

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Vojtěch Podroužek

Hobojové sólo ve Smetanově Blaníku v kontextu pastorálních motivů
v hudbě 19. století

The oboe solo in Smetana's Blaník in the context
of the 19th century pastoral musical motifs

2012

vedoucí práce: Prof. PhDr. Marta Ottlová

Děkuji profesorce Martě Ottlové, vedoucí této bakalářské práce, za cenné rady a připomínky, bez kterých by práce nemohla vzniknout.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Českých Budějovicích dne 14. srpna 2012

Abstrakt

Cílem mé bakalářské práce je poukázání na pastorální tradici v symfonické hudbě 19. století s využitím sólového hobojce či anglického rohu jako charakteristických nástrojů pro tento kolorit. Opěrným bodem pro mou bakalářskou práci je hobojové sólo ve Smetanově symfonické básni Blaník. V souvislosti se Smetanovým Blaníkem byly v této práci shrnuty veškeré nám dosud známé analýzy této symfonické básně a též navržena nová možnost přístupu v hudební analýze, a to ve dvou samostatných kapitolách. Prostřednictvím dalších hudebních ukázek, kterými jsou vybrané části z děl Beethovena, Rossiniho, Berlioze či Wagnera dokládám další přístupy skladatelů k tomuto topos evropské symfonické hudby 19. století.

Klíčová slova

Blaník, Bedřich Smetana, symfonická báseň, programní hudba, pastore, lokální kolorit, hoboj, anglický roh

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to point to the tradition of pastoral in the 19th century symphonic music with the use of the oboe or english horn as the instruments with a special characteristic to this color. As a principal specimen of this kind of music to this thesis was chosen the oboe solo of Smetana's Blaník symphonic poem. In connection with this symphonic poem all the so far known analysis of this piece have been recapitulated with the addition of a proposal to the new possible approach to such an analysis of this piece and all this was laid out to two individual chapters. Through the next specimens of 19th century pastoral music, among which have been selected parts of Beethoven's, Rossini's, Berlioz's or Wagner's pieces is given evidence of the another compositional approaches to this topos of the 19th century European symphonic music.

Key words

Blaník, Bedřich Smetana, symphonic poem, programme music, pastoral, couleur locale, oboe, english horn

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Pastorální tradice v hudbě od počátků do 19. století	8
3	Blanická pověst a okolnosti vzniku Smetanova Blaníku.....	12
4	Shrnutí dosavadních analytických přístupů k Smetanovu Blaníku	15
5	Jiný pohled na hudební formu Blaníku.....	25
6	Horské melodie ranz des vaches jako hudební žánr v 19. století	28
7	Pastorale v symfonické a operní hudbě jiných evropských skladatelů 19. století.....	30
7.1	Beethoven, Pastorální symfonie	30
7.2	Rossini, Guillaume Tell	34
7.3	Berlioz, Symphonie fantastique.....	35
7.4	Berlioz, Harold en Italie.....	39
7.5	Berlioz, L'Enfance du Christ	40
7.6	Wagner, Tristan und Isolde.....	41
8	Závěr	46
9	Bibliografie	47

Seznam zkratk

č. – číslo

Grove – Grove Music Online

Obr. – obrázek

pozn. – poznámka

s. – strana

zkr. - zkratka

1 Úvod

Zvolené téma vyplývá jednak z mého úzkého vztahu k nástrojům jako je hoboj a anglický roh a rovněž z konzultací s profesorkou Martou Ottlovou, která je vedoucí této práce.

Cíl práce byl popsán v abstraktu (viz výše), a proto již nepovažuji za nutné tento text více rozvádět. Kritériem pro výběr hudebních ukázek mi byla především jména autorů vybraných hudebních děl jakožto jména významných skladatelů hudby 19. století. Snažil jsem se též zahrnout alespoň jednu ukázkou hudby spjaté s křesťanskou vánoční tematikou, která má silné vazby na pastorale v hudbě. K práci jsem přistoupil s vědomím, že jsem zdaleka nevyčerpal veškerá díla s podobnými pastorálními sóly. To však ale nebylo ani cílem práce. Tím bylo naopak názorně poukázat prostřednictvím vybraných ukázek na pokračovatele dlouholeté hudební pastorální tradice a zároveň dokázat, že Bedřich Smetana mohl navázat na tuto tradici v hudbě. Shrnutí a zhodnocení výsledků celé bakalářské práce je předmětem kapitoly Závěr.

2 Pastorální tradice v hudbě od počátků do 19. století

Pastorální náměty a výjevy mají v dějinách evropského umění tradici, jejíž počátky sahají až do antického Řecka a Říma. Nejenom pro hudbu, ale také pro literaturu a výtvarné a divadelní umění¹ se pastorele stalo žánrem, který byl nesčetněkrát umělecky adaptován. Pastorele v umění znamená líčení vlastností či scén z vesnického života nebo přiblížení se jejich charakteru. V užším slova smyslu se pak pastorele váže k pastýřům a pastýřskému životu. Jako příklad typických pastorálních forem uveďme idylu a eklogu. Obě formy vznikly jako literární druh, avšak později tyto termíny mohly označovat i druh hudební, v 19. století zvláště.

Následující výčet je jen orientačním přehledem, který nevyčerpává všechny hudební druhy s využitím pastorele. Je určen pro naznačení rozmanitých hudebních druhů, kterými pastorele v hudebních dějinách prošlo. Nejstarší doklady o pastorele v hudbě pocházejí ze 6. století př. n. l., kdy se pěstovaly pastorální písně v antickém středomoří. Tyto písně se hrály například při přednesu pastorálních básní ze sbírky *Idyly* od řeckého básníka Theokrita. Ty později napodoboval Vergilius, jehož *Eklogy* se hrály v 1. století př. n. l. jako zpívaná pantomima. Již v této době mělo pastorele vazbu na pastýře hrající na dechový nástroj, například syrx.

Od středověku je možné sledovat dvě vývojové linie pastorele v hudbě. Jednak linii vývoje ve světské tvorbě a dále pak linii v tvorbě duchovní či tvorbě s vazbou na křesťanskou vánoční tematiku. Ačkoli pastorální charakter mají středověké chorální antifony z oficií o narození, vyvíjelo se hudební pastorele ve spojení s Vánoci především až od 17. století. Jinak je tomu ve světské hudbě. Již v tvorbě francouzských trubadúrů a truvérů se setkáváme s pastorální tematikou v druhu *pastourelle*. Jako pastorální hra bývá označována *Jeu de Robin*

¹ Vyobrazování pastorálních námětů v malířství v 19. století mělo nepřímou souvislost i s pastorální hudbou téhož století. Nebylo totiž výjimkou reprodukovat na titulní strany vydání takových hudebních skladeb pastorální malby. Dokládá to například Geoffrey Burgess ve své studii: BURGESS, GEOFFREY, *The oboe in Romantic and Modernist music: cultural themes and implications. Echoes of the pastoral*, in: BURGESS, GEOFFREY – HAYNES, BRUCE, *The Oboe*, New Haven, 2004, s. 216-236, dále jen BURGESS 2004

O tom, že se v 19. století pěstovala také pastorální tradice v malířství svědčí díla takových autorů, jakými jsou například: Camille Corot, Samuel Palmer, Thomas Cole, Theodore Rousseau, Giovanni Segantini, Émile Loubon, James Ward, William Collins a William Holman Hunt, viz: KOLEKTIV AUTORŮ, Miloslava Neumannová (ed.) *Umění a lidstvo. Encyklopedie umění nové doby*, Praha, 1974; BOWNESS, ALAN, *The Tate Gallery. An illustrated companion*, London, ³1984; CINOTTI, MIA – LAVERGNÉE, ARNAUD BREJON DE, *Maliarske zbierky. Louvre Paríž*, Bratislava, 1989

et Marion, kterou muzikologové připisují Adamovi de la Halle. Ve 14. století vznikala duchovní dramata s postavami pastýřů.

Okolo roku 1500 se pastorální témata příležitostně objevovala v chansonech a frottolách, velmi častá pak byla později u italských a anglických madrigalů. Vedle kantát pastorale silně pronikalo do operní tvorby a stálo hned u zrodu barokní opery. Okolo poloviny 17. století přestal být o pastorální opery zájem, avšak na konci 17. století byl druh italské pastorální opery znovu vzkříšen. Vedle Itálie se pastorální drama pěstovalo od konce 16. století ve Francii a v 17. století také ve Španělsku. Ve Španělsku byla nejcharakterističtějším druhem hudebního divadla zarzuela. Původní francouzské pastorální drama s hudbou, sbory a tancem bylo později vytlačeno klasickou tragédií. Ve stejné době se objevil též francouzský dramatický subžánr pastorale-héroïque. Německé pastorální opery byly ovlivněny operami italskými, pastorální opera se vyvíjela i v Anglii, ale nikdy si zde nevytvořila silnou tradici.

Pro některé operní směry 18. století byl charakteristický jednoduchý hudební styl, který byl chápán jako přírodní pastorální styl doby. Ten přispěl ke vzniku ballad opery a pastorální parodie. Francouzským ekvivalentem k jednoduchým melodiím německých a britských ballad oper byly vaudevilly, z nichž byly v první polovině 18. století sestavovány tzv. vaudevillové komedie. Ty se staly základem pro komickou operu s vesnickým prostředím a s často úmyslně zjednodušenou hudbou, jejímž příkladem může být *Le devin du village* od J.-J. Rousseau. Od raného 19. století mohl pastorální styl v opeře symbolizovat národní příděch. Odtud není daleko ke stylové operní kategorii *couleur locale*, například v *grand opeře* 19. století. Mimo jiné skladatele to byl Rossini a Meyerbeer, kteří navázali na pastorální tradici a tím zaručili její pokračování i mezi jinými typy *couleur locale* v opeře. Pastorální parodie, obvykle komická, měla svého pokračovatele hlavně ve francouzské operetě a jejích odnožích. Na konci 19. století se pastorale prosadilo též v druhu *Märchenoper*. Přejdeme-li na závěr k francouzské pastorální symfonické hudbě konce 19. století, je třeba též zmínit Debussyho *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Vraťme se nyní do 17. století k linii pastorální duchovní hudby a pastorální vánoční hudby. Nejprve zhodnoťme vývoj v Itálii. Nejstarší italskou vánoční pastorální hudební sbírkou v 17. století je cyklus skladeb s názvem *Pastorali concerti al presepe* (vznikl v roce 1637) od Francesca Fiamenga. Cyklus se skládá jak z vokálních, tak instrumentálních kompozic, které jsou příznačné mnohými rysy charakteristickými pro hudební projevy italských pastýřů (nápadné užívání paralelních tercií, prodlevových basů a symetrických

frází). Tito pastýři (zvaní pifferari) hráli na šalmaje (piffero) či dudy (zampogna) a o Vánocích sestupovali z hor, aby hráli ve městech.

Obecně se předpokládá, že v 17. a 18. století vytvořili italští skladatelé soubor instrumentálních motivů spojených s hudbou ke Štědrému večeru. Tento soubor se pravděpodobně stal běžným majetkem evropské hudby. Jiné pastorální skladby v 17. století byly určeny pro varhany, příležitostně byly psány i pro cembalo. Specifickým vánočním pastorálním kusem byla ninna, vokální pastorela² ve formě ukolébavky či italské vánoční moteto.

V raném 18. století pastorální konvence pronikla do oratoria, concerta grossa a vánoční kantáty. Pastorální motivy byly využívány také v liturgické hudbě, móda pastorálních mší je příznačná hlavně pro německou tvorbu. Pravděpodobně po vzoru Arcangela Corelliho vznikalo množství koncertů a později symfonií s pastorálními motivy.

Německé a slovanské země měly v 17. století odlišnou tradici vánočního pastorela, ve kterém byly citovány dobře známé vánoční písně. Ve Francii použil Charpentier druhu noël pro své vánoční půlnoční mše. Jiní skladatelé tyto melodie upravovali buďto pro varhany nebo pro orchestr jako symfonie či suites de noëls. K francouzskému královskému dvoru se též váže pseudopastorální záliba ve světské hudbě, velké oblibě se zde v druhé polovině 17. století těšily měchové dudy (musette) a nástroj hurdy-gurdy. Podle musette posléze vznikl název pro hudební větu v mnohých instrumentálních suitách 18. století spojenou s gavotte a s využitím prodlevových basů.

Trvalá tradice instrumentálního pastorela vznikala v německých zemích v pozdním 17. a raném 18. století. Tak vznikaly například pastorální trionsonáty apod. Již v této době byly v hudbě imitovány zvířecí a ptačí zvuky. V raném 18. století se vyvinul pastorální styl instrumentace jak v duchovním, tak světském pastorela, obzvláště v německých oblastech. Dechové nástroje symbolizovaly pastýřské pískání či hraní na píšťaly s plátky, za tímto účelem se používaly takové nástroje jako chalumeau či milostný a lovecký hoboje. Běžnější nakonec byly flétny a hoboje, často v páru. Italské pastorální konvence raného 18. století přijali ve svých dílech Bach a Händel a jejich současníci jak ve světské, tak v duchovní hudbě, kdekoli se text vztahoval k pastýřům či přeneseně ke Kristu jako k Božímu pastýři.

Brzy poté pastorální tradice vstoupila do symfonie a sólového koncertu v rakouských, německých a českých oblastech. Tak tomu bylo například v pastorálních symfoniích a koncertech mannheimských skladatelů. Některá díla tohoto období zahrnují pitoreskní

² Termínu pastorela používám po vzoru Jana Trojana a Lenky Příbylové, viz pozn. pod čarou č. 3. Podle Trojana a Příbylové „forma [pastorely] sahá od strofické písně k prokomponovaným útvarům a k vícedílné kantátě menších rozměrů“ (s. 683), mohla mít však i formu čistě instrumentální (viz s. 684)

přírodní motivy, ptačí popěvky či programní zobrazení bouře a děkování přírodě za její zeslabení (například Justin Heinrich Knecht, symfonie *Le portrait musical de la nature*, komponována mezi lety 1784-5). Autory varhanních improvizací představujících bouři byli Abbé Vogler a již zmíněný Justin Heinrich Knecht. Pestrá škála pitoreskních motivů tohoto typu se objevuje v Haydnově *Stvoření* a *Ročních dobách*.

Ačkoli hoboj a anglický roh nebyly v 19. století virtuózními nástroji, prosadily se v orchestru obzvláště tam, kde měl námět díla vazby na pastorální prostředí. Ovšem vznikalo i mnoho sólových pastorálních skladeb pro hoboj či anglický roh, jejichž autory byli například Henri Brod, Édouard Sabon, Rudolf Tillmetz, F[riedrich] Theodor Fröhlich a Théodor Lalliet – někteří z nich byli sami hobojisté.³

³ Shrnuto na základě poznatků z: CHEW, GEOFFREY – JANDER, OWEN, Pastoral, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com; BARTHÉLEMY, M. Pastorale, in: Marc Honegger (ed.), *Dictionnaire de la musique*. Science de la musique. Formes, Technique, Instruments, sv. 2, Paris, 1976, s. 766-767; JT-LP [JAN TROJAN – LENKA PŘIBYLOVÁ], Pastorela, in: Jiří Vysloužil (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, s. 683-684; BURGESS 2004; ANONYM, Idyll, in: Alison Latham (ed.) *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, 12. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com; BROWN, MAURICE J. E. – HAMILTON, KENNETH L., Eclogue, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 12. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

3 Blanická pověst a okolnosti vzniku Smetanova Blaníku

Námětem pro Smetanovu symfonickou báseň Blaník se stala pověst, jejíž nejstarší verze vznikla, podle Františka Bartoše, v 15. století a byla spojena s husitskou tradicí.⁴ Kostru pověsti tvoří příběh o vybájeném vojsku určeném k záchraně českého národa a skrývajícím se v blanické hoře. Od 16. století měla, podle Vladimíra Lébla a Jitky Ludvové, blanická pověst mnoho verzí, „v nichž se postupně spletly osoby historické i vybájené, spojenci i protivníci.“⁵ V takových verzích například vystupovali blaničtí rytíři proti husitům, či blaničtí rytíři proti Čechům na Bílé hoře apod. „Zvláštní variantou přispěl svatováclavský kult“⁶, v čele blanických rytířů stál svatý Václav, v jiné verzi zas svatý Václav vedl husitské vojsko. O Smetanově variantě pověsti viz níže.

Jedním z předpokladů pro vznik Smetanova cyklu *Má vlast* byl „vzmach mladého českého nacionalismu“⁷ první poloviny 19. století, který se vyznačoval láskou k rodnému jazyku a objevováním slavné minulosti národa. Jak uvádí Vladimír Lébl a Jitka Ludvová v již citované studii⁸, zvláště první polovina 19. století byla obdobím, kdy vznikaly vlastenecké motivy, látky či gesta. Po roce 1860, při druhé vlně českého nacionalismu, už se nové prvky neobjevovaly, avšak silně se šířily prvky z prvního období. Lébl s Ludvovou uvádí, že, „české vlastenectví... přilnulo k místům schopným vázat na sebe bohatou nacionální symboliku.“⁹ Tak se například ve výtvarném umění často objevovala Vltava, motivy z okolí Prahy, hrady a také hora Blaník. Mezi jeden z běžných českých vlasteneckých motivů vstoupil Vyšehrad, s vyšehradskou skálou byl zas spjatý motiv Vltavy. Mezi oblíbené látky patřily mýty o Libuši a náměty související s dívčí válkou. „Velmi podstatnou součástí vlastenecké dějinné galerie 19. století bylo husitství... Ve třicátých a čtyřicátých letech nabyla slova vlastenec a příznivec doby husitské téměř stejného významu... K velké popularizaci husitství došlo v roce 1848 a přes občasný zásah cenzury, který se ostatně týkal zpravidla jen detailů, se od poloviny století četnost husitských témat v české kultuře stále zvyšovala.“¹⁰ Jistou tradici v české kultuře 19. století měla i blanická pověst. „Z pověstí, z nichž národní povědomí čerpalo víru

⁴ viz BARTOŠ, FRANTIŠEK, Myšlenka Blaníka u B. Smetany, in: Hana Humlová (ed.), *Smetanova Má vlast, 51. ročenka Dobročinného komitétu v Brně*, Brno 1939, s.74-79

⁵ LÉBL, VLADIMÍR – LUDVOVÁ, JITKA, Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy *Mé vlasti*, *Hudební věda* XVIII, 1981, č. 2, s. 114, dále jen LÉBL-LUDVOVÁ 1981

⁶ tamtéž, s. 114

⁷ tamtéž, s. 103

⁸ tamtéž, s. 99-137

⁹ tamtéž, s. 108

¹⁰ tamtéž, s. 112

v budoucnost, působila nejsilněji pověst blanická: hora Blaník byla nejznámějším úkrytem bájného vojska určeného k záchraně českého národa.“¹¹

Jak dále uvádí Lébl a Ludvová, „všechny tyto látky a motivy nalezneme bohatě uplatněny v české hudbě, zejména v české hudbě let šedesátých až osmdesátých, kdy prosáklly do celé rychle se rozšiřující palety hudebních druhů a žánrů.“¹² V tomto kulturním prostředí také vznikala Smetanova *Má vlast*. Skladatelova myšlenka zkomponovat básně Vyšehrad a Vltava vznikla nejpozději v roce 1872. Samotná kompozice prvních dvou básní *Mé vlasti* probíhala, podle Lébla a Ludvové, od konce září do 8. prosince 1874.¹³ Následovaly další dvě básně, po jejichž dokončení „se ustálilo přesvědčení o volné tetralogii“.¹⁴ Smetana však k celku přikomponoval ještě pátou a šestou báseň, *Tábor* a *Blaník*, přičemž „*Tábor* byl dokončen 13. prosince 1878, *Blaník* 9. března 1879 a obě skladby byly poprvé provedeny 4. ledna 1880 orchestrem českého divadla za Čechova řízení, na koncertě k padesátému výročí Smetanova prvního koncertního vystoupení.“¹⁵ „Souborně zazněla *Má vlast* poprvé 5. listopadu 1882 v podání rozšířeného orchestru českého divadla za řízení Adolfa Čecha“.¹⁶ Následující citát dokládá, jaká byla skutečná recepce vlasteneckých symbolů v 19. století. „Smetanovy obrazy byly především zakotveny v krajinném a představovém světě českého člověka 19. století a ... sama Smetanova transpozice pojmu *Vlast* do dějinného rozměru známých mýtů, pověstí, bájných sídel a přírodních jevů byla typicky dobovým gestem.“¹⁷ Proto není přílišná heroizace Smetanova cyklu či samotné osobnosti skladatele, jak se s tím můžeme setkat v mnohých analýzách díla ve 20. století, zcela oprávněná.

K výkladu programu *Blaníku* máme dochováno několik pramenů. František Bartoš cituje v úvodu kritické edice *Mé vlasti* dopis, který Smetana napsal Otakarů Hostinskému 9. ledna 1879: „...V obou skladbách [*Tábor* a *Blaník*] používám husitského chorálu: *Kdož jste Boží bojovníci! V Táboru úplně celý chorál dominuje, v Blaníku jen částečné vzpomínky a poslední verš: že konečně s ním vždycky zvítězíte! dá motiv k triumfálnímu zakončení.*“¹⁸

Bartoš dále cituje Smetanův Krátký nástin obsahu symfonických básní cyklu *Má vlast*. „[*Blaník*] *Jest pokračováním předešlé skladby: Tábor. Po přemožení reků husitských skryli se tito v Blaníku a čekají v těžkém spánku na okamžik, kdy vlasti mají přijíti na pomoc. Tedy ty*

¹¹ LÉBL-LUDVOVÁ 1981, s. 114

¹² tamtéž, s. 114

¹³ viz tamtéž, s. 126

¹⁴ tamtéž, s. 127

¹⁵ tamtéž, s. 127

¹⁶ tamtéž, s. 129

¹⁷ tamtéž, s. 133

¹⁸ BARTOŠ, FRANTIŠEK, *Bedřich Smetana, Má vlast, Partitura*, Praha 1966, s. 11, dále jen BARTOŠ 1966

samé motivy, jako v Táboru, slouží v Blaníku za podklad stavby: „Kdo jste Boží bojovníci“. Na podkladě této melodie (tohoto husitského principu) se vyvine vzkříšení národa českého, budoucí štěstí a sláva! kterýmžto vítězným hymnem, v podobě pochodu, skončí skladba a tak celá řada symfonických básní „Má vlast“. Co malé intermezzo zazní v této skladbě též kratinká idylla, kresba polohy Blaníku, malý pastucha si huláká a hraje (Schalmey) a ozvěna mu odpovídá“.¹⁹

Výklad Blaníku od Václava Vladivoje Zeleného cituje Robert Smetana.²⁰ Jak také uvádí, Zelený tlumočil obecenstvu program Mé vlasti ještě za života skladatele a „...sepsal jejich výklady podle intencí Smetanových.“²¹ Samotný výklad zní takto: *„Hrdinové ze slavných bojů husitských odpočívají v tichém nitru dumavého Blaníka, čekajíce času, kdy opět bude jim chopiti se meče. Nad nimi vrchol Blaníka jasně se zelená a pastýři obcházejí se skotačivými stády – klidná ta krajinka netuší, co skrývá se v její hloubi. Však na zemi českou doléhá svízel po svízeli, již odnikud nepřichází jí pomoc: tu procitají ze sna rekové blaničtí, chápou se staré zbroji své a z otevřené hory vystupují na zemi, přinášejíce spásu. S nimi vrací se dávno ztracené blaho a novým leskem září sláva vší země české.“²²*

Na výklad Zeleného navázal J. Žeranovský, který vypracoval programy básní pro pořad slavnostního koncertu Národního divadla v Praze dne 12. května 1887: *„Když dohřímaly husitské války, uchýlili se hrdinové jejich do hory Blaníka a čekají času, kdy opět jim bude bojovati. Tam spí četný voj oněch reků v nitru tmavého vrchu jeho; spí a bydliště jejich obetkala příroda vlnadným rouchem; po stránkách Blaníka bují zeleň, pastýř pase tam své stádo, a žádný by neřekl, co se v tom na pohled klidném kraji skrývá. Ale potom přijdou na českou zemi krušné doby; stíhají ji nehody a bída všeliká. Tu když neštěstí dostupuje svého vrcholu, probudí se hrdinové blaničtí ze svého spánku, chápají se svých zbraní a vystoupí z hory, která se před nimi otevře, na zemi, a přinášejí vlasti spásu a zachránění. Tehdy vrátí se i stará sláva české zemi a nastane pro ni nová doba, plná blaženosti.“²³*

¹⁹ BARTOŠ 1966, s. 17

²⁰ viz SMETANA, ROBERT, Program Mé vlasti, in: Hana Humlová (ed.), *Smetanova Má vlast, 51. ročenka Dobročinného komitétu v Brně*, Brno 1939, s. 29-30 (rozsah celého článku s. 24-33)

²¹ tamtéž, s. 27

²² tamtéž, s. 29-30

²³ tamtéž, s. 32

4 Shrnutí dosavadních analytických přístupů k Smetanovu Blaníku

O hudební analýzu Blaníku se pokusilo již mnoho badatelů, ať už řešili podobu hudební formy či hudebních motivů a jejich vzájemných souvislostí. Pozoruhodné je, že, snad jen s výjimkou Jaroslava Smolky, přišel každý badatel s jiným řešením hudební formy této Smetanovy symfonické básně. Nutno také podotknout, že ne každý analytik vytyčil nějakou hudební formu Blaníku, analýzy mají často charakter průvodce hudebním dílem.

Autorem snad nejstaršího průvodce Smetanovou básní Blaník je Adolf Piskáček.²⁴ Právě v případě jeho průvodce nebyla naznačena žádná hudební forma. Avšak pro nás je neméně důležitý způsob, jakým bylo popsáno pastorele z Blaníku. Piskáček tuto hudební plochu charakterizuje takto: „*Šestnáct taktů tvoří úvod k vlastnímu nástupu oddílu, ohlašujícímu se měkce zaznívajícím F-dur trojzvukem smyčcového orchestru. Tato část vznáší do ovzduší hrdinné písně husitské vonný vzduch venkovské idylly, otevírá táboritskými cepy průhled na zelené nivy, kde rolník v potu tváře pracuje na poli. Nad vrchol Blaníka zvedly se ranní mlhy a v zeleň úbočí chytly první nesmělé sluneční paprsky. Ráz celého oddílu jest kanonický. Úvodní kanon oboe s lesním rohem vrcholí ve zvukovém dojmu v kanonu oboe a klarinetu – p dolce – nad širokou smetanovskou prodlevou F-dur trojzvuku. Lesní roh, fagot, flétna vpadají drobnými motivickými úryvky. Rozlehlý kraj oddychuje v sluneční záři.*“²⁵ Pro Piskáčka tedy pastorele začíná až v taktu 100. Na tomto místě bych chtěl upozornit na vztah mezi částí Andante non troppo (začínající v taktu 70) a Più allegro, ma non molto (začínající v taktu 84). Respektive bych rád upozornil, že pohled na vztah mezi těmito plochami se u různých analytiků liší. Jde o to, že někteří hovoří o pastorele již od taktu 70, jiní až od taktu 84 a jiní až od taktu 100, jak ostatně poznáme později.

S další verzí rozboru přišel Otakar Zich.²⁶ Podle Zicha pastorele „*charakterisuje nejen blanickou krajinku, ale kreslí nám též idylický výjev, hru malého pastuchy.*“²⁷ Je evidentní, že při výkladu pastorele Zich vyšel ze Smetanova krátkého nástinu programu. Pastorele je, podle Zicha, účinným doplňkem předešlé hudby a kontrastem k hudbě následující. Zich vykládá a zasazuje pastorele do kontextu celé symfonické básně, kterou ve svém nákresu rozdělil na tři části:

²⁴ PISKÁČEK, ADOLF, B. *Smetana: Má vlast*, Praha, [1917], s. 53-60

²⁵ tamtéž, s. 54-55

²⁶ ZICH, OTAKAR, *Symfonické básně Smetanovy*, Praha, ²1949, s. 150-162 (první vydání pochází z roku 1924), dále jen ZICH ²1949

²⁷ tamtéž, s. 151

- I Husité spící v Blaníku. Povrch Blaníku. Pastuchova píseň. (1-138)
- II Strasti a žaloby lidu. (139-229)
- III Blanické vojsko vyjde. Navracený mír. Osvobození české země. (230-441)

Otakar Zich také jako první upozornil na motivickou souvislost mezi hobojevým motivkem z Blaníku v taktech 100-102 a pastorálním motivkem z Berliozovy *Symphonie fantastique*, část *Scène aux champs*. „*Je nadmíru zajímavé, že tento počáteční motiv je shodný (i v tónině!) s posledním motivkem pastorálního dueta z Berliozovy Fantastické symfonie (volná věta)...Byla tato drobná reminiscence Smetanova nevědomá či vědomá? Že díla Berliozova znal a vysoce ctil, víme; a vzpomínka na Fantastickou při kompozici tohoto blanického pastorela byla na snadě.*“²⁸ Domnívám se, že Zichův postřeh o příbuznosti motivů je oprávněný. Pro ilustraci reprodukuji ukázkou, které Zich měl patrně na mysli:



Obr. 1 Berlioz, *Fantastická symfonie*, *Scène aux champs*, hoboje, takty 19-20



Obr. 2 Smetana, *Má vlast*, *Blaník*, hoboje, takty 100-102

O blanickém pastorelu dále napsal: „*Tímto pastorelem vlastně již začíná děj, neboť nám líčí klid a mír, jenž pak náhle je přerušen nehodami, jež na českou zemi přikvačí a jež líčí vzrušená hudba, počínající oddíl druhý a celý jej vyplňující.*“²⁹ Kromě pastorelu je, podle Zicha, všechna hudba básně *Blaník* odvozena z husitského chorálu. Přestože Zich prohlašuje,

²⁸ viz ZICH²1949, s. 157

²⁹ tamtéž, s. 151

že část pastorale nemá žádnou příbuznost se Smetanovými motivy odvozenými z husitského chorálu, na jiném místě Zich paradoxně tvrdí: „*Tato hudba* [motiv IIIB a všechny jeho pozdější modifikace, což jsou motivy založené na melodii husitského chorálu] *je ostatně velmi blízká i motivu dřívějšího pastorale*“.³⁰ Další část Zichova textu má charakter průvodce dílem. Zich popisuje celkovou hudebně myšlenkovou formu:

- I první díl, v jehož druhé části je intermezzo (tj. pastorale)
- II pozměněná a dynamicky stupňovaná reprisa první části prvního dílu
- III třetí díl založený na pateronásobném návratu pochodu, jeho druhou část tvoří nové idylické intermezzo – „navracený mír“ (motivy 3' a 3'')

Jednotlivé díly jsou, podle Zicha, vzájemně spjaty opakováním pozměněných či nepozměněných hudebních motivů, které procházejí básní. Díl III je podle Zicha „*klasické spojení formy návratu (motivicky) s formou stupňování (dynamicky)*“³¹, pochod, který již zazněl na konci části II se zde vrací pětkrát.

Autorem dalšího pokusu o rozbor Blaníku je Karel Janeček. Jeho nejstarší práci na toto téma je rozbor publikovaný v roce 1935, avšak svou analýzu rozšířil a vydal později znovu a o formě Blaníku též pojednal ve svých *Hudebních formách*.³² Janeček zhodnocuje Smetanův výrok o zvláštní formě básní *Vlasti*. Podotýká, že „*forma Mé vlasti není tak nová, zato pevněji stmelená* [oproti formě prvních Smetanových básní], ...*stavební celky, pokud se neblíží improvizální směsi, se neodlišují od absolutních instrumentálních forem tak dalece, aby bylo třeba mluvit o nových formách*“.³³ Janeček konstatuje, že „*se žádná [báseň] formově neopakuje, ačkoliv je lze ovšem roztrždit podle formového ustrojení na dva typy: monotematické („Tábor“, „Vyšehrad“) a polytematické*“.³⁴ Forma Blaníku je podle Janečka tedy polytematická a též nejčlenitější ze všech šesti básní cyklu. Člení ji takto:

³⁰ ZICH 1949, s. 156

³¹ tamtéž, s. 161-162

³² JANEČEK, KAREL, *Forma a sloh Mé vlasti*, *Tempo XIV*, Praha 1935, s. 261-275 (v revidovaném znění v knize JANEČEK, KAREL, *Tvorba a tvůrci*, Praha 1968, s.165-220); JANEČEK, KAREL, *Hudební formy*, Praha 1955, s. 422-428

³³ JANEČEK, KAREL, *Forma a sloh Mé vlasti*, *Tempo XIV*, Praha 1935, s. 263, dále jen JANEČEK 1935

³⁴ tamtéž, s. 263

1. A (1-69, v tom úvod 1-14)
 - B (70-138, pouhé intermezzo, ačkoliv rozměrné)
 - Stručné provedení (139-164)
 - Hudba zastupující reprízu hudby A a současně přechod k další části (165-229)
2. C (230-314)
 - Analytické intermezzo (315-361)
 - Reprisa hudby C (362-388)
 - Koda s reminiscencemi na Vyšehrad (389-441)

Pojďme se podívat na to, jak Janeček hovoří o pastore z Blaníku (v jeho analýze jde o hudbu označenou písmenem B a zároveň o první intermezzo): „*hudba B, ve svém celku prudce kontrastující s pochmurnou hudbou A, je sama o sobě rozštěpena na část harmonicky a tonálně hybnou (70-99) a ztrnule nehybnou (100-138); hudba B koresponduje tonálně i motivicky s hudbou C [následuje notová ukázka části hobojevého sóla a dvou jiných motivů]*“.³⁵ Již ze samotného schématu formy je patrné, že Janeček rozdělil celou báseň na dva velké díly. Janeček se dosti zabývá otázkou propojení těchto dílů. V této souvislosti přisuzuje prvnímu intermezzu důležitou úlohu: „*Nebezpečí rozštěpení samého Blaníka předešel... Smetana vsunutím idylického intermezza do prvního dílu; za těchto okolností jeví se stavba Blaníku zvláště obdivuhodnou.*“³⁶ Na jiném místě Janeček charakterizuje pastore jako umírněnou lyrickou hudbu (v této souvislosti upozorňuje Janeček i na pastorální plochu ve Smetanově básni Z českých luhů a hájů mezi takty 37-73). První část pastorální hudby v Blaníku je podle Janečka založena na imitační motivické práci, strukturální imitační polyfonie však byla Smetanovi vzdálená. Janeček zkoumal i Smetanovu práci s nástrojovou barvou. Tam, kde převládají dechy je zejména patrná Smetanova barevná představa – například „*v první části pastorální hudby v Blaníku (70-99)... Začátek pastore v Blaníku (70) svým umístěním za temnou hudbou pochodu náleží k největším barevným efektům Mé vlasti...*“³⁷ Zde je patrné, že, narozdíl od Piskáčka, Janeček chápe pastorální plochu již od taktu 70. Ačkoli po této Janečkově stati následovaly v chronologickém postupu analýzy jiných badatelů, pro větší přehlednost zde rovnou připomenu revidované znění této stati.

Revidované pojednání Karla Janečka o formě a slohu Mé vlasti³⁸ se nijak zásadně neliší od původního znění. Rozšířil ho o několik nových postřehů. Charakteristika formy je

³⁵ JANEČEK 1935, s. 269

³⁶ tamtéž, s. 270

³⁷ tamtéž, s. 274

³⁸ JANEČEK, KAREL, *Tvorba a tvůrci*, Praha 1968, s.165-220, dále jen JANEČEK 1968

v tomto znění stati upravená: „Skladba je sestavena ze dvou velkých dílů, podobně jako *Luhý a háje*. Každý velký díl má formální význam věty ve suitovém cyklu. Vcelku jde tudíž o stažení dvouvětého cyklu do souvislého toku hudby.“³⁹ I schéma formy je mírně pozměněné:

- I. díl
 - 1. úvod (Allegro moderato, takty 1-14)
 - 2. hudba A (15-69)
 - 3. rozměrné intermezzo B (Andante non troppo, 70-138)
 - 4. stručně provedení (Più mosso, 139-164)
 - 5. hudba zastupující reprizu hudby A a předvádějící do druhého dílu (Meno mosso, 165-229)
- II. díl
 - 6. hudba C (Tempo di marcia, 230-314)
 - 7. analytické intermezzo (315-361)
 - 8. repriza hudby C (362-388)
 - 9. koda s reminiscencemi na Vyšehrad (389-441)

Jak je patrné, změnil Janeček termín pro označení pastorale z *pouhého intermezza* na *rozměrné intermezzo*. Janeček upozornil na Smetanovo uplatnění dvou intermezz v *Blaníku*, kterýmž skladatel dosáhl odvrácení pozornosti od „rozhodujících fází hudebního dění.“⁴⁰ Tím se nám tedy jen potvrzuje, že pastorale je skutečná vložka, intermezzo, tak, jak to zamýšlel už sám Smetana. Původní stať Janeček upravil též použitím názornějšího schématu notových ukázek.

2. Hudba B koresponduje tonálně i motivicky s hudbou C:

The image shows a musical score excerpt with three staves. The top staff is for Oboe (Ob.) with measures 100-103, marked 'p dolce'. The middle staff is for Cor Anglais (Cor.) with measures 230-233, marked 'p dolce'. The bottom staff is for Clarinet (Cl.) with measures 233-237, marked 'p'. Vertical dashed lines connect notes across the staves, illustrating motivic relationships between the different parts.

Obr. 3 Ukázka z Janečkovy analýzy

Ukazuje na nich například motivické souvislosti mezi dílem B a C. Z tohoto názorného srovnání tedy vyplývá, že Janeček interpretuje hobojevý pastorální motiv od taktu 100 dále a některé motivy

³⁹ JANEČEK 1968, s. 197-198

⁴⁰ tamtéž, s.198

husitského chorálu jako příbuzné motivy. V tomto bodě stojí často různé analýzy navzájem v protikladu, například Otakar Zich tvrdí, že pastorela z Blaníku je jedinou částí básně, která není odvozena z melodie husitského chorálu. Ačkoli Janeček uvedl, že intermezza odvádějí pozornost od hlavního toku hudby, později uvedl, že „jsou jím zpočátku docela průkazně živena.“⁴¹ Tento Janečkův názor je založen na chápání principu monotematismu jako vyšší kvality. To posléze dokládá další notovou ukázkou, chtěl tím v podstatě naznačit, že určité melodické postupy jsou anticipovány před samotným začátkem části *Andante non troppo* v taktu 70. Co se týče formy Blaníku, dodává Janeček ještě: „*Architektura Tábora znamená nový odvážný výboj; zformování Blaníka představuje proti tomu rozvážnou syntézu. V Blaníku nasadil Smetana vyzrálý souhrn své kompoziční zkušenosti.*“⁴² Formově se tedy poslední dvě básně značně liší. Vzhledem k tomu, že Tábor je slohově nejvíce odlišnou básní od ostatních básní cyklu, bylo třeba zkomponovat další syntetickou báseň, a proto také vznikl, podle Janečka, Blaník.

V této verzi stati se Janeček detailněji než prve zabývá i Smetanovým harmonickým myšlením. Konstatuje znovu, že zcela převládají diatonické plochy. Zvažuje ovšem i únosnost dlouhých diatonických ploch a shrnuje několik druhů motivické práce, které Smetana v těchto plochách uplatnil za účelem nestereotypnosti. Tak je tomu i například u dlouhé pastorální plochy v Blaníku (od taktu 100), která je zkomponována čistě diatonickým způsobem v tónině F dur. Janeček vyzdvihuje Smetanovu techniku kánonu, kterou zde Smetana využil. Proto je také tato relativně dlouhá plocha únosná a nepůsobí stereotypně.

Jedním z dalších badatelů, kteří se zabývali formou Blaníku byl Otakar Jeremiáš.⁴³ Jeho článek sice nemá primárně poslání hudební analýzy, nicméně k tématu hudební formy Blaníku se též vyjádřil. Zatímco Tábor chápe Jeremiáš jako „*meditaci o bojovné síle a tvrdou mužnou modlitbu*“, začátek Blaníku je pro něj „*rázné vykročení k činu. Proto také zde nástup motivu Bojovníků musí býti v nápadně rychlejším tempu, než v závěru Tábora. Smetanův předpis: Tábor: Lento (půlová = 46) Blaník: Allegro moderato (půlová = 72). Blaník je monumentální, barevně viděná vise zápasů a konečného vítězství českého národa. Tvarem je, podobně jako Tábor, symfonická fantasie. S geniální smělostí rozbíjí tradiční formu klasickou. Vytváří nový definitivní typ, který předčí rozdrobené symfonické básně Lisztovy. Stává se novým typem pro budoucnost – dnes již klasickým.*“⁴⁴ O formě Blaníku Jeremiáš hovoří jako o formě volné a nespoutané starými zákony. O pastorelu píše Jeremiáš toto: „*známé pastorele*

⁴¹ JANEČEK 1968, s. 201

⁴² tamtéž, s. 202

⁴³ JEREMIÁŠ, OTAKAR, Poznámky k provedení Smetanova cyklu *Má vlast*, in: Hana Humlová (ed.), *Smetanova Má vlast, 51. ročenka Dobročinného komitétu v Brně*, Brno, 1939, s. 111-132, dále jen JEREMIÁŠ 1939

⁴⁴ tamtéž, s. 115

(dvoupůlový takt, půlová = 76) jest dvojnásobkem tempa předešlého o sotva znatelné poznání živější (rozdíl mezi půlovou = 72 a půlovou = 76). Jasně se tu jeví Smetanova představa, že pastorela nemá býti ani sentimentální ani elegické, nebo zbytečně výrazově nadnášené. Účinný kontrast proti předchozí náladě! Blaník se zavře a v krásné slunné přírodě si bezstarostně vesele pískají (podle slov Smetanových hulákají) pastevci. Netuší, co se pod povrchem hory skrývá. Tento ráz nedokazuje jen obsahový program, nýbrž Smetanou traktované podání čisté hudby: důsledné frázování dvoutónového motivku, v němž vždy druhý tón musí býti lehkým sta[c]catem odsazen a pak stálý živý pohyb hravých osmin. Vzdálený reflex předchozího dění vyjadřují jen dlouhé držené akordy smyčců.⁴⁵ Zde je patrné, že Jeremiáš hovoří o pastorele až od taktu 84, narozdíl od Janečka a Piskáčka.

Jiná analýza v podobě průvodce dílem byla vydána v roce 1953 a jejím autorem je Mirko Očadlík.⁴⁶ Ve své práci poukazuje na příbuznost mezi motivy z básně Blaník - část Andante non troppo a motivy z oper Braniboři v Čechách či Libuše a domnívá se, že tato příbuznost není náhoda, ale Smetanův záměr. Pastucha podle Očadlíka začíná v Blaníku hrát již v taktu 70. Očadlík tvrdí, že v případě pastuchy „můžeme usoudit na hlubší závěr Smetanův, než na jaký ukazují jeho slova. Snad ten pastucha tu opravdu má volat – ale volá tesklivou píseň ponížení a volá po spáse. Proto odpovídá na jeho hobojový hlas hrdinský tón lesního rohu, a proto země sama počne dunět nejprve prodlevou a poté rytmem chorálového úvodu.“⁴⁷ Pastorela a hudbu od taktu 315 chápe Očadlík jako zklidněné epizody. Nijak se ale nevyjadřuje k formě básně.

Vraťme se ještě naposledy k osobě Karla Janečka, který ve svém výkladu o kombinovaných formách poukázal také na formu Blaníku. Mám na mysli jeho monografii Hudební formy, ve které pojednání vyšlo.⁴⁸ Janeček popisuje formu Blaníku jako dvoudílnou kombinovanou formu. Termín kombinovaná forma označuje formu složenou ze dvou a více vět, mezi kterými je hranice setřena. Vzniká sloučením cyklické formy do jedné věty.⁴⁹ Janeček píše, že: „ve velké dvoudílné formě bez reprisy je soudržnost velkých dílů (A, B) natolik slabší než ve formě třídílné, že vnitřní uvolněnost dílů musí být vyrovnána vhodným způsobem, na př. záměrným snižením kontrastu mezi díly, jejich těsným spojením, vsunutím scelující spojky a pod. Neučiní-li skladatel nic pro stavební upevnění celku, vyzní skladba nakonec jako dvouvětá. Předpisem attacca, neuzavřením prvního dílu, po případě jeho neukončením a vplynutím do dílu druhého, vznikne pak dvoudílná forma kombinovaná, jež, jak jsme již poznali, se vyznačuje volnějším

⁴⁵ JEREMIÁŠ 1939, s. 116-117

⁴⁶ OČADLÍK, MIRKO, *Smetanova Má vlast*, Praha, 1953, s. 40-48

⁴⁷ tamtéž, s. 43

⁴⁸ JANEČEK, KAREL, *Hudební formy*, Praha 1955, s. 422-428, dále jen JANEČEK 1955

⁴⁹ viz tamtéž, s. 419

skloubením dílů než kterákoliv jednovětá forma základní.“⁵⁰ Janeček dále píše, že: „její dva velké díly mají téměř povahu samostatných vět ve dvouvětém cyklu. Na samostatnosti dílů vět může skladatel poněkud ubrat uplatněním reminiscencí, vnitřním thematickým přizpůsobením nebo i reprisovými náznaky.“⁵¹ Na rozdíl od starších Janečkových rozborů je zde zakresleno do schématu formy i sepětí každého dílu reprízou a v rámci celé skladby též volné sepětí reminiscencí. Dále zakreslil tonální plán. Celé schéma formy Janeček z původní verze svého schématu rozpracoval do podrobnější verze, od schématu z dřívějších analýz Blaníku se toto schéma liší tím, že změnil umístění reprízy a kody v druhém dílu. Setření hranice mezi jednotlivými díly Blaníku dosáhl Smetana, podle Janečka, tím, že v druhém dílu básně použil reminiscence na motivy básní Tábor a Vyšehrad a taktéž tím, že neuzavřel první díl a připravil plynulý přechod do dílu druhého. Úlohu hraje i sled tónin v průběhu celé básně a „vnitřní thematické sepětí, neboť hudba hlavních částí prvního i druhého dílu [Blaníku] vyrůstá ze společného základu, z husitského chorálu *Kdož jste boží bojovníci*.“⁵² Schéma Blaníku zde Janeček naznačil takto:

i A B X A' C D C' m C'' K

Janeček tvrdí, že: „formální rozdělení na dva díly je zde v souladu s ideovým obsahem díla (protiklad zašlé minulosti a slavné budoucnosti).“⁵³

S novým pohledem na formu Blaníku přišel Antonín Sychra.⁵⁴ Hudební formu Blaníku chápe Sychra jako spojení principů sonátové formy v užším slova smyslu a principů sonátového cyklu. Sychra prohlásil, že aniž by byl ovlivněn, shoduje se výsledek jeho analýzy Blaníku s výsledkem analýzy Karla Janečka. Sychra navrhl toto schéma:

Allegro moderato	sonátová expozice, quasi allegrová věta
Andante non troppo + Più allegro, ma non molto	volná sonátová věta, pastorale
Più mosso + Meno mosso	quasi scherzo a zároveň quasi provedení
Tempo di marcia + Grandioso	quasi finale

(Dolce, espressivo)	lyrické thema, finale

Tempo I	finale, reprisa
Largamente maestoso + Grandioso, meno allegro + Vivace	Coda celé skladby, pokračování reprisy či koda (koda i ve smyslu kody celého cyklu)

⁵⁰ JANEČEK 1955, s. 422

⁵¹ tamtéž, s. 422

⁵² tamtéž, s. 425

⁵³ tamtéž, s. 425

⁵⁴ SYCHRA, ANTONÍN, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, Praha, 1959

V chronologickém pořadí následuje analýza Jaroslava Smolky.⁵⁵ Hned v úvodu je třeba uvést na pravou míru jisté skutečnosti. Smolkova analýza je co do rozsahu textu sice nejdelší, nepřináší však žádné nové poznatky. Jde o kompilaci různých postřehů různých analytiků. Zdánilivě nový postřeh o formě ronda druhého dílu básně je jen jinak pojmenovaný postřeh Zichův. Hrubý rozvrh formy i její pojmenování je přejato od Karla Janečka. Smolka silně kritizuje analýzu Antonína Sychry, sám však nenabízí, v rozboru hudební formy Blaníku, žádné originální řešení. Přesto odcituji alespoň Smolkův popis pastorale z Blaníku. Podle Smolky hudba v taktech 70-83 vyjadřuje „*zemi trpící v nesvobodě a porobě... a má zároveň krajinomalebnou úlohu*“, navozuje tedy „*situaci historickou i přírodní*“.⁵⁶ Vedlejší téma sonátové formy (tj. hudba mezi takty 84-138) je ve svém počátku, podle Smolky, velmi těsně „*odvozeno z prosebného úseku chorálu [který zní v hoboji v taktech 78-80]... je to charakteristika porobené země, žádající si pomoci a očekávající osvobození. Ve výrazové a vůbec intonační rovině však nedostává ani v nejmenším rysy, které by navzovaly kontext skleslosti, utrpení či dokonce zoufalství. Naopak je to v průběhu skladby ostrov klidu, líbezná přírodokresba, pastorále v nejvlastnějším významu*“.⁵⁷

Předposlední, nám dosud známou publikovanou, analýzou Blaníku je práce Lindy Marii Koldau.⁵⁸ Jde o průvodce hudebním dílem, ale Koldau navrhla i hudební formu, a to v následující podobě:

Epizoda	Materiál	Počet taktů	Harmonie
1. Rytíři se stáhnou k hoře Blaník	Motiv <i>a</i> a <i>b</i> 1. verš chorálu	69	d-moll
2. Epizoda s pastýři	2. verš chorálu	69	F-dur
3. Zoufalství a utrpení národa	Zpracování motivů ze všech veršů chorálu	91	Modulační
4. Vyvýšení a vítězný boj rytířů	3. verš chorálu jako pochod	159	F-dur, D-dur
5. Čechy dosahují opět slávy a samostatnosti	3. a 1. verš chorálu, motiv Vyšehradu	53	D-dur

Melodie pastorale je podle autorky spojena s husitským chorálem – vychází z prvku druhého verše chorálu, ve Smetanově zpracování chorálu má autorka na mysli hobojový motiv v taktech 78-80 včetně závěrečného kvintového sestupného skoku. „*Z tohoto tématu utváří*

⁵⁵ SMOLKA, JAROSLAV, *Smetanova symfonická tvorba*, Praha, 1984, s. 282-304

⁵⁶ tamtéž, s. 293

⁵⁷ tamtéž, s. 293

⁵⁸ KOLDAU, LINDA MARIA, *Die Moldau, Smetanas Zyklus Mein Vaterland*, Köln, Weimar, Wien 2007, s. 129-145, dále jen KOLDAU 2007

*Smetana venkovskou idylu.*⁵⁹ Druhou část pastýřské melodie nad prodlevou v F dur Koldau přirovnává k reji rusalek ve Vltavě. Závěrečný, celkem pětkrát se opakující, rytmický model čtvrt'ové a dvou osminových not hoboje z pastorální plochy Blaníku Koldau přirovnává k „*nevyhnutelnému rytmu pochodu*“.⁶⁰ Koldau sice hovoří také o krátkém druhém intermezzu, v jejím schématu hudební formy však netvoří samostatnou část.

Nejmladší publikovanou analýzou Blaníku je práce Marty Ottlové.⁶¹ Hlavním rysem analýzy je idea vícevětosti v jednovětosti, ze které také rozbor Blaníku vychází a jejíž zárodek najdeme již u Antonína Sychry. Ottlová tudíž interpretuje formu básně jako útvar složený ze čtyř vět, které mají „*charaktery vět sonátového cyklu*“.⁶² K analýze se vrátím ještě v následující kapitole.

Závěrem tedy shrňme, co ze všech analýz vyplývá. První návrh hudební formy Blaníku pochází od Otakara Zicha. Důležitou skutečností, kterou nesmíme opomenout, je, že každý přibývajícím nový analytik musel nějak naložit s předchozími analýzami, které ho mohly více či méně ovlivnit. Můžeme konstatovat, že určité prvky starších analýz se vyskytly u každého badatele. To je ovšem přirozené, pokud tento jev nepřekračuje určité meze. Zjistili jsme tedy, že Otakar Zich rozvrhl Blaník do třídílné formy, Karel Janeček proti tomu do formy dvoudílné. Otakar Jeremiáš přišel s návrhem interpretovat Blaník jako symfonickou fantazii, Antonín Sychra vysvětlil Blaník opět jako dvoudílnou formu, ovšem se zcela originálním dělením na dílčí části – v symfonické básni se podle Sychry vyskytují charaktery všech čtyř vět sonátového cyklu. Zklamal nás Jaroslav Smolka, který pouze jinak pojmenoval závěry ostatních badatelů. Jinak je tomu u Lindy Marii Koldau, která rozvrhla Blaník do pěti dílů a také u Marty Ottlové, která pracuje s myšlenkou vícevětosti v jednovětosti. Nyní se zaměříme na to, jak naložili analytici se samotným pastorelem. Potěšující zprávou je, že všichni v podstatě vyšli ze Smetanova krátkého nástinného programu a pastorelem interpretovali jako vložku – intermezzo či lyrickou větu, tedy hudbu vedlejší, ale pro průběh básně neméně důležitou.

⁵⁹ KOLDAU 2007, s. 137, citováno ve vlastním překladu

⁶⁰ tamtéž, s. 138, citováno ve vlastním překladu

⁶¹ OTTLOVÁ, MARTA, Smetana, *Má vlast, Mistři klasické hudby* 6, Praha [1999], s. 96, dále jen OTTLOVÁ [1999]

⁶² tamtéž, s. 96

5 Jiný pohled na hudební formu Blaníku

Pokusme se nyní interpretovat hudební formu Blaníku ještě jiným způsobem. Vycházet budu z již zmíněné analýzy Marty Ottlové⁶³ a rovněž se opřu o poznatky Carla Dahlhause⁶⁴ a Jany Antonové⁶⁵. V prvních dvou zmíněných studiích autoři totiž pohlíží na formu symfonické básně zcela novým způsobem, který nepřináší, narozdíl od starších publikovaných analýz Blaníku, žádné interpretační problémy. Celou symfonickou báseň Blaník je potřeba analyzovat z hlediska techniky motivické transformace, kterou Dahlhaus ve své studii popisuje a rovněž z hlediska ideje vícevětosti v jednovětosti, se kterou Ottlová i Dahlhaus pracují. Antonová se ve své práci zabývala problematikou užití žánru ve Smetanově švédské symfonické tvorbě a dospěla k závěru, že tato kompoziční technika, která byla dlouho při studiích Smetanových děl zanedbávána, má velký vliv na tektoniku jeho děl. V této studii Antonová sice neanalyzovala básně Mé vlasti, nicméně se domnívám, že prvek užití žánru je patrný i v tomto cyklu symfonických básní, a proto se také touto muzikologickou prací budu zabývat.

Objasněme si nyní princip vícevětosti v jednovětosti podle Dahlhause. Tato idea je založena na tradici čtyřvěté symfonie a na typech jejích vět, kterými jsou „*allegro, adagio, scherzo a finale jako charakteristická tempa a výrazy stažené do jednověté formy*.“⁶⁶ Dahlhaus vyslovil tuto tezi v souvislosti s lisztovskou symfonickou básní. V tomto kontextu i naznačil, že je u Lisztovy symfonické básně patrné splynutí dvou různých formotvorných principů, a to principu čtyřvětého sonátového cyklu s principem sonátové formy s typickým průběhem expozice – provedení – repríza. Takovýto hudební tvar Lisztovy formy symfonické básně ve skutečnosti snad lépe vystihuje pojem double function form od Williama S. Newmana, který zahrnuje jak stažení čtyřvětého cyklu do jednovětého celku, tak princip sonátové formy v užším slova smyslu (expozice – provedení – repríza).⁶⁷ Nicméně symfonická báseň Blaník je založena především na principu attacca propojeného čtyřvětého sonátového cyklu bez spojení s principem sonátové formy ve velkém (analogii lze nalézt v symfonické básni Valdštýnův tábor), tedy bez toho, že jednotlivé části sonátové vět

⁶³ OTTLOVÁ [1999]

⁶⁴ DAHLHAUS, CARL, Die Symphonische Dichtung, in: Dahlhaus, Carl (ed.) *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber, 1980, s. 197-203, dále jen DAHLHAUS 1980

⁶⁵ ANTONOVÁ, JANA, Problematika žánru ve Smetanově švédské symfonické tvorbě, *Hudební věda* XI, 1974, č. 2, s. 175-185, dále jen ANTONOVÁ 1974

⁶⁶ DAHLHAUS 1980, s. 199, citováno ve vlastním překladu

⁶⁷ Tuto ideu autor rozvinul ve své monografii NEWMAN, WILLIAM S., *The sonata since Beethoven. A history of the sonata idea*, sv. 3, New York, 1972

ve velkém (hlavní téma, vedlejší téma atd.) jsou zároveň svým formovým uspořádáním jednotlivými větami sonátového cyklu, mají tedy jak formu části věty, tak jsou větou o sobě. Podle Dahlhause je nutné, aby takováto jednovětá forma ve smyslu vícevětosti v jedné větě budila dojem uzavřenosti a propojenosti. K naplnění tohoto požadavku užíval Liszt techniky motivické transformace, „*metody, která odvozuje ze stejné diastematické a rytmické základní struktury protikladná a zdánlivě zcela heterogenní témata a motivy. Co se vnějškově – tempem a diferencemi výrazu – zdá být odděleno, je vnitřně tím pevněji spojeno*“,⁶⁸ jednotlivé části věty mají navzájem vztah charakterové variace, nikoliv ovšem uplatněné ve variačním cyklu. Takovou základní strukturou by hypoteticky mohl být pro Smetanu v symfonické básni Blaník právě husitský chorál (na Smetanovu práci s jednotlivými verši chorálu v průběhu celé básně poukázala Koldau). „*První část odpovídá charakteru allegra první věty [sonátového cyklu], další díl, ono pastýřské intermezzo, charakteru pomalé, lyrické věty, krátké provádění zlomků chorálu připravuje část, jež ve své hybnosti má něco z charakteru scherza, finale naplňuje pochod vystupňovaný v triumf při třetím návratu ústředního tématu. To je odvozeno od třetího verše chorálu „že konečně s ním vždycky zvítězíte!“, který tematicky sjednocuje celou charakterově rozmanitou větu.*“⁶⁹ Takovéto chápání formy Blaníku naznačil již Antonín Sychra, avšak nezmiňuje se již více o motivické transformaci. Husitský chorál je možné interpretovat také jako užitý žánr v tom smyslu, jak o něm píše Antonová. Autorka studovala taneční a z něho odvozený pochodový žánr. Podle Antonové se „*oba žánry váží na určitá pohybová schémata, stále se opakující*“.⁷⁰ V případě Blaníku je to, dle mého názoru, právě pochodový žánr, který je typický pro husitský chorál. Pro tento chorál je stále se opakujícím pohybovým schématem schéma dvě čtvrt'ové + dvě půlové noty nápadně převážně v prvních dvou verších chorálu. Antonová rozlišuje pojmy užitý (či naturální) žánr a stylizace, která se vyznačuje „*uvolňováním vazby žánrového modelu na užitnou funkci*“.⁷¹ Dále rozlišuje stylizaci v širším slova smyslu jako žánrovou variaci a stylizaci v užším slova smyslu jako žánrovou charakteristiku. Smetanův přístup k žánru je, podle Antonové, výjimečný v tom, že, narozdíl od Berlioze a Liszta, Smetana pracuje s celou škálou podob užití žánru, zatímco Berlioz i Liszt pracují vždy jen s „*jedním krajním pólem existujících možností*“.⁷² Lisztova témata jsou variačně odvozená, u Berlioze je situace poněkud složitější. „*Berliozovu lineárnímu myšlení, jeho recitativní, neakordické melodice klade žánr značný odpor. U Liszta byla hierarchie složek konstantní, těžiště spočívalo v melodice, v níž byly promítnuty*

⁶⁸ DAHLHAUS 1980, s. 200, citováno ve vlastním překladu

⁶⁹ viz OTTLOVÁ [1999], s. 96

⁷⁰ viz ANTONOVÁ 1974, s. 175

⁷¹ tamtéž, s. 175

⁷² tamtéž, s. 176

vertikály. U Berlioze je relace složek v neustálém pohybu. Měnící se hierarchie složek souvisí též s měnícím se vztahem horizontál a vertikál.⁷³

Vraťme se ale ke Smetanovým symfonickým básním. Antonová ve své práci dále navazuje na Antonína Sychru, a to například při analýze básně Valdštýnův tábor. Tuto báseň Antonová totiž chápe jako modifikaci sonátového cyklu, čímž se opět dostáváme k několika plochám odlišného charakteru.⁷⁴ Na tomto místě znovu vyvstává otázka, kterou se zabýval Dahlhaus: Jakého prostředku bylo užito pro stmelení nestejnorodých ploch? I na tuto otázku Antonová dává odpověď. Je to právě vazbou každé plochy na určitý žánrový model. „Úvod a první věty [básně Valdštýnův tábor] stmeluje vazba na taneční model, poslední dvě pak vazba na pochodový model. Tím tyto dva úseky spolu kontrastují, ale zároveň jsou vazbou na žánrový model jako takový spojeny.“⁷⁵

Pokusme se nyní využít tyto poznatky pro nový pohled na hudební formu Blaníku. V symfonické básni Blaník bezpochyby najdeme různé stupně užití žánru od naturálního žánru až po různé formy stylizace. Také můžeme konstatovat, že vztah k užitému žánru, tedy husitskému chorálu, mají všechny plochy této symfonické básně, čehož si povšimli již mnozí analytici dříve. Tedy je tu i tento stmelovací prostředek pro rozmanité věty básně. Jakým způsobem však naložil Smetana s žánrem v pastýřském intermezzu? Blanické pastorale s charakterem pomalé, lyrické věty v symfonické básni Blaník je jednou z transformací třetího verše husitského chorálu, na první pohled či poslech však jen s obtížemi patrnou. Domnívám se proto, že se jedná o stylizaci v širším slova smyslu s uvolňující se vazbou na užitý žánr. Pro demonstraci uvádím notové ukázky.⁷⁶



Obr. 4 Husitský chorál, 3. verš



Obr. 5 Smetana, Má vlast, Blaník, hoboje, takty 100-103

⁷³ ANTONOVÁ 1974, s. 176

⁷⁴ Schéma formy básně Valdštýnův tábor Antonová určila takto: úvod + pět ploch odlišného charakteru, vše spojeno spojkami

⁷⁵ viz ANTONOVÁ 1974, s. 182

⁷⁶ Chorální verš byl převzat z KOLDAU 2007, s. 110

6 Horské melodie ranz des vaches jako hudební žánr v 19. století

Než začneme analyzovat jednotlivé kompoziční přístupy k pastorele v symfonické a operní hudbě 19. století, rád bych definoval pojem ranz des vaches, který zpravidla označuje různé hudební projevy alpských pastýřů. Tyto melodie se totiž často staly kompozičním podnětem pro skladatele v 19. století, a to nejen v symfonické hudbě, ale i například komorní (skladby pro sólový klavír aj.). Nutně to však neznamená, že každé pastorele v hudbě 19. století vychází z těchto melodií.

Jak se můžeme dočíst v různých pojednáních,⁷⁷ ranz des vaches je typem pracovní písně, typem melodie určené ke svolávání dobytčího stáda v Alpách.⁷⁸ Ekvivalentem pro francouzské ranz des vaches je německé Kuhreigen či Kuhreihen. Tyto melodie jsou zpívány či hrány pastýři na alpský roh nebo obojí současně. Původ melodií sahá snad až ke středověkým chorálními sekvencím. Melodie ranz des vaches se předávaly zpravidla ústní tradicí. Ze 16. století pochází první dochovaný tisk, jehož součástí je i zápis jedné této melodie. Další podobné tisky pocházejí z 18. století, jeden záznam melodie se též nachází v Dictionnaire de musique od Jeana-Jacques Rousseau. Svým založením jsou nápěvy improvizacího charakteru a jsou příznačné opakujícími se krátkými frázemi se změnami v tempu a přízvuku. Uvádí se, že se takovýchto melodií dochovalo přibližně padesát. Mezi dvě nejznámější melodie patří tzv. Gruyère ranz des vaches a Appenzell ranz des vaches. V průběhu 19. století vzniklo mnoho sbírek melodií ranz des vaches, které byly vydávány tiskem. Někteří muzikologové se věnovali, či se dosud věnují pátrání, zkoumání a srovnávání melodií ranz des vaches a vybraných hudebních děl s přírodními náměty v 19. století.

Poměrně důkladnou prací je stať A[lexandra] Hyatta Kinga⁷⁹, která je obecně věnována námětu hor v hudbě. Zhudebňování této látky se značně rozšířilo v hudbě 19. století. King se neomezuje jen na hudbu symfonickou, ale přibližuje i stav operních námětů, a to od konce 18. století, kdy je obrat k látkám spojených s horským prostředím

⁷⁷ KING, A[LEXANDER] HYATT, Mountains, Music, and Musicians, in: *The Musical Quarterly* 31, 1945, č. 4, s. 395-419, dále jen KING 1945; MÉTRAUX, GUY, Le ranz des vaches, in: Edouard Glissant (ed.) *Le Courrier. Les pays alpins*, Paris, Février 1987, s. 32-33, dále jen MÉTRAUX 1987, ANONYM, Ranz des vaches, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 23. 7. 2012, www.oxfordmusiconline.com, dále jen Ranz des vaches – Grove Online

⁷⁸ Podobné hudební projevy jsou pěstovány i na jiných místech světa, avšak termín ranz des vaches se váže právě k Alpám a to převážně švýcarským, viz MÉTRAUX 1987

⁷⁹ viz KING 1945

v opeře nápadný. Mnohá jména operních skladatelů, která King uvádí, jsou spíše méně známá a jejich díla nemají velké umělecké kvality, ale svědčí to o nebývalém zájmu o tyto látky.

Přesto však King spíše naznačuje vývoj v hudebních látkách, než aby podrobně analyzoval hudební díla. A právě o hlubší analýzy a jejich srovnání bych se chtěl pokusit v následujících kapitolkách.

7 Pastorale v symfonické a operní hudbě jiných evropských skladatelů 19. století

7.1 Beethoven, Pastorální symfonie

Budeme-li vzájemně srovnávat symfonická díla s pastorálními náměty v průběhu 19. století, nutně dojdeme k závěru, že šestá Beethovenova symfonie je kompozicí, která nemá obdoby a je jakýmsi základním pilířem pro další vývoj pastorale v hudbě 19. století. „Die 6. Symphonie Beethovens gilt als Schlüsselwerk für die weitere Entwicklung der musikalischen Hirten- und Naturtopik im 19. und 20. Jahrhundert.“⁸⁰

V době kdy Beethoven psal svou Pastorální symfonii, mezi lety 1807-1808, docházelo ke změnám v estetice instrumentální hudby, což se dotklo samozřejmě i druhu symfonie. V první dekádě 19. století se především ze symfonie, která byla již od konce 18. století nejuznávanějším instrumentálním druhem, stal útvar, který mohl buďto vyjadřovat čistě hudební ideje nebo mohl představovat morální, filozofické či sociální myšlenky. Skutečnost, že symfonie mohla nést také mimohudební myšlenky, nebyla v raném 19. století zcela novou vymožeností druhu, původ této proměny je patrný již v pozdním 18. století. Co se týče samotného Beethovena a jeho symfonií, poprvé byl tento převrat v estetice symfonie zřejmý u jeho třetí symfonie s názvem Eroica. K tomuto dílu Beethoven přistupoval jinak než ke svým dvěma prvním symfoniím, skladba nese již zmiňované mimohudební významy a též z hlediska kompozičního přístupu a povahy a rozsahu hudební formy je Eroica mimořádným dílem. Některé tyto novátorské přístupy Beethoven dále rozvinul ve své páté symfonii, kde uplatnil, mimo jiné kompoziční techniky, stažení posledních dvou vět do jednoho celku a techniku motivické transformace, čímž, domnívám se, fakticky položil základy pro budoucí vývoj symfonie až k její přeměně na symfonickou báseň.⁸¹

Na princip stažení několika vět do jednolitého celku dále Beethoven navázal ve své šesté, Pastorální symfonii, kde, z hlediska harmonické funkčnosti, spojil dohromady poslední

⁸⁰ JUNG, HERMANN – ENGEL, HANS, Pastoral, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel, London, Basel, New York, Praha – Stuttgart, Weimar, 1997, sl. 1507 (rozsah celého hesla sl. 1499-1509)

⁸¹ viz BONDS, MARK EVAN, Symphony. §II: 19th century. Beethoven, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 31. 7. 2012, www.oxfordmusiconline.com; HW [HORST WEBER], Pastoral, in: Heinz von Loesch – Claus Raab (ed.), *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber, 2008, s. 576-577, dále jen WEBER 2008

tři věty skrze rozvody dominantních akordů. Pětivětost symfonie je do určité míry ovlivněna mimohudebním námětem díla: „Zkušenost z přírody jako hudební předmět přináší jiné utváření hudebního času, které ovšem působí přirozeně pouze proto, že jí procesuální čas, jako je tomu u ostatních symfonií, slouží jako folie.“⁸² Jak dále napsal autor této věty, Horst Weber, Beethovenův um charakteristiky neodpovídá ani alternativě absolutní, ani programní hudby a „přijímat Pastorální [symfonii] jako programní hudbu by byl anachronismus.“⁸³ Proto snad můžeme říci, že Beethovenova „programovost“ v hudbě byla zatím jakýmsi předstupněm programní hudby tak, jak ji chápal později například Berlioz a další.

Nyní ale k hudební formě a k vybraným hudebním motivům s využitím charakteristické barvy tónu hoboje pro získání pastorálního koloritu. Určení formy jednotlivých vět symfonie je u některých vět problematickým úkolem. Podle Horsta Webera, z jehož analýzy budu vycházet, mají první dvě věty (jejichž názvy jsou „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ a „Scene am Bach“) rysy sonátové formy, ale v některých momentech má forma netypický průběh. Tak kupříkladu Beethoven v expozici první věty „nemíří k vytvoření a řešení konfliktu, nýbrž k plynulému rozvíjení veselé nálady skrze rozmanité variace, ...vstup reprízy není logicky vyplývající, nýbrž skrytý“.⁸⁴ Třetí věta, scherzo (s názvem „Lustiges Zusammensein der Landleute“), je v rozšířené formě, jejíž schéma je, dle mého názoru, ABABA‘ a jak píše Weber, tuto formu scherza použil Beethoven již ve své čtvrté symfonii. Čtvrtá věta („Gewitter. Sturm“) navazuje bez přerušování na třetí větu a podle Webera má charakter prováděcí hudby, Weber použil pro tuto větu symfonie též výrazu Ort des musikalischen Chaos. Jak dále píše Weber, „nenásleduje žádný průlom k finále, nečas se přežene, a tak se objeví přirozený melodický prostor pro pastýřský zpěv.“⁸⁵ I tímto je Beethovenova šestá symfonie pozoruhodná. Pátá věta („Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“) navazuje opět plynule na předchozí. Její formu Weber chápe jako sonátové rondo a dodává, že je založeno na nekonečně rozmanitých variacích přírodní melodiky. Na tomto místě bych rád zmínil ještě jistý postřeh z jiné hudební analýzy, jejímž autorem je Igor Markevitch.⁸⁶ Ačkoli při analýze Beethovenovy šesté symfonie nepoužívá termínu tematická transformace, dostačujícím příkladem ji v této symfonii dokázal při srovnání motivů z první a páté věty.

⁸² WEBER 2008, s. 576, citováno ve vlastním překladu

⁸³ tamtéž, s. 577, citováno ve vlastním překladu

⁸⁴ tamtéž, s. 576, citováno ve vlastním překladu

⁸⁵ tamtéž, s. 576, citováno ve vlastním překladu

⁸⁶ viz MARKEVITCH, IGOR, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig, 1983, s. 313-363

1. Satz Finale

Obr. 6 Ukázka z Markevitchovy analýzy

Jako sólový nástroj se hoboj v této Beethovenově symfonii značně uplatňuje na několika místech. V první větě přebírá v taktu 28 její hlavní téma a je doprovázen charakteristickými prodlevovými kvintami lesních rohů a též kvintami fagotu. Také tohoto prostředku Beethoven použil, aby navodil atmosféru venkovského života a pastorale.⁸⁷

Obr. 7 Beethoven, Pastorální symfonie, Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande, takty 28-32

Jiným Beethovenovým přístupem k pastorálnímu koloritu je využití charakteristického intervalu lydické kvarty, který se v první větě symfonie také objevuje. Je to jedna z dalších možností jak evokovat venkovské asociace.⁸⁸ Pozoruhodným momentem následující věty je především imitace ptačích popěvek v jejím závěru. Beethoven šel tak daleko, že do partitury uvedl i konkrétní ptačí druh, a tak flétna napodobuje popěvek slavíka, hoboj popěvek křepelky a klarinet popěvek kukačky.

⁸⁷ viz HOLOMAN, D. KERN, Instrumentation and orchestration. 19th century, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 1. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

⁸⁸ viz POWERS, HAROLD S., Lydian, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 1. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com



Obr. 7 Beethoven, Pastorální symfonie, Scene am Bach, takty 130-132

Ve třetí větě dal Beethoven hoboji jako sólovému nástroji největší prostor v celé symfonii. V rozsahu třiceti dvou taktů je hoboj nositelem hlavní melodie, základ doprovodu této melodie tvoří první a druhé housle.

Obr. 8 Beethoven, Pastorální symfonie, Lustiges Zusammensein der Landleute, takty 91-106

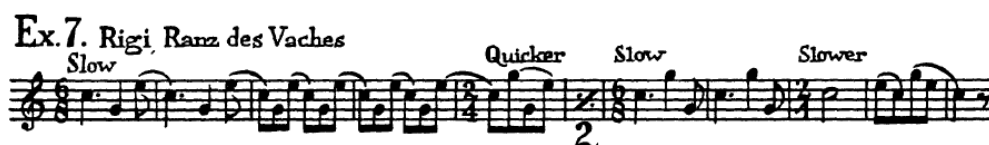
„Ve své pastorální symfonii Beethoven přijal mnoho konvencí pastorální hudby 18. století, ale obezřetně popsal dílo více jako výraz citu, než jako realistické líčení, čímž odhalil zájem s osobními duševními dojmy z pastorálních scén, který byl hlubší než u jeho předchůdců. Kvality pastorálního líčení dosáhl také tím, že se vyhnul dynamickému spádu, který je pro tonální plán jeho forem typický, částečně neobvyklým důrazem na harmonickou subdominantní funkci ve formálním rozvržení a užitím celkově pomalého harmonického rytmu. První věta je nadto téměř zcela postavená na durových trojzvucích.“⁸⁹

⁸⁹ CHEW, GEOFFREY, Pastoral [pastorale]. 19th and 20th centuries, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com, citováno ve vlastním překladu

Jak tvrdí někteří muzikologové, jedním z Beethovenových tvůrčích podnětů byla pro kompozici Pastorální symfonie i melodie ranz des vaches.⁹⁰ Alexander Hyatt King se dokonce pokusil identifikovat jedno z témat páté věty Pastorální symfonie se švýcarskou alpskou melodií ranz des vaches z prostředí hory Rigi:



Obr. 9 Ukázka z Kingovy studie



Obr. 10 Ukázka z Kingovy studie

King tvrdí, že Beethoven zcela zjevně navázal na alpskou melodii. Faktem sice zůstává, že Beethoven ve Švýcarsku nikdy nebyl, mohl však tuto melodii slyšet od rakouských hráčů na alpský roh či mu ji mohl zprostředkovat jeho švýcarský přítel Ignaz Troxler z Aarau, dodává King.

7.2 Rossini, Guillaume Tell

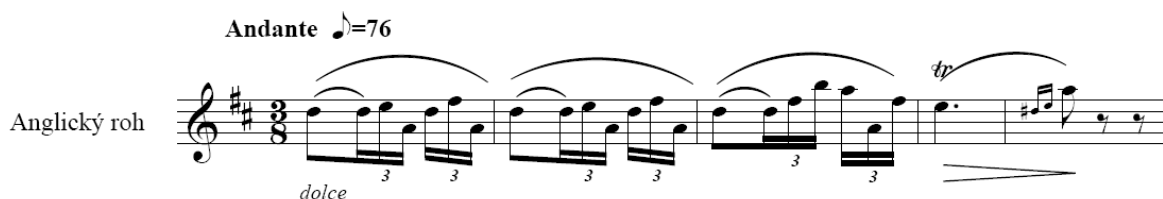
Grand operu Guillaume Tell⁹¹ komponoval Gioachino Rossini mezi lety 1824 a 1829 a je jeho poslední operou vůbec. Děj se odehrává ve Švýcarsku a Rossini tak dostal příležitost rozvinout svůj skrytý zájem o žánr lidové hudby a pastore. Operní ouvertura je jasně rozdělena na čtyři části,⁹² které jsou odděleny dvojitými taktovými čarami a každá má svůj

⁹⁰ viz například M. V. [MARC VIGNAL], Pastorale, in: Marc Vignal (ed.), *Larousse de la musique*, sv. 2, Paris, 1982, s. 1200-1201; KING 1945; Ranz des vaches – Grove Online; MÉTRAUX 1987

⁹¹ Pro doplnění: literární látku Guillaume Tell zhudebnil před Rossinim též André-Ernest-Modeste Grétry do tříaktového Drame mis en musique (premiéra 1791), autorem libreta byl Michel-Jean Sedaine, který měl za předlohu hru Guillaume Tell od Antoine-Marina Lemierra. Již v této opeře byla použita ikona chlapce hrajícího na dřevěný dechový nástroj melodie ranz des vaches, při zhudebnění použil Grétry pro toto místo jako nástroj klarinet. Hudbu k dramatu Wilhelm Tell od Friedricha von Schiller zkomponoval Franz Seraph von Destouches a také Bernhard Anselm Weber. Posledně jmenovaný v ouvertuře k dramatu použil melodie Kuhreihen, dokonce i Schiller sám popisuje v dramatu tyto alpské melodie, používaje termínu Kuhreihen. Viz: CHARLTON, DAVID, Guillaume Tell (i), in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com; HENZE-DÖHRING, SABINE, Wilhelm Tell und die Musik, in: Helen Geyer – Wolfgang Osthoff – Astrid Stäber (ed.), *Schiller und die Musik*, Köln, Weimar, Wien, 2007, s. 83-95

⁹² viz OSBORNE, RICHARD, Guillaume Tell (ii) [Guglielmo Tell ('William Tell')], in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com, dále jen Guillaume Tell (ii) – Grove Online

osobitý charakter a tempo. Části následují v pořadí Andante, Allegro, Andante, Allegro vivace. Pastorální charakter má třetí část Andante, Rossini zde použil jako sólové nástroje anglický roh, který v sólech převažuje a flétnu. Stejně jako Beethoven se i Rossini rozhodl zhudebnit scénu bouře, jež umístil do druhého dílu ouvertury. Navázali tak na tradici z konce 18. století, o které jsem psal již v kapitole o pastorální tradici obecně.⁹³ Samotná třetí část Rossiniho ouvertury je ve formě aba' s malou kodou na závěr. Flétna nejprve opakuje jakoby v ozvěně melodii anglického rohu (viz díl a), od dílu b už jen doprovází hlavní melodii anglického rohu. Harmonický plán je jednoduchý, převažují diatonické spoje. Doprovod vedoucí melodie zprostředkovává smyčcová sekce hrající pizzicato a vybrané nástroje z dřevěné dechové sekce s lesními rohy. Jak píše, mimo jiné, autor hesla Guillaume Tell (ii) v Grove⁹⁴, použil Rossini tradiční švýcarskou melodii ranz des vaches. Z různých verzí ranz des vaches, které se mi podařilo nashromáždit, je na snadě podobnost s melodií Rigi ranz des vaches,⁹⁵ a to pro rytmickou příbuznost ternárních figur spolu s využitím charakteristického intervalu sexty.



Obr. 11 Rossini, Guillaume Tell, Andante (třetí část ouvertury), začátek dílu a, takty 176-180



Obr. 12 Rossini, Guillaume Tell, Andante (třetí část ouvertury), začátek dílu b, takty 196-201

7.3 Berlioz, *Symphonie fantastique*

Hector Berlioz napsal celkem čtyři symfonie, z nichž první je právě *Symphonie fantastique* zkomponovaná v roce 1830 a premiérována na konci stejného roku.

⁹³ viz s. 11

⁹⁴ viz Guillaume Tell (ii) – Grove Online

⁹⁵ viz obrázek č. 10

Je pozoruhodné kolik společného má toto dílo s operou. Zaprvé rozvržení díla do pěti vět (s čímž už přišel Beethoven ve své Pastorální symfonii) silně naznačuje analogii k pětiaktové tragédii ve stylu grand opery.⁹⁶ Druhá a čtvrtá věta jsou v této symfonii, slovy Wolfganga Dömling, quasi scherza. Zadruhé má Berliozova instrumentace této symfonie podstatné rysy instrumentace tehdejšího operního orchestru, a tak skladatel využil, mimo jiné, pastorálního anglického rohu. Zatřetí je to technika reminiscenčních motivů, kterou skladatel převzal z francouzských komických oper; tato technika je jedním ze základních prostředků sjednocení všech vět *Symphonie fantastique*. A začtvrté je to program symfonie, který je, podle J[ean]-P[ierre] Bartoliho, navržen jako text opery. Samotný program díla existuje v mnoha verzích, které ale v zásadě lze rozdělit do čtyř základních skupin.⁹⁷ Budeme-li porovnávat program třetí věty v těchto čtyřech základních skupinách, všimneme si faktu, že s tím, jak se program vyvíjel, se proměnilo původní líčení radostné nálady hrdiny příběhu v sílící melancholii spojenou s popisem a výkladem zlověstného konce hrdiny.⁹⁸

Jak už vysvětlil Dömling ve své studii, nastane-li při hudební analýze problém s určením formy vět *Symphonie fantastique*, je to tím, že analytik nepřiložil dostatečnou váhu hudebnímu programu. V případě tohoto díla totiž formální logika vět vyplývá často z programu, ačkoli nám program nedává žádné podrobné údaje k vývoji jednotlivých vět či jejich dílů. V případě třetí věty je však situace poměrně snadná, forma se totiž jeví jako nijak zvlášť nekomplikovaná. Podle Dömling bylo v poslední verzi programu dosaženo nejpřesnějšího souladu hudby a programu, a proto zde cituji Berliozův program třetí věty ze čtvrté a poslední skupiny programů, které Dömling sestavil: „*Scène aux champs: Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtreurs qui dialoguent un Ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante; mais elle apparait de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent, si elle le trompait... L'un des pâtreurs reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...*“⁹⁹

Vzhledem k tomu, že Berlioz až do roku 1845 revidoval svou *Symphonie fantastique*, nabízí se zde jedna hypotéza v souvislosti se třetí větou *Scène aux champs*. Víme totiž, že

⁹⁶ To už, v případě této symfonie, tušil Robert Schumann – na tuto skutečnost upozornil Wolfgang Dömling ve své studii DÖMLING, WOLFGANG, *Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programmusik*, in: *Die Musikforschung* 28, 1975, s. 260-283, dále jen DÖMLING 1975

⁹⁷ Dělení navrhl Dömling, k tomu více viz tamtéž.

⁹⁸ Shrnutí na základě poznatků z: BARTOLI, J[EAN]-P[IERRE], *Symphonie fantastique*, in: Pierre Citron – Cécile Reynaud (ed.), *Dictionnaire Berlioz*, [Paris], 2003, s. 537-541; DÖMLING 1975

⁹⁹ DÖMLING 1975, s. 282

Berlioz při svém pobytu v Itálii mezi únorem 1831 a 30. květnem 1832¹⁰⁰ přepracovával třetí větu své symfonie. Taktéž kodu k této symfonii, patrně část od sóla anglického rohu od taktu 175, přidal Berlioz až při některé ze svých revizí díla.¹⁰¹ A zároveň víme, že při svém dlouhém pobytu v Itálii se přinejmenším dvakrát osobně setkal s pastýři z hor Abruzzi a jejich hudební produkcí.¹⁰² Proto není zcela vyloučeno, že jisté úpravy či rozšíření třetí věty symfonie podnítilo právě setkání s pastýři v Itálii. Daleko více pravděpodobný je pak předpoklad, že se tyto Berliozovy zkušenosti staly později sugescí pro napsání věty Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse jeho symfonie Harold en Italie.

Jak je patrné již z programu ke třetí větě symfonie (a to ve všech čtyřech zastupujících verzích, které Dömling uvádí), pracuje Berlioz přímo s termínem *ranz des vaches*, tudíž musel něco o tradici těchto alpských melodií či přinejmenším o jejich rostoucí popularitě v hudbě vědět. Několik badatelů se pokusilo popsat hudební formu *Scène aux champs*. Dömling vytvořil schéma: *pastorale – idée fixe – pastorale + rámování pastýřskými duety*, podobné schéma navrhl P[eter] Bloom,¹⁰³ který tvrdí, že věta zhruba odpovídá schématu: *introdukce + aba + koda*. Po Beethovenovi a Rossinim zde máme třetí příklad zhudebnění námětu bouře. Tu pojal Berlioz zcela osobitým způsobem, totiž několika sólovými vstupy tympánů, které jsou celkem čtyři. Níže přikládám ukázkou pastýřského duetu ze začátku věty. Druhá ukáзка dokládá návrat tématu anglického rohu, které je přerušeno prvním vstupem bouře. Obdivuhodné je také označení *lontano* (viz první ukáзка níže), které naznačuje kompoziční práci s principem ozvěny. Tento princip později rozvinul v souvislosti s pastorální hudbou například Richard Wagner ve svém *Handlung Tristan und Isolde*.

¹⁰⁰ Toto časové určení jsem převzal z poznámky pod čarou k reprodukci dopisu *Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie* z kritické edice: KOLEKTIV AUTORŮ, Marie-Hélène Coudroy-Saghai (ed.), *Hector Berlioz. La critique musicale 1823-1863*, sv. 1, Paris, 1996, s. 69

¹⁰¹ Informace o přepracování symfonie jsem převzal ze studie DÖMLING 1975

¹⁰² Poprvé to bylo v Římě, kdy, pravděpodobně okolo období Vánoc, Berlioz zažil vystoupení těchto pastýřů. Podruhé viděl italské pastýře přímo v horách Abruzzi a z tohoto zážitku byl ještě více nadšen, než z prvního setkání. Ve svých spisech Berlioz obojí popsal, viz: kritická edice citovaná v pozn. pod čarou č. 98, sv. 1, s. 211-213

¹⁰³ BLOOM, P[ETER], *Symphonie fantastique*, in: Joël-Marie Fauquet (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, 2003, s. 1192

Adagio ♩ = 84
lontano

Hoboj

Anglický roh

Solo

p

Obr. 13 Berlioz, Symphonie fantastique, Scène aux champs, takty 1-9

Anglický roh

Tympány in B. F.

Tympány in As. C.

Solo

p

pp *cresc.* *sf* *dim.* *p*

pp *cresc.* *dim.* *sf*

cresc. *dim.* *p* *sf* *p*

Obr. 14 Berlioz, Symphonie fantastique, Scène aux champs, takty 175-179

7.4 Berlioz, Harold en Italie

Harold en Italie, symfonie se sólovou violou je chronologicky druhou Berliozovou skladbou tohoto druhu. Vznikala mezi lety 1833-34. Podnětů k jejímu napsání bylo hned několik. Především obdiv pro Beethovenovu devátou symfonii později doplnily zážitky z jeho pobytu v Itálii a z četby Byronovy básně Childe Harold's Pilgrimage.

Pastorální věta Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse má v symfonii místo scherza. Jak uvádí J[ean]-P[ierre] Bartoli, různé charaktery v této větě umožňují Berliozovi evokovat dvě hudební scény. „*La première est une joyeuse salterelle de pifferari jouée au hautbois et au piccolo soutenus par une basse en bourdon. La seconde représente le chant lyrique du montagnard dans une imitation d'air populaire jouée au cor anglais.*“¹⁰⁴ Hudební forma celé věty se dá vyjádřit schématem aba + koda (díl a má tempové označení Allegro assai, díl b Allegretto, díl a podruhé opět Allegro assai a koda Allegretto). Koda je příznačná tím, že zde Berlioz zkombinoval tři různá hudební témata: melodii Allegra, melodii Allegretta a idée fixe, která je společná pro celou symfonii – to už naznačil P[eter] Bloom.¹⁰⁵ Následující ukázky dokumentují jednotlivá pastorální témata. U obr. 15 si můžeme povšimnout kvint v klarinetech (které hrají taktéž druhé violy), tento prvek při komponování v pastorálním stylu v 19. století byl velice častý (viz Beethoven, obr. 7).

Allegro assai ♩ = 138

Pikola
mf

Hoboj I
mf

Hoboj II
p

Klarinety in C
p

Obr. 15 Berlioz, Harold en Italie, Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. taktv 1-4 (vvbrané nástroje). ukázka tématu Allegra

¹⁰⁴ BARTOLI, J[EAN]-P[IERRE], Harold en Italie, in: Pierre Citron – Cécile Reynaud (ed.), *Dictionnaire Berlioz*, [Paris], 2003, s. 250 (rozsah celého hesla s. 248-251); shrnuto na základě tohoto slovníkového hesla a hesla BLOOM, P[ETER], Harold en Italie, in: Joël-Marie Fauquet (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, 2003, s. 576-577, dále je Harold en Italie - Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle

¹⁰⁵ viz Harold en Italie - Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle, s. 576

Allegretto ♩. = 69

Anglický roh

Obr. 16 Berlioz, *Harold en Italie*, Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse, takty 32-39, ukázka tématu Allegretta (bez doprovodu ostatních nástrojů),

Hoboj II

Anglický roh

Obr. 17 Berlioz, *Harold en Italie*, Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse, takty 41-44 (vybrané nástroje), ukázka práce s tématem Allegretta

7.5 Berlioz, *L'Enfance du Christ*

Ukázkou spojení pastorale a křesťanské vánoční tematiky v 19. století je pastýřský sbor *L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille* z Berliozova oratoria *L'Enfance du Christ*. Oratorium vzniklo mezi lety 1850-1854 na skladatelův vlastní text a zmíněný sbor byl vůbec prvním číslem, které Berlioz pro toto oratorium napsal. Při psaní díla se Berlioz odkazoval na starší hudbu, jelikož chtěl napodobit určité hudební kompoziční styly. Ačkoli jsou Berliozovy odkazy ke starším skladatelům v tomto oratoriu četné, nepřevažují mezi nimi odkazy na díla starších francouzských skladatelů. Rysy sboru *L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille* naznačují více vliv Johanna Sebastiana Bacha než vliv Lullyho či Charpentiera.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Shrnutí na základě poznatků z: ANONYM, Composers. Hector Berlioz. *L'enfance du Christ*, Op. 25. Work information, in: *Naxos Music Library*, 7. 8. 2012, www.naxosmusiclibrary.com; MACDONALD, HUGH,

Celé sborové číslo má následující obsazení: smíšený čtyřhlasý sbor, smyčcová sekce a hoboje a klarinety v párech. Hudební forma celého sboru je strofická a instrumentální motiv samotných dechových nástrojů má funkci přede hry, meziher a dohry.

Allegretto ♩ = 50

Hoboje

Klarinety in A

Obr. 18 Berlioz, *L'Enfance du Christ, L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille*, takty 1-4

7.6 Wagner, *Tristan und Isolde*

Wagnerovo hudební drama *Tristan und Isolde*, které sám označoval termínem *Handlung*, je v hudebních dějinách výjimečným dílem. Bývá chápáno jako významný milník, a to pro svou „všudypřítomnou emancipaci disonance“.¹⁰⁷ Nesmírná působnost díla na generace umělců spočívá v „extrémnosti jejího emocionálního výrazu“.¹⁰⁸ Podle Barryho Millingtona má dílo několik významných předchůdců, a to z hlediska jistých chromatických postupů či pro tzv. tristanovský akord. „*The celebrated Tristan chord is presaged (though never given in that precise form) in the Liszt song, as well as by composers as various as Mozart (K428, slow movement), Spohr (String Quartet in C op.4 no.1 and Der Alchymist) and Gottschalk (The Last Hope).*“¹⁰⁹ Myšlenku o napsání tohoto dramatu Wagner zplodil již na podzim roku 1854, třetí akt dramatu a tím i definitivní verze dramatu byly dokončeny 6. srpna 1859 v Lucernu.

Berlioz, Hector. §5: 1848–63, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 7. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

¹⁰⁷ MILLINGTON, BARRY, *Tristan und Isolde*, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 8. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com, citováno ve vlastním překladu, dále jen *Tristan und Isolde* – *Grove Online*

¹⁰⁸ tamtéž, citováno ve vlastním překladu

¹⁰⁹ tamtéž

Zaměříme se nyní na Wagnerovo psaní partů pro anglický roh. Jako sólový nástroj Wagner použil anglického rohu již ve své opeře *Der fliegende Holländer*, a to například v její ouvertuře. V opeře *Tannhäuser* již Wagner napodoboval zvuky pastýřů hrajících na šalmaj. „*From this time on, the cor anglais is the most consistent marker of the pastoral in Wagner's music dramas, including the amusing moment in Siegfried (1876) when the hero's frustrating attempts to imitate the woodbird's song on a reed pipe are played from backstage by a cor anglais.*“¹¹⁰ Přesto však u Wagnera nejrozsáhlejším pastorálním sólem pro anglický roh zůstává sólo z předehry ke třetímu aktu *Tristan und Isolde*. „*It is the most extensive solo Wagner wrote for any instrument.*“¹¹¹

V průběhu celého třetího aktu *Tristan und Isolde* se několikrát objeví pastýřská hudební témata, která jsou dohromady dvě. Veškeré sólové vstupy anglického rohu v tomto aktu jsou přitom hrány ze zákulisí.¹¹² Těchto sólových vstupů je celkem šest, přičemž nejprve zazní celé první pastýřské téma, pak s různými odstupy čtyřikrát odvozené verze prvního pastýřského tématu a naposledy jednou druhé pastýřské téma. Tímto Wagner bezesporu chtěl podpořit iluzi prostoru prostřednictvím reality hloubky jeviště a podpořil tím třetí dimenzi zobrazovaného prostředí. Heinz Becker tento efekt nazývá termínem *come-da-lontano* efekt.¹¹³ První zazní nejprve na konci předehry ke třetímu aktu a mnohokrát pak ještě v jeho průběhu. Objevuje se jak v partu anglického rohu, tak i v partech ostatních nástrojů. Když zazní v anglickém rohu potřetí, je spojeno s *Tristanovou* předtuchou tragického osudu.

¹¹⁰ BURGESS 2004, s. 229

¹¹¹ tamtéž, s. 229

¹¹² Pro realizaci opery se nabízí možnost najmout buďto pouze jednoho hráče na anglický roh, který má dost času na to, aby se na druhou scénu přesunul do orchestru nebo najmout hráče dva, čímž se situace usnadní. Viz: VETTER, ISOLDE – VOSS, EGON (ed.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, partitura, London, Eulenburg, 2001, s. VI

¹¹³ Tento efekt ve skutečnosti využívali i jiní operní autoři jako například Bizet a Massenet, ale před nimi také již Cherubini. Tento prostředek bývá využíván především pro simultánní spojení kontrastních nálad. Nadto ale slouží ke zintenzivnění dění v popředí jeviště. Ve vybraných ukázkách právě u Massenta či Bizeta radostná nálada pozadí nejen kontrastuje s tragickým průběhem dění na scéně, ale dává možnost tímto protikladem nešťastí více zdůraznit. Takto pojednal o tomto efektu Heinz Becker ve své studii: BECKER, HEINZ, *Die „Couleur locale“ als Stilcategory der Oper*, in: Heinz Becker (ed.) *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, sv. 42, Regensburg, 1976, s. 23-45, dále jen BECKER 1976

Anglický roh

p < *cresc.* *f* *dim.* *p*³ *cresc.*

f *dim.* *p* < *sf* *dim.* > *p* <

f *dim.* *p* < *f* *dim.*

p *cresc.* *dim.* *p* <

Obr. 19 Wagner, *Tristan und Isolde*, předehra ke třetímu aktu, část sóla anglického rohu v prvním znění v dramatu

Součástí prvního pastýřského tématu je ukázka na obr. 20. Tyto a další podobné triolové figury silně připomínají figury z *Rigi ranz des vaches* (viz obr. 10). Wagner vskutku byl na alpské hoře Rigi a inspiroval se melodiemi, které tam zaslechl od hráčů na alpský roh. Zmínil se o tom dokonce v jednom z dopisů své ženě.¹¹⁴

p *sf*

Obr. 20 Wagner, *Tristan und Isolde*, předehra ke třetímu aktu, část sóla anglického rohu v prvním znění v dramatu

Druhé pastýřské téma má zcela jiný charakter, nemá již ten smutný, melancholický tón jako první téma.¹¹⁵ I v tomto případě má melodie svůj další podtext, kterým je oznámení

¹¹⁴ To dokládá ve své studii A[lexandr] Hyatt King, viz KING 1945, s. 411

¹¹⁵ Jak uvádí Burgess, anglický roh se v 19. století nejlépe hodil k vyjadřování melancholických a truchlivých nálad, což ale nebylo v protikladu k pastorálnímu charakteru, ba naopak. Tento charakter, přestože se pro tento nástroj vyskytuje i nemálo melodií radostného charakteru, při využití anglického rohu v 19. století převažuje. Viz BURGESS 2004

příjezdu Isoldiny lodi. Pro toto téma Wagner zamýšlel využití zcela nového hudebního nástroje, který nechal zhotovit a který má připomínat alpský roh. V partituře se k tomuto sólu vztahuje tato poznámka: „*Das englische Horn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, (wie das Alpenhorn), hervorbringen; es ist daher zu raten, je nach Befund des akustischen Verhältnisses, es durch Hoboen und Klarinetten zu verstärken, falls man nicht, was das Zweckmässigste wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird.*“¹¹⁶ Nový nástroj byl ve skutečnosti připraven pro premiéru dramatu v roce 1865. Tzv. Tristan Schalmei, kterou vytvořil Wilhelm Heckel „*je rozeznívána dvojplátkem, má ostře kónické vrtání se zvoncovitým okrajem a šest prstových dírek s žádnou klapkou kromě půldírkového polštářku přes první díрку.*“¹¹⁷ Jiný nástroj ze stejné dílny, tzv. Heckel-Klarina, se používala pro tuto pasáž v 90. letech 19. století. „*Na tento nástroj, podobající se dřevěnému saxofonu (nebo tárogató), se hrálo s jednoduchým plátkem, používaly se hobojevé hmaty a měla dvě velikosti (sopranová v B ladění a sopránová v Es ladění).*“¹¹⁸

Anglický roh

Obr. 21 Wagner, Tristan und Isolde, třetí akt, první scéna, druhé pastýřské téma

¹¹⁶ MOTTL, FELIX (ed.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, partitura, Leipzig, [1912], s. 558

¹¹⁷ BURGESS 2004, s. 231, citováno ve vlastním překladu

¹¹⁸ tamtéž, s. 231-232, citováno ve vlastním překladu

Pozoruhodná je propracovanost vazby hudebních témat či motivů na děj opery. V souvislosti s příjezdem druhé lodi na hrad Kareol zaznívá opět první pastýřské téma, ačkoli již nezní v anglickém rohu. Můžeme tedy říci, že obě pastýřská témata mají v této opeře funkci signálu, který ohlašuje příjezd lodi.

8 Závěr

Závěrem shrňme některé základní poznatky o využití pastorálního koloritu v symfonické hudbě v 19. století. Jak jsme zjistili v průběhu bádání, skutečnost, že se skladatelé v 19. století obraceli k pastorálnímu koloritu v hudbě nebyla zcela výjimkou. Kromě kompozic v oblasti symfonické hudby to byly také mnohé opery s pastorálními náměty v širším slova smyslu, především v první dekádě 19. století. Výjimkou nebylo ani studium původní pastorální hudby samotnými skladateli, ba naopak, jak uvádí Heinz Becker, skladatelé velice často tvořili v samotném prostředí pro dosažení věrného napodobení toho kterého koloritu. Zjistili jsme též, že se někteří skladatelé uchylovali k původním alpským melodiím *ranz des vaches*, mnozí skladatelé měli osobní zkušenost s touto hudbou tím, že navštívili prostředí, kde se taková hudba provozovala.¹¹⁹

V bádání na poli této problematiky by se dalo zajisté pokračovat. K analýze se zde nabízejí taková díla jako Čajkovského symfonie *Manfred* (třetí věta s výrazným pastorálním hobojoyým sólem), Lisztovo oratorium *Christus* (část *Hirtenspiel en der Krippe*), Offenbachovy operety *Orphée aux enfers*, *Les Bergers* či *Daphnis et Cloé*, Meyerbeerova opera *Le pardon de Ploërmel* (*Air de cornemuse*), Raffova symfonie č. 7 *In die Alpen* a mnohá jiná pomíjeje navíc díla méně známých skladatelů. Téma by se zajisté dalo rozvést i směrem k jiné oblasti hudby než symfonické, mám na mysli například klavírní tvorbu, kde zvláště Ferenc Liszt vytvořil některá díla pod dojmy z pobytu v Alpách.

Cílem této práce však bylo především naznačit situaci pastorální tradice v hudbě v 19. století opíraje se o dvě základní monografické práce *The Oboe a Mountains, Music, and Musicians*. Jak je patrné i v 19. století skladatelé navázali na dlouhou hudební pastorální tradici ať už v linii vývoje duchovní, či světské hudby. Využití pastorálního koloritu ve Smetanově *Blaníku* je tedy zcela přirozeným jevem, přihlédneme-li ke skutečnosti, že Smetana zcela určitě znal Berliozovu *Symphonie fantastique* a slyšel pastýřská sóla z *Tristan und Isolde*, jejíž provedení v Mnichově v červnu roku 1872 navštívil.¹²⁰ Můžeme tedy konstatovat, že Bedřich Smetana pokračoval v této tradici hudebního pastore, využil v symfonické a operní hudbě stabilizovaný pastorální topos a svou variantou blanického pastorálního sóla přispěl k významným příkladům pastorální hudby v 19. století.

¹¹⁹ Kromě Berlioze a Wagnera toto platí také například o Schumannovi či Lisztovi, který zkomponoval, mimo jiné, některé klavírní kusy na pastorální náměty, viz KING 1945, s. 405-410. Becker též uvádí, že při kompozici svého dramatu *mis en musique Guillaume Tell* si Grétry nechal předzpívat švýcarské melodie příslušníky švýcarského pluku v Lyonu, viz BECKER 1976, s. 35

¹²⁰ viz OTTLOVÁ MARTA, Bedřich Smetana a Richard Wagner, in: Pavel Petránek (ed.), *Richard Wagner a česká kultura*, Praha, 2005, s. 236 (rozsah celého článku s. 221-238)

9 Bibliografie

ANONYM, Composers. Hector Berlioz. L'enfance du Christ, Op. 25. Work information, in: *Naxos Music Library*, 7. 8. 2012, www.naxosmusiclibrary.com

ANONYM, Idyll, in: Alison Latham (ed.) *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, 12. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

ANONYM, Ranz des vaches, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 23. 7. 2012, www.oxfordmusiconline.com, (zkr. Ranz des vaches – Grove Online)

ANTONOVÁ, JANA, Problematika žánru ve Smetanově švédské symfonické tvorbě, *Hudební věda XI*, 1974, č. 2, s. 175-185, (zkr. ANTONOVÁ 1974)

BARTHÉLEMY, M. Pastorale, in: Marc Honegger (ed.), *Dictionnaire de la musique*. Science de la musique. Formes, Technique, Instruments, sv. 2, Paris, 1976, s. 766-767

BARTOLI, J[EAN]-P[IERRE], Harold en Italie, in: Pierre Citron – Cécile Reynaud (ed.), *Dictionnaire Berlioz*, [Paris], 2003, s. 250 (rozsah celého hesla s. 248-251)

BARTOLI, J[EAN]-P[IERRE], Symphonie fantastique, in: Pierre Citron – Cécile Reynaud (ed.), *Dictionnaire Berlioz*, [Paris], 2003, s. 537-541

BARTOŠ, FRANTIŠEK, *Bedřich Smetana, Má vlast, Partitura*, Praha 1966, s. 11, (zkr. BARTOŠ 1966)

BARTOŠ, FRANTIŠEK, Myšlenka Blaníka u B. Smetany, in: Hana Humlová (ed.), *Smetanova Má vlast, 51. ročenka Dobročinného komitétu v Brně*, Brno 1939, s.74-79

BECKER, HEINZ, Die „Couleur locale“ als Stil­kategorie der Oper, in: Heinz Becker (ed.) *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, sv. 42, Regensburg, 1976, s. 23-45, (zkr. BECKER 1976)

BERKOVEC, JIŘÍ, *České pastorely*, Praha, 1987

BLOOM, P[ETER], Harold en Italie, in: Joël-Marie Fauquet (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, 2003, s. 576-577, dále je Harold en Italie - Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle

BLOOM, P[ETER], Symphonie fantastique, in: Joël-Marie Fauquet (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, 2003, s. 1192

BONDS, MARK EVAN, Symphony. §II: 19th century. Beethoven, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 31. 7. 2012, www.oxfordmusiconline.com

BOWNESS, ALAN, *The Tate Galery. An illustrated companion*, London, ³1984

BROWN, MAURICE J. E. – HAMILTON, KENNETH L., Eclogue, in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 12. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

BURGESS, GEOFFREY, The oboe in Romantic and Modernist music: cultural themes and implications. Echoes of the pastoral, in: BURGESS, GEOFFREY – HAYNES, BRUCE, *The Oboe*, New Haven, 2004, s. 216-236, (zkr. BURGESS 2004)

CINOTTI, MIA – LAVERGNÉE, ARNAUD BREJON DE, *Maliarske zbierky. Louvre Paríž*, Bratislava, 1989

DAHLHAUS, CARL, Die Symphonische Dichtung, in: Dahlhaus, Carl (ed.) *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber, 1980, s. 197-203, (zkr. DAHLHAUS 1980)

DÖMLING, WOLFGANG, Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programmusik, in: *Die Musikforschung* 28, 1975, s. 260-283, (zkr. DÖMLING 1975)

HENZE-DÖHRING, SABINE, Wilhelm Tell und die Musik, in: Helen Geyer – Wolfgang Osthoff – Astrid Stäber (ed.), *Schiller und die Musik*, Köln, Weimar, Wien, 2007, s. 83-95

HOLOMAN, D. KERN, Instrumentation and orchestration. 19th century, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 1. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

CHARLTON, DAVID, Guillaume Tell (i), in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com

CHEW, GEOFFREY – JANDER, OWEN, Pastoral, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com

JANEČEK, KAREL, Forma a sloh Mé vlasti, *Tempo XIV*, Praha 1935, s. 261-275, (zkr. JANEČEK 1935)

JANEČEK, KAREL, *Hudební formy*, Praha 1955, s. 422-428, (zkr. JANEČEK 1955)

JANEČEK, KAREL, *Tvorba a tvůrci*, Praha 1968, s.165-220, (zkr. JANEČEK 1968)

JEREMIÁŠ, OTAKAR, Poznámky k provedení Smetanova cyklu Má vlast, in: Hana Humlová (ed.), *Smetanova Má vlast, 51. ročenka Dobročinného komitétu v Brně*, Brno, 1939, s. 111-132, (zkr. JEREMIÁŠ 1939)

JUNG, HERMANN – ENGEL, HANS, Pastorale, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel, London, Basel, New York, Praha – Stuttgart, Weimar, 1997, sl. 1499-1509

KING, A[LEXANDER] HYATT, Mountains, Music, and Musicians, in: *The Musical Quarterly* 31, 1945, č. 4, s. 395-419, (zkr. KING 1945)

KOLDAU, LINDA MARIA, *Die Moldau, Smetanas Zyklus Mein Vaterland*, Köln, Weimar, Wien 2007, s. 129-145, (zkr. KOLDAU 2007)

KOLEKTIV AUTORŮ, Marie-Hélène Coudroy-Saghai (ed.), *Hector Berlioz. La critique musicale 1823-1863*, sv. 1, Paris, 1996

KOLEKTIV AUTORŮ, Miloslava Neumannová (ed.) *Umění a lidstvo. Encyklopedie umění nové doby*, Praha, 1974

LÉBL, VLADIMÍR – LUDVOVÁ, JITKA, Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy *Mé vlasti*, *Hudební věda* XVIII, 1981, č. 2, s. 114, (zkr. LÉBL-LUDVOVÁ 1981)

MACDONALD, HUGH, Berlioz, Hector. §5: 1848–63, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 7. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

MARKEVITCH, IGOR, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig, 1983, s. 313-363

MÉTRAUX, GUY, Le ranz des vaches, in: Edouard Glissant (ed.) *Le Courrier*. Les pays alpins, Paris, Février 1987, s. 32-33, (zkr. MÉTRAUX 1987)

MILLINGTON, BARRY, Tristan und Isolde, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 8. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com, (zkr. Tristan und Isolde – Grove Online)

MOTTL, FELIX (ed.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, partitura, Leipzig, [1912]

NEWMAN, WILLIAM S., *The sonata since Beethoven*. A history of the sonata idea, sv. 3, New York, ²1972

OČADLÍK, MIRKO, *Smetanova Má vlast*, Praha, 1953, s. 40-48

OSBORNE, RICHARD, Guillaume Tell (ii) [Guglielmo Tell ('William Tell')], in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20. 6. 2012, www.oxfordmusiconline.com, (zkr. Guillaume Tell (ii) – Grove Online)

OTTLOVÁ MARTA, Bedřich Smetana a Richard Wagner, in: Pavel Petránek (ed.), *Richard Wagner a česká kultura*, Praha, 2005, s. 221-238

OTTLOVÁ, MARTA, Smetana, *Má vlast*, *Mistři klasické hudby* 6, Praha [1999], s. 96, (zkr. OTTLOVÁ [1999])

PISKÁČEK, ADOLF, B. *Smetana: Má vlast*, Praha, [1917], s. 53-60

POWERS, HAROLD S., Lydian, in: Deane Root (ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 1. 8. 2012, www.oxfordmusiconline.com

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768

SMETANA, ROBERT, Program *Mé vlasti*, in: Hana Humlová (ed.), *Smetanova Má vlast*, 51. ročenka *Dobročinného komitétu v Brně*, Brno 1939, s. 24-33

SMOLKA, JAROSLAV, *Smetanova symfonická tvorba*, Praha, 1984, s. 282-304

SYCHRA, ANTONÍN, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, Praha, 1959

JT-LP [TROJAN, JAN – PŘIBYLOVÁ, LENKA], *Pastorela*, in: Jiří Vysloužil (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, s. 683-684

VETTER, ISOLDE – VOSS, EGON (ed.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, partitura, London, Eulenburg, 2001

M. V. [VIGNAL, MARC], *Pastorale*, in: Marc Vignal (ed.), *Larousse de la musique*, sv. 2, Paris, 1982, s. 1200-1201

HW [WEBER, HORST], *Pastorale op. 68*, in: Heinz von Loesch – Claus Raab (ed.), *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber, 2008, s. 576-577, (zkr. WEBER 2008)

ZICH, OTAKAR, *Symfonické básně Smetanovy*, Praha, ²1949, s. 150-162, (zkr. ZICH ²1949)