

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zvukomalba v houslové literatuře
Onomatopoeia in Violin Literature

Bc. Veronika Hamplová

Vedoucí práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hra na nástroj

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Zvukomalba v houslové literatuře potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. července 2019.

Mé velké poděkování patří vedoucí mé práce PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D. za trpělivé vedení práce a mnoho přínosných rad a poznatků. Děkuji také své rodině a přátelům za podporu a trpělivost.

ABSTRAKT

Bakalářská práce zpracovává téma zvukomalby v houslové literatuře. Práce se zaměřuje na její charakteristiku a využití v houslové hře. Zabývá se vztahem hudby a zobrazení. Na jednotlivých konkrétních notových ukázkách přibližuje, co lze hudbou znázornit. Ukázky jsou vybrány tak, aby zachycovaly různé typy zvukomalby v různých časových obdobích.

KLÍČOVÁ SLOVA

zvukomalba, hudba, houslová literatura, houslová technika, interpretace

ABSTRACT

The bachelor thesis deals with the topic of onomatopoeia in violin literature. The thesis is focused on its defining characteristics and use in violin play. It deals with the connection between music and representation. The individual examples show what can be represented by music. The examples are chosen to cover different types of onomatopoeia in different eras.

KEYWORDS

Onomatopoeia, music, violin literature, violin technique, interpretation

Obsah

Úvod.....	9
1 Pojem zvukomalba.....	11
1.1 Kritika zvukomalby	12
2 Hudba jako zobrazení.....	14
2.1 Roger Scruton.....	14
2.2 Vladimír Franta.....	15
2.3 Lada Hubatová-Vacková.....	16
3 Nápodoba živých tvorů.....	18
3.1 Johann Jakob Walther – Hortulus chelicus	18
3.1.1 O autorovi.....	18
3.1.2 Hortulus chelicus	18
3.2 Heinrich Ignaz Franz von Biber – Sonata representativa	24
3.2.1 O autorovi.....	24
3.2.2 Sonata violino solo representativa	25
3.3 Ferdinand Poliakin – Le Canari.....	29
3.3.1 O autorovi.....	29
3.3.2 Le Canari.....	29
3.4 Ralph Vaughan Williams – The Lark Ascending.....	32
3.4.1 O autorovi.....	32
3.4.2 The Lark Ascending (Vzlet skřivana).....	33
3.5 Francois Schubert – Včela.....	36
3.5.1 O autorovi.....	36
3.5.2 Včela	36
3.6 Nikolaj Rimskij-Korsakov – Let čmeláka.....	38

3.6.1	O autorovi.....	38
3.6.2	Let čmeláka	39
4	Nápodoba jiných hudebních nástrojů	41
4.1	Niccoló Paganini – Capriccio č. 9	41
4.1.1	O autorovi.....	41
4.1.2	Capriccio č. 9.....	43
4.2	William Kroll – Banjo and Fiddle	45
4.2.1	O autorovi.....	45
4.2.2	Banjo and Fiddle.....	45
5	Nápodoba neživé přírody.....	47
5.1	Antonio Vivaldi – Čtvero ročních dob.....	47
5.1.1	O autorovi.....	47
5.1.2	Čtvero ročních dob	48
5.2	Jean Sibelius – Vodní kapky	49
5.2.1	O autorovi.....	49
5.2.2	Vodní kapky	51
5.3	Karol Szymanowski – Tři Mýty	52
5.3.1	O autorovi.....	52
5.3.2	Mýty.....	54
5.4	Sergej Prokofjev – Sonáta pro housle a klavír č. 1	61
5.4.1	O autorovi.....	61
5.4.2	Sonáta pro housle a klavír č. 1	63
	Závěr	65
	Seznam použitých informačních zdrojů.....	69
	Seznam použitých hudebnin	74

Úvod

Někdy je možné pozorovat, že zvukomalebná díla bývají u posluchačů oblíbenější než skladby, které jsou sice kompozičně i interpretačně mistrně provedené, avšak běžnému posluchači vzdálenější. Může to být dané tím, že slyší něco známého, a proto tomu rozumí. Téma nápodoby v hudbě mne zajímalo již delší dobu, ale tuto práci jsem se rozhodla napsat poté, co mne hned na první poslech zaujala Sonata representativa od Heinricha Ignaze Franze von Bibera na přednášce v rámci předmětu Literatura nástroje. Tato práce se proto snaží přibližně zmapovat způsoby, jakými jsou napodobovány různé zvuky našeho okolí a jakým způsobem je možné pomocí hudby namalovat obraz.

První kapitola této práce se zabývá definicí pojmu zvukomalba. V různých muzikologických či jiných dílech se tento jev nazývá jinak a také má jiný význam. Navíc je tato práce zaměřena na zvukomalbu pouze v houslové literatuře, a tak je potřeba pojem specifikovat blíže.

Druhá část této kapitoly se zaměřuje na kritiky jejího využívání. Někteří teoretikové od Platóna až po zastánce tzv. německého idealismu považují zvukomalbu a zvláště imitaci zvuků přírody za nehodnou člověka s dobrým charakterem a raději doporučují hudbu absolutní. Ta totiž na rozdíl od zvukomalebných hříček vyjadřuje ideu, zatímco imitace přírody se zabývá materií (hmotou).

Následující kapitola se zabývá otázkou, zda je možné hudbou vyjádřit nějakou konkrétní informaci či alespoň něco zobrazit. Touto problematikou se zabývá mnoho autorů, a tak jsou vybrány jen některé reprezentativní příklady. Na jednu stranu je postavena úvaha filosofa a hudebního estetika Rogera Scrutona. Ten zastává názor, že pokud chceme hudbu zkoumat jako zobrazující umění, musíme ji posuzovat podobně jako výtvarné umění. Na rozdíl od výtvarného umění však může být jen a pouze uměním abstraktním.

Na druhé straně stojí potom názor Vladimíra Franty, který hudbu považuje za volné pokračování jazyka (kde dojdou slova, přichází na řadu hudba). Schopnost hudby vyjádřit nějaký konkrétní obsah či alespoň vytvořit obraz popisuje pomocí tří typů znaku – index, ikona a symbol.

Z úplně jiného pohledu se na hudbu dívá Lada Hubatová-Vacková, která zkoumá lidskou snahu najít propojení smyslů a jejich pokusy o vizualizaci hudby.

Praktická část této práce pak rozebírá konkrétní díla houslové literatury, která využívají zvukomalbu. Snaží se najít paralely mezi reálnými zvuky a jejich ztvárněním pomocí nástroje. Díla jsou pak zasazena do kontextu autorova života a tvorby. Jsou řazena primárně podle toho, co napodobují. Když autor napsal dílo, které by šlo zařadit do více kategorií, je umístěno podle toho, jaká zvukomalba je v díle patrnější. V rámci každé kategorie jsou díla řazena přibližně chronologicky. Podle „zvukomalebného předmětu“ lze pracovat s třemi kategoriemi: nápodoba živých tvorů, jiných nástrojů a konečně nápodoba neživé přírody.

Jako první se práce zabývá skladbami, které napodobují zvuky živých tvorů. Nejvíce je zde zastoupeno napodobování zpěvného i jiného ptactva od slavíka a skřivana přes kukačku až po kohouta a slepici. Dalším jevem, který bývá někdy napodobován, je bzukot hmyzu.

Velmi zajímavou částí je napodobování jiných nástrojů. Někteří muzikologové právě tuto kategorii nepočítají mezi zvukomalbu, protože se jedná o nápodobu hudby hudbou. Protože je však v moci interpreta vytvořit iluzi, že hraje jiný nástroj, případně více nástrojů najednou, byla zařazena i tato skupina děl.

Závěrečná část je věnována skladbám, které buď přímo napodobují neživou přírodu, nebo se snaží vyvolat nějaký konkrétní obraz.

Cílem práce rozhodně není podat vyčerpávající seznam všech děl houslové literatury, ve kterých se můžeme setkat buď jen s náznakem zvukomalby, poněvadž by rozsah ani zdaleka neodpovídal bakalářské práci. Tato práce se snaží vybrat několik příkladů zvukomalby napříč historickými obdobími, které pak důkladněji rozebírá i s ohledem na autorčiny zkušenosti s hrou na nástroj a možností použití v její vlastní praxi.

1 Pojem zvukomalba

Když se řekne „zvukomalba“, většina lidí je schopna něco si pod tímto pojmem představit. Problém však nastává v situaci, kdy se má pojem přesně definovat – co do něj spadá, co ještě zvukomalba je a co již není. Problémem také může být názvosloví, poněvadž anglický pojem *onomatopoeia*, který se občas ve vztahu k jazyku využívá i v češtině, může mít užší význam než české slovo zvukomalba či jeho německá obdoba *die Tonmalerei* či *die Lautmalerei*. V praktické části je proto využíváno pouze pojmu zvukomalba. Termín onomatopoeie je využit jen v případech, kdy jej využívá sám citovaný autor.

Zvukomalba v oblasti jazykovědy odkazuje na slova vzniklá fonetickou nápodobou přirozených zvuků. Tato slova bývají často v různých jazycích obdobná. Příkladem může být například mnoho citoslovcí (haf, mňau apod.), ale i dalších druhů slov (hřmot, řinčení, cinkat, kukat apod.).

Kdybychom převzali tuto definici a aplikovali ji na hudbu, získali bychom definici, která se často používá – zvukomalba je nápodoba nehudebních zvuků. Pojem však nabízí i širší pojetí a ne všichni se však s touto definicí zcela ztotožňují. Proto si také většina autorů, kteří se zvukomalbou zabývají, tuto definici upřesňuje.

Luiz E. Castelões ve svém článku *A Catalogue of Music Onomatopoeia* uvádí rovnou několik těchto definic nebo spíše názvů tohoto jevu užívaných různými autory. Ty svou šíří procházejí od „hudebního napodobování“ („*musical imitation*“, „*musical mimicry*“) přes „nápodobu nehudebních zvuků“ („*imitation of non-musical sounds*“) či „využití zvuků nehudebního prostředí“ („*use of sounds of the non-musical environment*“) až po „nápodobu přírodních zvuků“ („*imitation of natural sounds*“).¹

Sám Castelões definuje zvukomalbu v hudbě třemi podmínkami. Abychom mohli konkrétní ukázkou označit za onomatopoeii, musí být zvukově ikonická. To znamená, že musí připomínat napodobovaný zvuk. Dále musí dát skladatel svůj zvukomalebný záměr najevo, ať již názvem skladby, poznámkou v notách či zmínkou v programu. Třetí

¹ CASTELÕES, L. E. *A Catalogue of Music Onomatopoeia*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* [online]. Croatian Musicological Society, 2009, 40(2), s. 300 [cit. 19. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20696544>

podmínka vyžaduje, že musí být skladba současníky rozpoznána jako nápodoba zvuků okolního prostředí.²

Definici je možné ještě rozšířit. To činí Lada Hubatová-Vacková ve svém článku Vidění hudby a slyšení obrazu. Zvukomalbou je pro ni „napodobení zvuků, pohybů a celkové atmosféry hudebními prostředky“.³

Vzhledem k tomu, že se tato práce věnuje zvukomalbě specificky v houslové literatuře, je potřeba definici pojmu upřesnit. V této bakalářské práci termín vychází z výkladu slova zvukomalba samotného, tedy malba zvukem. Co vše jím lze namalovat? Můžeme přecházet od jasných konkrétních obrázků či skic, kdy jsou napodobovány konkrétní zvuky, až po obrazy mlhavé, kde potřebujeme výklad autora, abychom je viděli. Zvukomalba v houslové literatuře je zde definována jako napodobování zvuků, které nejsou houslím vlastní, tedy napodobování zvuků živé i neživé přírody, okolního prostředí či jiných nástrojů, nebo snaha o vytvoření obrazu pomocí hudebních prostředků.

1.1 Kritika zvukomalby

Zvukomalba bývá často pro posluchače velmi líbivá a zábavná. Někteří teoretikové však tento fenomén z různých důvodů odmítají. Většina pak ve své kritice používá obdobné argumenty jako Platon ve svém spisu Ústava. Touto kritikou se zabývá Luiz E. Castelões v již zmiňovaném článku *A Catalogue of Music Onomatopoeia*.

Hlavním pojmem, který se v Platonově Ústavě může týkat zvukomalby, je *mimesis*. Tento termín se překládá buď jako ztělesnění („*impersonation*“), nebo jako nápodoba přírody („*imitation of nature*“). Platon se zabývá hlavně poezií a výtvarným uměním, ale musíme si uvědomit, že v antickém Řecku byla poezie pevně spjata s hudbou, jednalo se totiž hlavně o poezii zpívanou. Hlavní bod Platonovy kritiky zvukomalby spočívá v jejím etickém rozměru. Podle něj totiž může způsobit vývoj čestného („*honorable*“) i nečestného

² Tamtéž, s. 302

³ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L. Vidění hudby a slyšení obrazu: Vjemy na smyslovém rozhraní. *Vesmír*[online]. 2006, 2006(10) [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2006/cislo-10/videni-hudby-slyseni-obrazu.html#pozn7>

(„*dishonorable*“) chování v závislosti na tom, co je napodobováno. Nápodoba zvuků zvířat a neživé přírody je považována za nečestnou, je tedy nutno ji zakázat.

Mnoho autorů pak podle Castelõese tvrdí, že právě tyto Platonovy hodnoty znovu nabyly na síle koncem 18. století v německém idealismu, který přichází s pojmem absolutní hudba. Podle tohoto filosofického směru je tak hudba (hlavně ta absolutní) ceněna jako nositel ideje. Zvukomalba v hudbě naopak zdůrazňuje smyslovost, okolní svět a hmotu.⁴

⁴ CASTELÕES, s. 303–307

2 Hudba jako zobrazení

2.1 Roger Scruton

Zvukomalba je prostředkem, jehož pomocí vyjadřujeme nehudební zvuky. Otázkou však zůstává, zda se tím hudba sama stává znázorněním okolního světa jako jiné druhy umění. I mezi odborníky se názory na toto téma různí. Poměrně obsáhlou kritiku této hypotézy přináší Roger Scruton. Ten vyslovuje tuto myšlenku:

„Hudba může být využita pro vyjádření emocí, pro zvýšení dramatu, pro zdůraznění významu obřadu; ale přesto je abstraktním uměním bez schopnosti znázorňovat svět.“
(*„Music may be used to express emotion, to heighten drama, to emphasize the meaning of a ceremony; but it is nevertheless an abstract art, with no power to represent the world.“*)⁵

Pro svou teorii definuje pojem zobrazující dílo (*„representational work“*) pomocí pěti základních bodů, které vycházejí z výtvarného umění, ale mohou být využity pro jakékoliv jiné názorné umění. Prvním z nich podmiňuje porozumění názornému dílu tím, že člověk musí alespoň trochu poznat, co je zobrazováno.

Další kritérium nás upozorňuje na potřebu prostředku. Je nutné být schopen rozlišit zobrazovaný objekt od jeho zobrazení. Pro názornost uvádí, že když zaměníme malbu za její subjekt, znamená to, že jsme dílu špatně porozuměli. Zároveň však pro něj tento bod znamená, že jsme dílu neporozuměli ani v tom případě, kdy nejsme schopni učinit rozdíl mezi rysy zobrazovaného předmětu a specifickými prostředky, jež využíváme pro jeho zobrazení.

Třetím bodem, kterým Scruton charakterizuje názorné dílo, je, že zájem o znázornění musí přijít zároveň se zájmem o zobrazované.

Čtvrtý bod – „reprezentační umělecké dílo musí vyjadřovat myšlenky o svém subjektu a zájem o dílo by měl zahrnovat pochopení těchto myšlenek“ je asi nejnáročnější na

⁵ SCRUTON, R. Representation in Music. *Philosophy* [online]. Cambridge University Press on behalf of Royal Institute of Philosophy, 1976, 51(197), s. 273 [cit. 26. 2. 2018].
Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3749605>

pochopení. Tyto myšlenky by měly vyjadřovat nějaký poznatek o zobrazovaném předmětu. Zároveň by mělo být možné jasně říci, jsou-li tyto výroky pravdivé.

Poslední podmínku, již dílo musí splňovat, aby mohlo být nazváno názorným, zaměřuje Scruton na realističnost. Vyobrazení může být nepřesné, ale zároveň musí stále zůstat přesvědčivé.

Scruton ve své práci vychází z předpokladu, že hudbu nelze vnímat jako jazyk. Tuto úvahu zakládá na tvrzení, že kdyby hudba měla být pojímána sémanticky, ztratila by nutně své estetické hodnoty a stala by se neohrabaným kódem. Hlavním jeho argumentem je však to, že nemůžeme mluvit o jazyku, když sice něco zmíní, ale již o tom neřekne více. Podle Scrutona se tím dostáváme z oblasti znázornění („*representation*“) k pouhému vyjádření („*expression*“).⁶

2.2 Vladimír Franta

Jiný pohled na věc zastává Vladimír Franta ve své disertační práci na téma Genetická příbuznost uměleckých druhů a jejich transžánrovost, přesněji v její části Hudba jako druh umění. Franta sice uznává, že je hudbě většinou připisována „non-objektnost“.⁷ Přesto však přiznává možnost nalézt hudební objekt. Vychází přitom ze Scrutonem zatracovaného pojetí hudby jako jazyka či spíše jeho pokračování tam, kde slova docházejí.⁸ Zpravidla se podle Franty hudba nesnaží vyjádřit nic konkrétního, přesto i zde existují výjimky.⁹

Hudba však má a nezřídka i používá prostředky k vyjádření konkrétního objektu. Tímto prostředkem je podle Franty právě zvukomalba. Ta může nabývat různé intenzity. Jen její

⁶ Tamtéž, s. 273–275

⁷FRANTA, Vladimír. *Genetická příbuznost uměleckých druhů a jejich transžánrovost: Píseň: Speculum Animae Russicae: Hudba jako umění* [online]. Brno, 2009. s. 133–163 [cit. 18. 6. 2019].

Dostupné z: https://is.muni.cz/th/16741/ff_d/. Disertace. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ivo Pospíšil

⁸ Franta nachází přechodné body, mezi něž patří například posměšky – někdy stačí jen melodie pro vyjádření významu. Dalším takovým případem je přechod deklamace do zpěvu a zpět, který nacházíme například v muzikálech. Příkladem může být věta a následně píseň z muzikálu *Singing in the rain*, a to *Moses supposes his toes are roses, But Moses supposes erroneously*. Tamtéž, s. 138

⁹ Tamtéž, s. 150

nejvýraznější případy dávají hudbě jasný význam. Právě podle tohoto kritéria používá Franta tři typy hudebního znaku – symbol, ikonu a index.

Symbol je jen jakýmsi náznakem atmosféry či krajiny. Když oddělíme jeho jednotlivé součásti, není zpravidla jasné, že se jedná o zvukomalbu. Jako příklad Franta uvádí konec čtvrté věty Dvořákovy Novosvětské symfonie. Zde vyvolává dojem přírody tím, že využívá již zavedeného úzu – kvinty lesních rohů (lov), trylkování flétny (blíže neurčitý ptačí zpěv).

Ikona je o něco konkrétnější než pouhý symbol. Příkladem ikony je hlas Falkona z opery Žena bez stínu Richarda Strausse. Jeho leitmotiv je zvukomalebný, avšak identifikace sokola pozná jen posluchač, který křik tohoto dravého ptáka zná. Jinak může zvukomalba projít zcela nepovšimnuta. Pro rozpoznání sokola se tedy musí přidat ještě obraz (kostým) a slovo (libreto).

Nejkonkrétnějším typem znaku je index. Ten by měl vést k jednoznačnému určení, co hudba představuje. Příkladem je uvedena skladba Skřivan od rumunského skladatele Grigoraše Dinicu. Dle Frantova malého průzkumu předmět skladby poznali téměř všichni respondenti. Na pomezí ikony a indexu pak Franta řadí Let čmeláka od Nikolaje Rimského-Korsakova. Pohyb hmyzu vykresluje skladatel podle Franty hlavně dynamikou.¹⁰

2.3 Lada Hubatová-Vacková

Z velice zajímavého směru zkoumá zobrazování hudby historička umění Lada Hubatová-Vacková. Nezabývá se totiž tím, jak má hudba vyjádřit obraz, ale naopak sleduje, jakým způsobem se lidé v průběhu času pokoušeli zobrazovat hudbu. Již Louis-Bertrand Castel se chtěl v polovině 18. století pokusit o vytvoření klavíru, který by byl schopný malovat zvuky.

¹⁰ Tamtéž, s. 153–158

Ernst Chladni pro vizualizaci zvuku použil mosaznou desku, již upevnil v jejím středu. Na ni rozprostřel vrstvu písku a po hraně desky přejížděl smyčcem. Na tomto pokusu sledoval, jak se písek na desce přeskupuje v závislosti na výšce a síle zvuku. Tímto způsobem vznikl obraz se zvukovým rozměrem – rezonancí.

Na Chladniho navazoval Jan Evangelista Purkyně. Ten se snažil o jemnější záznam zvukových vln, a tak svěřil úlohu záznamového média kapalině. Ta totiž může zaznamenat drobnější detaily. Problém udržení obrazu vyřešil Purkyně využitím speciální směsi, která se při ozvučení zvlhčila a zatvrdla. Tím vytvořila trvalé obrazce v nepravidelných vrstvách.

Purkyně se zabýval také provázaností smyslů. Pozoroval, jak se smysly doplňují v případě výpadku jednoho z nich. Snažil se zjistit, jestli sluch může simulovat optický vjem. Zjistil, že jiný smysl přináší pouze fantomatickou vizi.

Podobnou tematikou se zabýval na počátku 19. století i Georg Tobias Ludwig Sachs, který zjistil, že hudba může u zrakově postižených vyvolat psychické vytržení, které provázely abstraktní barevné kompozice.

Vztahem hudby a výtvarného umění se zabývali a zabývají i vědci a umělci současní. Můžeme tak například na některých evropských výstavách sledovat pokusy o výtvarné zobrazení hudby. V současnosti navíc přináší nové možnosti elektronika, která nabízí například nové způsoby vizualizace zvukových vln.¹¹

¹¹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L. Vidění hudby a slyšení obrazu: Vjemy na smyslovém rozhraní. *Vesmír*[online]. 2006, **2006**(10) [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2006/cislo-10/videni-hudby-slyseni-obrazu.html#pozn7>

3 Nápodoba živých tvorů

3.1 Johann Jakob Walther – Hortulus chelicus

3.1.1 O autorovi

Johann Jakob Walther je autorem, o němž toho příliš nevíme. Narodil se v Erfurtu kolem roku 1650. Byl houslistou a skladatelem. Počátek 70. let 17. století strávil ve Florencii. Roku 1674 nastoupil do služeb saského kurfiřta, odkud roku 1681 přešel do Mohuče. Tam na dvoře arcibiskupa setrval až do své smrti roku 1717.

Walther patřil mezi virtuózy své doby. V jeho díle nalezneme výraznou oblibu zvukomalby. Napodobuje ptáky, zvířata, ale i zvuky jiných nástrojů. Mezi tato jeho díla patří i *Scherzi da violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo accompagnabile anche con una viola o leuto*, kam se řadí například *Imitatione del Cuccu*, nebo *Hortulus chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti*.¹²

3.1.2 Hortulus chelicus

Hortulus chelicus je souborem 28 skladeb pro housle v doprovodu bassa continua. Čtyři z těchto skladeb jsou založeny na zvukomalbě. Jsou zde napodobovány hlasy ptáků a hudební nástroje. Hlasům ptáků se věnuje v částech *Galli et Galline* (Kohouti a slepice), *Scherzo d'Augelli con il Cuccu* (Vtip s kukačkou) či *Leuto harpeggiante e Rossignuolo* (Loutna a slavík). Třetí zmíněná část napodobuje nejen hlas slavíka, ale také zvuk loutny. Řadí se tak do obou zmíněných kategorií. Jiné nástroje však Walther napodobuje hlavně ve skladbě poslední, kterou je *Serenata A un Coro di Violini, Organo Tremolante, Chitarrino, Piva, Due Trombe e Timpani, Lira Todesca et Harpa Smorzata Per Un Violino Solo*.

¹² SASLAV, I. Walther, Johann Jakob. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 15. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029878>

(Serenáda pro sbor houslí, varhany v tremolovém rejstříku, kytaru, dudy, dvě trubky a tympany, niněru a „tlumenou harfu“¹³ pro jediné housle sólo).

Zvukomalba

Část *Galli et Galline* (Kohouti a slepice) je složena ze zvukomalebných i nezvukomalebných částí. Kvokání slepic má dvě typické složky – krátké úsečné zvuky v nižší poloze („kokokoko-“) a delší často vzestupné kdáknutí ve vyšší poloze („-dák“). Walther propůjčuje hlas slepice nejprve houslím. Ozve se vždy několik úsečných osminových not za sebou („kokokoko-“), na něž navazuje tečkovaný rytmus, který doplňuje kvintakord („-dák“).¹⁴



Obrázek 1 - Slepice

Kohout pak na rozdíl od slepice začíná na svém téměř či zcela nejvyšším tónu. Zde zazní zpravidla tři krátké tóny („kykyry-“) a motiv je zakončen táhlým tónem, v tomto případě sestupným („-ký“). Pro něj používá Walther tři kratší noty v tečkovaném rytmu a následuje dlouhý tón doplněný kratičkým dovětkem čtvrt’ových not.¹⁵

Hlas kukačky není třeba sáhodlouze rozebírat. Jedná se o dva krátké tóny následující za sebou v sestupné tercii. Johann Jakob Walther využívá této tercie jako jednotícího prvku pro jednotlivé části Vtipu s kukačkou.¹⁶

¹³ V případě „tlumené harfy“ se mi nepodařilo zjistit, o jaký nástroj se přesně jedná, do práce dávám proto doslovný překlad názvu.

¹⁴ Ukázka: WALTHER, Johann Jakob (ca. 1650–1717). *Hortulus Chelicus: housle a basso continuo* [digitalizovaná rukopisná hudebnina] [online]. [2. vydání] [Ludovico Bourgeat], [Meinz] [1694]. s. 48.

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library:

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP372675-PMLP151217-jj_walther_hortulus_chelicus.pdf

¹⁵ Ukázka: Tamtéž, s. 49

¹⁶ Ukázka: Tamtéž, s. 63–64



Obrázek 2 – Kohout v sólovém hlase (vrchní osnova),
slepice v bassu continuu (spodní osnova)



Obrázek 3 – Typická tercie kukačky



Obrázek 4 – Slavík - shora: střídání tónů legato, détaché, pomalé tlučení a rychlé
střídání tónů, rvchlé tlučení

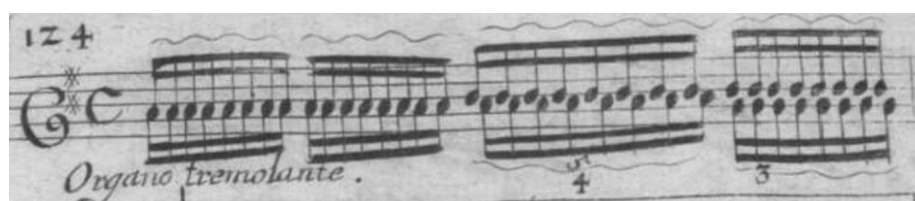
V Loutně a slavíkovi se setkáváme s nápodobou jak zpěvného ptáka, tak i jiného nástroje. Zpěv slavíka je specifický, ale velmi různorodý. Můžeme v něm slyšet typické táhlé vysoké pískání, dále pak rychlé střídání tónů až trylkování. Dalším specifickým znakem slavičího zpěvu je tzv. tlučení – vydávání krátkého opakovaného tónu. Krátké opakované tóny se objevují jak v pomalém, tak i v rychlém tempu.¹⁷ Walther delší tóny napodobuje tečkovanými rytmy v legatu. Rychlé střídání tónů pak buď tečkovanými rytmy v détaché či sledy rychlých not. Tlučení se snaží přiblížit krátkými notami v pomalém i v rychlém tempu.¹⁸

Loutna je imitována hrou pizzicato. Využívány jsou hojně polyfonie, arpeggia a střídání strun, aby se dosáhlo napodobení stylu hry na loutnu.¹⁹



Obrázek 5 – Hra pizzicato v polyfonii

Nyní přichází řada na závěrečnou Serenádu. Zde jsou napodobovány mnohé další hudební nástroje. Sbor houslí zde rozebírat nebudu, jelikož se nejedná o zvukomalbu, nýbrž o snahu vyvolat dojem, že hraje více nástrojů najednou. Zvukomalba však přichází již brzy. Nejprve se setkáváme s varhanami v tremolovém rejstříku. Housle zaznívají v dlouhých



Obrázek 6 – Tremolo varhan

¹⁷ HUDEC, K. Slavík obecný (VIDEO). In: *Český rozhlas: Hlas pro tento den* [zvukový záznam] [online]. Český rozhlas, c19972019, 26. 8. 2001 [cit. 20. 6. 2019].

Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hlas/pevci-p/_zprava/slavik-obecny-video--14162

¹⁸ Ukázka: WALTHER, s. 95–96

¹⁹ Ukázka: Tamtéž, s. 94

dvojzvucích, které jsou rozbity vibratem v pravé ruce, aby vytvořily dojem varhanového tremola.²⁰

Dalším imitovaným nástrojem je kytara. Ta je znázorněna pizzicatem. Na rozdíl od loutny jsou zde akordy hrány co nejvíce najednou. Navíc zde není polyfonie.²¹

Po kytáře zaznívájí dudy. Walther zde používá kombinaci specifické melodie, která se na dudy hrává, a drženého tónu d_1 , který znázorňuje nemelodickou píšťalu.²²



Obrázek 7 – Akordická hra pizzicato napodobující kytaru



Obrázek 8 – Nápodoba dud s typickým drženým tónem

Walther dále napodobuje niněru, kterou bychom asi podle zvuku mohli zaměnit s dudami. Proto je zde použita jiná melodie i jiná poloha. Melodie je doprovázena neustále přítomným tónem a_1 .²³



Obrázek 9 – Niněra s přidržovaným tónem a_1

²⁰ Ukázka: Tamtéž, s. 124

²¹ Ukázka: Tamtéž

²² Ukázka: Tamtéž

²³ Ukázka: Tamtéž, s. 127

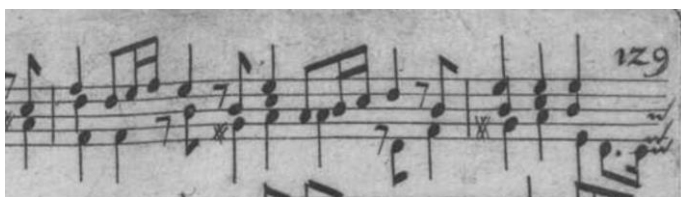
Zvuk tympánů neimitují housle, ale basso continuo. Významnější pro tuto práci je proto až další nástroj, jímž je trubka. Housle se jí snaží napodobit nejen barvou, kdy tato nápodoba spočívá hlavně ve schopnostech interpreta, nýbrž opět hlavně využitím melodie pro tento nástroj typické. Nejprve proto zaznívá fanfára, která je následována sólem a hrou ve dvojhmatech (mají zde být napodobeny dvě trubky).²⁴

Vzhledem k problémům se zjišťováním, o přesně jaký nástroj se jedná, můžeme o nástroji *harpa smorzata* usuzovat jen ze dvou zdrojů – z doslovného překladu názvu (tlumená harfa) a ze způsobu jeho vyobrazení Waltherem. Velice pravděpodobně se jednalo o



Obrázek 10 – Shora: fanfára, sólo, duo trubek

drnkací nástroj, na který se mohlo hrát akordicky i polyfonně. Název napovídá, že se mohlo jednat o nějaký druh harfy, případně se mohlo jednat přímo o harfu, která byla nějakým způsobem tlumena.²⁵



Obrázek 11 – *Harpa smorzata*

²⁴ Ukázka: Tamtéž, s. [128–129]. Je problém určit správnou stranu, strany 128 a 129 jsou použity dvakrát.

²⁵ Ukázka: Tamtéž, s. 129

3.2 Heinrich Ignaz Franz von Biber – Sonata representativa

3.2.1 O autorovi

Heinrich Ignaz Franz Biber se narodil roku 1644 v české obci Stráž pod Ralskem (tehdejší názvem Wartenberg). O jeho vzdělání se můžeme jen dohadovat. Jeho prvním učitelem hudby byl pravděpodobně místní varhaník Wiegand Knöffee. Poté byl mladý Heinrich vyslán na jezuitské gymnázium. V 60. letech 17. století sloužil jako hudebník u Johanna Seyfrieda Eggenberga (nejstarší doklad o jeho pobytu zde pochází z roku 1663), než se roku 1668 stal komorníkem a hudebníkem u olomouckého biskupa Karla z Lichtenštejna v Kroměříži. Již zde Biber proslul jako houslový virtuos. Roku 1670 byl Biber vyslán k houslaři J. Steinerovi, aby nakoupil nějaké nové nástroje. Z této cesty se ovšem nevrátil, a aniž by měl souhlas svého bývalého pána, přijal místo ve službách salzburského arcibiskupa Maxe Gandolpha von Kuenburg. Potřebné uvolnění z bývalé služby získal až o šest let později.²⁶

Biberův pobyt na arcibiskupském dvoře byl velmi úspěšný. Roku 1678 jej arcibiskup jmenoval zastupujícím kapelníkem. Rok 1684 přinesl pro Bibera povýšení na hlavního kapelníka a novou funkci vedoucího Institutum puerorum ex Capella.

Roku 1687 došlo k změně na arcibiskupském stolci, avšak Biberovu kariéru to nijak nepostihlo. Roku 1690 byl po druhé žádosti povýšen do šlechtického stavu. Salzburg již zůstal Biberovým domovem až do smrti roku 1704.²⁷

Heinrich Ignaz Franz Biber byl velmi nadaným hudebníkem a skladatelem. Díky tomu, že začal hrát na housle, věnoval velkou část své tvorby právě tomuto nástroji. Jeho skladby pro sólové housle jsou virtuózními kompozicemi využívajícími všech ve své době známých technických možností nástroje. Mezi tyto techniky hry patří dvojjzvuky, akordy,

²⁶ DANN, E. a J. SEHNAL. Biber, Heinrich Ignaz Franz von. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003037>

²⁷ BERGER, Ch. Biber von Bibern: Heinrich Ignaz Franz: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 1999 [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47209>

rychlé běhy ve vysokých polohách nad krácejícím basem a další. Typickým znakem jeho tvorby je skordatura.

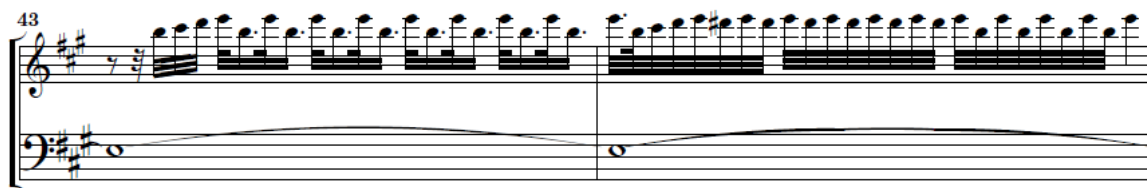
3.2.2 Sonata violino solo representativa

Ačkoliv má tato skladba v názvu slovo sonáta, neměli bychom se jím nechat zmást a hledat ve skladbě sonátovou formu. Ta se totiž vyvinula až v době klasicistní. V období baroka se slovem sonáta často označovala jakákoliv instrumentální skladba.

Sonata representativa se skládá z několika ucelených částí. Zpravidla se střídají části, které napodobují hlasy zvířat s částmi bez mimohudebního obsahu. Můžeme zde slyšet hlas slavíka, kukačky, žáby, kohouta a slepice, křepelky a kočky. Samostatnou kategorií pak tvoří část Mušketýrský pochod, kde se Biber snaží vyvolat představu určité situace pomocí nápodoby jiných nástrojů.

Zvukomalba

Jako první přichází ve skladbě *Sonata representativa* imitace slavíka. Biber používá podobné metody nápodoby jako Johann Jakob Walther. Zaměřuje se hlavně na opakované táhlé tóny, rychlé střídání tónů a trylkování (trylky jsou v tomto případě vypsány). Housle zde mohou improvizovat a rozvolňovat tempo, jelikož pod nimi zaznívá jen držený tón continua.²⁸



Obrázek 12 – Dlouhé opakované tóny, vypsány trylek, rychlé střídání tónů

²⁸ Ukázka: BIBER, H. I. F. von (1644–1704). *Sonata Representativa: Modernised Urtext: Score* [digitalizovaná verze] [online]. c Johan Tufvesson. Rev. 1.7. s. 3. Dostupné z <http://www.lysator.liu.se/~tuben/scores/bisonrep/bibrepr.pdf>



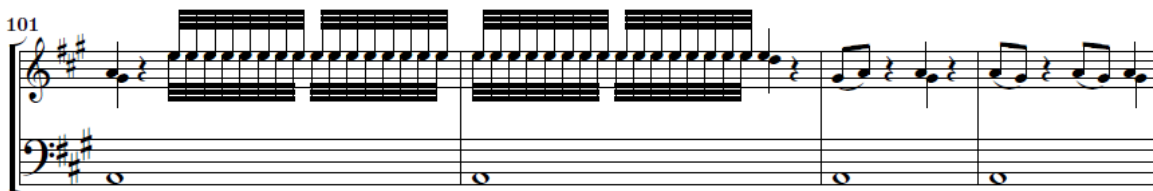
Obrázek 13 – Opakované krátké tóny, vypsání trylek

Dalším napodobovaným ptákem je kukačka. Biber zde používá stejnou techniku jako Walther. V basu houslí zaznívá tercie kukačky (občas zazní i kvarta). Tento interval je vyplněn rychlými opakovanými notami ve vyšší poloze.²⁹



Obrázek 14 – Hlas kukačky v basu

Biber se dále snaží ve své sonátě napodobit žábu. To je velmi obecný pojem, avšak z toho, že žil v Čechách, kde se nejvíce ozývá skokan skřehotavý, lze usuzovat, že se jedná právě o tento druh. Skokan se projevuje dvěma typy zvuku – krátké úsečné „brekekeke“ (v případě skokana poměrně pomalé) a táhlé „kvorkavé zvuky“.³⁰ Ty první napodobuje Biber rychlým opakovaným tónem e_2 . Pravděpodobně volí tento tón z toho důvodu, že nejtenčí struně se velmi snadno zlomí zvuk a díky tomu se výsledek blíží hlasu žáby. „Kvorkavé zvuky“ jsou napodobovány střídáním tónů gis_1 a a_1 , případně jejich souzvuk.³¹



Obrázek 15 – Rychlý opakovaný tón e_2 , disonantní souzvuky

²⁹ Ukázka: Tamtéž, s. 5

³⁰ HANÁK, Vladimír. Skokan skřehotavý. In: *Český rozhlas: Hlas pro tento den* [zvukový záznam][online]. Český rozhlas, c19972019, 29. 8. 2001 [cit. 19. 6. 2019].

Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hlas/zaby/_zprava/skokan-skrehotavy--14254

³¹ Ukázka: BIBER, s. 6

I Biber využil zvukomalebných hlasů kohouta a slepice. Vzhledem k jejich specifčnosti je jasné, že aplikuje obdobných způsobů jako Walther. A tak i Biber u slepice využívá krátkých opakovaných rychlejších not v kombinaci s jednotlivými delšími a vyššími tóny.

Kohout také kokrhá tečkovaným rytmem jen s tím rozdílem, že dlouhé „-ký“ začíná na stejném tónu a klesá jen o půltón.³²



Obrázek 16 – Slepice a kohout

Typickým hlasem křepelky, která přichází dále, je „pět peněz“. Biber využívá pro její nápodobu právě samotného rytmu těchto tří slabik v houslích, zatímco melodie se ujímá basso continuo.³³



Obrázek 17 - Křepelka

Po křepelce přichází na řadu jediný zástupce říše savců – kočka. Její mňoukání je vloženo do líné melodie. Samotné mňoukání je pak znázorněno chromatickým sestupem, který pro zvýšení zvukomalebného efektu můžeme umocnit glissandem.³⁴

³² Ukázka: Tamtéž

³³ Ukázka: Tamtéž, s. 7

³⁴ Ukázka: Tamtéž

Poslední zvukomalebnou částí této skladby je Mušketýrský pochod. Zde se Biber snaží napodobit zvuk vojenské kapely. Zatímco basso continuo se ujímá role bubnů, housle se mají přiblížit zvuku fléten. Můžeme si povšimnout typické pochodové melodie, která náleží právě flétnám. Slyšíme tak melodie založené zpravidla na trylcích a třech až čtyřech střídajících se tónech.³⁵



Obrázek 18 - Kočka

8 *Musketier Marsch* *Sonata Violino Solo representativa*

Obrázek 19 – Flétnová melodie v houslích, nápodoba bubnů v continuu

³⁵ Ukázka: Tamtéž, s. 8

3.3 Ferdinand Poliakin – Le Canari

3.3.1 O autorovi

O Ferdinandu Poliakinovi není známo téměř nic, víme jen, že se narodil pravděpodobně kolem roku 1861 v Rusku, žil nějakou dobu v Londýně, oženil se s Angelou Polzer³⁶, napsal skladbu Le Canari, která byla prvně vydána roku 1885³⁷, a zemřel pravděpodobně roku 1919 v kanadském Ontariu.³⁸

3.3.2 Le Canari

O vzniku této skladby nevíme v podstatě nic, ale již samotný název skladby naznačuje, že se jedná o skladbu zvukomalebnou. Když si ji následně poslechneme, ujistíme se, že naše předtucha byla správná.

Samotný úvod skladby nás ještě může nechat na vážkách, jelikož se jedná o fanfárový vstup, který je následován lyrickou částí, která se (alespoň zpočátku) tváří jako nevinné preludium. Brzy se však i sem v průběhu kadence vloudí nepatrné náznaky, že se kanárek probudil, začíná zkoušet svůj hlas a rozezpívává se.

Úvodní preludium je zakončeno opět slavnostní fanfárou.

Následuje brilantní virtuózní polková část, která hýří vtípem. Kanárek se již plně probudil a rozezpíval, a tak může svůj koncert spustit naplno. Střídají se části, ve kterých flažoletová glissanda následují veselé trylky, s úseky, kde nám je ptačí zpěv připomínán hrou tremolové melodie ve vysokých polohách.

Střední část nazvaná Trio pak dává interpretovi další možnost, jak se předvést. Po první, ještě poměrně snadné repetici, která využívá přirozených flažoletů, totiž přichází pizzicato

³⁶ Ferdinand Poliakin. *Ancestry* [online]. Ancestry Ireland Unlimited Company, c20062019 [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z: https://www.ancestry.com.au/search/?name=Ferdinand_Poliakin&name_x=_1

³⁷ Le Canari (Poliakin, Ferdinand). *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. 23. 9. 2017 [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z: [https://imslp.org/index.php?title=Le_Canari_\(Poliakin,_Ferdinand\)&oldid=2440189](https://imslp.org/index.php?title=Le_Canari_(Poliakin,_Ferdinand)&oldid=2440189)

³⁸ Viz Ancestry

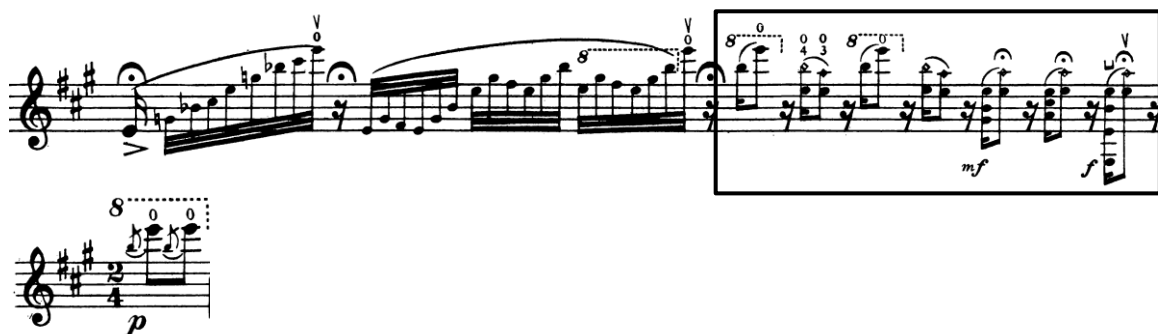
levou rukou. Následuje z hlediska houslové techniky velmi nepříjemná část, ve které musí interpret ukázat svou schopnost hraní umělých flažoletů.

Po této části se vrací zpět první část polky, která zaznívá v téměř přesné citaci. Celá skladba je zakončena sice kratičkou, ale přesto monumentální codou.

Zvukomalba

Kanáří zpěv se skládá z několika prvků. Jsou zde pomalejší glissanda nahoru často doprovázené jednotlivými pípnutími³⁹, podobně rychlá glissanda dolů⁴⁰. Nejvýraznější součástí kanářího zpěvu jsou však delší úseky přerušovaného tónu v různých výškách a frekvencích.⁴¹

Pomalejší stoupavá glissanda a jednotlivé tóny jsou vyjádřeny kombinací přírazu s vysokým flažoletovým tónem. Příraz bývá často při interpretaci připojen glissandem:⁴²



Obrázek 20 – Stoupající glissanda

Sestupná glissanda jsou napodobována obdobně:⁴³

³⁹ BH. Canary singing - Most spectacular 4K video training. In: *YouTube* [video][online]. 27. 2. 2017, 1:20 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cRMdISfFMwI>

⁴⁰ Tamtéž, 0:31

⁴¹ Tamtéž, 1:57

⁴² Ukázka: POLIAKIN, F. (ca. 1861–1919). *Le Canari* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Editions A. Cranz Bruxelles, c1951. s. 2 [cit. 7. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

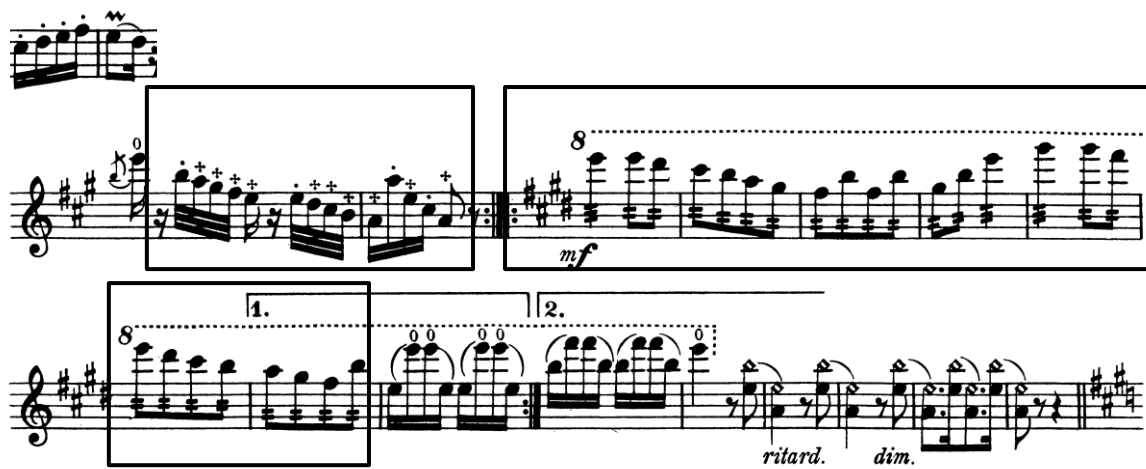
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP493374-PMLP798827-Poliakin_Canari_Violin.pdf

⁴³ Ukázka: Tamtéž



Obrázek 21 – Klesající glissanda

Přerušované tóny pak nabývají v Poliakinově skladbě podobu tremola, trylků či pizzicata levou rukou.⁴⁴



Obrázek 22 – Shora: trylek, pizzicato levou rukou, tremolo

⁴⁴ Ukázka: Tamtéž

3.4 Ralph Vaughan Williams – The Lark Ascending

3.4.1 O autorovi

Ralph Vaughan Williams se narodil 12. října 1872 v gloucestershírském Down Ampney, ovšem poté, co mu o tři roky později zemřel otec, se rodina přesunula na venkov poblíž Londýna. U své tety se učil hrát na klavír. Zde také získal první znalosti ve hře generálbasu a v oblasti harmonie. Později hrál také na varhany, housle a violu. Studoval nejprve od roku 1887 Charterhouse,⁴⁵ poté roku 1890 přestoupil na *Royal College of Music* v Londýně. Svou první etapu studia hudby završil roku 1894 bakalářským titulem na *Trinity College* v Cambridgi. Ke studiu se vrátil po pauze roku 1897. Tehdy znovu nastoupil na *Royal College of Music*, kde se seznámil s Gustavem Holstem. Touha po dalším studiu Vaughana Williamse přivedla až do Berlína, kde získal pod vedením Maxe Brucha doktorát. Svou touhu po vzdělání naplnil až roku 1908 studiem skladby u Maurice Ravela v Paříži.

Inspirací pro jeho díla se mu stala anglická renesance a lidová hudba. S Gustavem Holstem se společně věnoval sběru lidových písní zejména v Norfolku, Essexu a Sussexu. Roku 1919 začal učit na *Royal College of Music*. Proslul také jako dirigent, stal se prezidentem *English Folk Dance and Song Society* a na čas i prezidentem *Royal Scottish Academy of Music*.

První světovou válku strávil ve službě nejprve jako pomocný ošetřovatel ve Francii a posléze na soluňské frontě, později se vrátil do Francie jako dělostřelecký důstojník.

Po válce se stal hudebním ředitelem v British Expeditionary Force, kde měl organizovat hudební představení pro vojáky. Postupně se zde začínala hrát i jeho díla. Před druhou světovou válkou a v jejím průběhu se zastával komunistických uprchlíků z nacistického Německa, jejichž díla kvůli všeobecnému zákazu nemohla být vysílána ani v Británii.

⁴⁵ Jedná se o plně internátní školu, jež sídlí v Godalmingu. Žáci se ve svých volných chvílích mohou věnovat sportům, hudbě, divadlu či jiným dalším aktivitám.

Roku 1951 zemřela po dlouhé nemoci jeho první žena Adeline, znovu se oženil o dva roky později, kdy si vzal dlouholetou rodinnou přítelkyni Ursulu Wood. Vaughan Williams zemřel 26. srpna 1958 v Londýně.⁴⁶

3.4.2 The Lark Ascending (Vzlet skřivana)

*„He rises and begins to round,
He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake.*

*For singing till his heaven fills,
'Tis love of earth that he instils,
And ever winging up and up,
Our valley is his golden cup
And he the wine which overflows
to lift us with him as he goes.*

*Till lost on his aerial rings
In light, and then the fancy sings.“⁴⁷*

Tato slova jsou výňatkem stejnojmenné básně George Mereditha, která inspirovala Ralpha Vaughana Williamse k napsání romance pro housle a orchestr *The Lark Ascending*. Tato slova jsou také vepsána na její předsádce.

⁴⁶ SCHAARWÄCHTER, J.. Vaughan Williams, Ralph: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2006 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50143>

⁴⁷ MEREDITH, G., *The Lark Ascending*, podle *The Lark Ascending*. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 20. 3. 2019 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lark_Ascending

Tuto skladbu vytvořil Vaughan Williams na samém prahu první světové války roku 1914 v původní verzi pro housle a klavír. „Velká válka“ však způsobila odsunutí premiéry, a tak bylo dílo *The Lark Ascending* představeno veřejnosti až v roce 1921. Premiéry se zhostila houslistka Marie Hall⁴⁸, již byla skladba věnována. Zahrála ji v podobě pro housle a orchestr, kterou Vaughan Williams dokončil o rok dříve.⁴⁹

Skladba obsahuje tři témata, která jsou doplněna třemi čistě zvukomalebnými kadencemi. První kadence hned po kratičké předehře skladbu otvírá, poté ještě v kadenci zazní první téma v šestiosminovém taktu. Následně se přidá doprovod a první téma se rozvíjí. Poté přichází stručná druhá kadence. Ta dozní v naprostém tichu, které poruší až doprovod svou mezihrou, jež posluchače seznamuje s druhou myšlenkou v taktu dvoučtvrt'ovém. Toto téma nechává Vaughan Williams zaznít pouze v doprovodu, zatímco sólové housle jsou v tuto chvíli zaměřeny na zvukomalbu. Třetí myšlenka, která nás vrací zpět do šestiosminového taktu, je také představena nejprve orchestrem (případně klavírem). Poté se jí ovšem ujímají i housle. Závěr skladby nám přináší retrospektivní zopakování předchozích témat a skřivan odlétá do ticha na křídlech závěrečné sólové kadence.

Zvukomalba

Ve zpěvu skřivana polního bylo zaznamenáno až 700 různých motivů. V nahrávce jeho zpěvu si můžeme povšimnout dvou základních prvků vysokého pískání, které se střídá s o něco nižším „trrr“.⁵⁰

Ralph Vaughan Williams pro zvukomalbu používá toto typické střídání. Hlavně v kadencích, ale místy i jinde tak můžeme často vidět vždy delší vysoký tón, který nám stále zní v uších, když přichází na řadu skupinka rychlých not. Skupinka je tvořena buď vypsáním trylkem či tremolem, nebo se jedná o rychlý motiv zpravidla v pentatonice.⁵¹

⁴⁸ Anglická houslistka (1884–1956)

⁴⁹ SCHWARM, B. *The Lark Ascending*. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. Encyclopaedia Britannica, 7. 12. 2015 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/The-Lark-Ascending>

⁵⁰ HUDEC, K. Skřivan polní. *Český rozhlas: Hlas pro tento den* [zvukový záznam] [online]. Český rozhlas, c1997-2019, 7. 11. 2001 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hlas/pevci-p/_zprava/skrivan-polni--19733

⁵¹ Ukázka: VAUGHAN WILLIAMS, R. (1872–1958). *The Lark Ascending: Arrangement for Violin and Piano: Solo Violin* [digitalizovaná hudebnina]. Oxford University Press, London c1925. s. 2

R. VAUGHAN WILLIAMS.

Andante sostenuto. Cadenza sur la touche
pp
senza misura

The image shows a musical score for a piano piece by R. Vaughan Williams. It consists of five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Andante sostenuto.' and the instruction 'Cadenza sur la touche'. The music starts with a few slow, sustained notes. The second staff begins a 'Cadenza' section marked 'pp' (pianissimo) and 'senza misura' (ad libitum). This section is characterized by a long, high note that is sustained throughout, with rapid, flowing passages of sixteenth and thirty-second notes weaving around it. The subsequent staves continue this intricate texture, with the rapid passages becoming more complex and dense. The piece concludes with a final, sustained high note.

Obrázek 23 – Střídání rychlých pasáží s dlouhým vysokým tónem

3.5 Francois Schubert – Včela

3.5.1 O autorovi

Franz Schubert se narodil v Drážďanech roku 1808. Hru na housle studoval v Paříži u Charlese Philippa Lafonta⁵². Díky této jeho pařížské epizodě se mu pro odlišení od vídeňského Franze Schuberta říká Francois. Roku 1833 se vrátil zpět do Drážďan a roku 1881 nahradil Karola Józefa Lipińskiego⁵³ na pozici koncertního mistra drážďanského orchestru. Jeho nejznámější skladbou je dílko pro housle a klavír Včela (*Die Biene*).⁵⁴

3.5.2 Včela

Včela vyšla roku 1856 v jednom opusu společně s jedenácti dalšími bagatelami jako devátá v pořadí. Tato maličkost (francouzsky *bagatelle*) je dílkem opravdu jen malého rozsahu. Je napsána v třídlíné písňové formě. Zvukomalba se prolíná celou skladbou, v některých pasážích je výraznější než jinde. Skladba nás provází letem včely. Nejlépe rozpoznatelné bzučení můžeme nalézt v samotném úvodu ještě před příchodem prvního tématu a pak v mezivěť, která nás vrací k prvnímu tématu, které zaznívá ve třetím díle.

Zvukomalba

Včela je známá hlavně svým bzučením, které lehce mění svou výšku. Přestože sama nemá vyvinutý sluch, velmi dobře vnímá vibrace a pomocí nich se dorozumívá v rámci včelstva. Frekvence bzučení včelstva se mění v závislosti na vnějších okolnostech, vyšší tóny vydávají včely například v době těsně před rojením.⁵⁵

⁵² Francouzský houslista a skladatel (1781–1839)

⁵³ Polský houslista a skladatel (1790–1861)

⁵⁴ WARRACK, J. Schubert family. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 8. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025107>

⁵⁵ JINDRA, J. Využití akustické technologie pro vyhodnocování stavu včelstev. In: *Včelařské stránky Honzy Jindry* [online]. c2016 [cit. 8. 6. 2019].

Dostupné z: http://jvvcela.sweb.cz/Poslouchame_vcely.html

Schubert napodobuje bzukot včely pomocí sledu triol v rychlém tempu. Nejlepším příkladem je samotný začátek skladby, kde se několikrát po sobě, postupně ve třech oktávách střídají trioly h-c-h a ais-h-ais.⁵⁶



Obrázek 24 – Housle napodobují bzukot včely triolami v rychlém tempu

⁵⁶ Ukázka: SCHUBERT, F. (1808–1878). *Die Biene: violin* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Rev. SAENGER, G. Carl Fischer, New York, c1898. s. 2 [cit. 7. 6. 2019].
Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library
<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP215195-SIBLEY1802.16784.ebd6-39087011178730violin.pdf>

3.6 Nikolaj Rimskij-Korsakov – Let čmeláka

3.6.1 O autorovi

Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov se narodil roku 1844 do šlechtické rodiny. Všeobecné vzdělání získal od svého o 22 let staršího bratra, na klavír začínal hrát jako samouk. Později měl několik pedagogů. Nikolaj Rimskij-Korsakov se měl stát námořníkem jako jeho starší bratr, a tak roku 1856 nastoupil na petrohradskou kadetskou školu. Při studiu námořnictví však stále bral hodiny klavíru. Od roku 1860 ho učil Fjodor Kanille⁵⁷, který jej podporoval v zájmu o skladbu a seznámil ho s Milijem Balakirevem⁵⁸. U Balakireva se začal vzdělávat v kompozici. Tato svá studia musel roku 1862 přerušit, neboť jej očekávala dvouletá plavba, která ukončovala praktickou částí jeho námořnické vzdělání.

Po návratu z plavby obnovil Rimskij-Korsakov kontakty s Balakirevem a začal se záhy pohybovat v jeho skladatelském kruhu, kterému se mělo brzy začít říkat Mocná hrstka. Skladatelským debutem Nikolaje Rimského-Korsakova se stala jeho první symfonie, kterou předvedl v prosinci roku 1865.

Roku 1871 dostal Rimskij-Korsakov nabídku vyučovat na Petrohradské konzervatoři. To pro něj vzhledem k jeho soukromému vzdělávání byla velká pocta, kterou samozřejmě přijal. V této době napsal operu Sněhurka, která se stala vrcholem jeho rané tvorby. V ní se projevuje alegorie, Rimskij-Korsakov si hraje s instrumentací.

Po několikaleté pauze, kdy byl zavalen učením na třech různých institucích zároveň, se vrátil ke skladbě třemi orchestrálními díly – Šeherezáda, Španělské capriccio a Ruské Velikonoce. Později jej velmi výrazně ovlivnil Wagnerův cyklus Prsten Nibelungův. Ten v Petrohradě zazněl poprvé roku 1889. Příkladem toho je opera-balet Mlada.

K čisté opeře se vrátil po smrti Petra Iljiče Čajkovského roku 1893. S velkou oblibou sahal po Gogolových dílech. Začal se Štědrým večerem, pokračoval s Májovou nocí. Brzy se však začal věnovat i historickým tématům, mezi něž patří například opera Mozart a Salieri.

⁵⁷ Ruský klavírista

⁵⁸ Ruský skladatel, klavírista, pedagog a dirigent (1837–1910)

Jedno z nejznámějších děl Rimského-Korsakova, *Let čmeláka*, je součástí opery z období, kdy se autor vrací zpět k pohádkovým motivům. Je to *Pohádka o caru Saltánovi*. Vznikla v letech 1899–1900.⁵⁹ Děj patří mezi typ pohádky, kde vladař slyší tři sestry, jak si povídají o tom, co by dělaly, kdyby byly v jeho paláci. Vladař jim přání splní a nejmladší z nich si vezme, protože ona mu chtěla povít syna. Když se však má dítě narodit, závistivé sestry jej vylákají z hradu pod záminkou války na hranicích. Když se dítě narodí, podstrčí zrůdu, takže se jej vladař rozhodne nechat zabít. V tomto případě je vladařem car a svého syna i s jeho matkou nechá vyhodit v sudu do moře. Oba to však přežijí a moře je vyvrhne na břeh. Když mladík vyrostne, zachrání princeznu zakletou v labuť před jestřábem. Labuť se chce mladému carevičovi odměnit. Když ten chce za svým otcem, je labutí proměněn postupně v komára, mouchu a čmeláka.⁶⁰ Právě sem patří nejznámější část.

Nikolaj Rimskij-Korsakov pak napsal ještě několik dalších oper. Zemřel roku 1908.⁶¹

3.6.2 *Let čmeláka*

Tato původně orchestrální část z opery *Pohádka o caru Saltánovi* se těší velké oblibě a hrává se v mnoha různých úpravách pro různé nástroje od violoncella⁶², houslí, flétny a hoboje přes klavír (či klavíry) až po marimbu a další. Tempo *Letu čmeláka* jej učinilo skladbou, kterou Guinnessova kniha rekordů využívala pro určování nejrychlejšího houslisty na světě. Možná právě to ji proslavilo.

Zvukomalba

Let čmeláka se vyznačuje bzučením podobně jako včely. i v tomto případě je celá skladba zvukomalebná, jen výjimečně přebírá zvukomalbu klavír. Bzučení je napodobováno velmi rychlými tóny v chromaticky vedeném hlase, ve kterém se občas objeví větší skok. Dalším

⁵⁹ TARUSKIN, R. Rimsky-Korsakov, Nikolay Andreyevich (opera). In: *Grove Music Online* [online]. 2002, 1. 12. 1992 [cit. 15. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002126>

⁶⁰ *Pohádka o caru Saltánovi*. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2017 [cit. 17. 6. 2019]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Poh%C3%A1dka_o_caru_Salt%C3%A1novi

⁶¹ TARUSKIN

⁶² Tato verze se hrává nejčastěji

4 Nápodoba jiných hudebních nástrojů

4.1 Niccoló Paganini – Capriccio č. 9

4.1.1 O autorovi

Niccoló Paganini, italský skladatel a houslista, se narodil 27. října 1782 v Janově. Svou virtuozitou ovlivnil nejen velké množství houslistů, kteří přišli po něm, ale stal se inspirací i pro mnoho svých současníků, mezi něž patřil například i slavný skladatel a klavírista Ferenc Liszt.

Niccolu k hudbě přivedl jeho otec, Antonio Paganini, který byl sám amatérským hudebníkem. Antonio dal Niccolovi základy hry na housle a na mandolínu. Protože byl však Niccoló velmi nadaný, již brzy přenechal jeho výuku jiným. Tohoto úkolu se zhostili italský houslista Giovanni Cervetto a následně vedoucí divadelního orchestru Giacomo Costa.⁶⁴ Poměrně záhy pak mladý Niccoló koncertoval v kostelech i na soukromých akcích.

Roku 1795 uspořádal Paganini koncert, který mu měl získat prostředky na cestu do Parmy, kde chtěl pokračovat ve studiu u Alessandra Rolly.⁶⁵ Ten však, když Paganiniho uslyšel hrát, prohlásil, že Niccolu už nemá co naučit a doporučil jej k dalšímu parmskému učiteli skladby, Ferdinandu Paerovi⁶⁶. Jeho hudební vzdělání dokončil v Parmě Gaspare Ghiretti.⁶⁷ Roku 1796 se pak vrátil do Janova jako uznávaný skladatel.

Toho času však byla Itálie ohrožena francouzskými revolučními vojsky. Poté, co byl na začátku roku 1796 velitelem italského tažení jmenován Napoleon Bonaparte, byl osud Itálie zpečetěn. V červnu začala okupace Janovské republiky a Paganiniho rodina se musela přestěhovat. Nejprve se usadili v Livornu, kde Paganini uspořádal řadu koncertů za pomoci britského konzula Archibalda MacNeilla.

⁶⁴ Italský houslista (1770–1836)

⁶⁵ Italský houslista, violista, skladatel, dirigent a pedagog (1757–1841)

⁶⁶ Italský skladatel (1771–1839)

⁶⁷ Italský houslista a skladatel (1747–1797)

Roku 1801 se Niccoló Paganini přesunul do Luccy, která se stala jeho druhým domovem. Zde se stal členem tělesa *Cappella nazionale*, kde vydržel až do roku 1809. Dalšího roku opustil pevné zaměstnání a počal se živit jako sólista. Úspěšným debutem se pro něj stal koncert v Miláně, který se konal 29. října 1813. Od té doby vystupoval pravidelně až do roku 1824 po celé Itálii. Roku 1819 Paganiniho pozval Klemens von Metternich do Vídně.

Paganiniho reputace však bohužel nestála jen na jeho virtuozitě. Roku 1814 se v Janově zamiloval do mladé dívky, se kterou následně uprchl do Parmy. Tento vztah však vydržel jen několik měsíců, a když se pak Paganini vrátil sám do Janova, musel strávit několik dní ve vězení. Tato aféra, ke které později přibýly další podobné, hrozila tím, že by mohla negativně ovlivnit jeho vazby na šlechtické dvory. Přesto však jeho kariéra pokračovala dál a Paganini vyrazil na turné po Itálii. To zahájil koncertním „soubojem“ s Lafontem v La Scale. Následně se přesunul do benátského kraje. V této době dohotovil svůj První houslový koncert.⁶⁸

Při svých dalších cestách po Itálii se spřátelil s Gioacchinem Rossinim, s nímž později spolupracoval a jehož některé árie upravil do podoby variací pro housle. Roku 1820 vydal v Římě svých 24 capriccií, která byla ovšem okamžitě označena za nehratelná.

Roku 1825 se vydal Paganini na další cestu po střední a jižní Itálii. V Neapoli roku 1826 dokončil svůj Druhý houslový koncert, jehož součástí je velmi dobře známá třetí věta, která byla později v Německu přejmenována na *La Campanella* (Zvoneček). Díky tomu, že se toto rondo stalo velmi populárním, Paganini jej začal uvádět na svých koncertech samostatně. Než se vrátil ze svých cest zpět, měl již nastíněný svůj Třetí houslový koncert, který dokončil roku 1828.⁶⁹

Téhož roku se vydal na cestu do Vídně, kde sklídl obrovské ovace. Odsud odjel do Prahy, kde Paganinimu nabídl Julius Maximilian Schottky sepsání životopisu. Paganini tuto nabídku přijal. Poté pokračovalo jeho turné do Varšavy a mnohých německých měst.

⁶⁸ GRISLEY, Roberto. Paganini, Nicolò: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2004 [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13204>

⁶⁹ NEILL, Edward. Paganini, Nicolò. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1.2001 [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040008>

Jeho cestování bylo již touto dobou ovlivněno chorobami, které Paganiniho trápily. Proto také několikrát přesunul svou cestu do Paříže, kde nakonec vystoupil roku 1831. Další rok vyrazil na Britské ostrovy, kde hrál zhruba na 150 koncertech v Anglii, Skotsku a Irsku. Roku 1835 se vrátil zpět do Itálie.⁷⁰

O dva roky později se ještě krátce podíval do Paříže, kde se podílel na založení Casina Paganini. Zde slíbil hrát dvakrát do týdne, avšak kvůli zdravotním problémům nemohl tento závazek dodržet. Protože jej kvůli tomu zažalovali a tuto při prohrál, přestěhoval se do Nice, kde na něj francouzský systém nedosáhl. Město totiž v této době spadalo pod Sardinské království. Zde Paganini roku 1840 zemřel. Jelikož Paganini odmítl poslední pomazání, zakázal jej místní biskup pohřbit do posvěcené půdy. Jeho pozůstatky byly definitivně uloženy až roku 1876 v Parmě.

4.1.2 Capriccio č. 9

Paganiniho Capriccia byla vydána jako první opus roku 1820 a autor je věnoval „umělcům“ („*Agli artisti*“). Poměrně záhy byla označena za nehratelná, v současnosti jsou však považována za základní literaturu profesionálních houslistů. Paganini se při tvorbě nechal inspirovat Locatelliho capricciy. Každé capriccio se zabývá nějakým druhem techniky.

Capriccio č. 9 je zaměřeno na techniku dvojhmatů, akordů a smyku ricochet. Je psáno v rondové formě, a právě hlavní, opakující se téma nás zajímá z hlediska zvukomalby. Zde se setkáváme s jevem, kdy housle imitují jiné nástroje. Tuto nápodobu vyžaduje i sám autor přímo v partu. Nejprve se téma ozve na horních dvou strunách a má napodobovat flétny (*Sulla Tastiera imitando il Flauto*). Poté se tatáž melodie ozve na spodních strunách. Tentokrát má znít, jako by jej hrály lesní rohy (*imitando il Corno sulla 3.^a e 4.^a corda*).

⁷⁰ GRISLEY

Zvukomalba

Flétna se vyznačuje lehkým, vzdušným tónem. Paganini se jej snaží naznačit hrou nad hmatníkem (tzv. flautando). Housle pak znějí mnohem měkčí barvou, která je velmi



Obrázek 26 – Nápodoba flétny.

podobná zvuku flétny.⁷¹

Zvuk lesního rohu je naopak velmi znělý a poměrně ostrý. Podobného zvuku se Paganini snaží na houslích dosáhnout hrou na spodních dvou strunách za využití typických intervalů



Obrázek 27 – Kvinty lesních rohů

– tzv. kvinty lesních rohů.⁷²

⁷¹ Ukázka: PAGANINI, N. (1782–1840). *Capricen, op. 1* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Ed. FLESCHE, C. Edition Peters, Nr. 1984, [Leipzig] [ca. 1900]. s. 18 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP382305-PMLP03645-PAGANINI-](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP382305-PMLP03645-PAGANINI-Flesch_24_Caprices.pdf)

[Flesch_24_Caprices.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP382305-PMLP03645-PAGANINI-Flesch_24_Caprices.pdf)

⁷² Ukázka: Tamtéž

4.2 William Kroll – Banjo and Fiddle

4.2.1 O autorovi

William Kroll se narodil 30. ledna 1901 v New Yorku. Hru na housle studoval v letech 1911–1914 u Henriho Marteaua⁷³ v Berlíně. Po začátku první světové války se vrátil do Ameriky. Tam slavil svůj debut v New Yorku již roku 1915. V tomto městě pak pokračoval v dalším studiu. Na newyorské škole *Institute of Musical Art* Krolla vyučovali houslista Franz Kneisel⁷⁴ a hudební teoretik Percy Goetschius⁷⁵. Jeho kariéra sólisty, ale i komorního hráče (působil například v *Elshuco Trio*, *Coolidge Quartet* a *Kroll Quartet*) jej zavedla do Kanady, Mexika či Evropy. Komorní hudba mu přinesla ocenění, za služby, které jí prokázal dostal *Coolidge Medal*.

Kroll se od roku 1922 věnoval také výuce. Začal na svém domovském *Institute of Musical Art*, kde působil až do roku 1938. Postupně pak působil i na *Peabody Conservatory*, *Cleveland Institute* a dalších. Nakonec byl roku 1969 jmenován profesorem houslí na *Queens College* v New Yorku. Psal skladby pro housle, pro smyčcový kvartet a pro komorní orchestr. Jedinou jeho skladbou, která se více hrává, je *Banjo and Fiddle*.⁷⁶

4.2.2 Banjo and Fiddle

Již samotný název skladby napovídá, že se jedná o zvukomalebnou skladbu. Housle zde napodobují jiný nástroj – banjo. V názvu si také můžeme povšimnout anglického slova *fiddle*, které je neformálním výrazem pro housle. Využívá se často ve spojitosti s hrou lidové hudby, v tomto případě americké country music.

⁷³ Francouzský houslista a skladatel (1874–1934)

⁷⁴ Americký houslista a pedagog rumunského původu (1865–1926)

⁷⁵ Americký učitel teorie skladby (1853–1943)

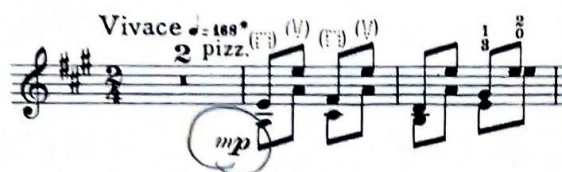
⁷⁶ SCHWARZ, B. a M. CAMPBELL. Kroll, William. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015567>

Když se do skladby zaposloucháme, zjistíme, že klavír sice udává rytmus, harmonii a charakter, ale hlavní melodii nesou housle. Skladba má poměrně jednoduchou, jasně členěnou velkou písňovou třídílnou formu ABA₁.

Části A a A₁ jsou veselého, hravého charakteru. Střídá se v nich pizzicatová imitace banja s pasážemi hranými arco, doprovázenými častými glissandy, která zdůrazňují charakter country.

Zvukomalba

Mnoho lidí by *Banjo and Fiddle* ani neoznačilo za zvukomalebnou. Jsou to ti, kteří do zvukomalby počítají jen nápodobu nehudebních zvuků. Housle v této skladbě totiž napodobují jiný nástroj – banjo. Zvukomalba je řešena pizzicatem, které střídá směr, jak je naznačeno v prvním taktu, kde hrají housle:⁷⁷



Obrázek 28 – Pizzicato napodobující banjo

Když pak houslista použije smyčec, dostojí skladba svému slibu danému v názvu a již nikdo nemůže zůstat na pochybách. Ocitáme se na americkém venkově v malé útulné hospůdce, kde se pravidelně scházejí za zábavou obyvatelé nedalekých rančů:⁷⁸



Obrázek 29 – Styl country

Zvukomalba zde nemá funkci pouze přímé nápodoby, ale má také navodit určitou atmosféru a přenést posluchače mimo koncertní sál.

⁷⁷ Ukázka: KROLL, William (1901–1980), *Banjo and Fiddle: violin* [digitalizovaná hudebnina]. G. Schirmer, Inc USA. c1945. s. 1

⁷⁸ Ukázka: Tamtéž

5 Nápodoba neživé přírody

5.1 Antonio Vivaldi – Čtvero ročních dob

5.1.1 O autorovi

Antonio Vivaldi se narodil roku 1678 v Benátkách. Již od raného dětství měl problémy se zdravím – trpěl astmatem. Na housle se pravděpodobně naučil od svého otce. Antonio Vivaldi vystudoval na kněze a vysvěcen byl roku 1706. V tomto povolání jej však brzdilo již zmíněné astma.

Jeho prvním pracovním místem se roku 1703 stal post učitele houslí v benátském útulku pro osiřelé, opuštěné a chudé dívky *Pio Ospedale della Pietà*. Na místních bohoslužbách se scházela benátská smetánka, aby si poslechla hru těchto dívek. Pro Vivaldiho to znamenalo nutnost skládat pro ně stále nové kusy. V Pietě pracoval Vivaldi do roku 1709, kdy byl z tohoto zaměstnání propuštěn. Přijali jej zpět o dva roky později a roku 1716 byl jmenován koncertním mistrem („*maestro de' concerti*“). Vivaldi díky tomuto postu dostal příležitost skládat duchovní hudbu.

Mnohem významnějšími skladbami se však staly Vivaldiho koncerty. Postupně vyšly sbírky *L'estro armonico* či *La stravaganza* a získaly si oblibu v Evropě. Sám Vivaldi se vydal roku 1718 na cesty. Nějaký čas strávil v Mantově, později se vydal do Říma, kde se setkal s kardinálem Ottobonim, jehož knihovna získala několik koncertů a houslových sonát. Roku 1723 si Pietà vyžádala dva koncerty měsíčně, i kdyby je měl poslat poštou.

Vivaldi skládal také opery. Skládal pro divadlo Sant'Angelo, v letech 1726–1728 zde byl impresáři. Zároveň pokračoval ve skládání koncertů a vydal jejich opus *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, které začíná koncerty podle čtyř ročních dob. Nadále pokračoval v cestách, nakonec se roku 1740 vydal i do Vídně, kde o rok později zemřel.⁷⁹

⁷⁹ TALBOT, Michael a Nicholas LOCKEY. Vivaldi, Antonio (Lucio). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 26. 12. 2018 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120>

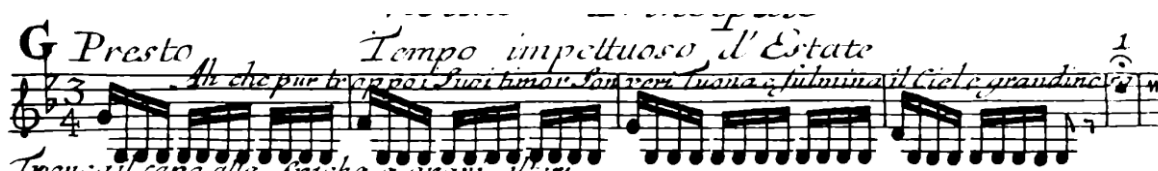
5.1.2 Čtvero ročních dob

Toto dílo Antonia Vivaldiho již bylo tolikrát rozebíráno ze všech stran, že je zbytečné věnovat mu zde příliš prostoru. Je však nezbytné jej zmínit, protože se jedná o jedno z nejnámějších zvukomalebných děl houslové literatury. Čtveřice koncertů tematicky laděných podle jednotlivých ročních období byla vydána v osmém Vivaldiho opusu, jenž nese název *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*. K těmto koncertům sám Vivaldi napsal, co má která část vyjadřovat. Setkáváme se tak se zpěvem ptáků v koncertu Jaro či s bouřkou v Létě. V Létě se setkáváme také s nápodobou kukačky. Jedná se o podobný až identický způsob nápodoby, jaký používají i další barokní skladatelé – tercie kukačky v basu a mezi tóny výplň rychlých opakovaných tónů ve vyšší poloze.⁸⁰



Obrázek 30 - Kukačka

Hrom v bouřce je napodoben kombinací jednoho krátkého silného vysokého tónu a postupného doznívání opakovaným tónem v nižší poloze. Následuje dlouhá generální pauza – ticho před dalším hromem.⁸¹



Obrázek 31 - Hrom

⁸⁰ Ukázka: VIVALDI, Antonio (1678–1741). *Houslový koncert g moll: Léto* [digitalizovaná hudebnina][online]. [1. vydání][Michel-Charles Le Cène], [Amsterdam][1725]. s. 5.

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP310714-PMLP126433-rv_315_violinos.pdf

⁸¹ Ukázka: Tamtéž, s. 8

5.2 Jean Sibelius – Vodní kapky

5.2.1 O autorovi

Johan Christian Julius Sibelius se narodil roku 1865 ve finském městě Hämeenlinna. Francouzskou podobu svého křestního jména Jean začíná používat zhruba ve dvaceti letech. Když byly Sibeliovi tři roky, zemřel jeho otec na tyfus a rodina se ocitla v těžké finanční situaci. Sibelius tak často trávil se svými sourozenci léto u své babičky Evelíny. Zde také od její sestry dostal první lekce ve hře na klavír.

V době, kdy Sibelius vyrůstal, probíhala ve Finsku obdoba našeho národního obrození. Finsko sice již nebylo součástí Švédska, nicméně švédština nadále vládla ve školství, v úředním styku či mezi elitami. Finština zase byla rodným jazykem většiny lidí, hlavně na venkově. Sám Sibelius se narodil ve švédsky mluvící rodině a začal chodit do švédské školy. Až ve svých deseti letech přestoupil na školu finskou, kde se poprvé blíže seznámil s tímto jazykem.

Když bylo Sibeliovi patnáct let, začalo jeho formální studium hry na housle u vojenského kapelníka Gustava Levandera. Právě někam do této doby bývá datován vznik dílka Vodní kapky. Sibelius se v této době považuje hlavně za houslistu, ale věnuje se i skládání.⁸²

Jean Sibelius začal podobně jako někteří jiní skladatelé studovat práva. Ani on tato studia nedokončil a pokračoval studiem houslí na helsinském hudebním institutu. Stále silněji jej však přitahovala skladba, a tak ji začal také poměrně brzy studovat. Ve svém posledním studijním roce v Helsinkách (1888–1889) se blíže seznámil s několika dalšími skladateli, mezi něž patřili například Ferruccio Busoni či bratři Järnefeltovi. Právě bratři Järnefeltovi byli pro Sibeliovu další životní dráhu významní. Nejenže si roku 1892 vzal za ženu jejich mladší sestru Aino, ale právě oni měli na Sibelia velký vliv v oblasti národního cítění.

⁸² Data v tomto období jsou poněkud nejasná. Některé zdroje uvádějí jako dobu vzniku Sibeliovy první skladbičky Vodní kapky rok 1875. Koncem 20. století však byly zveřejněny tzv. Hämeenlinnské dopisy, které jsou vlastně jediným primárním pramenem, ze kterého se dozvídáme o této etapě Sibeliova života. Z těch se dozvídáme, že jeho formální studium hudby začalo až roku 1881. Je však velmi pravděpodobné, že se s houslemi setkal již dříve u svého strýce Pehra. Přikláním se spíše k názoru, že dílko Vodní kapky vzniklo až kolem roku 1880. Přesto uvádím pro dataci ukázky rok 1875, neboť je takto uveden v citovaném notovém materiálu.

Později studoval skladbu ještě v Berlíně a ve Vídni. Právě ve Vídni začíná krystalizovat Sibeliovův osobitý styl a ve větší míře se začíná projevovat obliba finské mytologie, hlavně v eposu Kalevala, a inspirace ve finských lidových melodiích. Po návratu z Vídně pak začal výrazně podporovat finskou kulturu. Prvním velkým dílem, které jej proslavilo jako podporovatele finského nacionalismu, byla symfonická báseň pro sólisty, sbor a orchestr Kullervo.

V zahraničí si Sibelius poprvé výrazněji všiml díky jeho scénické hudbě ke Králi Kristianovi II. od Adolfa Paula. Další úspěchy pak následovaly s První symfonií, symfonickou básní Finlandia či dvěma částmi suity Lemminkäinen. Dalším významným dílem byl Houslový koncert d moll, který vznikl v letech 1903–1904.

Přestože se Sibelius ve Finsku těšil velké oblibě, v Evropě i ve světě musel o uznání bojovat. Čekalo jej jen několik velkých úspěchů, kam počítáme například turné po Americe roku 1914. Svět se totiž poměrně brzy začal zajímat více o nové hudební směry od Clauda Debussyho až po Arnolda Schönberga.

Sibeliovův život byl také výrazně ovlivněn alkoholem, kterému propadl již v době studií a který jej s drobnými přestávkami provázel až do smrti. Alkoholismus byl jednou z příčin Sibeliovy trvale špatné finanční situace. Také situace Finů se v průběhu Sibeliova života několikrát změnila – koncem 90. let začali ruští carové usilovat o pevnější připojení Finska a usilovali tak o rusifikaci tohoto území. Když se pak Finové na počátku roku 1917 osamostatnili, vypukla občanská válka, která mimo jiné Sibeliusa vyhnala z domova. Po konci této války nastalo ve Finsku dvacetileté období relativního klidu, než přišla druhá světová válka.

Sibelius přestal skládat roku 1931 po několikaleté tvůrčí krizi a odešel do penze. Následovalo již jen několik revizí dřívějších prací. Zemřel roku 1957.⁸³

⁸³ DAHLSTRÖM, F. a J. HEPOKOSKI. Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius). In: *Grove Music Online*[online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043725>

5.2.2 Vodní kapky

Toto drobné duo pro housle a violoncello je pravděpodobně vůbec první skladbou (spíše je to jen zvukomalebná hříčka), kterou Sibelius napsal. Tradičně se jako rok vzniku uvádí 1875, tedy doby, kdy bylo Sibeliovi pouhých deset let. Tento rok však vzbuzuje podezření, poněvadž jeho hudební studia započala až roku 1881, kdy se začal učit na housle.⁸⁴ Skladbička je jednoduchá, celá se odehrává v pizzicatu. Je tvořena pouhými třemi čtyřtaktovými frázemi. I přes nízký věk se podařilo Sibeliovi umně použít zvukomalbu.

Zvukomalba

Kombinace čtvrt'ových not v houslích a osminových not ve violoncellu může vyvolat například představu krápníkové jeskyně, kde neustále, ale v zároveň určitých intervalech, dopadají kapky na hladinu malého jezírka či jen louže. Krátký zvuk pizzicata houslí (kapka dopadající na hladinu) je záhy doplněn ozvěnou ve violoncellu (zvuk se odráží od stěn jeskyně). Takto komplikovaný obraz však pravděpodobně při skládání neviděl.⁸⁵



Obrázek 32 – Pizzicato napodobuje vodní kapky

⁸⁴ Tamtéž

⁸⁵ Ukázka: SIBELIUS, Jean (1865–1957). *Water Droplets for violin and cello, (1875)* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Fazer Music Inc., Espoo c1994. Ukázka dostupná z: [https://www.musikalienhandel.de/noten/violine-violoncello-\(vl-vc\)/wassertropfen-\(water-droplets/vesipisaraita\)--FAZER+08753-1.htm](https://www.musikalienhandel.de/noten/violine-violoncello-(vl-vc)/wassertropfen-(water-droplets/vesipisaraita)--FAZER+08753-1.htm)

5.3 Karol Szymanowski – Tři Mýty

5.3.1 O autorovi

Karol Szymanowski se narodil 3. října 1882 v Tymoszwówce na Ukrajině. Jeho předkové z řad polské nižší šlechty se tam přestěhovali po dělení Polska na konci 18. století. Karol získal své první hudební vzdělání doma, později navštěvoval hudební školu v nedalekém Elisavetgradu. Roku 1901 se přesunul za vzděláním do Varšavy, kde začal navštěvovat Varšavský hudební institut, jenž byl předchůdcem varšavské konzervatoře.

Protože vydávání nových děl nebylo v této době ve Varšavě snadné, zakládá Karol Szymanowski roku 1905 společně s Grzegorzem Fitelbergem,⁸⁶ Ludomirem Różyckim⁸⁷ a Apolinarym Szelutem⁸⁸ Vydavatelskou společnost mladých polských skladatelů (*Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich*) pod patronátem knížete Vladislava Lubomirského. Tato skupina autorů je později nazývána Mladé Polsko. Náplní této skupiny byla nejen podpora vydávání nových polských děl, ale také organizace koncertů, kde se tato díla hrála.⁸⁹

První koncerty uspořádané tímto uskupením v letech 1906 a 1907 přitáhly pozornost publika i kritiky. Pro Szymanowského měla ještě další skvělý efekt – seznámil se díky Mladému Polsku s interprety, kteří se stali stěžejními pro jeho další tvorbu. Jednalo se o houslistu Pawła Kochańskiego, klavíristu Arthura Rubinsteina a dirigenta Grzegorze Fitelberga. S Kochańským později konzultoval svou tvorbu pro housle.⁹⁰

Před vypuknutím první světové války Szymanowski aktivně cestoval. Nejčastěji jeho cesty směřovaly do Itálie, kde studoval středomořskou kulturu. Často se také zdržoval ve Vídni, kde uváděl své skladby.

⁸⁶ Polský dirigent, skladatel a houslista (1879–1953)

⁸⁷ Polský dirigent a skladatel (1883–1953)

⁸⁸ Polský skladatel a klavírista (1884–1966)

⁸⁹ HELMAN, Z. Szymanowski, Karol: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2006 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50776>

⁹⁰ SAMSON, J. Szymanowski, Karol (Maciej). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 10. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027328>

Napjatá situace, jež panovala v Evropě a jejíž závažnost ještě znásobil atentát na Františka Ferdinanda d'Este 28. června 1914, donutila Szymanowského, aby se na konci června téhož roku navrátil z cest po Itálii a severní Africe zpět do svého rodiště. Zimní měsíce po vypuknutí války trávil v Kyjevě, Moskvě nebo Petrohradě. Velkým zásahem do života Karola Szymanowského a jeho rodiny se staly revoluční boje v Rusku, jež propukly po svržení carského režimu v únoru 1917. Na Ukrajině totiž bujely pogromy proti polské šlechtě. Brzy poté, co se Szymanowského rodina přesunula do Elisavetgradu, byl jejich dvůr v Tymoszówce vydrancován a zničen. I po konci první světové války však byla Ukrajina zmítána nepokoji. Karol Szymanowski byl v březnu 1919 nucen přijmout pozici na Národním komisariátu pro vzdělání. Teprve další nepokoje na Ukrajině na konci téhož roku mu umožnily vycestovat do Polska, které na základě výsledků pařížské mírové konference získalo po sto letech samostatnost.

Na počátku 20. let Szymanowski opět hodně cestoval. Tentokrát však nezůstal pouze v Evropě, ale vydal se v lednu roku 1921 společně s Rubinsteinem a Kočaňským na cestu do Spojených států. Po návratu do Evropy však ani nedojel do Polska a z Paříže se v srpnu téhož roku vydal na svou druhou cestu do Ameriky. V květnu 1922 se pak vrátil zpět do Varšavy.

V období let 1922–1926 dochází k postupnému přerodu Szymanowského stylu. Co jej v této době ovlivňovalo nejvíce? Byly to jednak jeho cesty do Paříže, která by mohla být označena za tavící kotol soudobé hudby, jelikož sem byli přitahováni téměř všichni významní skladatelé. Velkou roli ale sehrály také letní pobyty v Zakopaném⁹¹, kde se seznámil s místní podhalanskou lidovou kulturou, jež vzbudila jeho živý zájem a jejíž prvky se záhy začaly promítat i do jeho tvorby.⁹²

Již roku 1924 podstoupil Szymanowski léčbu kvůli svým psychickým obtížím. To byl také důvod, proč na postu ředitele Varšavské konzervatoře, jímž byl jmenován roku 1927, vydržel pouhé dva roky. Poté se musel přesunout do sanatoria ve švýcarském Davosu, kde se léčil s tuberkulózou.

⁹¹ Polské město téměř u hranice se Slovenskem v podhůří Tater

⁹² HELMAN, Z. Szymanowski, Karol: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2006 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50776>

Szymanowski byl v červnu 1930 jmenován rektorem Varšavského hudebního institutu. Protože tam však poměrně záhy znovu převládly staré struktury, již po dvou letech natrvalo opustil pedagogickou činnost a vydal se opět na koncertní cesty. Jeho zdraví ale již bylo podlomené, a tak když na přelomu let 1936 a 1937 cestoval po Francii, musel být převezen na kliniku v Lausanne, kde 29. března 1937 zemřel.⁹³

5.3.2 Mýty

„Není zamýšleno, aby toto bylo drama, ve kterém jedna scéna následuje druhou ... toto je spíše komplexní hudební vyjádření inspirativní krásy Mýtů. ... ‚tekoucí voda‘ v Arethuse, ‚stojatá voda‘ v Narcisovi (klidná a čistá hladina vody ...) – to jsou hlavní linie ... V Dryádách si můžeme představit obsah v anekdotickém smyslu. Šumění lesa za horké letní noci, tisíce tajemných hlasů ... - zábava a tanec dryád. Najednou zvuk Panovy flétny. Ticho a neklid. Melodie vytvářející snivou atmosféru. ... Pan přestane hrát – tanec začíná nanovo – pak se všechno uklidní v čerstvosti a tichu rozbřesku...“

„This is not meant to be a drama, unfolding in scenes one after another, (each) of which has anecdotic significance - this is rather a complex musical expression of the inspiring beauty of the Myth. The main 'key' of the 'flowing water' in Arethusa, the 'stagnant water' in Narcissus (the still and clear surface of the water in which the beauty of the (ephebe) Narcissus is reflected) - these are the main lines of the piece ... In the Dryads one can imagine the content in an anecdotic sense. Hence the murmuring of the forest on a hot summer's night, thousands of mysterious voices, all overlapping in the darkness - the fun and dancing of the Dryads. Suddenly the sound of Pan's pipe. Silence and anxiety. An atmospheric, dreamy melody. The appearance of Pan, the Dryads' amorous [word illegible], their ambiguously expressed fear = Pan skips away - the dance begins anew -

⁹³ SAMSON, J. Szymanowski, Karol (Maciej). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 10. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027328>

then everything calms down in the freshness and silence of the breaking dawn. In all, a musical expression of the dreamy tension of a summer night. ⁹⁴

Toto jsou slova, která napsal o svém cyklu *Mýty sám* Karol Szymanowski v dopise americkému houslistovi Robertu Imandtovi⁹⁵. Vystihují podstatu toho, co mají vyjadřovat jednotlivé části cyklu.

Arethusina fontána se vztahuje k báji o řecké nymfě Arethuse. Ta patřila k družině bohyně lovu Artemis. Jednoho dne se rozhodla vykoupat v řece. Bůh této řeky Alpheios se do ní ale zamiloval. Ona o tuto lásku nestála, a tak před ním uprchla. Přestože se nakonec díky Artemidině pomoci stala pramenem na Sicílii, ani tak neunikla Alpheiovi. Její pramen byl totiž spojen s mořem, do něž vtékaly i vody Alpheiovy řeky. Szymanowského první mýtus je pak obrazem právě toho pramene, ve který se nymfa proměnila.

Narcis byl řecký mladík, který byl znám pro svou krásu a který pro svou pýchu pohrdal všemi, kdo jej milovali. Tvrdě odmítl lásku horské nymfy Echo, které to zlomilo srdce. Zareagovala na to však bohyně pomsty Nemesis, která nalákala Narcise k jezeru. Když se chtěl žíznivý mladík napít, spatřil svůj odraz na hladině, zamiloval se do něj a nemohl se od něj odtrhnout. Verze jak skončil, se u autorů různí, ale pro tuto práci není důležité, zda žářem svého citu shořel a proměnil se v narcis nebo zda si vzal život dobrovolně. Szymanowského druhý mýtus přináší obraz Narcise, který obdivuje svou podobu v zrcadle jezerní hladiny.

Dryády a Pan jsou jediným ze tří mýtů, kde se nejedná o pouhý obraz, nýbrž o krátkou epizodu. Pan byl řecký bůh v podobě satyra. Jeho atributem je Panova flétna neboli syrinx.⁹⁶ Velmi jej rozčilovalo, když jej někdo rušil při odpočinku. To pak svým vzhledem a křikem vzbuzoval v okolí velký strach (paniku). Právě na tuto část odkazuje poslední Szymanowského mýtus. Začíná rejem dryád. Pak se ale probudí Pan, což je symbolizováno nápodobou hry na Panovu flétnu. Bzukot utichne, avšak brzy se začne pomalu znovu

⁹⁴ Karol Szymanowski v dopise napsaném v polovině listopadu 1923 americkému houslistovi Robertu Imandtovi, podle DEPTUCH, P. *Myths Op. 30 - Karol Szymanowski*. In: *Culture.pl* [online]. 2002 [cit. 19. 6. 2019].

Dostupné z: <https://culture.pl/en/work/myths-op-30-karol-szymanowski>

⁹⁵ Americký houslista francouzského původu (1894–1969)

⁹⁶ Název syrinx odkazuje na jméno nymfy Syrinx, do níž se Pan zamiloval. Jelikož ta jeho lásku neopětovala, byla proměněna v rákos. Pan tento rákos uřízl a ze sedmi kusů svázal flétnu.

ozývat. Ve chvíli, kdy ruch překročí neúnosnou hranici, zazní znovu Panova flétna. Nakonec se zvuk rozplyne v ranním rozbřesku.

Cyklus Mýty vznikl v úzké spolupráci s houslistou Pawłem Kochańským, který pomáhal Szymanowskému s tvorbou houslového partu.

Zvukomalba

Szymanowského zvukomalba je specifická tím, že většinou nenapodobuje ani jiné nástroje, ani zvuky konkrétních zvířat. Karol Szymanowski totiž nechává promlouvát neživou přírodu. V Arethusině fontáně tak slyšíme bublat vodu. Nejprve se ozývá v klavíru, zatímco housle nás svou tklivou melodií seznamují se smutným osudem nymfy.⁹⁷



Obrázek 33 – Klavír napodobuje zurčení vody

Později se k napodobování přidají i housle. Ty nemají možnost takto rychlého střídání akordů. Využívají však možnosti trylků, tremol a rychlých běhů.⁹⁸

⁹⁷ Ukázka: SZYMANOWSKI, K. (1882–1937). *Mythes: I. La Fountain d'Arethuse, op. 30: violino, piano* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP55845-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.1_La_Fontaine_d'Arethuse_UE.pdf

⁹⁸ Ukázka: SZYMANOWSKI, K. (1882–1937). *Mythes: I. La Fountain d'Arethuse, op. 30: violino*. [digitalizovaná hudebnina] [online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP55845-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.1_La_Fontaine_d'Arethuse_UE.pdf

5 Subito più mosso. VIOLINO. 3

II. corde

ad libitum

molto dim. e rall.

poco cresc.

port.

dolciss. sf

perendosi

pppp

Obrázek 34 – Housle napodobují zurčící vodu trylky (1. osnova, poslední osnova) či tremoly (prostřední notové osnovy)

Klidná hladina jezera je zobrazena nejlépe asi na samém začátku Narcise a na jejím

II. Narcisse.

Karol Szymanowski, Op. 30. Nr. 2.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Molto sostenuto.

Violino. *p* *dolciss. espressivo*

Molto sostenuto.

Piano. *dolce sf* *con Ped.* *dolce sf*

cantabile *f* *dolce* *dolce marc.*

Obrázek 35 – Klavír ligaturami napodobuje klid hladiny jezera, housle atmosféru doplňují táhlou melodií

úplném konci. Na začátku ji zobrazuje klavírní ostinato v triolových synkopických ligaturách, které vplývají klidně jedna v druhou, ale které zároveň mohou vyvolávat představu jednotlivých kapek dopadajících na zrcadlovou hladinu. Do tohoto přichází táhlá melodie houslí.⁹⁹

V posledních taktech je hladina jezera opět klidná, ozývají se táhlé tóny houslí. Po hladině se šíří poslední jednotlivá kola způsobená ojedinelými kapkami – krátké zvonivé akordy klavíru, které dosahují velkých výšek v pravé ruce, levá ruka naopak znázorňuje klidnost tím, že odchází do extrémně hlubokých poloh.¹⁰⁰

U. E. 6835. 6837.

Obrázek 36 – Housle vyjadřují klid, klavír napodobuje jednotlivé kapky dopadající na hladinu jezera

Nyní se dostáváme k mýtu třetímu, Dryády a Pan. Počáteční rej dryád napodobuje bzučení a různé další zvuky lesa. Szymanowski zde využívá zvukomalebné čtvrttóny, trylky,

⁹⁹ Ukázka: SZYMANOWSKI, K. (1882–1937). *Mythes: II. Narcisse, op. 30: violino, piano* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP55846-PMLP58402->

[Szymanowski_op.30_Mythes_No.2_Narcisse_UE.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP55846-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.2_Narcisse_UE.pdf)

¹⁰⁰ Ukázka: Tamtéž, s. 10

tremola, disonantní běhy v sekundách doprovázené trylkou, rychlé běhy a podobné výrazové prvky a jejich kombinace, které znázorňují hemžení.¹⁰¹

Pak přichází Panova flétna. Po chvílce ticha se ozývá sled přirozených flažoletů nejprve na G struně, následně pak jejich sekvence vystoupá i výše.¹⁰²



Obrázek 37 – Čtvrttóny, tremola běhy a trylek, trylky v dvojhmatech



Obrázek 38 – Panova flétna

¹⁰¹ Ukázka: SZYMANOWSKI, K. (1882–1937). *Mythes: III. Dryades et Pan, op. 30: violino* [digitalizovaná hudebnina] [online]. Universal Edition, c1921. s. 2–3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP55847-PMLP58402-](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP55847-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.3_Dryades_et_Pan_UE.pdf)

[Szymanowski_op.30_Mythes_No.3_Dryades_et_Pan_UE.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP55847-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.3_Dryades_et_Pan_UE.pdf)

¹⁰² Ukázka: Tamtéž, s. 3

5.4 Sergej Prokofjev – Sonáta pro housle a klavír č. 1

5.4.1 O autorovi

Sergej Prokofjev se narodil roku 1891 v ukrajinské Soncovce. Narodil se sice jako třetí dítě, ale vyrostl jako jedináček, neboť jeho sestry zemřely již v dětském věku. Na klavír se začal učit ve čtyřech letech a svou první skladbu dokončil ve svých deseti. Díky návštěvě u známých v Moskvě na cestě z Petrohradu se seznámil se Sergejem Tanějevem, který mu zajistil první vzdělání ve skladbě. V Soncovce tak Prokofjeva začal vyučovat skladatel a klavírista Reinhold Glière, v létě osobně, v zimě pak korespondenčně.

Roku 1904 začal studovat skladbu na moskevské konzervatoři, kterou dokončil o pět let později. Následně se začal více věnovat klavíru a začal studovat dirigování. Jeho učitelem dirigování byl Nikolaj Nikolajevič Čerepnin. Právě ten Prokofjeva naučil mít rád Mozartovy a Haydnovy orchestrální skladby.

Prokofjevův skladatelský debut přišel roku 1908, kdy představil sedm ze svých kusů pro klavír v rámci večerů současné hudby, které pořádal Michail Michailovič Černov¹⁰³. První významný koncert v zahraničí pak následoval roku 1915 v Římě, kde předvedl svůj Druhý klavírní koncert. V letech 1916–1917 složil své přelomové dílo, v němž se utváří jeho další styl skládání – neoklasicismus. Tímto dílem je Klasická symfonie.

Když přišla tzv. Velká říjnová socialistická revoluce, Prokofjev se poměrně záhy rozhodl pro emigraci. Obstaral si povolení k vycestování a přes Vladivostok a Tokio se nakonec dostal do New Yorku.^{104 105}

Přestože Prokofjev později ve svých pamětech z roku 1940 vypráví o obtížích, které bránily jeho prosazení ve Spojených státech, získal zde zájem a uznání. Spolupracoval s orchestry a operními domy v Chicagu, New Yorku a Bostonu. V New Yorku se seznámil

¹⁰³ Ruský hudební skladatel (1879–1938). Ve svém posledním roce studií na Petrohradské konzervatoři připravoval Prokofjeva na soukromých lekcích na přijímací zkoušky na konzervatoř.

¹⁰⁴ Tuto cestu musel zvolit, poněvadž v Evropě stále probíhala první světová válka.

¹⁰⁵ REDEPENNING, D. Prokofiev, Sergey (Sergeyevich). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 13. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402>

se svou budoucí ženou, španělskou zpěvačkou Carolinou Codinou. Pro Chicago napsal jedno ze svých nejznámějších děl, Lásku ke třem pomerančům. Premiéra se zde však nekonala kvůli smrti správce divadla Campaniniho. USA Prokofjev natrvalo opustil v březnu 1922, kdy se usadil v Evropě.¹⁰⁶

Zamířil do bavorského městečka Ettal, ve kterém se usadil se svou matkou. Odsud často navštěvoval Paříž, kam se roku 1923 také přestěhoval. Zde složil mimo jiné balet Ocelový skok či své dva houslové koncerty. Poměrně záhy také obnovil své kontakty se Sovětským svazem a téměř všechna díla napsaná v Paříži byla provedena i v SSSR. V letech 1927, 1929 a 1932 zde vykonal koncertní turné. Vztahy se postupně upevňovaly, postupně napsal pro Sovětský svaz několik děl, až se tam roku 1936 přestěhoval natrvalo.

Zpočátku mohl z Ruska nadále podnikat zahraniční cesty, avšak po roce 1939 byly i jemu zakázány. Roku 1936 dokončil svůj balet Romeo a Julie, který byl ovšem komunisty označen za příliš komplikovaný, a tak se premiéra konala až roku 1938 v Brně. Poté, co Prokofjev balet na žádost choreografa upravil, dočkalo se dílo Romeo a Julie premiéry i v Leningradu v lednu roku 1940 a stalo se stěžejní součástí sovětského baletu.

Když útokem nacistického Německa na Sovětský svaz začala tzv. Velká vlastenecká válka, byl Prokofjev v srpnu evakuován. Postupně prošel kavkazský Nalčik, Tbilisi, kazachstánské město Alma-Ata a uralský Perm. Zpět do Moskvy se vrátil až v říjnu 1943. Právě v době druhé světové války napsal Prokofjev svou První houslovou sonátu.

Válečná léta paradoxně dala Prokofjevovi větší svobodu pro skládání. Naopak v letech 1946–1948 bylo přijato několik rozhodnutí, jež opět silně omezila sovětskou kulturu. Rok 1948 zasadil Prokofjevovi několik těžkých ran. Nejprve byl vydán zákaz provozování některých Prokofjevových děl, jen krátce nato byla jeho první žena zatčena za údajnou špionáž (snažila se poslat peníze své matce do Španělska) a odsouzena ke dvaceti letům v pracovním táboře.

Prokofjev se ještě pokusil prolomit svůj úděl operou Příběh opravdového muže. V ní se natolik snažil naplnit požadavky sovětského realismu, že vyšla spíše jako jejich karikatura.

¹⁰⁶ SCHIPPERGES, T. Prokofjev, Sergej Sergejevič: Biographie: Komponist und Pianist in den USA. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2005 [cit. 13. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50782>

Dílo bylo strháno kritiky, a když se k tomu přidaly ještě zdravotní obtíže, Prokofjev téměř přestal skládat. Věnoval se přepracování své opery *Vojna a mír* v naději, že bude provedena. Premiéry se však již nedočkal. Zemřel jako zlomený muž. Jeho smrt zaznamenal jen málokdo. Zemřel totiž 5. března 1953, ve stejný den jako Stalin.^{107 108}

5.4.2 Sonáta pro housle a klavír č. 1

Jedná se o rozsáhlé dílo, které Prokofjev vytvořil v letech 1939–1946. Premiéry se zhostil David Oistrach se Lvem Oborinem. Sonátu rozhodně nemůžeme označit za celkově zvukomalebnou. Spíše bychom měli říci, že se jedná o sonátu, v níž se objevují prvky zvukomalby. Sám autor se vyjádřil, že pasáže uzavírající první i poslední větu mají znít jako vítr, který vane na hřbitově.^{109 110}

Zvukomalba

V této skladbě se setkáváme jen s náznakem zvukomalby. Vítr na hřbitově si můžeme představit jako meluzínu. Tu Prokofjev napodobuje rychlými běhy dvaatřicetin v legatu nahoru a dolů. Celkový efekt je umocněn hrou *con sordino*.¹¹¹

¹⁰⁷ Josif Vissarionovič Stalin, generální tajemník Komunistické strany SSSR. (1878–1953)

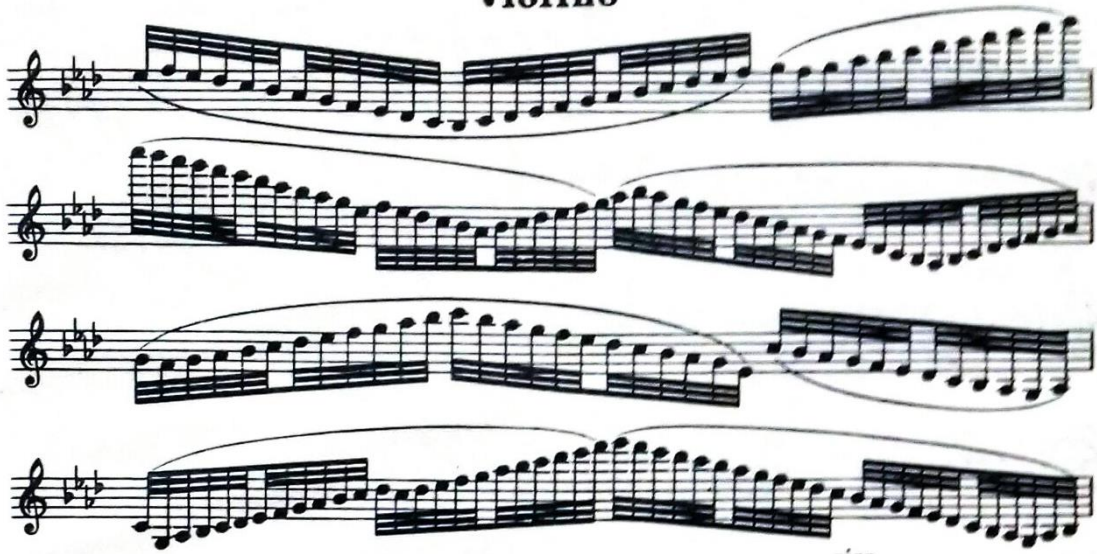
¹⁰⁸ REDEPENNING

¹⁰⁹ FOGLESONG, S. Leonidas Kavakos in Recital, 27. 1. 2019. In: *San Francisco Symphony: Program Notes* [online]. c2016 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/Beethoven-Sonata-No-4-in-A-minor-for-Violin-and-Pi.aspx>

¹¹⁰ Hovořívá se o tom, že na začátku skladby zobrazují akordy v klavíru těžké kroky nacistů. Nepodařilo se mi však dohledat, že by to byl původní záměr autora.

¹¹¹ PROKOFJEV, Sergej (1891–1953). *Sonáta pro housle a klavír č. 1, op. 80: housle* [digitalizovaná hudebnina]. Státní hudební vydavatelství, Moskva 1951. s. 3

Violino



Obrázek 39 – Vitr na hřbitově

Závěr

Zvukomalebné skladby jsou u běžných posluchačů velmi oblíbené. Je to pravděpodobně proto, že se nemusí snažit pochopit složitou strukturu skladby. U těchto skladeb většinou stačí jen si sednout, zaposlouchat se a popustit uzdu fantazii, která nám přinese matné obrazy krajiny nebo jen drobnou skicu jednoho ptáčka.

Prvním problémem, se kterým se tato práce setkala, byla samotná definice pojmu zvukomalba. Je totiž mnoho názorů a žádný z nich není ten jediný správný (i když si jejich autoři často myslí, že tomu tak je). Navíc se tyto definice zabývaly hudbou vždy jako celkem a žádná z nich nebyla přiřazena jednotlivému nástroji. Bylo proto nutné vytvořit definici vlastní. Pojem zvukomalba je pro tuto práci dán jako nápodoba zvuků živého či neživého okolí včetně imitace jiných nástrojů nebo snaha vytvořit pomocí hudby v mysli obraz.

Zvukomalba je sice posluchačsky atraktivní, přesto (nebo možná právě proto) se najdou lidé, kteří by ji rádi z hudby vymýtili. Vede totiž člověka jen k přízemní zábavě místo toho, aby povznášela ducha k vyšším ideálům.

Zajímavým se také ukázalo sledování různých názorů na problematiku hudby a zobrazení. Jsou autoři (v této práci reprezentovaní Rogerem Scrutonem), kteří hudbě přisuzují jen schopnost abstraktního vyjádření. Argumentují tím, že hudba nespĺňuje podmínky k tomu, aby mohla cokoliv zobrazit.

Na druhé straně pak stojí Vladimír Franta, který sice ve své disertační práci přiznává, že většina hudby nevyjadřuje žádný objekt, ale zároveň poukazuje na příklady, které jsou výjimkou z tohoto pravidla. Způsob vyjádření skutečnosti rozřazuje podle jednoznačnosti zobrazení do tří typů znaku – index, ikona a symbol.

Opačným přístupem se zabývá studie Lady Hubatové-Vackové. Ta se místo toho, aby sledovala, jak se lidé snaží zhudebnit obsah, zabývá tím, jak se lidé pokouší po staletí vizualizovat hudbu.

Zvukomalba v houslové literatuře je poměrně častým jevem. Nejčastěji se napodobují zvuky zpěvného a jiného ptactva. Setkáme se s nápodobou slavíka, skřivana, kanára, ale i kukačky či kohouta a slepice. Tyto zvuky bývají napodobeny poměrně věrně. Vybraným

autorům se podařilo výstižně napodobit i bzukot létajícího hmyzu či mňoukání kočky. Náročnější se ale ukázala imitace žáby. To je již tak nehudební zvuk, že je jen těžko rozpoznatelný.

Zajímavou částí se také ukázala nápodoba jiných nástrojů. To mívá dvě roviny. První z nich jsou výrazové prostředky, které mají interpretovi pomoci co nejlépe imitovat barvu zvuku daného nástroje. Druhá rovina pak spočívá v tom, že autor pro tuto nápodobu používá melodie či rytmy, které jsou pro daný nástroj typické.

Nápodoba neživé přírody a malování obrazů zvukem je pak velikým uměním, i když i zde se můžeme setkat s pouhými drobnými hříčkami typu Sibeliových Vodních kapek. Komplexní obrazy vytváří například Karol Szymanowski ve svých Mýtech, který napodobuje nejen zvuky zurčící fontány, ale snaží se vykreslit i klidnou hladinu jezera.

Zvláštním případem jsou skladby, které primárně zvukomalebné nejsou, ale objevují se v nich zvukomalebné pasáže. Příkladem takovéto skladby může být Sonáta č. 1 pro housle a klavír Sergeje Prokofjeva. I když zde můžeme slyšet pasáže, které mají znít jako vítr foukající mezi hroby na hřbitově, sonáta se celkově snaží jen navodit atmosféru, nikoliv nakreslit obraz.

Zvukomalba se používala v různých časových obdobích. Můžeme pozorovat období, kdy je její využívání oblíbenější a období, kdy se s ní setkáme jen zřídka. Jedním z takových období, kdy se zvukomalba příliš nevyskytuje, je klasicismus. Neznamená to, že by v té době díla využívající zvukomalbu nevznikala, ale spíše že se zvukomalba pravděpodobně netěšila takové oblibě.

Když porovnáme zvukomalbu v jednotlivých obdobích, můžeme najít mnoho společných prvků. To je dáno tím, že ve všech obdobích se autoři, kteří ji využívali, snažili co nejvěrněji napodobit to, co slyšeli. Nejčastěji je napodobováno zpěvné ptactvo (slavík, skřivan, kanár). U toho si můžeme často povšimnout improvizálního charakteru, aby bylo dosaženo co nejvěrnějšího obrazu.

Rozdíly však také můžeme pozorovat. Ty jsou dány charakteristikou daného období. V baroku tak vládne melodický hlas nad doprovodným generálbasem nebo polyfonické spletnosti melodie procházející různými hlasy. V romantismu je zase zvukomalba

způsobem, jak vyniknout svou virtuozitou. Impresionismus se pak pomocí zvukomalby snaží vykreslit obraz, jenž zachycuje prchavost okamžiku.

Skladby, které využívají zvukomalbu, se mohou stát zajímavým zpestřením, jež lze využít i při výuce. To je dáno několika faktory. Zaprvé žák může skladbu lépe uchopit díky tomu, že ví, co si má představovat. Je pro něj zábavnější učit se nové technické prvky tím, že napodobuje například mňoukání kočky (můžeme použít pro nácvik glissanda) či hýkání osla (přechody strun), než když mu dáme podobné cvičení bez mimohudebního obsahu. Děti (a nejen děti) mají velmi bujnou fantazii, a je tak pro ně mnohem příjemnější vykonávat činnost, která je zapojena do nějakého příběhu, než dělat totéž jen tak.

Dalším činitelem může být fakt, že zvukomalebné kousky bývají často veselého charakteru, mají za úkol pobavit a být posluchačsky atraktivní. Mívají tak jednodušší stavbu, kterou není většinou potřeba dlouho zkoumat. Je tedy mnohem jednodušší skladbu uchopit a rovnou začít hrát, a to je to, co žáky baví nejvíce.

Seznam použitých informačních zdrojů

BERGER, Christian. Biber von Bibern: Heinrich Ignaz Franz: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 1999 [cit. 20. 2. 2019].

Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47209>

CASTELÕES, Luiz E. A Catalogue of Music Onomatopoeia. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* [online]. Croatian Musicological Society, 2009, 40(2), 299-347 [cit. 19. 2. 2018].

Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20696544>

DAHLSTRÖM, Fabian a James HEPOKOSKI. Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 11. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043725>

DANN, Elias a Jiří SEHNAL. Biber, Heinrich Ignaz Franz von. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003037>

DEPTUCH, Piotr. Myths Op. 30 - Karol Szymanowski. In: *Culture.pl* [online]. 2002 [cit. 19. 6. 2019].

Dostupné z: <https://culture.pl/en/work/myths-op-30-karol-szymanowski>

FOGLESONG, Scott. Leonidas Kavakos in Recital, January 27, 2019. In: *San Francisco Symphony: Program Notes* [online]. c2016 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/Beethoven-Sonata-No-4-in-A-minor-for-Violin-and-Pi.aspx>

FRANTA, Vladimír. *Genetická příbuznost uměleckých druhů a jejich transžánrovost: Píseň: Speculum Animae Russicae: Hudba jako umění* [online]. Brno, 2009. s. 133–163 [cit. 18. 6. 2019].

Dostupné z: https://is.muni.cz/th/16741/ff_d/ Disertace. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ivo Pospíšil.

GRISLEY, Roberto. Paganini, Nicolò: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2004 [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13204>

HANÁK, Vladimír. Skokan skřehotavý. In: *Český rozhlas: Hlas pro tento den* [zvukový záznam][online]. Český rozhlas, c19972019, 29. 8. 2001 [cit. 19. 6. 2019].

Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hlas/zaby/_zprava/skokan-skrehotavy--14254

HELMAN, Zofia. Szymanowski, Karol: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2006 [cit. 19. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50776>

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. Vidění hudby a slyšení obrazu: Vjemy na smyslovém rozhraní. *Vesmír* [online]. 2006, **2006**(10) [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2006/cislo-10/videni-hudby-slyseni-obrazu.html#pozn7>

HUDEC, Karel. Skřivan polní. *Český rozhlas: Hlas pro tento den* [zvukový záznam][online]. Český rozhlas, c19972019, 7. 11. 2001 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hlas/pevci-p/_zprava/skrivan-polni--19733

HUDEC, Karel. Slavík obecný (VIDEO). In: *Český rozhlas: Hlas pro tento den* [zvukový záznam][online]. Český rozhlas, c19972019, 26. 8. 2001 [cit. 20. 6. 2019].

Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hlas/pevci-p/_zprava/slavik-obecny-video--14162

JINDRA, Jan. Využití akustické technologie pro vyhodnocování stavu včelstev. In: *Včelařské stránky Honzy Jindry* [online]. c2016 [cit. 8. 6. 2019].

Dostupné z: http://jivcela.sweb.cz/Poslouchame_vcely.html

MEREDITH, George, *The Lark Ascending*, podle *The Lark Ascending*. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 20. 3. 2019 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lark_Ascending

NEILL, Edward. Paganini, Nicolò. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 18. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040008>

REDEPENNING, Dorothea. Prokofiev, Sergey (Sergeyevich). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 13. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402>

SAMSON, Jim. Szymanowski, Karol (Maciej). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 10. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027328>

SASLAV, Isidor. Walther, Johann Jakob. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 15. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029878>

SCHAARWÄCHTER, Jürgen. Vaughan Williams, Ralph: Biographie. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2006 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50143>

SCHIPPERGES, Thomas. Prokofev, Sergej Sergejevič: Biographie: Komponist und Pianist in den USA. In: *MGG Online* [online]. 2016, 2005 [cit. 13. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50782>

SCHWARM, Betsy. The Lark Ascending. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. Encyclopaedia Britannica, 7. 12. 2015 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/The-Lark-Ascending>

SCHWARZ, Boris a Margaret CAMPBELL. Kroll, William. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015567>

SCRUTON, Roger. Representation in Music. *Philosophy* [online]. Cambridge University Press on behalf of Royal Institute of Philosophy, 1976, **51**(197), 273-287 [cit. 26. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3749605>

TALBOT, Michael a Nicholas LOCKEY. Vivaldi, Antonio (Lucio). In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 26. 12. 2018 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120>

TARUSKIN, Richard. Rimsky-Korsakov, Nikolay Andreyevich (opera). In: *Grove Music Online* [online]. 2002, 1. 12. 1992 [cit. 15. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002126>

WARRACK, John. Schubert family. In: *Grove Music Online* [online]. 2001, 20. 1. 2001 [cit. 8. 6. 2019]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025107>

BH. Canary singing - Most spectacular 4K video training. In: *YouTube* [video][online]. 27. 2. 2017, 1:20 [cit. 7. 6. 2019].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cRMdISfFMwI>

Pohádka o caru Saltánovi. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2017 [cit. 17. 6. 2019]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Poh%C3%A1dka_o_caru_Salt%C3%A1novi

Le Canari (Poliakin, Ferdinand). *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. 23. 9. 2017 [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z:

[https://imslp.org/index.php?title=Le_Canari_\(Poliakin,_Ferdinand\)&oldid=2440189](https://imslp.org/index.php?title=Le_Canari_(Poliakin,_Ferdinand)&oldid=2440189)

Ferdinand Poliakin. *Ancestry* [online]. Ancestry Ireland Unlimited Company, c2006-2019 [cit. 19. 6. 2019]. Dostupné z:

https://www.ancestry.com.au/search/?name=Ferdinand_Poliakin&name_x=1

Seznam použitých hudebnin

BIBER, Heinrich Ignaz Franz von (1644–1704). *Sonata Representativa: Modernised Urtext: Score* [digitalizovaná verze][online]. c Johan Tufvesson. Rev. 1.7. Dostupné z <http://www.lysator.liu.se/~tuben/scores/bisonrep/bibrepr.pdf>

KROLL, William (1901–1980), *Banjo and Fiddle: violin* [digitalizovaná hudebnina]. G. Schirmer, Inc., USA. c1945. s. 1.

POLIAKIN, Ferdinand (ca. 1861–1919). *Le Canari: violin* [digitalizovaná hudebnina][online]. Editions A. Cranz Bruxelles, c1951. s. 2 [cit. 7. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP493374-PMLP798827-Poliakin_Canari_Violin.pdf

PAGANINI, Niccoló (1782–1840). *Capricen, op. 1: violin* [digitalizovaná hudebnina][online]. Ed. FLESCHE, Carl. Edition Peters, Nr. 1984, [Leipzig] [ca. 1900]. s. 18 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP382305-PMLP03645-PAGANINI-Flesch_24_Caprices.pdf

PROKOFJEV, Sergej (1891–1953). *Sonáta pro housle a klavír č. 1, op. 80: housle* [digitalizovaná hudebnina]. Státní hudební vydavatelství, Moskva 1951.

RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj (1844–1908). *Let čmeláka z opery „Pohádka o caru Saltánovi“: Úprava pro housle a klavír: housle* [digitalizovaná hudebnina]. Státní hudební vydavatelství, Moskva 1950.

SCHUBERT, Francois (1808–1878). *Die Biene: violin* [digitalizovaná hudebnina][online]. Rev. SAENGER, Gustav. Carl Fischer, New York, c1898. s. 2 [cit. 7. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP215195-SIBLEY1802.16784.ebd6-39087011178730violin.pdf>

SIBELIUS, Jean (1865–1957). *Water Droplets for violin and cello, (1875)* [digitalizovaná hudebnina][online]. Fazer Music Inc., Espoo c1994.

Ukázka dostupná z: [https://www.musikalienhandel.de/noten/violine-violoncello-\(vl-vc\)/wassertropfen-\(water-droplets/vesipisaroita\)--FAZER+08753-1.htm](https://www.musikalienhandel.de/noten/violine-violoncello-(vl-vc)/wassertropfen-(water-droplets/vesipisaroita)--FAZER+08753-1.htm)

SZYMANOWSKI, Karol (1882–1937). *Mythes: I. La Fountain d'Arethuse op. 30: violino, piano*, [digitalizovaná hudebnina][online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP55845-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.1_La_Fontaine_d'Arethuse_UE.pdf

SZYMANOWSKI, Karol (1882–1937). *Mythes: I. La Fountain d'Arethuse, op. 30: violino*. [digitalizovaná hudebnina][online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP55845-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.1_La_Fontaine_d'Arethuse_UE.pdf

SZYMANOWSKI, Karol (1882–1937). *Mythes: II. Narcisse, op. 30: violino, piano* [digitalizovaná hudebnina][online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP55846-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.2_Narcisse_UE.pdf

SZYMANOWSKI, Karol (1882–1937). *Mythes: II. Dryades et Pan, op. 30: violino, piano* [digitalizovaná hudebnina][online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP55847-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.3_Dryades_et_Pan_UE.pdf

SZYMANOWSKI, Karol (1882–1937). *Mythes: III. Dryades et Pan, op. 30: violino* [digitalizovaná hudebnina][online]. Universal Edition, c1921. s. 3 [cit. 10. 6. 2019].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP55847-PMLP58402-Szymanowski_op.30_Mythes_No.3_Dryades_et_Pan_UE.pdf

VAUGHAN WILLIAMS, Ralph (1872–1958). *The Lark Ascending: Arrangement for Violin and Piano: Solo Violin* [digitalizovaná hudebnina]. Oxford University Press, London c1925.

VIVALDI, Antonio (1678–1741). *Houslový koncert g moll: Léto* [digitalizovaná hudebnina][online]. [1. vydání][Michel-Charles Le Cène], [Amsterdam][1725].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP310714-PMLP126433-rv_315_violinos.pdf

WALTHER, Johann Jakob (ca. 1650–1717). *Hortulus Chelicus: housle a basso continuo* [digitalizovaná rukopisná hudebnina][online]. [2. vydání][Ludovico Bourgeat], [Meinz][1694].

Kopie dostupná z: IMSLP Petrucci Music Library

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP372675-PMLP151217-jj_walther_hortulus_chelicus.pdf

Seznam obrázků

Obrázek 1 - Slepice

Obrázek 2 – Kohout v sólovém hlase (vrchní osnova), slepice v bassu continuu (spodní osnova)

Obrázek 3 – Typická tercie kukačky

Obrázek 4 – Slavík - shora: střídání tónů legato, détaché, pomalé tlučení a rychlé střídání tónů, rychlé tlučení

Obrázek 5 – Hra pizzicato v polyfonii

Obrázek 6 – Tremolo varhan

Obrázek 7 – Akordická hra pizzicato napodobující kytaru

Obrázek 8 – Nápodoba dud s typickým drženým tónem

Obrázek 9 – Niněra s přidržovaným tónem a_1

Obrázek 10 – Shora: fanfára, sólo, duo trubek

Obrázek 11 – *Harpa smorzata*

Obrázek 12 – Dlouhé opakované tóny, vypsáný trylek, rychlé střídání tónů

Obrázek 13 – Opakované krátké tóny, vypsáný trylek

Obrázek 14 – Hlas kukačky v basu

Obrázek 15 – Rychlý opakovaný tón e_2 , disonantní souzvuky

Obrázek 16 – Slepice a kohout

Obrázek 17 - Křepelka

Obrázek 18 - Kočka

Obrázek 19 – Flétnová melodie v houslích, nápodoba bubnů v continuu

Obrázek 20 – Stoupající glissanda

Obrázek 21 – Klesající glissanda

Obrázek 22 – Shora: trylek, pizzicato levou rukou, tremolo

Obrázek 23 – Střídání rychlých pasáží s dlouhým vysokým tónem

Obrázek 24 – Housle napodobují bzukot včely triolami v rychlém tempu

Obrázek 25 – Nahoře: chromatické postupy, dole: střídání opakovaného tónu a vedlejších půltónů

Obrázek 26 – Nápodoba flétny.

Obrázek 27 – Kvinty lesních rohů

Obrázek 28 – Pizzicato napodobující banjo

Obrázek 29 – Styl country

Obrázek 30 - Kukačka

Obrázek 31 - Hrom

Obrázek 32 – Pizzicato napodobuje vodní kapky

Obrázek 33 – Klavír napodobuje zurčení vody

Obrázek 34 – Housle napodobují zurčící vodu trylky (1. osnova, poslední osnova) či tremoly (prostřední notové osnovy)

Obrázek 35 – Klavír ligaturami napodobuje klid hladiny jezera, housle atmosféru doplňují táhlou melodií

Obrázek 36 – Housle vyjadřují klid, klavír napodobuje jednotlivé kapky dopadající na hladinu jezera

Obrázek 37 – Čtvrttóny, tremola běhy a trylek, trylky v dvojhmatech

Obrázek 38 – Panova flétna

Obrázek 39 – Vítř na hřbitově