále se zde opakují zmenšené kvintakordy v unisonu ($e - g - b$ vzestupně a $d - h - gis$ sestupně) s lomenými nonami také v unisonu znějících nad zadržným, zahuštěným akordem in C v basu (obr. 4.4.5). Tato část se ve zkráceném provedení zopakuje.



Obrázek 4.4.5

Druhý díl *Vivace* (f) (takty 103 – 127) pokračuje ve stejné náladě, kde skladatel dále pokračuje v triolách, ale práce s nimi je odlišná. Princip je založen na střídání černých kláves s bílými s neustále gradujícím napětím. Gradaci umocňuje uštěpačný zahuštěný akord in E. Tento akord je vždy proložen jedním až dvěma takty toccatové hudby (obr. 4.4.6).



Obrázek 4.4.6

V posledním dílu *Vivace* (g) se objeví nový dvoutaktový motiv (obr. 4.4.7). V prvním taktu po důrazném basu zazní dva zahuštěné akordy, na které plynule naváže kvintola v oktávovém zdvojení v sekundových postupech připomínající obal.



Obrázek 4.4.7

Dvojtaktí je několikrát zopakováno ve velmi podobném znění a část provedení zakončí sekundové shluky tocatového charakteru (střídání pravé a levé ruky v neustále se opakujících tritonových postupech) a dlouhá general pauza.

Provedení je s reprízou spojené dvěma takty *Grave* z expozice. Po nich nastupuje hlavní téma, které je však proloženo osmi takty nové hudby *Largo* (obr. 4.4.8) a třemi takty závěrečného tématu *Andante*, což bychom mohli považovat za krátkou spojku.



Obrázek 4.4.8

Teprve pak zazní pokračování hlavního tématu *Vivace*. Následuje znění vedlejšího tématu, které nás přes devítitaktovou spojku (takty 179 – 188) plynule uvede do druhého provedení. Druhé provedení je již ve zkrácené podobě a využívá druhou polovinu (části f a g) prvního provedení. Tyto části jsou ve zcela totožném znění, bez jakékoliv malé obměny. Po dlouhé general pauze naposledy uslyšíme Skrjabinův motiv, tentokrát ve středním hlase, který je umocněn vrchním hlasem v oktávovém zdvojení doplněným o septimu. Konečně přichází závěrečná koda, ve které se objeví opět nová hudba založená na principu neustále se měnícího metra a dynamiky na repetovaných sekundových souzvucích. Tu brzy vystřídá hudba závěrečného tématu *Andante* (c) z expozice, která je několikrát přerušena silnými údery akordu b moll (nejprve jedním, poté dvěma a nakonec třemi údery ve velmi silné dynamice - *fff*). Celková délka sonáty by neměla přesáhnout 9 minut.

Přehled jednotlivých větých dílů ve 4. klavírní sonátě

Expozice				
a	b	a'	c	a''
Moderato + Vivace		Moderato	Andante	Grave + Andante + Moderato
1. – 14. takt	15. – 27. takt	28. – 30. takt	31. – 55. takt	56. – 65. takt

1. provedení			
d	e (b')	f	g
Sostenuto	Vivace	Vivace	Vivace
66. – 80. takt	81. – 102. takt	103. – 127. takt	128. – 145. takt

Repríza		
a'	b'	spojka
Moderato, včetně Larga		
146. – 165. takt	166. – 178. takt	179. – 187. takt

2. provedení	
f	g
Vivace	Vivace
188. – 218. takt	219. – 236. takt

Koda		
a'''	h	c'
Moderato	Sostenuto	Adagio
237. – 239. takt	240. – 250. takt	251. – 269. takt

Rozbor skladby: sonátové rondo vyšší s dvěma provedeními a tematickou kodou

4.5 5. klavírní sonáta

Po desetileté odmlce v komponování klavírních sonát se Fišer vrací v pořadí s 5. klavírní sonátou, kterou dokončil v roce 1974. Jeho kompoziční styl se však poněkud změnil, což můžeme zaznamenat nejen jako posluchači, ale také nahlédnutím do notové partitury. Fišer upouští od tradiční kompozice a začleňuje do své tvorby práci s malou řízenou aleatorikou¹⁷, kde náhoda ve výběru tónů nemá formální důležitost a posloupnost tónů je určena vývojem skladby. Avšak všechny noty jsou pečlivě vypsány a interpret tedy nemá možnost vzdálit se od notového zápisu. Monotematicnost je dalším výrazným znakem skladby. Dále pracuje s užitím půltónů, častých kvartových a kvintových postupů, použitím ostináttního basu a střídáním kontrastních částí v průběhu skladby. Obdivuje tvorbu Krzysztofa Pendereckého (1933 – dodnes) a Witolda Lutoslavského (1913 – 1994) a jejich práci s témbrovou hudbou¹⁸ a sám se snaží o maximální využití zvukových odlišností a práce se zvukem jako takové. Sonáta poprvé zazněla v provedení Františka Maxiána dne 29. března roku 1980.

Sonáta začíná čtyřtaktovým motivem (obr. 4.5.1) označeným jako *Energico* (díl a) a ukončeným generální pauzou. Název, dynamika (*ff*) i oktávová zdvojení v pravé i levé ruce vypovídají o drsnějším charakteru skladby. Dramatičnost se zvyšuje tím, že tento motiv zazní ještě jednou ve stejném znění, tentokrát bez generální pauzy. Jedná se spíše o rytmickou záležitost, proto velkou práci s melodií tu nenajdeme.

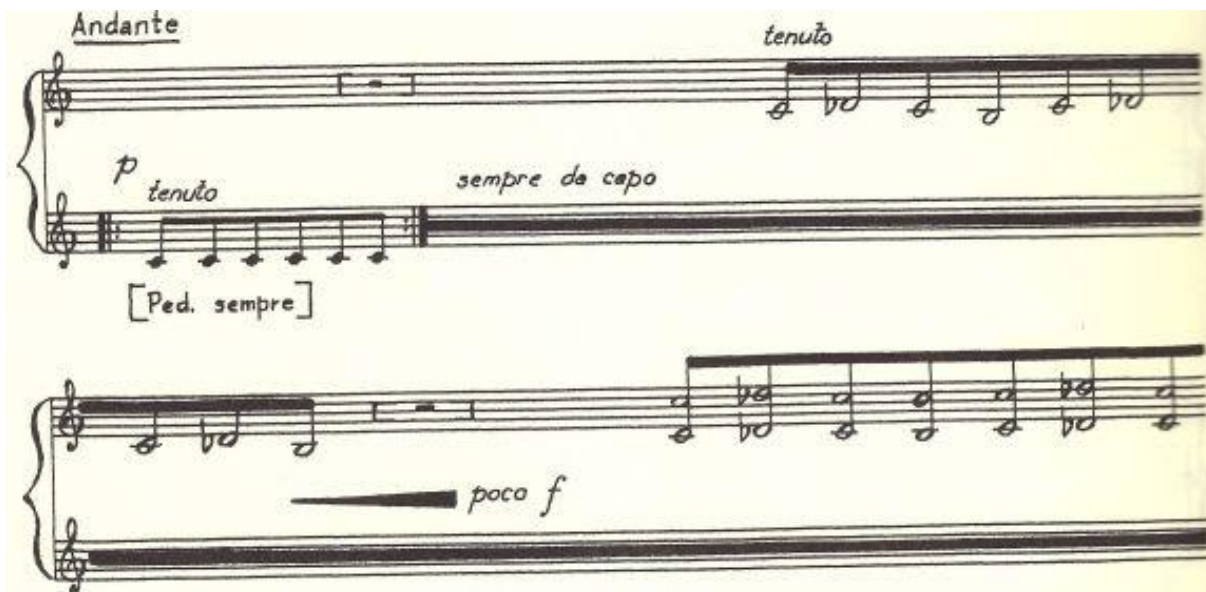
¹⁷ Řízená aleatorika je hudební kompoziční styl, který vznikl v 50. letech 20. století a pracuje s momenty náhody a variability při komponování a interpretaci skladeb (alea, latinsky hrací kostka). Používá náhodný výběr tónového materiálu, který je volen „vrhem kostky“. Skladatelé často využívají možnosti práce s počítačem a grafickými schémata. Jedná se o tzv. usměrněnou improvizaci, kdy interpret si sám volí tempo, dynamiku a opakování (případně vynechání) některých částí, což znamená, že skladba nikdy nemá konečný tvar. Tradiční notový zápis bývá regulován časovým údajem (zpravidla v sekundách). Mezi hlavní představitele patří John Cage (1912 – 1992).

¹⁸ Témbrová hudba upřednostňuje zvuk a jeho barvu jako základní prostředek hudebního vyjádření. Dalším charakteristickým znakem jsou velké zvukové plochy, jimiž může posluchač skladbu skutečně prožít. Hudba se podobá abstraktnímu malířství a texturám prolínajících se barevných ploch. Nejvýznamnější osobností je György Ligeti (1923 – 2006).



Obrázek 4.5.1

S melodií začíná skladatel pracovat až v druhé části *Andante* (díl b) tím, že vytváří melodické obaly kolem tónu c^1 ($c^1 - des^1 - c^1 - h - c^1 - des^1 - c^1 - des^1 - h$) – obr. 4.5.2. Tento motiv zazní třikrát: poprvé jednočárkované oktávě, podruhé v oktávovém zdvojení (melodický model od oktávy $c^1 - c^2$) a potřetí o oktávu výše (od oktávy $c^2 - c^3$). Gradaci napomáhá i neustále se zesilující dynamika (z p do ff) v levé ruce, kde můžeme slyšet neustále repetující tón c^1 . V této části skladatel upustil od taktových čar a nechává melodii volně plynout. Netradiční na této části je, že melodická linka v pravé ruce je zapsána v půlových hodnotách doplněna o osminový trámec, což interpretovi napomáhá k osobitému vyjádření a pochopení Fišerových hudebních záměrů.



Obrázek 4.5.2

V následujícím dílu c, označeném *Vivace* (obr. 4.5.3), skladatel dokonale využil rozsah celé klaviatury a to tak, že vytvořil dlouhou pasáž v šestnáctinových hodnotách téměř ve všech oktávách. Nalezneme zde neustále se opakující motiv, který tvoří tóny v pravé ruce $F - Ges - B - H - c$, se kterým pracuje vzestupně i sestupně, a v levé ruce tóny $Fis^1 - G^1 - C - Des$. Motivy transponuje vždy o kvartový interval. Tato část nemá pevně daný rytmus, čímž působí poněkud chaoticky a jednotlivé souzvuky mohou být velmi disonantní, ale jako plocha působí velmi uceleně a příjemně. Dává tím možnost osobité interpretaci, že skladba bude od různých interpretů vždy mírně odlišná.



Obrázek 4.5.3

Následuje jednotaktová část (obr. 4.4.4) opakujících se šestnáctinových šestizvuků, která posluchače připraví na další část toccatového charakteru, kde se pracuje s motivem dílu b (*c – des – c – h – c – des – c – des – h*) a jeho kvartovou transpozicí v pravé ruce. Po rychlé pasáži zazní úvodní 4 – taktový motiv *Energico* (díl a, obr. 4.5.1), který je ukončen generální pauzou.



Obrázek 4.5.4

Nastupuje nová, lyrická část d pod názvem *Adagio* (8 taktů), která je tvořena pouze ze sekundových a kvartových intervalů (obr. 4.5.5). Ve stejné náladě pokračuje část *Moderato*, kde autor pracuje s melodickým motivem z *Andante* (*c – des – c – h – c – des – c – des – h*), který můžeme slyšet ve vrchních tónech šestihlasých akordů. Po té se skladatel vrací k jednohlasému motivu z *Adagia*, ale jen ve zkrácení (pouze 4 takty) a tentokrát v levé ruce.



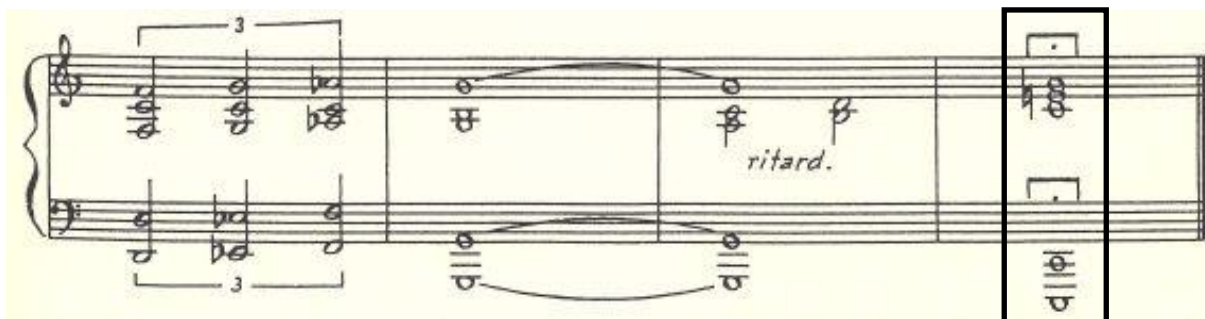
Obrázek 4.5.5

Po úderných (označené akcentem), zpomalujících se oktávových zdvojení (jak v pravé, tak v levé ruce), sonátu zakončuje poslední lyrická část *Largo* (obr. 4.5.7), kde autor pracuje s úplně novým melodickým materiálem, který má spíše klesající tendenci.



Obrázek 4.5.7

Část pomalu moduluje k poslednímu akordu v C dur, čímž uzavírá celou skladbu. Ukončení působí velice stroze, protože v celé skladbě autor používá převážně oktávy, ale závěrečný kvintakord C dur zazní v základní kvintové poloze (obr. 4.5.8).



Obrázek 4.5.8

Přehled jednotlivých větých dílů v 5. klavírní sonátě

a	b	c	1 takt	b'	a	
Energico – 9 taktů	Andante - pracuje s modelem c-des-c-h-c-des-c-des-h	Vivace	Šestizvuky – oktávy doplněné o kvartu	Toccatový charakter, - pracuje s modelem c-des-c-h-c-des-c-des-h	Energico – 5 taktů	
d	b''	d	e	c	b'''	
Adagio – melodie v pravé, 8 taktů	Moderato – pracuje s modelem c-des-c-h-c-des-c-des-h	Adagio – melodie v levé, 4 takty	Aleatorická část	Vivace	Animato - pracuje s modelem c-des-c-h-c-des-c-des-h	
e'	b''	d'	c'	b'	e'''	f
Aleatorická část	Grave - pracuje s modelem c-des-c-h-c-des-c-des-h, 9 taktů	Pesante - melodie v pravé i levé, 6 taktů	Vivace	- pracuje s modelem c-des-c-h-c-des-c-des-h, toccatový charakter	Aleatorická část	Largo – 25 taktů

V této sonátě, stejně jako u 7. klavírní sonáty, nenacházím žádnou tradiční ucelenou formu. Myslím si, že jde pouze o seřazení jednotlivých dílů za sebe bez ohledu na oddílovou separaci. Díly jsou tematicky propojené, ale nelze je zařadit do velkých větých dílů. Nemůžeme tedy mluvit o expozici, provedení a repríze, jako u předchozích sonát. Jsem toho názoru, že tato jednovětá sonáta je napsána ve volné formě a skladatel tak dává najevo svůj kompoziční rozsah. Tím, že je zde použita malá řízená aleatorika, nelze ani přesně říci, jak dlouho má interpretace této sonáty trvat. Můj odhad je cca 6 minut.

4.6 6. klavírní sonáta

6. klavírní sonáta se dostala do podvědomí posluchačů v roce 1979, kdy zazněla v Praze v podání Evy Krámské (1947 – dodnes). Sonáta nese podtitul „Fras“ neboli „Čert“ a sám název vystihuje náladu a obsah celé skladby. Jedná se o skladbu velmi temperamentní, s rychle se střídajícím tempem, metrem a dynamikou. Opět ji koncipuje do jednovětého zpracování s velmi přehledným obsahem. Jednotlivé díly jsou velmi kontrastní, ale ničím nenarušují soudržnost skladby. Skladba tím neztrácí lineární výraz. Je ohraničena velkými gradačními díly v 3+4+5/8 metru. Takováto práce s neustále se měnícím metrem není v jeho dalších skladbách příliš obvyklá.

Sonáta začíná poměrně svižným tempem (*Vivace*, díl a) v hluboké poloze a se zvláštní kombinací melodické linie, kde autor pracuje s nepravidelným metrem (3/8, 4/8, 5/8) a základní melodii staví na kombinaci tónů *des – c – h* (obr. 4.6.1). Základní model pak doplňuje o další intervaly, které zazní zprvu jen na těžkou dobu. Část tak nepůsobí těžkopádně a neustále graduje. Nejdříve pracuje s kvartou, kvintou, které následně vygradují až do oktávového zdvojení v obou rukou.

The image shows a page of a musical score for the first movement of the 6th Piano Sonata by Luboš Fišer. The score is written for piano and is in bass clef. The time signature is 3+4+5/8. The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a focus on the interval of a fourth (des-c-h). The score includes markings for 'senza Ped.', 'poco a poco crescendo', and 'sin al ff'. The composer's name 'Luboš Fišer (1935-1999)' is in the top right corner.

Obrázek 4.6.1

Poté začíná lyrická část *Moderato* (díl b) v 7/4 metru, což zklidňuje dosavadní průběh skladby. Tato lyrická část se skládá z jednotaktového motivu (obr. 4.6.2), který se třikrát opakuje ve stejném znění. Vrchní hlas pracuje s kombinací tónů $f^2 - ges^2 - c^3$, střední s $c^2 - des^2$ a repetovaným c^2 . Tento motiv je doprovázen neustále se opakujícím ostinátním basem v levé ruce ($ges^1 - f^1$).



Obrázek 4.6.2

Melancholické *Moderato* vystřídá poněkud dramatictější díl c, *Pesante*, kde autor pracuje především s oktavovými skoky mezi pravou a levou rukou (obr. 4.6.3).



Obrázek 4.6.3

Následuje opět zopakování dvou taktů *Moderata*, na které naváže *Pesante*. Další část má charakter valčíku (*Allegro, Valse a una battuta*), ve kterém se neustále opakuje šestnáctitaktová perioda v tradičním 3/4 metru. Pokud bychom tuto část rozdělili na jednotlivé malé díly, měla by formu d – e – f – d – e – f, kdy každá část se skládá z periody 8+8 taktů (obr. 4.6.4).

29 Allegro (Valse a una battuta) $\text{♩} = 96$

3
4 *p una corda*

senza Ped. [stacc. simile]

36

44 (*p*)

50

Obrázek 4.6.4

Celá tato část působí velmi tanečně. Skladatel si pohrává s melodií, ve které zaznívají disonantní intervaly v pravé ruce, zatímco levá ruka ostinátní valčíkový doprovod. Je zde patrný skladatelův záměr propojit umělejší hudbu s hudbou nonartifickiální. Následuje znění úvodního motivu ve zdvojených oktávách, kdy jednotlivá znění jsou střídána generálními pauzami (obr. 4.6.5).



Obrázek 4.6.5

Další díl *Con moto* bychom mohli označit jako spojovací, který nás připraví na další melancholickou část *Andante*, vycházející z motivů předchozího valčíku. Je ukončen prodlouženou pauzou (tzv. korunou), která nás upozorní na změnu charakteru hudby (obr. 4.6.6).



Obrázek 4.6.6

Po této části se nám připomíná *Vivace* (díle a) jako repríza sonáty, které je rozšířeno o malou tematickou kodu, ve které zazní jeden takt melancholického *Moderata*. Celou skladbu zakončuje rychlá pasáž v protipohybu, v závěru s oktavovým zdvojením ve *sfz* na tónu *c*.

Přehled jednotlivých větných dílů v 6. klavírní sonátě

Expozice				
a	b	c	b	c
Vivace	Moderato	Pesante	Moderato - opakování	Pesante
1. – 21. takt	22. – 24. takt	25. takt	26. – 27. takt	28. takt

Provedení					
d	e	f	d	e	f
Allegro, Valse a una battuta	Allegro, Valse a una battuta	Allegro, Valse a una battuta	Allegro, Valse a una battuta	Allegro, Valse a una battuta	Allegro, Valse a una battuta
29. – 44. takt	45. – 68. takt	69. – 84. takt	85. – 100. takt	101. – 124. takt	125. – 140. takt

Repríza				
a'	g	h	a	koda
Spojovací díl - části a proložené celotaktovými pauzami	Con moto - Spojovací díle	Andante-čerpá z předchozího valčíku	Vivace	
141. – 149. takt	150. – 161. takt	162. – 183. takt	184. – 206. takt	207. – 208. takt

Rozbor skladby: sonátové rondo vyšší s tematickou kodou

4.7 7. Klavírní sonáta

Další klavírní sonátu začal skladatel komponovat deset let po *6. klavírní sonátě*. Vznikla v roce 1985 a podobně jako některá díla ze šedesátých let vychází z modální kompozice (modus: $b - h - c - cis - e - f - fis - g$, který je na několika místech rozšířen o tón *es*). Podobně jako *5. klavírní sonáta* nemá přesný strukturální plán. Člení se na krátké kontrastní díly, které jsou však tematicky spjaté, ale nelze zde mluvit o klasické sonátové formě, tedy o expozici, provedení, repríze. Sonáta je založená na souzvucích složených ze dvou nebo tří tónů, kde skladatel kladl důraz na užití sekund, tritónů a kvartových postupů. Dochází tak k větší dramatičnosti v díle. Sonáta měla premiéru v roce 1987 v Mnichově. Je věnována Františku Maxiánovi, který ji poté uvedl v rámci festivalu Pražského jara 21. května 1990 na Večeru soudobé hudby, který se konal v Mánesově síni.

Sonáta začíná osmitaktovým *Adagiem*. Je periodicky členěné a skladatel zde pracuje výhradně se sekundovými, kvartovými a oktávovými postupy. Obě periody mají stoupající charakter v obou rukou. První je velmi jemná, ve slabé dynamice, jde téměř o doprovázený jednohlas. Druhá perioda je obohacena o tercii nebo sextu ve vrchních hlasech, oktávovými postupy v basu a gradující dynamikou k závěrečnému taktu *Adagia*. Na něj navazuje pětitaktová myšlenka *Andante*, která je tematicky vychází z úvodního *Adagia* (obr- 4.7.1). V této myšlence skladatel pracuje s repetovanými tóny ve spodním (tóny $c^1 - b$) a středním hlasu (tóny $f^1 - ges^1$). Vrchní hlas se neustále posouvá ze sexty na kvartu, zpět na sextu a až na tercii. K posunu v melodii používá pouze sekundové postupy.

Nastupuje rozsáhlejší část *Molto allegro*, která je kontrastní k úvodním částem. Periodicky rozpracovává motiv *Andante*, kdy vždy po osmi taktech je motiv přesunut výš. Celá tato plocha vygraduje do dvou taktů repetovaných akordů v půltónové melodice a dvou taktů *Andante* (obr. 4.7.1).

Obrázek 4.7.1

Následuje další část *Tranquillo* (obr. 4.7.2), kde skladatel zpracovává valčíkové Andante z 6. klavírní sonáty (takty 162 – 183), které však přizpůsobuje hudebnímu materiálu této sonáty. Opět se zde objevuje motiv úvodního *Andante*, který je také periodicky členěn a transponován podobně jako v předchozí části. Po prvním znění (od c3) motiv transponuje o zvětšenou klesající kvartu (ges2) a rozšiřuje původní znění o čtyři takty.



Obrázek 4.7.2

Další část *Animato, mo poco sostenuto* vychází z úvodního *Adagia*, kde původní myšlenku jen trochu obměňuje, ale zanechává stejnou periodu. Po ní zazní doposud nová hudba *Moderato*, ve které můžeme slyšet určité propojení (sekundové postupy v melodii) s předchozími díly. Principem tohoto dílu je střídání tří taktů neúplných akordů (sekundové nebo terciové souzvuky v oktávovém zdvojení) s jednotaktovou pomlčkou (obr. 4.7.3).



Obrázek 4.7.3

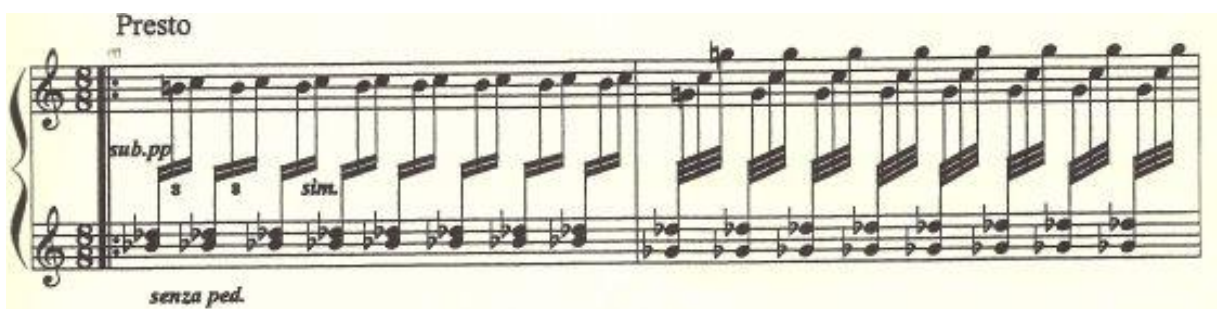
Další rozsáhlá část *Legato* kombinuje tuto hudbu s hudbou *Andante*. Na ni navazují tři takty *Larga*, které motivicky čerpá z úvodního *Adagia*, dva takty *Vivace*, ve kterém také můžeme vidět souvislost s *Andante*, a osm taktů *Lento*, které pracuje s novým hudebním materiálem – melodickými rozklady akordů (obr. 4.7.4).



Obrázek 4.7.4

Přichází část *Con moto*, kde skladatel opět využívá tématu *Andante*. Nejprve s ním pracuje v augmentaci (prodloužení notových hodnot) a poté v diminuci (zkrácení notových hodnot). Hudba této části vygraduje do rychlého sledu kvartových a kvintových souzvuků, které postupují v sekundových intervalech v obou rukou. Zakončí ji repetované údery tvrdě velkého sekundakordu $f^2 - b^2 - des^3 - f^3$ v pravé a neúplného akordu $C - F - des$ v levé ruce.

Následující část *Presto* je velmi kontrastní k předchozímu dílu a má toccatový charakter. Autor se vrátil zpět do slabší dynamiky, čímž zvýšil napětí ve skladbě. Napětí také podpořil užitím tónového materiálu a jeho zpracováním. Použil zde opakující se (vždy 8x) terciové až oktávové souzvuky doplněné o sekundové a kvartkvintové stoupající lafy (obr. 4.7.5). Ty jsou pak proloženy jednotaktovými pomlčkami.



Obrázek 4.7.5

Poté se opakuje celá část *Molto allegro* včetně dvou taktů repetovaných akordů v púltónové melodice. Následuje *Largo*, které je proloženo *Moderatem*. Jedná se o augmentačně upravenou část *Vivace*, která již zazněla uprostřed skladby.

Na závěr sonáty zazní úvodní *Adagio*, tentokrát v téměř přesném znění rozšířeném o jeden takt, a *Molto lento*, které jsme již v předchozí hudbě slyšely jako *Lento*. Je však také rozšířeno a na úplném konci zazní v oktávovém zdvojení.

Skladatel s touto sonátou pracuje velmi podobně jako s *5. klavírní sonátou*, kde jednotlivá témata (části) řadí volně za sebe bez ohledu na klasické uspořádání sonáty (expozice-provedení-repríza). Považuji za důležité zmínit monotematicčnost, která je provázena celým dílem. Celková doba trvání je cca 8 minut.

Přehled jednotlivých větých dílů v 7. klavírní sonátě

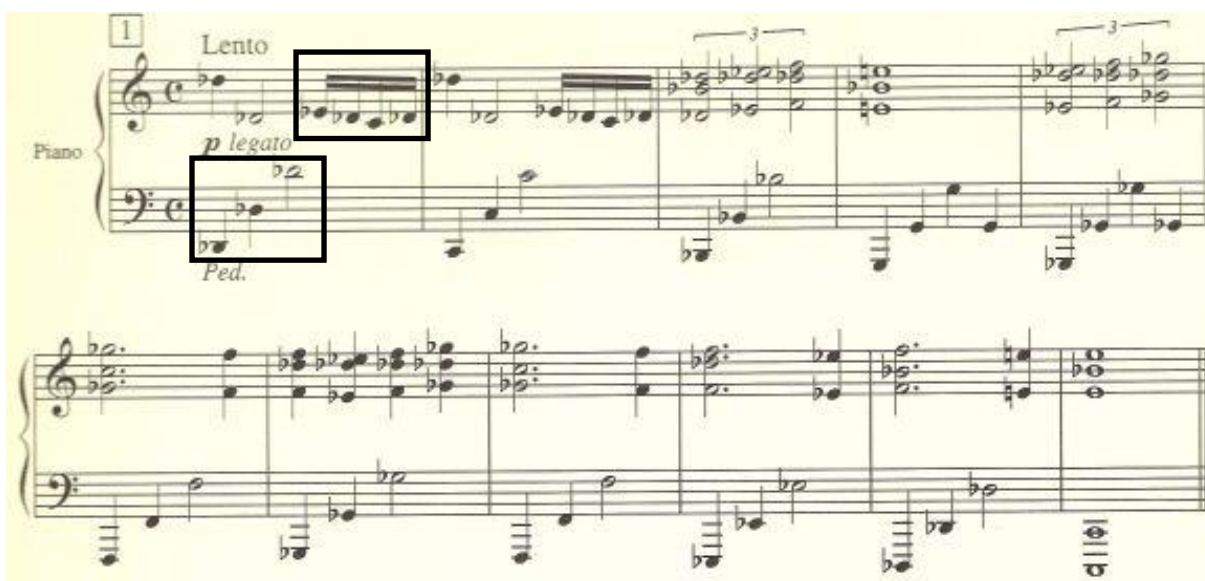
a	b	c	b'	b''	a'
Adagio	Andante	Molto allegro (včetně 2 takty Vivace)	Andante	Tranquillo	Animato, ma poco sostenuto
1. – 8. takt	9. – 13. takt	14. – 55. takt	56. – 57. takt	58. – 77. takt	78. – 85. takt
d	kombinace b + d	a''	e	b'''	b''''
Moderato	Legato	Largo + Vivace	Lento	Con moto	Con moto
86. – 101. takt	102. – 149. takt	150. – 158. takt	159. – 166. takt	167. – 181. takt	182. – 198. takt
f	c	a'''	b''''	e'	
Presto	Molto allegro + Vivace	Largo + Moderato (Vivace)	Molto adagio (Adagio)	Molto lento (Lento)	
199. – 210. takt	211. – 252. takt	253. – 260. takt	261. – 269. takt	270. – 281. takt	

Podobně jako u *5. klavírní sonáty* jsem se zaměřila na rozbor jednotlivých témat, motivů a práce s nimi. Tyto témata (motivy) nelze rozdělit do částí klasické sonátové formy. Díly se prolínají, střídají, kombinují, ale netvoří velké oddělené (větne) díly. I přesto jsem se snažila všechny části přenést do grafického záznamu pro větší přehlednost.

4.8 8. Klavírní sonáta

K poslední klavírní sonátě se Fišer vrací až po jedenácti letech od tvorby předchozí sonáty. Můžeme zde zaznamenat určitý skladatelův posun v hudebním myšlení. Opět opouští taktová rozmezí, čímž dává interpretovi širší možnosti individuálního hudebního vyjádření. Na rozdíl od předchozích sonát zde skladatel využívá malé množství výrazových prostředků a skladba tak působí velmi jednoduše. Jedná se opět o jednovětou koncepci díla. Kromě hlavního tématu *Lento*, které zazní na začátku a na konci skladby v totožném znění, se žádná část skladby neopakuje (vyjma *Moderata*, však to jen pro soudržnost skladby). Proto bychom skladbu mohli rozdělit do dvanácti krátkých částí (1–3 takty), které na sebe volně navazují (většinou pouhým odsazením, pauzou nebo dvojčárou), však bez velkého tematického propojení.

V expozici zazní tři základní témata, se kterými skladatel v provedení dále pracuje. Prvním z nich je *Lento* (obr. 4.8.1), kde skladatel používá převážně sekundové postupy (v pravé ruce) a na rozdíl od ostatních částí zde můžeme vyslyšet jakési tonální centrum. Má velmi romantický charakter, působí melancholicky a díky jemné harmonii také příjemně. Napomáhá tomu i jednoduchý doprovod levé ruky, který je založen na principu oktávových postupů.



Obrázek 4.8.1

Druhé téma *Sostenuto* (obr. 4.8.2) je velmi rozdílné, nejen sazbou, dynamikou a tempem, ale celkovou náladou. Stejně jako v předchozím tématu i zde používá oktávové intervaly jak v pravé, tak i v levé ruce. V pravé ruce jsou však doplněny o další intervaly, což prázdnu oktávu zahustí a vznikne tak libý trojzvuk. Oktávy jsou zde uspořádány v sekundových postupech, což je pro Fišerovu práci typické.



Obrázek 4.8.2

Třetím tématem je *Moderato*, které má rovněž rozdílný charakter (obr. 4.8.3). Skladatel zde pracuje s rozloženými akordy a jejich obraty. I zde můžeme zaznamenat tonální centrum, avšak nemyslím si, že by to byl ryze skladatelův záměr. Téma působí velice melodicky a je zakončené opakujícími se akordickými trojzvuky $des^1 - g^2 - des^3$ do zpomalení. Celá expozice je pak ukončena dlouhou korunou, čímž posluchače připraví na novou hudbu provedení.



Obrázek 4.8.3

Provedení je poměrně dlouhé a objevují se zde obměny všech základních témat. Začíná částí *Presto*, ve kterém skladatel pracuje s akordickým motivem druhého tématu (*Sostenuto*), avšak v poněkud svižnějším tempu. Následuje opět lyrická část *Lento*, které motivicky čerpá z prvního tématu. Pomalou část vystřídá toccatový díl, který je složen ze tří opakujících se trojtaktí. Je zakončený jedním taktem čerpajícím z druhého tématu (*Sostenuto*) a plynule přejde do znění třetího tématu *Moderato*, které nám připomene konec expozice. Další část *Molto andante* je obměna opět prvního tématu, kde skladatel využívá trioly k vyjádření hudebního obsahu (obr. 4.8.4).



Obrázek 4.8.4

Sonáta končí čtyřmi částmi označenými *Lento*, které motivicky čerpají z prvního tématu, při čemž poslední zazní v naprosto totožném znění jako v expozici s jedinou výjimkou posledního akordu, kde místo durového septakordu autor použil tonální kvintakord. Délka sonáty je cca 6 minut.

Přehled jednotlivých větných dílů v 8. klavírní sonátě

Expozice		
a	b	c
Lento	Sostenuto	Moderato
1. - 11. takt	12. takt	13. takt

Provedení		
b'	a'	b''
Presto	Lento	Presto
14. takt	15. – 23. takt	24. – 33. takt

Repríza				
c'	a''	a'''	a''''	a'''''
Moderato	Lento	Lento	Lento	Lento
34. takt	35. – 48. takt	49. – 54. takt	55. takt	62. – 72. takt

Rozbor skladby: klasická sonátová forma

5 Využití skladby

V dnešní době se v hudebně – pedagogické praxi stále více a více setkáváme s nelibostí mladých umělců interpretovat novou hudbu. Neustále se do popředí dostává hudba spíše klasického a romantického repertoáru než hudba 20. století a současných skladatelů. Proto je třeba tuto hudbu více propagovat a přiblížit ji tak dnešním posluchačům. Jen tak ji můžeme docenit.

Klavírní sonáty Luboše Fišera z pedagogického hlediska představují velmi dobrý studijní a pracovní materiál. Skladby jsou převážně těžší obtížnosti a mají delší rozsah, ale jejich studování je poměrně snadné. Díly jsou velmi kontrastní, a proto snadno zapamatovatelné. Často se některá témata, motivy, pasáže nebo i celé části opakují. I to přispívá k rychlejšímu učení. Počet vět v jednotlivých sonátách se pohybuje mezi jednou až třemi. Všechny sonáty autor napsal bez předznamenání (posuvky jsou zapsané přímo u not), což také usnadňuje čtení a učení not z paměti. Všechny sonáty jsou si velmi podobné tím, že mají společné charakterové vlastnosti, které jsou vlastní celé jeho artificiální tvorbě. Můžeme zde zmínit monotematicnost, užití sekundových, kvartových a septimových souzvuků, střídání metra, atd.

Skladby bych doporučila středně pokročilým až pokročilým klavíristům, kteří si chtějí zpestřit svůj repertoár o skladby českého autora 20. století. Na konzervatoři, na HAMU, apod., by mohlo být interpretováno celé sonátové dílo jako jeden cyklus (vzhledem k technické vyspělosti žáků) nebo jako upomínkový recitál k poctě Luboše Fišera. Nicméně každá jeho sonáta dokonale obohatí jakýkoliv klavírní repertoár.

6 Závěr

V průběhu zpracování této diplomové práce jsem měla možnost seznámit se s hudebním dílem a životem skladatele 20. století, Luboše Fišera. Po podrobném prostudování jeho sonátové tvorby můžeme vidět určitý skladatelův vývoj, který prochází nejen klavírními díly. V raných sonátách se objevuje spíše periodicitu a klasická práce s tématy, kdežto u pozdějších sonát přechází spíše k opakování motivů a jejich střídání, kdy na sebe plynule navazují a opouští tak klasickou sonátovou formu. Některá témata se prolínají i mezi jednotlivými sonátami, skladatel je použil vícekrát (viz. *7. klavírní sonáta*). Velmi často užívá kontrastních ploch ve všech hudebních složkách - tempu, dynamice, rytmu, atd. Ty jsou jedním z charakteristických rysů Fišerovy tvorby. Dále nesmíme opomenout užití chromatických postupů, sekundových, kvartových a septimových souzvuků a jemné včlenění aleatoriky do kompozice. Často také používá unisono a toccatové plochy, které prokládá melancholickými pasážemi. Dalším zajímavým poznatkem je, že Fišer první věty svých sonát často komponuje ve formě sonátového runda vyššího, což není u jiných skladatelů tak obvyklé. Tuto kompozici nalzáme v *3., 4. a 6. klavírní sonátě*. Můžeme tedy říci, že dalším charakteristickým znakem jeho tvorby je, že řeší koncepci na bázi rondových principů.

V této práci jsem se snažila posluchačům přiblížit sonátovou tvorbu Luboše Fišera a pokusila jsem se je analyzovat podle toho, jakým způsobem autor pracuje s jednotlivými tématy v dílech. Některé rozbory jsou jednoznačné, protože mají pevnou formu, ale u některých forma určit nelze. I přesto jsem se snažila pro větší přehlednost dát každou část do grafického záznamu a přiblížit tak posluchači průběh skladby. Práce obsahuje pouze můj vlastní názor na analýzu díla, na jednotlivé rozbory může existovat více pohledů, proto jej berte spíše jako informativní a inspirující.

Na závěr bych chtěla poděkovat doc. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. a MgA. Petru Novákovi, kteří mi poskytli dostatek materiálu k diplomové práci a svými konzultacemi mi ji pomohli dokončit.

7 Soupis literatury a pramenů

7.1 Literatura

BARANČICOVÁ, Svatava: *Hold Luboši Fišerovi*. In: *Hudební rozhledy*, roč. IL/1996, č. 1, 11.

BEK, Josef: *Hudební neoklasicismus*, Praha 1982.

BEZDĚK, Jiří: *Soudobá hudba před tabulí*, Plzeň 2008.

HAVLÍK, Jaromír: *Autorský večer Jiřího Temla a Luboše Fišera*. In: *Hudební rozhledy*, XXXIX/1986, č. 4, 156–157.

HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století*, 2 díly, Praha 2006, 2007.

KOFRONĚ, Petr: *Tón ne!*, Praha 1998.

KUNA, Milan: *Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem*. In: *Hudební rozhledy*, XXXIII/1980, č. 9, 418–420.

MAXIÁN, František: *Za Lubošem Fišerem*. In: *Hudební rozhledy*, LII/1999, č. 8, 26.

Ps (autor neuveden): *Requiem Luboše Fišera*. In: *Hudební rozhledy*, XXI/1968, č. 24, 745.

SMOLKA, Jaroslav: *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983.

SMOLKA, Jaroslav: *Skladatel Luboš Fišer. I: Od tvůrčích počátků k Requiem*. In: *Hudební věda*, XX/1983, č. 4, 298–321.

SPOUSTA, Vladimír: *Vádemékum autora odborné a vědecké práce*, Brno: MU PF, 2001.

VÍT, Petr: *Česká filharmonie premiérovala L. Fišera*. In: *Hudební rozhledy*, XXXIX/1986, č. 4, 159.

FIŠER, Luboš: *I. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2010.
FIŠER, Luboš: *III. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2010.
FIŠER, Luboš: *IV. sonáta pro klavír*. Praha: Panton: 1969.
FIŠER, Luboš: *V. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2007.
FIŠER, Luboš: *VI. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2005.
FIŠER, Luboš: *VII. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2007.
FIŠER, Luboš: *VIII. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2007.

Luboš Fišer. Dostupné z: <<http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>> [cit.2013-3-12]
Luboš Fišer. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/tvurce/53441-lubos-fiser.html>> [cit.2013-3-12]
Luboš Fišer. Dostupné z: <<http://www.fdb.cz/lidi/32257-lubos-fiser.html>> [cit.2013-3-12]
Luboš Fišer. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Luboš_Fišer> [cit.2013-3-12]
Luboš Fišer. Dostupné z: <is.muni.cz/th/53095/ff_b/bakalarska_prace.doc> [cit.2013-3-12]
Dodekafonie. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Dodekafonie>> [cit.2013-3-23]
Quattro. Dostupné z: <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Quattro_\(skladatelska_skupina\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Quattro_(skladatelska_skupina))> [cit.2013-3-12]
Dílo Luboše Fišera. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Luboš_Fišer> [2013-3-23]
Luboš Fišer. Dostupné z: <<http://ucitelcestiny.ic.cz/zajimave/zajimave.html>> [cit.2013-5-18]

Hudba 20. století – přehled směrů. Dostupné z: <<http://dum.rvp.cz/materialy/hudba-20-stoleti-prehled-smeru-2.html>> [cit.2013-5-18]

<http://www.citace.com/>

7.2 Prameny

Notový materiál

- FIŠER, Luboš: *I. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2010.
- FIŠER, Luboš: *III. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2010.
- FIŠER, Luboš: *IV. sonáta pro klavír*. Praha: Panton: 1969.
- FIŠER, Luboš: *V. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2007.
- FIŠER, Luboš: *VI. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2005.
- FIŠER, Luboš: *VII. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2007.
- FIŠER, Luboš: *VIII. klavírní sonáta*. Editio Bärenreiter Praha, 1. vyd., 2007.

Klavírní sonáty Luboše Fišera 1 – 4. Dostupné z:

<<http://cs.scorser.com/S/Partitury/lubo%C5%A1+fi%C5%A1er/-1/1.html>> [cit.2013-3-12]

Obrázky

Obrázek Luboše Fišera. Dostupné z:

<http://www.antologiehudby.cz/autori.php?id_skladatele=50&prijmeni=Fi%C5%A1er>

[cit.2013-5-18]

Notové ukázky

Notové ukázky jsou použity z notového materiálu, který je přiložen na CD. Tento materiál nelze pro ochranu autorských práv volně kopírovat.

8 Resumé

This work is concerned with life of Luboš Fišer, his composer`s method and analysis of piano sonatas. It could almost help teachers of music and students who would like to know some information about Luboš Fišer or who would try to do analysis of his other compositions. This thesis investigates the piano work Luboš Fišer focusing on his piano sonatas to use for educational purposes. Its aim is to analyze this piano work, summarize it, and partially characterized in terms of the compositional techniques. In this work are presented the possibilities of grip and work on Fišer`s piano-teaching parts of the learning process.