

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra strunných nástrojů

obor hra na violoncello

Úpravy Stravinského Pulcinelly

Bakalářská práce

Autor práce: Hana Střelcová Dis.

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Schnierer

Oponent práce: prof. Jozef Podhoranský

Brno 2013

Bibliografický záznam

STŘELCOVÁ, Hana. *Úpravy Stravinského Pulcinelly [Arrangements of Stravinskij's Ballet Pulcinella]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, rok. 2013 s. 38 Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Miloš Schnierer.

Anotace

Diplomová práce „*Úpravy Stravinského Pulcinelly*“ pojednává o životě hudebního skladatele Igora Stravinského, jeho spolupráci s Ruským baletem a Sergejem Ďagilevem. Především se ale zaměřuje na balet Pulcinella a jeho úpravy pro orchestr, housle a violoncello. Závěrem jsou zmíněny interpretační poznámky violoncellisty Erlinga Bløndala Bengtssona.

Annotation

Diploma thesis „*Arrangements of Stravinskij's Ballet Pulcinella*” deals with life of music composer Igor Stravinskij, his cooperation with Ballets Russes and Sergej Ďagilev. Mostly this thesis is focused on his ballet Pulcinella and its arrangements for orchestra, violin and cello. At the end there are mentioned the interpretation notes made by cellist Erling Bløndal Bengtsson.

Klíčová slova

Igor Stravinskij, Pulcinella, balet, úpravy, Ruský balet

Keywords

Igor Stravinskij, Pulcinella, ballet, arrangements, Ballets Russes

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Brně, dne 26. 4. 2013

Hana Střelcová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. PhDr.Miloši Schniererovi za jeho cenné rady a vstřícný přístup při psaní mé práce. Osobní poděkování patří také mé sestře Martině Maloškové.

Obsah

ÚVOD	6
1. IGOR FJODOROVIČ STRAVINSKIJ	7
1.1 STRAVINSKÉHO CESTA K HUDBĚ	7
1.1.1 <i>Osudová setkání</i>	7
1.1.2 <i>Petrohrad, Rusko a jejich vliv na Stravinského tvorbu</i>	8
1.2 TOULKY SVĚTEM.....	9
1.3 STRAVINSKÉHO PODZIM ŽIVOTA	10
1.4 STRAVINSKÉHO OSOBNOST	11
2 RUSKÝ BALET	12
2.1 <i>ĎAGILEV, SRDCE RUSKÉHO BALETU</i>	12
2.2 ZAČÁTKY RUSKÉHO BALETU	13
2.3 SLÁVA RUSKÉHO BALETU	13
3 BALET PULCINELLA	15
3.1 RUSKÝ BALET MEZI DVĚMA VÁLKAMI.....	15
3.1.1 <i>Inspirace Pergolesim</i>	15
3.2 VZNIK BALETU PULCINELLA	16
3.2.1 <i>Scénografie a výprava nového baletu</i>	19
3.2.2 <i>Premiéra</i>	19
4 ÚPRAVY STRAVINSKÉHO PULCINELLY	21
5 INTERPRETAČNÍ POZNÁMKY K JEDNOTLIVÝM ČÁSTEM ZAPSANÉ VIOLONCELLISTOU ERLINGEM BLØNDALEM BENGTSSONEM	24
ZÁVĚR	26
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	27
SEZNAM OBRÁZKŮ	28
SEZNAM TABULEK	29
SEZNAM PŘÍLOH	30

Úvod

Prvotním nápadem a myšlenkou pro mou bakalářskou práci byla Italská suita pro violoncello a klavír Igora Stravinského, kterou jsem si zařadila do svého koncertního repertoáru pro absolventský koncert na bakalářském studiu. Zjistila jsem ale, že tato práce už byla zpracována mým profesorem na JAMU. Miroslav Zicha se ve své práci *Stravinského italská suita* z roku 1984 zaměřil právě na violoncellovou suitu, udělal její rozbor a poznámky k interpretaci. Mým záměrem tedy bylo zjistit více o historii a dalších úpravách hudby Stravinského Pulcinelly. Ve své práci jsem se věnovala osobě autora, jeho vztahu k baletu, osobnosti Sergeje Ďagileva a samotnému baletu Pulcinella, z jehož hudby později vzešly úpravy pro orchestr, housle a violoncello.

Na mé studijní stáži v Dánsku jsem měla možnost hrát na koncertě k oslavě životního jubilea významného dánského violoncellisty Erlinga Bløndala Bengtssona. Škola také pořádala kurzy s jeho bývalým žákem a nyní profesorem na Academy of Music ve Stockholmu Olem Karlssonem. Oba výše jmenovaní violoncellisté studovali u Gregora Piatigorského, který Stravinskému pomáhal s úpravou Italské suity pro violoncello. Erling Bløndal Bengtsson byl po několik let také Piatigorského asistentem a měl možnost s ním úzce spolupracovat. Zaznamenal několik poznámek a úprav, které Piatigorsky po vydání sám navíc doplňoval do violoncellového partu a také hrál se svými žáky.

1. Igor Fjodorovič Stravinskij

1.1 Stravinského cesta k hudbě

Igor Fjodorovič Stravinskij se narodil 17. června 1882 nedaleko Petrohradu do rodiny známého operního pěvce Mariinského divadla. Igorův otec Fjodor Ignatěvič se v petrohradském divadle setkával s takovými umělci jako Musorgskij, Stasov, Dostojevskij aj. Jeho matka Anna Kyrillovna byla výbornou hráčkou na klavír a také zpívala. Kouzlo divadla, zákulisí a prostředí hudby tak na Stravinského působily již od dětství. Sám se začal učit hře na klavír a hudební teorii v devíti letech. Před únavným cvičením ale dával přednost improvizaci svých vlastních malých skladbiček. Navštěvoval Gurevičovu školu v Petrohradě a také chodíval na koncerty dvou hlavních petrohradských společností - Carské hudební společnosti a Ruských symfonických koncertů, jehož hlavními osobnostmi byli skladatelé jako Glazunov, Rimskij-Korsakov nebo Ljadov. Neustále se vzdělával ve studiu harmonie, kontrapunktu a hře na klavír.

1.1.1 Osudová setkání

Na popud rodičů se roku 1901 přihlásil na studium práv na petrohradské univerzitě. Zde se spřátelil se svým spolužákem Vladimírem, nejmladším synem Rimského-Korsakova. Ten mu v létě roku 1902 představil svého otce. Po prvním setkání a poslechu Stravinského skladeb ho však Rimskij-Korsakov odradil od studia na konzervatoři a doporučil mu brát lekce harmonie a kontrapunktu u jeho žáka. Stravinskij byl zklamaný, ale dal na radu Rimského a začal se pilně učit kontrapunktu. Pracoval na své první klavírní sonátě a tento nelehký úkol ho přivedl o rok později zpět k Rimskému-Korsakovovi, který mu od toho léta začal dávat soukromé hodiny. Zasvětil ho do znalosti techniky kompoziční práce, hudebních forem a především instrumentace. V té době Stravinskij pokračoval také ve studiu práv na univerzitě a ve volných chvílích se pečlivě připravoval na hodiny u Rimského. Ten mu byl dobrým přítelem a velkým vzorem. Pro Stravinského byl téměř jako otec. Až do Korsakovovy smrti r. 1908, která jím velmi otrásla, mu nosil, posílal a konzultoval s ním své partitury.

Stravinskij považoval za důležité neustále se vzdělávat a seznamovat s díly známých světových skladatelů i těch, které ještě neznal, jako např. Gabriela Faurého, Césara Francka, Clauda Debussyho, Paula Dukase a jiných. Postupně pronikl do vyšších kruhů tehdejšího uměleckého světa v Petrohradě. Na jaře roku 1905 dokončil univerzitní studium, ale dráha právníka ho nelákala. Tehdy se 23-letý Stravinskij rozhodl stát profesionálním skladatelem. V lednu r. 1906 se oženil se svou sestřenicí Kateřinou Nossenkovou, která mu během studia byla velkou oporou a se kterou se velmi sblížil. Měli spolu dvě děti. Syna Fjodora, narozeného roku 1907 a dceru Ludmilu, která se narodila o rok později.

Jeho hudba byla poprvé uvedena 27. prosince 1907 v sále Petrohradské hudební společnosti. Byly to písně *Pastorale* a *Jaro* v podání zpěvačky J. F. Petrenkové. V letech 1908-1910 zde byla takto uvedena také díla jako *Symfonie Es dur*, *Faun a pastýřka* na Puškinovy verše, *Fantastické scherzo* nebo *Ohňostroji*.

V tomto období býval Stravinskij právě díky Rimskému-Korsakovovi častým hostem Večerů soudobé hudby. Tady se scházely osobnosti uměleckého světa v čele s V. F. Nuvelem a A. P. Nurokem a byla uváděna nová díla ruských, německých a francouzských skladatelů. Zde se také poprvé setkal se Sergejem Pavlovičem Ďagilevem, který později výrazně ovlivnil Stravinského umělecký vývoj a jeho kariéru a ve kterém našel Stravinskij i blízkého přítele. Díky Ďagilevovi začal mladý Stravinskij pronikat do světa baletu a na jeho popud psát pro baletní společnost Ruský balet. Poprvé si ho vybral Ďagilev pro začínající sezónu s Ruským baletem v Paříži roku 1909. Po poslechu *Ohňostroje* byl přesvědčen, že je Stravinskij přesně ten, koho potřebuje. Od tohoto roku začala významná spolupráce těchto dvou osobností, která přinesla na scénu mnoho významných baletů jako např. *O ptáku ohniváku*, *Petruška*, *Svěcení jara* aj., jejichž hudba z pódíí dodnes nevymizela. Již zmiňované balety mu v letech 1910-1913 přinesly slávu a finanční zajištění.

1.1.2 Petrohrad, Rusko a jejich vliv na Stravinského tvorbu

Rodina Stravinských často střídala domovy - Petrohrad, Paříž, Švýcarsko, USA. Po propuknutí 1. světové války však museli zůstat ve Švýcarsku, odříznuti od vydavatelů a finančních zdrojů, které ubývaly i s mizivými zakázkami od Ruského baletu. Během války Stravinskij často vzpomínal na rodné Rusko. Komponoval ruské písně a sbory, komickou operu *Mavru* a *Příběh vojáka*, který je jeho

nejoblíbenějším dílem a vychází z ruské lidové pohádky. Tehdy už cítil, že se do své milované vlasti asi nikdy nevrátí.

V Petrohradě prožil 30 let. Dětství, mládí, skladatelské začátky. Odjel v květnu r. 1910 a o svém městě vždy mluvil s láskou a něhou. Celá jedna etapa jeho hudby je ovlivněna ruským prostředím (ruská tematika, umělecký projev) a do některých svých děl promítl své pocity a vzpomínky z tohoto města. Když pak ztratil kontakt s rodným Ruskem, nastal i stylistický obrat v jeho tvorbě. Stále je však možno nalézt stopy ruského stylu i v pozdějších dílech, např. v baletu *Orfeus* (1949) nebo *Requiem canticles* (1966).

1.2 Toulky světem

Po skončení války měl Stravinskij potřebu kulturního života a tak se roku 1920 s rodinou přestěhovali na francouzský venkov blíž k Paříži, tehdejšího centra uměleckého dění, kam často dojížděl. V roce 1921 se připojil k turné Ruského baletu, s nímž navštívil Španělsko a Anglii a kde byla provedena i koncertní premiéra *Svěcení jara*. Stravinskij začal být velmi žádaným umělcem a dirigentem svých děl a na svých koncertních cestách projel snad celou Evropu a Ameriku. Navštívil jak menší města, tak i velká umělecká centra. Žil delší dobu i v New Yorku, Paříži, Los Angeles nebo v Benátkách. Nezbyvalo mu už moc času na balet a proto po *Pulcinellovi* (1920) už Ďagilevovi nekývl na další zakázky. Ďagilev byl velmi dotčen a neobměkčilo ho ani to, když mu Stravinskij věnoval svou latinskou operu-oratorium *Oidipus Rex*. I když je pojilo velké přátelství, tyto události a Ďagilevova pýcha a nesmiřitelnost s tím, že Stravinskij skládal balety i pro někoho jiného než pro Ruský balet, zapříčinily, že před jeho smrtí spolu šest měsíců nepromluvili. V červnu roku 1934 se stal Stravinskij francouzským občanem a rok poté vyšla jeho autobiografie *Kronika mého života*.

Po turné roku 1935 ve Spojených státech se mu dostalo velké chvály. Před vypuknutím 2. světové války přišla nabídka k napsání několika zakázek do Ameriky - balet *Hra v karty* nebo *Symfonie in C*. Rok 1939 pro něj byl tragickým rokem. Jeho dcera Ludmila zemřela na tuberkulózu, poté během pár měsíců manželka Kateřina a jeho matka. Sám touto nemocí také onemocněl. Po vypuknutí války, kdy se jeho stav zlepšil, se odstěhoval do Spojených států amerických. V roce 1940 se podruhé oženil

s Věrou Bossetovou, herečkou a baletkou, se kterou se již dříve seznámil r. 1921 na turné Ruského baletu po Spojených státech. Po druhé světové válce začal být o jeho osobu dirigenta a interpreta vlastních děl velký zájem. Koncertoval snad po celém světě a cestoval až do svých 86 let.

Rok 1945 mu přinesl americké státní občanství a také smlouvu s vydavateli Booseyem a Hawkesem. Přál si také napsat celovečerní operu a tak na radu přítele oslovil k napsání libreta básníka W. H. Audena. Po třech letech (1951) měla opera *Život prostopášíka* premiéru na Mezinárodním festivalu současné hudby v Benátkách. Tímto dílem také končí jeho třicetileté období neoklasicismu.

1.3 Stravinského podzim života

V létě roku 1948 napsal mladý hudebník Robert Craft Stravinskému dopis s žádostí o zapůjčení partitury na koncert, který byl skladateli věnován a který na jeho počest pořádal v New Yorku. Stravinskij se zapůjčením souhlasil a nabídl se, že by rád některé části koncertu řídil. Díky pokročilému věku však už nebyl schopný dirigovat vše sám a proto zkoušky vedl Robert Craft. V tomto mladém dirigentovi našel Stravinskij velmi nadaného interpreta svých děl. Jejich spolupráce byla překvapivě úspěšná a vzniklo z ní hluboké přátelství. Robert Craft poté vydal knihu *Rozhovory s Robertem Craftem o Stravinského životě* obsahující i soukromé dopisy a fotografie ze Stravinského života.

Ač už v to Stravinskij nedoufal, roku 1962 byl pozván do Ruska, aby zde dirigoval koncerty v Moskvě a Petrohradu. Ruská společnost ho přijala jako hrdinu a na lístky na koncerty stály tisíce lidí. Pro Stravinského to byl nejen triumfální návrat, ale také splnění jeho velkého snu, podívat se ještě jednou do svého milovaného Ruska.

V roce 1967 však začal mít zdravotní problémy a tento rok také řídil své poslední představení - suitu *Pulcinella*. Dokončil poslední nahrávku a už nebyl fyzicky schopen skládat. Radost mu ale působilo poslouchání desek, hudby jiných autorů, které miloval. Jeho zdravotní stav se nadále zhoršoval a roku 1971 ho v New Yorku postihla vážná nemoc, které 6. dubna téhož roku podlehl. Je pochován na ostrově San Michelle v Benátkách. Vedle něj odpočívá i jeho přítel Sergej Ďagilev.

1.4 Stravinského osobnost

Igor Stravinskij byl velmi vzdělaný člověk. Zajímal se o filozofii, náboženství, dějiny hudby a umění, estetiku a psychologii. Velkou pozornost věnoval i matematice. Robert Craft, se kterým se Stravinskij sblížil v roce 1948, napsal, že Stravinskij pracoval ve dne v noci. Komponoval, cvičil na piano, upravoval a instrumentoval díla. I když byl často nemocný (tyfus, tuberkulóza, bolesti hlavy apod.), neztrácel optimismus. Byl plný energie a miloval život. Oproti současníkům se nebál jít do minulosti a nacházet v ní inspiraci pro svá díla. Každé jeho dílo je originálem, jeho skladby a balety jsou stále uváděny na světových podiích. Je právem nazýván jedním z největších skladatelů 20. století.

Následující Stravinského výrok přesně vypovídá o tom, jaký život žil, a to se odrazilo i v jeho tvorbě.

„Nežiji ani v minulosti, ani v budoucnosti. Žiji v přítomnosti. Nevím, co bude zítra. Pro mne existuje jen pravda dnešního dne. Jsem povolán sloužit této pravdě a dělám to s naprostým přesvědčením.“¹

¹ STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*, Praha: Supraphon, 1967. str. 249

2 Ruský balet

Ruský balet nebo také tzv. Ballets Russes byla taneční společnost, za jejímž založením stál Sergej Ďagilev. Ten byl po dvacet let i jejím ředitelem a organizátorem. Tento soubor plný ruských baletních talentů a nadaných choreografů ve spolupráci s významnými návrháři na počátku 20. stol. výrazně ovlivnil světovou baletní scénu.

2.1 Ďagilev, srdce Ruského baletu

Sergej Ďagilev (31. 3. 1872 – 19. 8. 1929) projevoval své organizační schopnosti již před založením společnosti. Spolu s přáteli vedl časopis *Život umění*, ve kterém se snažil více přiblížit západní kulturu, kterou ruská společnost příliš nepřijímala. Co se týkalo baletní scény, baletní technika vycházela z francouzské baletní tradice. Ruský tanečník Marius Petipa, v jehož choreografii byly uváděny v Petrohradě Čajkovského balety *Labutí jezero*, *Šípková Růženka* nebo *Louskáček*, poté propracoval klasickou baletní techniku a ve spojení s Čajkovským vytvořil to, čemu se říká ruská baletní škola. Právě Čajkovskij byl autor, který jako první povýšil baletní hudbu na uměleckou úroveň. Hlavní roli na scéně ale měla baletka a mužský partner byl upozaděn a pomáhal při otočkách a zvedacích figurách. Podle Ďagileva byl balet uzavřený do sebe – ruská hudba, ruská témata a ruští baletní tanečníci.

Ďagilev začal v Petrohradu organizovat výstavy se západním uměním. A díky jeho schopnostem a talentu byly úspěšné. Časopis ale bohužel z finančních důvodů přestal vycházet. Mezi léty 1906-1908 zaujal Ďagilev veřejnost, když v Paříži pořádal několik koncertů ruské hudby, výstavy ruských malířů a sezonu ruské opery. V roce 1909 po návratu do Petrohradu začal v Mariinském divadle, jehož patronem byl kníže Vladimír, připravovat následující sezónu. Operní i divadelní představení měla být uvedena i v Paříži. Spolupracoval s choreografem Fokinem, návrhářem scény Benoisem a návrhářem kostýmů Leonem Bakstem.

Když ale kníže Vladimír náhle zemřel a nechal organizátory bez finančních prostředků, požádal Ďagilev o pomoc své přátele v Paříži. S penězi, které mu propůjčili, měl možnost měnit i repertoár, který se teď více skládal z baletních představení. V roce 1909 se vypravil do Paříže se souborem čítajícím nejlepší umělce a tanečníky. Pařížské obecnstvo, které bylo zvyklé vídat jen pár ruských tanečníků,

bylo ohromeno precizností a zanícením souboru. Po tomto úspěchu se Ďagilev rozhodl pokračovat se společností Ruský balet. Uváděl v Paříži Stravinského balety nebo *Třírohý klobouk* od Manuela de Falla. Všechny inscenace měly ohromný úspěch a těšily se velké oblibě.

2.2 Začátky Ruského baletu

V průběhu první sezony Ruského baletu se uváděly balety na již existující hudbu. Postupně začal Ďagilev zadávat zakázky k napsání baletů a obracel se především na západní skladatele a umělce. Manuel de Falla, Eric Satie, Richard Strauss, Claude Debussy, Daniel Milhaud, Maurice Ravel a další, ti všichni psali hudbu k novým baletům pro Ďagileva. Nejdůležitějším skladatelem pro Ďagileva byl však Igor Stravinskij. V roce 1909 byl požádán k přeinstrumentování hudby F. Chopina k *Sylfidám*, v roce 1910 napsal pro Ďagileva *Ptáka ohniváka*, 1911 *Petrušku* a o dva roky později rozsáhlé dílo *Svěcení jara*, které svým uvedením vyvolalo obrovský skandál. Jednak kontroverzní Stravinského partiturou a hlavně nejednotností pohybu s hudbou. I přes to byl Ďagilev spokojen. Stravinskij spolupracoval s baletní společností velmi intenzivně. Dohlížel na zkoušky, sám se zajímal o techniku baletu, radil se s choreografy a výtvarníky.

Ďagilev uváděl před 1. světovou válkou balety s ruskou tematikou jako *Petruška*, *Šeherezáda*, *Svěcení jara*, *Polovecké tance z Knížete Igora*. S těmi si společnost dobyla západ. Jenže doba si žádala nový přístup. Byl kladen důraz na styl a témata nebyla tak důležitá. Začaly se objevovat neoklasické tendence - nový styl, stará látka. V roce 1920 tak pro Ďagileva upravil Stravinskij na základě skic hudbu Pergolesiho a vznikl balet *Pulcinella*.

2.3 Sláva Ruského baletu

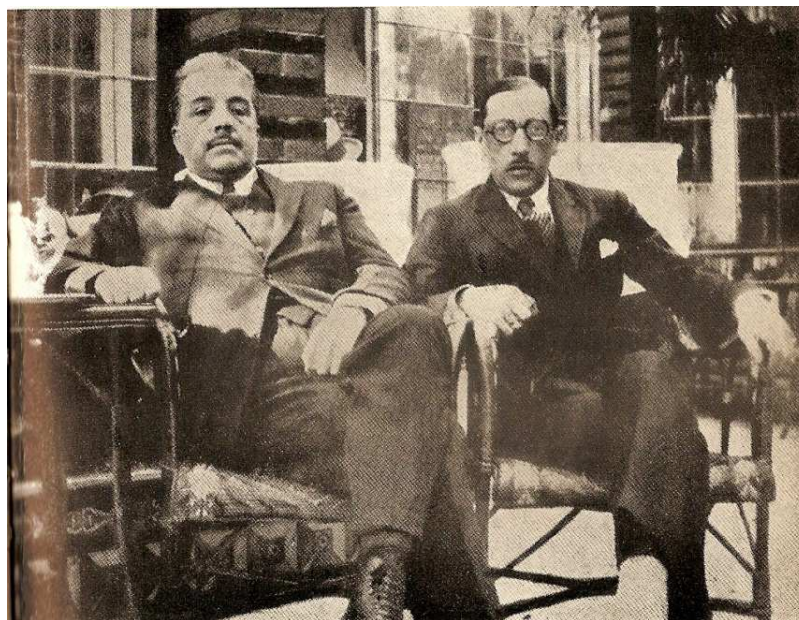
Během jednadvaceti let na scéně (v období 1. světové války byla skupina přechodně rozpuštěna) uvedl Ruský balet šedesát osm baletů. Pro Ďagileva pracovali návrháři jako Pablo Picasso, Jean Miro, Benois, Andre Derain, Max Ernst a další. Spolupracoval s pěti choreografy: Fokinem, Mjasinem, Balanchinem, Nižinským a jeho sestrou Bronislavou (všichni Rusové).

Soubor Ruský balet vyprodukoval za léta své slávy vynikající tanečnice jako např. Václava Nižinského, Leonida Mjasina, Olgu Spešivtëvov, Tamaru Karsavinu nebo Lydii Lopokovovou.

Po Ďagilevově smrti ve 40. letech se skupina přesunula do Monte Carla a začala se nazývat Ruský balet Monte Carlo. Počátek 2. světové války ale zavinil její rozpad.

I když Ďagilev podle Stravinského neměl nejlepší hudební úsudek, dokázal rozpoznat dobrou látku, nápad, myšlenku, kterou pak dovedl k dokonalosti. V jeho souboru bylo nemálo tanečníků, kteří pod jeho vedením vyzráli, choreografů, kteří patřili k těm nejlepším na baletní scéně. Svými rolemi Nižinskij postavil mužského tanečníka doprostřed jeviště a dělil se tak o hlavní roli s primabalerínou. V jiném projektu zase tanečníci tančili bosí, což bylo do té doby nevídané. Ďagilevova osobnost, která dýchala z celého souboru, jeho styky a intuice dokázaly Ruskému baletu zajistit nejen obdiv publika, ale také kapitolu v dějinách...

Obr. 1 - Igor Stravinskij a Sergej Ďagilev v Seville r. 1921



Zdroj: STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*, Praha: Supraphon, 1967. 476 str.

3 Balet Pulcinella

3.1 Ruský balet mezi dvěma válkami

Po skončení 1. světové války nebylo pro Stravinského lehké navázat znovu na uměleckou spolupráci s Ďagilevem. Pět let před vypuknutím války byli v úzkém kontaktu, Ruský balet uvedl čtyři z jeho hlavních děl, ale válka jejich cesty na chvíli rozdělila. Ďagilev se projevil jako žárlivý muž, protože Stravinskij začal svá nová díla uvádět i v jiných produkcích, než byl Ruský balet. Nejevil proto o jeho díla psaná za války, jako např. *Příběh vojáka*, který byl uveden ve švýcarské produkci, velký zájem.

Ďagilev se po válce rozhodl znovu shromáždit svou společnost tanečníků v Londýně. Během sezóny v Operním divadle, která začínala 5. září 1918 a trvala do 28. března 1919, uvedl pestrý program, který čítal i jednotlivé balety. Po krátkém turné téhož roku v Manchesteru se společnost vrátila do Londýna otevřít svou vlastní sezónu v divadle Alhambra. Poté následovala třetí sezóna v divadle The Empire. Ve svém repertoáru měli tehdy Stravinského *Ptáka Ohniváka* a *Petrušku*, nikoliv ještě *Svěcení jara*. Ďagilev přemýšlel, jak by mohl přilákat obecenstvo zpátky k ruskému baletu. Vzpomněl si na úspěch svého baletu *Le donne de buon umore*, který uvedl v Římě v dubnu roku 1917 a jehož hudba byla zpracována ze sonát Domenica Scarlattioho skladatelem Vincenzem Tommasinim. Začal tedy lákat Stravinského, jestli by si nechtěl vyzkoušet podobnou práci a nepokusil se o zpracování hudby pro balet podle děl dalšího skladatele 18. století. Když se zmínil, že tím skladatelem by měl být Giovanni Battista Pergolesi, Stravinský myslel, že Ďagilev zešílel.

3.1.1 Inspirace Pergolesim

V té době věděl Stravinskij o Pergolesim jen málo a jediná díla, která znal, ho nikterak nezajímala. Byla to jeho komická opera *Služka paní* a *Stabat Mater*. Ďagilev však Stravinskému předložil nashromážděné kopie neznámých, nebo méně známých Pergolesiho děl, mnohá jen v rukopisech, která našel v italských knihovnách a hudebních školách a také v britském muzeu. I když s menšími předsudky, Stravinskij souhlasil, že se do materiálů podívá a řekne Ďagilevovi svůj názor. I přesto, že

notový materiál poskytnutý Ďagilevem opravdu obsahoval i některé neznámé a nevydané skladby, si Stravinskij nakonec vybral jen hudbu z publikovaných děl Pergolesiho. Zejména různorodé instrumentální skladby, Triové sonáty a tři z oper tohoto autora – operu seria *Adriano in Siria* (1734), komponovanou na texty Metastasia a dvě komické opery s libretem psané v neapolském nářečí - *Lo Frate innamorato* (1734) a *Il Flaminio* (1735). Při čtení a zkoumání Pergolesiho hudby se do ní postupně zamiloval a na Ďagilevův návrh nakonec kývl.

3.2 Vznik baletu Pulcinella

V tomto bodě bylo nutné vymyslet plán činnosti pro balet. Ďagilev se řídil starým rukopisem, který našel v Neapoli a který byl datován roku 1700. Skládal se z řady komických epizod s hlavní postavou Pulcinellem, tradičním hrdinou neapolských *commedia dell'arte*². Na pořadí scén spolupracoval Stravinskij jak s Ďagilevem, tak i s choreografem Mjasinem. Hlavní epizoda vybraná pro balet byla nazvána *The Four Pulcinellas*/Čtyři Pulcinellové.

Všechny místní dívky jsou zamilované do Pulcinella. Všichni mladí muži, kterým byly tyto dívky přislíbeny, však žárlí, a plánují, jak by ho zabili. Půjčí si proto kostýmy, které připomínají ten Pulcinellův a v přestrojení se představí svým milovaným dívkám. Myslí si, že budou mít úspěch a plánují vraždu. Pulcinella je však mazaný chlapík, který si svou roli vymění se svým dvojníkem Furbem. Ten předstírá, že podlehl Pulcinellovým nepřítelům. Pravý Pulcinella se mezitím převlékne za kouzelníka a vzkřísí své dvojče. V okamžiku, kdy si čtyři mladí mužové myslí, že se zbavili svého rivala a přichází si pro své nevěsty, přichází na scénu Pulcinella. Oddá všechny čtyři páry a on sám si bere Pimpinellu s Furbovým požehnáním. Ten po svém vzkříšení přebírá převlek kouzelníka místo Pulcinelly.

Stravinskij vybíral vhodná komorní a operní čísla, která mohl přeměnit v taneční části. V první řadě spíše hledal rytmická než melodická taneční čísla, jenže pak postupně zjistil, že v hudbě 18. století takový rozdíl vlastně neexistuje. K instrumentování chtěl použít menšího orchestru, aby zůstala zachována orchestrální tradice 18. století. Z dřevěných nástrojů vyloučil klarinety, smyčce rozdělil na dvě skupiny - concertino a ripieno a odstranil bicí nástroje. Vložil operní

² forma divadla, charakteristická maskami a improvizovaným představením založeným na náčrtcích nebo scénářích, která začala v 16. století v Itálii

části, které připadly sopránu, tenoru a basovému sólu a tito tři zpěváci měli být součástí orchestru, nikoliv zpívat na scéně. Konečné obsazení orchestru tedy bylo: dvě flétny, dva hoboje, dva fagoty, dva lesní rohy, smyčce skládající se ze smyčcového kvintetu – I., II. housle, viola, violoncello a kontrabas. Zpracování orchestrálních partů je velmi zdařilé a pestré. Každá část je upravena pro odlišné nástrojové seskupení. Střídáním concertina a ripiena ve smyčcích, ale také dřevěných a dechových nástrojů a zvuku celého orchestru, vytváří Stravinskij barevnou a povedenou instrumentaci. Ta se od Pergolesiho hudby liší zejména ve využití dechových nástrojů. U Pergolesiho jsou spíše v pozadí a vévodí smyčce. Naopak Stravinskij kladl velký důraz na práci s dechovými nástroji a jejich sólovému využití. Jsou tu rovnocennými partnery smyčcových nástrojů.

Při práci na vybraných částech Pergolesiho hudby Stravinskij prokázal skvělé dovednosti ve výběru, zpracování a občasném transponování jeho hudby. Pečlivě spojil tonalitu, dynamiku a nástrojové a vokální barvy. On sám příležitostně porušil formální symetrii hudby 18. století vynecháním, prodloužením nebo opakováním frází, ani se neřídil tradičním harmonickým schématem. Pro většinu částí zachoval melodickou a basovou linii z originálu a téměř ji neměnil. Přidal své vlastní invence, výrazové prostředky a svéráznou orchestraci. Uvedme například zdvojení nástrojů jako je pozoun nebo kontrabas v části *Vivo*, nebo část, kdy smyčce vystupují jako suchá rytmická podpora nahrazující bicí nástroje. Vytvořil suitu s individuálními částmi, která představuje hudbu celého baletu. Pořadí vět a původ, ze kterých byly přejaty, můžeme vidět v Tabulce č. 1 (viz. níže).

Partitura pro balet byla nazvána *Pulcinella, balet o jednom aktu pro malý orchestr se třemi sólovými hlasy podle Giambattisty Pergolesiho*. Stravinskij na ni pracoval mezi lety 1919-1920. Ve srovnání s balety *Pták Ohnivák* a *Svěcení jara* je prováděcí aparát nečekaně malý. To však bylo Stravinského přání. Práce na baletu *Pulcinella* zdánlivě neovlivnila jeho pozdější vlastní hudební styl (v dalších dílech jako je *Concertino* nebo *Symfonie dechových nástrojů* nenajdeme žádné náznaky Pergolesiho hudby), na druhou stranu ale nikdo nečekal tak velký obrat v jeho hudební řeči. Zejména jeho návrat k tonalitě a klasické homofonní faktuře hudby. Pro Stravinského samotného to byl i určitý zlomový bod v jeho životě. Po prvotním nezájmu totiž našel v tomto stylu hudby velké zalíbení, které ovlivnilo i jeho budoucí tvorbu.

Tabulka 1 – Pergolesiho hudba v baletních částech

1. <i>Předehra</i>	Triová sonáta, 1. věta
2. <i>Serenáda</i> (tenorové sólo)	<i>Il Flaminio</i> Akt I. Aria (Polidoro)
3. <i>Scherzino, s Poco piú vivo</i>	Triová sonáta II, 1. věta
4. <i>Allegro</i>	Triová sonáta II, 3. věta
5. <i>Andantino</i>	Triová sonáta VIII, 1. věta
6. <i>Allegro</i>	<i>Lo Frate ´nnamorato</i> . Předehra k II Aktu
7. <i>Allegretto</i> (sopránové sólo)	<i>Adriano in Siria</i> , Akt III., Arietta (Aquilio)
8. <i>Allegro assai</i>	Triová sonáta III, 3. věta
9. <i>Allegro (alla breve)</i> (basové sólo)	<i>Il Flaminio</i> Akt I. Aria (Bastiano)
	<i>Lo Frate ´nnamorato</i>
10. (a) <i>Largo</i> (trio)	(a) Akt III. Aria (Ascanio)
(b) <i>Allegro</i> (duet soprán a tenor)	(b) Akt II. Canzona (Vannella)
(c) <i>Presto</i> (tenorové sólo)	(c) Předehra k Aktu III.
11. <i>Allegro alla breve</i>	12. Suita pro smyčce
12. <i>Allegro moderato</i>	Triová sonáta VII, 3. věta
13. <i>Andantino</i> (sopránové sólo)	Canzona pro soprán, Se tu m´ami,
14. <i>Allegro</i>	8 lekcí pro Harpsichord (2. set), 7. Sonata
15. <i>Gavotta se dvěma variacemi</i>	8 lekcí pro Harpsichord (1. set), II. Sonata
16. <i>Vivo</i>	Symfonie pro violoncello a kontrabas, 3. věta
17. <i>Tempo di minué</i> (trio)	<i>Lo Frate ´nnamorato</i> , Akt I. Canzona (Don Pietro)
18. <i>Allegro assai</i>	Triová sonáta XII, 3. věta

Zdroj: WHITE, E. W. *Stravinsky, The composer and his work*, Londýn: Faber and Faber, 1966. str. 247.

3.2.1 Scénografie a výprava nového baletu

Pro Stravinského bylo jedním z lákadel na práci tohoto baletu také to, že mohl spolupracovat s Pabem Picassem, jakožto hlavním tvůrcem scény a kostýmů. Ten se však ze začátku potýkal s menšími nesnázemi. Traduje se, že když poprvé předložil své návrhy Ďagilevovi, ten se rozčílil, hodil je na zem, začal na ně dupat a odešel s prásknutím dveří. Bylo to malé nedorozumění, protože Ďagilevova představa byla scéna ve stylu *commedia dell'arte* s maskami a bílými kostýmy, jenže Picasso mu donesl návrhy kostýmů spíše z Offenbachovské éry s licousy na tvářích. Toto urážlivé odmítnutí však Picassa neodradilo a navrhl novou sérii kostýmů a scénu v duchu 18. století s neapolskými domy, leskem a barokními dekoracemi, přesně podle Ďagilevova gusta. Kulisy byly namalovány neutrální modrou, šedou a tmavě hnědou barvou a celá scéna byla zahalena do bílé látky. Za scénou byl vidět přístav Neapole s Vesuvem v pozadí. Kostýmy vytvořil v komediálním stylu s punčochovými kalhotami, načechránými límčovými košilemi, pláštíky pro muže a volnou halenku pro Pulcinellu. Ženy měly dlouhé, načechrané sukně s padnouchými korzetami a Pimpinella, hlavní ženská postava, byla oblečená jako venkovanka.

Stravinského představa skromného klasického baletu, kde bude ve vyváženosti téma a tanec doplňující jeho hudbu, narazila rovněž na menší komplikace. Důvodem byly komunikační problémy mezi ním a choreografem Leonidem Mjasinem. Když totiž začal Stravinskij posílat jednotlivé baletní části v klavírní partituru do Paříže, začal je Mjasin, podporován Ďagilevem, hned zkoušet s představou, že části budou hrané orchestrem v plném obsazení (jako tomu bylo třeba u *Petrušky*). Kroky už byly nacvičené, sestavy překombinované, což se ukázalo jako velký omyl. Stravinskij přijel na zkoušku a viděl, že to, co Mjasin vytvořil, vůbec neodpovídá jeho vizi a hlavně obsazení orchestru čítajícím jen 33 hráčů. Obsah tedy musel být k Mjasinově nelibosti změněn a Stravinskij potom raději dojížděl na zkoušky osobně.

3.2.2 Premiéra

Premiéru měl balet 15. května roku 1920 v Palais Garnier (operní divadlo) v Paříži. Hlavní úlohy Pulcinella se ujal s noblesou sám Mjasin a v roli Pimpinelly tančila Karsavina. Balet měl obrovský úspěch. Rozděлил však hudební kritiky na dva

tábory. Jedny, kteří Stravinského nový směr přijali nadšeně a druhé, kteří jej kritizovali, že opouští „modernismus“. *Pulcinella* byl poté uváděn v různých produkcích po celé Evropě, nikdy však znovu v Mjasinově choreografii.

„*Pulcinella* je labutí zpěv té části mého života, kterou jsem strávil ve Švýcarsku. ...*Pulcinella* mi pomohl „objevit“ minulost – byl jako zjevení, které mi ukázalo nové možnosti pro mou pozdější práci. Samozřejmě to byl pohled nazpět – první z podobných láskyplných reminiscencí – ale byl to zároveň pohled do zrcadla. ...Když si muzikanti vykládají o hudebních arcidílech, vždycky se stane, že někdo znázorní, co má na mysli, tím, že to zazpívá; ... Já bych *Pulcinellu* také raději „zazpíval“, než o něm mluvil.“³

Stravinskij se ve své tvorbě vyhýbal citacím jiných autorů. Výjimku tvoří po baletu *Pulcinella* balet *Polibek víly*. Zopakoval zde podobný postup, kdy vytvořil balet na základě neúplných skic na hudbu Petra Iljiče Čajkovského, kterou miloval. Stravinskij nebyl jediný skladatel, který začal po první světové válce skládat v tomto duchu. Před ním to byli např. Maurice Ravel (*Klavírní sonatina*) nebo Sergej Prokofjev (*Symfonie č. 1, "Klasická"*). Skladatelé hledali po válečném období životní smysl, kladné hodnoty a mír. Obraceli se proto velmi často do minulosti, zejména do baroka a klasicismu. Balet *Pulcinella* byl začátkem Stravinského období neoklasicismu, které trvalo dalších třicet let a ve kterém vznikla díla jako *Oktet pro dechové nástroje* (1923), *Sonáta pro klavír* (1924) nebo *Koncert pro klavír a dechové nástroje* (1924).

Balety Igora Stravinského se řadí k nejvýraznějším a podle některých i k nejlepším dílům z celé jeho tvorby. Napsal jich jedenáct a většinu z nich uvedla Ďagilevova společnost. Všechny jeho balety se hrají také v koncertních verzích.

³ STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*, Praha: Supraphon, 1967. str. 168, 169.

4 Úpravy Stravinského Pulcinelly

Stravinskij, se tak jako jiní autoři, často vracel ke svým dílům, aby je upravil pro sólový nástroj nebo jiné nástrojové seskupení. Bylo tomu tak i u baletní hudby, kterou dále upravoval v orchestrální suity. Po *Ptáku Ohniváku* je balet *Pulcinella* jeho nejčastěji upravovanou skladbou. Nesnažil se jen přepsat onu hudbu do nástrojového partu, ale šlo o tvůrčí proces a o snahu plně využít možnosti daného nástroje. Často také spolupracoval na daných úpravách s interprety. Hudbu k Pulcinellovi upravil ve čtyřech verzích pro koncertní účely:

1. *Suita pro orchestr* s částmi

I. Sinfonia (Předehra)

II. Serenáda

III. Scherzino

Allegro

Andantino

IV. Tarantella

V. Toccata

VI. Gavotta se dvěma variacemi

VII. Duet

VII. Menuet

Finale

Tato suita byla upravena roku 1922 a Stravinskij použil jedenáct z osmnácti částí z baletu *Pulcinella*. Vokální party ve II. a VIII. části rozepsal pro jednotlivé nástroje orchestru. První uvedení se ujal Boston Symphony orchestra roku 1922 pod taktovou Pierra Monteuxea. Roku 1949 vyšla s menšími úpravami nová verze, kde byly doplněny metronomické poznámky, a část *Duet* byla přejmenována na *Vivo*. Suita je upravena pro malý orchestr, jako tomu bylo i v hudbě k baletu: dvě flétny,

dva hoboje, dva fagoty, dva lesní rohy, trubka, pozoun, čtyři I. housle, čtyři II. housle, čtyři violy, tři violoncella a tři kontrabasy.

2. *Suita na témata fragmentů a skladeb Pergolesiho pro housle a klavír s částmi:*

- I. Introdukce
- II. Serenáda
- III. Tarantella
- IV. Gavotta se dvěma variacemi
- V. Menuet. Finale

Na této suitě Stravinskij pracoval v létě roku 1925 v Nice a dokončil ji v létě téhož roku. Další rok byla vydána v edici Russe de Musique. Stravinskij ji věnoval polskému houslistovi Pavlu Kochanskemu⁴. Tomu mimo jiné věnoval svá díla i polský skladatel Karol Szymanowski. Prvního uvedení se ujala za klavírního doprovodu skladatele australská houslistka Alma Moodie⁵ ve Frankfurtu 25. listopadu 1925.

3. *Italská suite (podle Pergolesiho) pro violoncello a klavír s částmi*

- I. Introdukce
- II. Serenáda
- III. Aria
- IV. Tarantella
- V. Menuet a Finale

Byla publikována roku 1932. Stravinskij požádal o spolupráci violoncellistu Igora Piatigorského⁶. Tato suite má hodně podobného s houslovou verzí z roku 1925,

⁴ (1887-1934)

⁵ (1898-1943)

⁶ (1903-1976)

ale má i hodně odlišností, jako např. část Tarantella. Ve violoncellové verzi je také přidaná zpěvná část Aria a vynechána houslová Gavotta. Stejně jako houslová suite obsahuje pět částí a jako jediná také úpravu deváté části z baletu *Pulcinella*, která je originálně basovým sólem převzatým z opery *Il Flaminio*.

4. *Italská suite* (podle Pergolesiho) *pro housle a klavír s částmi*

I. Sinfonia

II. Canzone

III. Tanec

IV. Gavotta se dvěma variacemi

V. Scherzino

VI. Moderato-Allegro vivace

Jejím spoluautorem je proslulý ruský houslista Samuel Dushkin⁷, se kterým se Stravinskij seznámil v roce 1930. Napsal pro něj i *Houslový koncert*, *Duo Concertante* a *Divertimento*, které Dushkin za Stravinského klavírního doprovodu uváděl na jejich společných koncertních turné. Dushkin se sám kromě koncertní činnosti věnoval úpravám skladeb pro housle a klavír, které také publikoval. Ačkoli je *Italská suite pro housle a klavír* podobného názvu jako již zmiňovaná druhá úprava, skládá se z šesti částí a je založená na zcela jiných částech baletu *Pulcinella* než violoncellová verze. Na rozdíl od předchozí houslové verze je také hráčsky více přístupná a melodicky srozumitelná.

⁷ (1897-1976)

5 Interpretační poznámky k jednotlivým částem zapsané violoncellistou Erlingem Bløndalem Bengtssonem

V části *Introdukce* Bløndal Bengtsson jen artikulačně pozměnil rytmický motivek v taktu 25-27. Místo frázování pod jedním obloučkem na jeden smyk rozdělil takt na tři obloučky. Interpret je tedy nucen otočit smyk třikrát, místo původních dvou obrátek. Docílí tak větší vzdušnosti a tanečnosti v této pasáži. Motiv se opakuje v taktu č. 38-40.

V *Serenádě* v taktu 14 přidal poznámku meno-méně. Chtěl tak barevně odlišit stejný úryvek hraný v předchozím taktu. Interpretačně je velmi pěkné hrát první úryvek na A struně a s poznámkou meno pak zopakovat stejný motiv na struně D, která má medovější a ne tak ostrou barvu jako struna A. Další zajímavou úpravou je použití oktáv v taktu 22 místo tištěných sext. Z hráčského pohledu se tato varianta jeví i méně komplikovaná, než ony sexty. Ztrácí tak ale na barevnosti.

V části *Aria* již zaznamenáme více úprav. Je to např. vynechání oktáv, které začíná v taktu číslo 16 a pokračuje dále v taktu 17. V následujícím taktu v dvojzvuku G B namísto noty B přepsal notu D. Violoncellista tak může pohodlně využít znějících otevřených strun. I po technické stránce je tato varianta méně náročná. Pro hráče je snazší hrát znělé kvinty než v rychlém tempu chytat levou rukou zapsané tercie. O kousek dále v taktu 20 Bløndal Bengtsson hrával se svými žáky frázi o oktávu níže. Čili namísto houslového c_2 a as_1 hrával c_1 a as a místo a_1 a fis_1 hrával a a fis . To samé o dva takty dále, kdy se pasáž opakuje. V taktu 46 doporučil hrát druhé Gis na III. struně a začít z ní i následné glissando. Strašákem pro violoncellisty může být takt 59 a tremolované půlové noty. Bløndal Bengtsson violoncellistům ulehčil námahu a vyškrtl toto tremolo. Další zajímavou hravou pasáží v části *Aria* je takt 80 a 85. Vložení menšího nádechu mezi půlovou notu s tečkou a následnými šestnáctkami bychom mohli přeložit jako, co se bude dít teď? Osobně je to má oblíbená pasáž. Pak už jen v této části přidal znějící oktávu k es_1 v taktu 137, stejně jako je tomu o dva takty dále, kde je tato oktáva již tištěná. Violoncellista si může vybrat, jestli první příklad zahraje o strunu níže a pak přejde na A, nebo bude oba případy hrát ve stejné poloze. Ještě jednu malou poznámku zmínil profesor Ola Karlsson. Tu mu přímo na hodině poradil sám Piatigorsky. Závěr *Larga* je možné hrát pizzicato. Tóny Ges, B, Es vyzní v pizzicatu violoncella do ztracena. Já osobně

jsem zatím nenarazila na nahrávku, ve které by tato verze zazněla a ani na violoncellistu, který by závěr této části takto interpretoval. Určitě ale stojí za zmínku a vyzkoušení.

Tarantella je taková briskní, technická etuda pro violoncellisty, se kterou se každý interpret musí poprat sám. Piatigorsky se Bløndalovi Bengtssonovi nezmínil o žádných poznámkách, které by udělal v této části.

V části *Menuet a Finale* už najdeme jen málo změn. Především jsou to artikulační obloučky, které jsou vyznačeny v notových příkladech v příloze. Dále požadavek na hru akordů pizzicato v taktu 25 směrem dolů od struny a ne nahoru nebo vynechání kvint tři takty před koncem části Moderato.

Všechny tyto interpretační poznámky napomáhají frázování, charakteru, barevnosti, hravosti a někdy i zbytečné námaze violoncellisty. Dosud nebyly nikde oficiálně zaznamenány a jsou šířeny pouze prostřednictvím jeho žáků a pro tuto práci byly získány prostřednictvím rozhovorů s violoncellisty Olem Karlssonem a Henrikem Brendstrupem. Je také možné slyšet je na některých nahrávkách se Stravinského *Italskou suitou*. V níže uvedeném notovém materiálu Boosey a Hawkes, New York, ani v ruských vydáních je však nenajdete. Není nutné se jimi zrovna řídit, ale určitě stojí za povšimnutí a vyzkoušení. Já jsem si je do svého partu připsala a byla jsem velmi spokojená.

Uvedené poznámky jsou vyznačeny v notovém materiálu v příloze červenou barvou.

Závěr

Mým cílem v této bakalářské práci bylo přiblížit vznik Italské *suity pro violoncello a klavír* od Igora Stravinského. Zaměřila jsem se tak proto na původ, okolnosti a hudbu baletu *Pulcinella*, který Stravinskij zkomponoval na přání Sergeje Ďagileva pro Ruský balet. V této práci jsem se také chtěla podělit o interpretační poznámky pro violoncellisty, které jsem zaznamenala během mé studijní stáže a které by mohly být zajímavé a přínosné při nastudování tohoto díla.

U Igora Stravinského nenajdeme mnoho repertoáru pro violoncello. Kromě *Italské suity* zkomponoval už jen *Russian Maiden's song* (Zpěv ruské dívky) a *Pastorale* pro violoncello a klavír. Posledně jmenované skladby se však hrají jen málokdy. Pokud si chce violoncellista obohatit svůj repertoár o skladatele 20. století, Italská suita Igora Stravinského se zdá jako vhodný kandidát pro zpestření programu. Já jsem tak učinila a při jejím nastudování zvládla spoustu nesnází, které interpretům přináší. I když to není originální dílo psané pro violoncello ale jen úprava baletní suity, Stravinskij ji za pomoci Piatigorského upravil tak, že si violoncellista vyzkouší snad všechny možné polohy nástroje, hru flažoletů, různé druhy smyků a může si dle vlastní fantazie pohrát s jednotlivými částmi skladby a využít barevnosti nástroje. Je velká škoda, že ji tak často neslyšíme z koncertních pódíí a není ani tak často nahrávanou skladbou. Své místo ve violoncellovém repertoáru si ale právem zaslouží.

Použité informační zdroje

Odborná literatura

- [1] DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij – osobnost, dílo, názory*, Praha: Supraphon, 1981. 327 str.
- [2] HOPKINS, A. *Velikáni hudby*, Bratislava: Perfekt, a. s., 1995. 463 str. ISBN 80-85261-93-6.
- [3] NAVRÁTIL M., *Dějiny hudby – přehled evropských dějin hudby*, Praha: Votobia, 2003. 367 str. ISBN 80-7220-143-3.
- [4] SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londýn: Macmillan, 1980. ISBN 0-333-23111-2.
- [5] SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století – I. díl*, Brno: M a M, 1995. 463 str. ISBN 80-238-1564-4.
- [6] STRAVINSKIJ, I. *Kronika mého života*, Praha: Orbis, 1937. 212 str.
- [7] STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*, Praha: Supraphon, 1967. 476 str.
- [8] WHITE, E. W. *Stravinsky, The composer and his work*, Londýn: Faber and Faber, 1966. 608 str.

Partitury

- [9] STRAVINSKIJ, I. *Italiánská suita*, Moskva: Muzika, 1968.
- [10] STRAVINSKIJ, I., *Pulcinella Suite for Orchestra after J. B. Pergolesi*, [kapesní partitura], Londýn: Boosey & Hawkes 1949.
- [11] STRAVINSKIJ, I. *Suite Italienne pro violoncello a klavír*, Edice Russe se Musique, New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1934.

Audio nahrávky

- [12] STRAVINSKIJ, I. *Pulcinella*, [CD] Nahráno Dresdner Philharmonie, Herbert Kegel. CCC-Corona Classic. 1984
- [13] STRAVINSKIJ, I. „*Suite italiáne*“ from „*Pulcinella*“ [CD] Nahráno M. Maiskym a M. Argerich. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 2005.
- [14] STRAVINSKIJ, I. *Pulcinella*, [MC] Nahráno BBC Symphony Orchestra, Rambert dance company, BBC Enterprises LTD, BBC Television, 1988

Seznam obrázků

Obr. 1 - Igor Stravinskij a Sergej Ďagilev v Seville r. 1921	14
--	----

Seznam tabulek

Tabulka 1 – Pergolesiho hudba v baletních částech.....	18
--	----

Seznam příloh

Příloha I - STRAVINSKIJ, I. *Suite Italienne pro violoncello a klavír*

Příloha I.

Det Jyske Musikonservator
Skovgaardsgade 2C
8000 Århus C
Biblioteket - Tlf. 8713 383
e-mail: djmbib@musik-kons

SUITE ITALIENNE

pour Violoncelle et Piano

Cette partie de Violoncelle
est établie par l'auteur en
collaboration avec Gregor
Piatigorsky.

Introduzione

Composé par
Igor STRAWINSKY
1922

Allegro mod^{to} *v*

V. cello

5

10

15 *pizz.* *p sub.* *f* *p*

20

25

29

33

37

41

Copyright 1934 by Editeur Rame de Musique (Ramincher Musikverlag)
by all countries.
Printed by arrangement, Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.
All rights of reproduction in any form reserved.

B. & H. 16150

Tous droits de traduction, de reproduction et
d'arrangement réservés pour tous pays.
Propriété de l'Éditeur pour tous pays.

Serenata

Larghetto

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats and a 12/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p*. The second staff has a measure rest of 4. The third staff starts at measure 8 with a *poco* marking and a *pp sub.* dynamic. The fourth staff has a measure rest of 12. The fifth staff starts at measure 16 with a *meno* marking and a *p sub.* dynamic. The sixth staff starts at measure 19 with a *f sub.* dynamic. The seventh staff starts at measure 22 with a *ritardando* marking. The eighth staff starts at measure 24 with a *ritardando* marking. The ninth staff starts at measure 26 with a *ritardando* marking. The tenth staff starts at measure 29 with a *dim* marking and a *pizz.* dynamic.

Copyright 1934 by Edition Kuhn de Musique (Russischer Musikverlag)
for all countries.
Printed by arrangement, Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.
All rights of reproduction in any form reserved.

Tous droits d'exécution, de reproduction et
d'arrangement réservés pour tous pays.
Propriété de l'Éditeur pour tous pays.

Aria

Allegro alla breve

pizz. *pizz., arco pizz., arco simile*

7 *pizz., arco* *pp*

13 *mf*

18 *arco* *pizz.* *(arco)* *arco* *pizz.*

25 *(arco)*

31

38 *marcato* *p*

44 **III**

Copyright 1934 by Edition Rame de Musique (Rurnischer Musikverlag)
for all countries.
Printed by arrangement, Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.
All rights of reproduction in any form reserved.

Tous droits d'exécution de reproduction et
d'arrangement réservés pour tous pays.
Propriété de l'Éditeur pour tous pays.

VIOLONCELLE

51

51

57

57

63

63

71

71

77

77

82

82

87

87

91

91

96

96

103

103

VIOLONCELLE

107 *Largo* *pizz.* 67

117

124 *f* *p*

131

136

145 *f* *pizz.* *p*

153 *arco* *f* *pizz.* *p*

160 *arco* *f* *pizz.* *p* *arco*

166 *pizz.* *arco*

171 *pizz.* *attacca - Tarantella*

VIOLONCELLE

Minuetto e Finale

Moderato

7

1

p

tr

pizz.

arco

p sub.

poco a poco

cres

dim

cres

dim

cres

dim

cres

dim

cres

dim

Copyright 1934 by Edition Rue de Musique (Russischer Musikverlag)
for all countries.
Printed by arrangement, Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.
All rights of reproduction in any form reserved.

Tous droits d'exécution, de reproduction et
d'arrangement réservés pour tous pays.
Propriété de l'Éditeur pour tous pays.

VIOLONCELLE

Finale

Molto vivace

ff

dolce

f sub

pizz.

arco

sf

arco

sf

pizz.

arco

sf

cantabile

3

VIOLONCELLE

The musical score for the cello part consists of ten staves. The notation includes various performance markings such as *f*, *arco*, *pizz.*, *ff e. marcatisa*, *ff marcatisa.*, *ff*, *meno f*, *meno fant. dolce*, *arco ff*, and *tr*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic shifts throughout the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.