

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Lovecké motivy ve světové hudební tvorbě

Analysis of hunting motifs in music

Diplomová práce

Michal Mazan

Vedoucí práce: MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D.

Olomouc 2015

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Lovecké motivy ve světové hudební tvorbě* zpracoval samostatně. Všechny použité zdroje jsem citoval a uvedl v seznamu literatury.

V Olomouci, 20. 4. 2015

Michal Mazan

Poděkování

Poděkování patří vedoucímu mé práce MgA. Ladislavu Pulchertovi, Ph.D. za odborné rady a vedení této diplomové práce a také ředitelce ZUŠ Potštát paní Janě Kozubíkové za poskytnutí mnoha cenných informací, materiálů a rad spojených s tímto tématem.

OBSAH

ÚVOD	6
1 HISTORIE LOVU.....	8
1.1 Parforsní hon	11
2 HISTORIE LOVECKÉ HUDBY.....	14
2.1 Vývoj loveckého rohu	16
2.1.1 Druhy loveckých rohů	21
2.2 František Antonín Sporck.....	22
2.3 Řád svatého Huberta	24
2.3.1 Hymna Řádu svatého Huberta.....	26
2.4 Velmistr lesního rohu - Jan Václav Stich-Punto.....	28
3 FANFÁRY A SIGNÁLY	31
3.1 Skladatelé loveckých fanfár v Českých zemích.....	32
3.2 Trubačské desatero	33
3.2.1 Analýza signálů z Trubačského desatera	36
3.3 Analýza vybraných fanfár	37
4 LOVECKÁ HUDBA V JEDNOTLIVÝCH HUDEBNÍCH EPOCHÁCH.....	41
4.1 Renesance	41
4.1.1 Giovanni da Firenze – Con brachi assai	42
4.2 Baroko.....	44
4.2.1 Domenico Scarlatti - Sonáta „La caccia“	44
4.2.2 Antonio Vivaldi – Čtvero ročních období, Podzim.....	50
4.3 Klasicismus	53
4.3.1 Joseph Haydn – Symfonie č. 31 D dur se signálem lesního rohu	54
4.3.2 Jan Ladislav Dusík – Sonáta F dur, op. 22, „La chasse“	56

4.4 Romantismus.....	58
4.4.1 Niccolò Paganini - Capriccio č. 9 E dur, „The hunt“	59
4.4.2 Robert Schumann – Album für die Jugend, op. 68	61
4.4.3 Carl Maria von Weber – Čarostřelec	63
4.4.4 Petr Iljič Čajkovskij - Roční doby, Září	66
5 LOVECKÉ MOTIVY V LIDOVÉ HUDBĚ.....	69
6 SHRNUÍ NEJTYPIČTĚJŠÍCH RYSŮ LOVECKÝCH MOTIVŮ	73
ZÁVĚR.....	76
POUŽITÁ LITERATURA	77
PŘÍLOHY	81

ÚVOD

Pod pojmem lov si mnozí okamžitě vybaví loveckou scénu s množstvím myslivců, koní, psů nebo nádhernou lesní scenérii. Někteří si možná představí lovecký roh, který je jeho neodmyslitelnou součástí. Málokdo ale tuší, že lovecká hudba jako taková měla už od pradávna svou nenahraditelnou úlohu, ať už při dorozumívání účastníků lovu nebo při ceremoniích a oslavách s ním spojených. V dnešní době už vnímáme lov jako sport, zábavu či koníček. Není tomu tak dávno, co byl hon událostí prestižního společenského významu. Původně však na zdařilém lovu závisela samotná lidská existence.

V mé magisterské práci se budeme zabývat nejcharakterističtějšími rysy lovecké hudby a jejího vývoje. Pokud jde o typické lovecké hudební a signální nástroje, navážu na svou bakalářskou práci, ve které jsem se věnoval lesnímu rohu a lesnici i uplatněním těchto instrumentů v souborech.

Jak už nám název této práce napovídá, stěžejním tématem bude identifikace a popis loveckých motivů. Jelikož se nevyskytují pouze v hudbě signální, užitkové a účelově spjaté s lovem, jak by se mohlo na první pohled zdát, jejich uplatnění si zdokumentujeme i na příkladech skladeb z klasické hudební literatury jednotlivých slohových epoch.

Uvedená problematika je mi blízká, neboť jsem se osobně věnoval hře na lesní roh a lesnici. Domnívám se také, že jde o oblast hudby, které je věnována nedostatečná pozornost i přes její nespornou zajímavost a oblíbenost napříč všemi skladatelskými generacemi. Dalším rozhodujícím argumentem pro můj výběr tématu byla dlouho a bytelně zakořeněná tradice myslivectví a lovecké hudby v českých zemích.

Naším cílem bude popsat základní motivické a kompoziční prvky a techniky, které lovecký charakter hudby podmiňují a spoluvytvářejí. Vše s ohledem na melodickou, harmonickou, rytmickou, dynamickou a formovou stránku tohoto hudebního odvětví. Zajisté bude zajímavé nahlédnout do tvorby světově proslulých skladatelů s takto specificky nastavenou optikou.

Nejprve se pokusíme umístit náš předmět zájmu do globálních historických souvislostí. Následně si objasníme hudebně technologické a společenské předpoklady novověké

lovecké hudby se zřetel na českou historii. Dále uchopíme signální a fanfárové motivické východiska, jakožto základní kámen analytických postřehů v konkrétních kompozicích námi zvolených hudebních epoch. Nakonec se letmým pohledem podíváme na oblast lidové písně.

1 HISTORIE LOVU

Nejstarší praobyvatelé střední Evropy žili asi 500 000 až 100 000 let před naším letopočtem. Jako zdroj obživy využívali veškerých darů přírody. Fungovali v stále se pohybujících tlupách a živili se převážně sběrem. Zlomovým okamžikem však bylo ovládnutí ohně, což jim usnadnilo jak přípravu potravy, tak i ochranu před zimou a dravými zvířaty. Jakmile člověk začal lovit, kouř z ohně využíval i ke konzervaci uloveného masa. V starší době kamenné byl lov jednou z nejdůležitějších složek nekonečného úsilí o získání potravy. Lov tehdy nebyl korigován žádným právem. Tlupy lovců lovily kdykoliv a kdekoliv, když byla potřeba.

První lovecké zbraně byly jednoduché. Například kyj, pěstní klín nebo kamenná sekera. Ukořistěná zvířata sloužila nejen jako zdroj potravy, ale také poskytovala kožešiny na oděv nebo parohy, rohy a kosti, které mohly sloužit jako stavební materiál a k výrobě nástrojů, ozdob či složitějších zbraní.¹

S prvním zraněním při zpracovávání a roztloukávání kostí pravděpodobně lidé zjistili, že lze takovouto ostrou kost použít jako hrot oštěpu, se kterým mohli terč zasáhnout o mnoho účinněji i z větší vzdálenosti. Podobným způsobem mohl posloužit i úlomek lastury či parohu. Lovec vyzbrojený oštěpem se však musel přiblížit ke zvěři do bezprostřední vzdálenosti, což bylo velice nebezpečné, a úlovek se podařilo skolit málokdy. Z tohoto důvodu se lovci začali kupit do družin, čímž vznikl první společný a organizovaný lov. „Původ slova „lov“ napovídá, že zvěř byla sledována, stopována či obcházena a lov byl tedy tím, co dnes představuje šoulačka².“³ Větší počet lovců umožňoval vzájemně si nadhánět i větší druhy zvěře, kterou následně společnými silami ubili v roklích či soutěskách.

¹ KOVAŘÍK, 1993, s. 8

² jeden z nejnáročnějších způsobů lovu, kdy lovec osaměle prochází známé cestičky a stezky se snahou se ke zvěři přiblížit na „bezpečný dostřel“ tak, aby nebyl zvěřen.

³ BEZDĚK, 1999, s. 20

První loveckou tlupou byla nejspíše rodina nebo více rodin, které žily v matriarchátu. Ženy se staraly o rodinné hospodaření a sběr plodů, muži zastávali funkci lovců. Loveckou družinu vedl pravděpodobně nejzkušenější lovec.⁴

Dalším pomocníkem při lovu se stal nejlepší přítel člověka, tedy pes. Dříve musel totiž pravěký lovec kořist složitě hledat nebo na ní natrefit náhodně, ale brzy pochopil, že pes dokáže zvěř vysлідit pomocí citlivého čichu, čehož se snažil využít a divokého psa si zkrotit.

Z kovů poznal člověk nejprve měď, kterou lze v přírodě nalézt v ryzím stavu. Vyráběly se zbraně, u kterých opracovaný kámen nahradil kousek mědi. Když později člověk našel i cín, začal oba tyto kovy slévat, čímž vznikla doba bronzová. Původní pazourkový nůž sloužil nejen k obstarávání obživy, dělení úlovku či zpracovávání kořisti, ale i jako významný obchodní artikl. Zatímco nový nůž kovový zdůrazňoval moc kmenového náčelníka a užíval se jako známka vysokého postavení. V této době patrně docházelo k prvním výměnám zkušeností z lovu.⁵

S úbytkem druhů velkých savců⁶ však lov postupně ztratil své primární postavení, co se zdrojů potravy týče, a stal se zdrojem pouze doplňkovým. Příčinou byl přechod od sběru plodin k jejich záměrnému pěstování a rolnictví. Lov však člověka přivedl na myšlenku chovu domácích zvířat, k pastevectví.⁷

Obhospodařování půdy a chov domácích zvířat měl za následek její rozdělení a tím pádem i vznik soukromého vlastnictví. Vznikla spojitost lovu s daným územím. Lov již přestal být právem všech a vázal se k vlastnictví půdy.

Období feudalismu se sebou přineslo diferencování společnosti na nadřizenou a podřizenou vrstvu. S tím bylo spjato rozdělování půdy, získávání majetku a dělba práce. Společnost a její řízení se postupně centralizuje, hlavní moc mají feudálové a vzniká pojem státu, v jehož čele je panovník, který vlastní určité výhody a privilegia,

⁴ BEZDĚK, 2000, s. 9-10

⁵ BEZDĚK, 2000, s. 10-11

⁶ mamut, tur, zubr a sob

⁷ KOVAŘÍK, 1993, s. 8

těž i právo na lov⁸. To mohlo být leníkovi⁹ propůjčeno, ale většinou pouze pro lov drobné zvěře.¹⁰

Martan ve své publikaci uvádí, že první doklady o loveckém právu se na našem území objevují okolo roku 950, za vlády knížete Boleslava I. Pojem „lovec“ se vyskytuje již v 11. století. Panovník pobýval se svou družinou na loveckých výpravách i několik dní a lov byl fyzicky velice namáhavý. Z tohoto důvodu se v rozsáhlých lesích začaly stavět lovecké hrádky a upravovat i samotné lesy formováním stezek a chodníčků. Lovecká družina se obvykle skládala z velmožů, služebnictva a loveckého personálu, v jehož čele stál nejvyšší lovčí.¹¹

S postupným rozvojem feudalismu vzrůstala i moc šlechty na úkor panovníka. Panovník měl pro lov vyhrazeny královské lovecké okrsky. V tomto období se začal snižovat hospodářský význam lovu a začíná se pokládat spíše jako kratochvíle mužů sloužící k reprezentaci.¹²

Jednou z nejoblíbenějších šlechtických zábav byla štvanice, což je zároveň jeden z nejstarších způsobů lovu, za kterým se skrývá i samotný původ slova hon. „*Hon, honba, honiti znamená, že podstatou tohoto způsobu lovu bylo nahánění a štvání zvěře tak dlouho, dokud nebyla dostižena nebo nahnána do sítí či ohrad nebo jam.*“¹³ Rychlá zvěř se lovila na koních za pomoci psů, nejčastěji chrtů. Lov se z tohoto důvodu neobešel bez vysokého počtu lidí, kteří měli za úkol se starat o koně a psy. I lov oštěpem mohl být uskutečněn pouze za předpokladu, že měl s sebou lovec družinu, která by mu oštěp přinesla či podala další. Proto do své výzbroje byli nuceni zařadit

⁸ tzv. regál, který stanoví panovníkovu výsadu lovit

⁹ držitel propůjčené půdy (šlechtic, církevní hodnostář, klášter či biskupství)

¹⁰ KOVAŘÍK, 1993, s. 9

¹¹ MARTAN, 1991, s. 25-26

¹² KOVAŘÍK, 1993, s. 10

¹³ BEZDĚK, 1999, s. 20

nejprve upravený zvířecí roh a později i loveckou trubku, pomocí které se byli schopni dorozumívat i na delší vzdálenost.¹⁴

Asi v polovině 18. století se do Čech začal zavádět francouzský typ štvance, označovaný jako parforní hon.

1.1 Parforní hon

Lov se již odedávna řadí k nejoblíbenějším a zároveň finančně nejnákladnějším zábavám vysokých vrstev feudální společnosti. Zejména v dobách 18. století, které se vyznačovalo rafinovanými a honosnými módními stylizacemi. Na hon se v té době choďovalo za stejným účelem, jako například na ples nebo do opery. Tehdejší šlechta si parforní lov doslova zamilovala. Veškeré společenské události a politická jednání si nemohli urození představit bez parforního honu. Nejlépe zaopatření šlechtici byli často příslušníky nejrůznějších loveckých řádů, které jim tento typ „zábavy“ ukládaly jako povinnost.¹⁵ Panovníci nelovili jen kvůli úlovku samému, ale chápali lov jako možnost předvést svou střeleckou dovednost, um a jezdeckou šikovnost.¹⁶

Nejlepší podmínky pro tento typ lovu byly v jižní a střední Francii, kde se rozpínaly nedohledné roviny s menšími kopci. Lesy v těchto oblastech byly vykáceny již ve středověku, a proto se tato země pyšně prvenstvím v organizování těchto událostí.¹⁷

Lov, tedy i parforní hon, stylizovali do honosného rámu s okázalými úvody i závěrečnými obřady, přičemž myslivecký personál musel velice dobře ovládat jejich zásady a uspořádání. Dlouho před parforním honem bylo nutné cvičit jízdu na koni a troubení na lovecký roh. Nezbytnou součástí byla také perfektně vycvičená početná smečka psů, převážně německého a francouzského původu.¹⁸

¹⁴ BEZDĚK, 1999, s. 21

¹⁵ ZUCKEROVÁ, 1983, s. 3

¹⁶ BEZDĚK, 2000, s. 73

¹⁷ BEZDĚK, 2000, s. 73

¹⁸ ZUCKEROVÁ, 1983, s. 3

Při tomto lovu se dbalo i na oblečení, neboť lovecký personál i vážení hosté museli být oděni stejně. Oděv tvořil obvykle modrý kabát se zeleným lemováním, který byl doplněn žlutými kalhotami z kůže a bílou vestou. Myslivecký personál nosil ještě dvakrát zatočený lovecký roh a nůž, tesák.¹⁹

Parforsní hon spočívá zejména na souhře celého loveckého personálu a znalosti o lokalitě dané honitby a lovené zvěře. Nejvyšší lovčí určí předem jeden vybraný kus zvěře, což býval většinou zralý a majestátní jedinec hoden trofeji. Smečka skvěle vycvičených psů pak sleduje stopu tohoto zvířete.²⁰ Až když bylo zvíře vystopováno, vyslala se druhá smečka psů, která měla za úkol kořist „uhnat“. Jakmile byl kus na pokraji svých sil a stál před smečkou ostře napadajících psů, byli pikéři²¹ povinni smečku rychle uklidnit. Dva z pikérů se opatrně zezadu přiblížili k lovenému kusu a pomocí tesáků jim přeřali šlachy na zadních bězích. V tomto okamžiku přišel na řadu host, který měl čest zasadit uhnanému zvířeti smrtící ránu tesákem, zpravidla z levé strany hrudi do srdce. Při tomto úkonu zněla oborou fanfára „halali“²². Zvykem a povinností všech přítomných bylo stažení pravé rukavice, povytažení tesáků a zvolání „halali“.²³

Pikéři celý rok mapovali stav zvěře, což jim umožnilo znát místa, kde se zvěř nejčastěji zdržovala. Při lovu spolu vzájemně komunikovali buď troubením fanfár, máváním klobouků nebo zvláštními povely, kterých bylo více než 200. Těmito povely byl oznamován například průběh honu nebo směr úniku vytypovaného kusu pro ty, kteří jej vidět nemohli. Konaly se také přestávky, které sloužily k občerstvení hostů nebo výměně uhnaných koní.²⁴

Po skončení lovu byla zvěř vyložena a doplněna jedlovými snítkami a byl proveden závěrečný ceremoniál, při kterém zněly mohutné lovecké fanfáry. Vrchní lovčí, označen

¹⁹ MARTAN, 1991, s. 28

²⁰ BEZDĚK, 2000, s. 74

²¹ jezdci na koních

²² pochází z francouzského slova „ha la lit“, což znamená v češtině „hle, tu leží“

²³ BEZDĚK, 2000, s. 77

²⁴ BEZDĚK, 2000, s. 75

zlatým střapcem na čapce, zkrášlil klobouky všech hostí, včetně dam, jedlovými ratolestmi.²⁵ Celá společnost se zařadila do slavnostního průvodu, na jehož konci jel zelený vozík s uloveným kusem, nebo jen jeho hlavou, obloženou zelenými větvíčkami. Před panským sídlem se opět troubily slavnostní fanfáry a nechyběla ani hostina s tancem.²⁶

²⁵ MARTAN, 1991, s. 28

²⁶ BEZDĚK, 2000, s. 77

2 HISTORIE LOVECKÉ HUDBY

„Troubení používáme z mnoha důvodů. Ulehčuje a zlepšuje organizovanost a bezpečnost při lovech a honech. Pozitivně působí na mysliveckou etiku a napomáhá k uchování, jak praktického, tak estetického odkazu myslivců z předešlých generací.“²⁷

Lov byl odedávna úzce spjat s lesem. Nejprve jako prostředek obživy a později jako možnost osvěžení, uvolnění a zábavy. Les, jakožto místo skýtající ideální prostor pro úkryt a ochranu zvěře, působil odpradáвна velmi silným a hlubokým dojmem na city člověka, na jeho duševní rozpoložení, z čehož vyplývá, že se zcela jistě odrážel i v umělecké tvořivosti, tedy v básnictví, sochařství, malířství a v neposlední řadě i v hudební tvorbě. Neustálým rozmachem civilizace a nezadržitelným technickým pokrokem byly však nekonečné hluboké lesy doslova rozdrobeny, což mělo logicky za následek i redukci stavů zvěře.

Lovecké skladby a lovecká hudba se vyvinuly postupem času ze signálů a fanfár, kterými se řídil průběh honů již od raného středověku, ze zvuků jednoduchých loveckých rohů svolávajících lovce z rozlehlých lesů nebo povzbuzujících uhané koně a psy při pronásledování prchající zvěře. Lovecký signál byl jedním z hlavních činitelů, který umožňoval ovládat lovy a hony tehdejší doby. Ztvárňoval výraz překypující lovecké síly a radosti a doplňoval dřívější namáhavé volání, povely a výkřiky lovců během lovu.²⁸

K prvním dochovaným písemným dokladům o loveckých signálech patří spis Trésor de Vénerie²⁹ od francouzského autora Harduina z roku 1394. V tomto díle můžeme nalézt zjednodušený zápis čtrnácti signálů troubených při lovu na jelena. Mezi tyto signály patřily například ohlášení začátku a konce honu, svolávání lovců nebo psů, či oznámení, že psi ztratili stopu.

²⁷ KOVAŘÍK, 1993, s. 27

²⁸ LASÁK, 1977, s. 50-52

²⁹ Trésor de Vénerie – v překladu Poklad lovectví

Pro ilustraci uvádím Rakušanův přepis signálu č. 4, který hlásí zvěř v dohledu:

„KK/D/D/D/DKK/DKK/DK/DKK/DKK/DKK/DKK/DKK“³⁰

Podle Berdychové se v tehdejší době k lovu užíval jednoduchý lovecký roh, na kterém bylo možné vytvořit pouze jeden tón. Z tohoto důvodu se tyto signály skládaly pouze ze střídání tónů o různých rytmických délkách. Místo klasických not však k jejich zápisu Harduin používal černé a bílé obdélníky. Ctirad Rakušan toto dílo přeložil a grafický zápis si upravil dle svého tlm, že pro krátký tón užil písmena „K“, pro tón dlouhý písmena „D“ a znak „/“ pro pauzu.³¹

Z předešlých staletí se nám zachovaly hudební památky a díla podmíněna především společenským životem šlechty. Ta se postupem času přestěhovala ze středověkých tvrzí a hradů do honosných zámků, které byly vybaveny vším, co tehdy mohlo ulehčit nebo zpříjemnit rodinný a společenský život. Jednotlivá panství často vlastnila divadelní prostory nebo dokonce divadla a soukromá hudební tělesa, čítající někdy i stovky muzikantů. Velké oblibě se těšily hudební styly a formy připomínající nejpopulárnější zábavu aristokracie tehdejšího světa, totiž lov. Hudební skladatelé a umělci působící na šlechtických sídlech měli za úkol komponovat nejen hudbu symfonickou, komorní a chrámovou, ale skládali též hudbu příležitostní, takřka konzumní, nutnou kvůli trendům loveckých slavností 18. a 19. století. Tyto skutečnosti vedly krom loveckých signálů a fanfár také ke vzniku loveckých symfonií, hudby komorní, různých loveckých kusů a skladeb komponovaných pro příležitosti reprezentační, což byly převážně hony pořádané s velkou okázalostí. Tato díla měla zpravidla taneční a pochodový ráz. Z hlediska forem to byly zejména menuety a čtverylky³².

Nemalý podíl na vzniku těchto loveckých skladeb měli také čeští umělci působící nejen ve službách šlechticů pobývajících na zámcích u nás i v cizině, ale i ve službách církevních, kdy působili zejména jako ředitelé chrámových kůrů a učitelé hudby. Lovecké kompozice vykreslují dojmy a atmosféru probíhajícího lovu nebo se pokoušejí

³⁰ BERDYCHOVÁ, 2009, s. 14

³¹ BERDYCHOVÁ, 2009, 13-15

³² čtverylka, francouzsky quadrille, společenský řadový tanec tančený obvykle čtyřmi páry a složený z několika dílů

vyvolat u posluchače emoce a pocity přímého účastníka, ať už bujarou veselost, nadšení z přírodních krás nebo únavu a vyčerpání z lovu či sladký odpočinek po něm.

S loveckou hudbou se můžeme setkat v našich zemích již v době barokní. Nejstarší dochovanou loveckou českou kompozicí je „Sonata venatoria“, jež byla složena v roce 1684 Pavlem Josefem Vejvanovským. Českou loveckou hudbu reprezentuje řada děl českých mistrů, z nichž vzpomeňme alespoň nejzvučnější autory jako Václav Stamic, Jan a Antonín Reichovi, Jan Václav Stich-Punto, Jan Antonín a Leopold Antonín Koželuhovi, Jan Ladislav Dusík, Jan Antonín Mareš a další³³.

Avšak k tematice lovu se nevázaly pouze symfonické skladby, nýbrž i intimní komorní hudba, která vznikala i ve skromných příbytcích venkovských učitelů. Obzvláště populární byly kompozice pro soubor dechových nástrojů, obecně nazývané partyty³⁴ nebo partie.³⁵

2.1 Vývoj loveckého rohu

Jak už jsme v předešlé kapitole zmínili, je nezbytně nutné, aby mezi sebou mohli všichni účastníci lovu srozumitelně komunikovat i na větší vzdálenosti. Z čehož vyplývá, že se jeden z nejkrásnějších nástrojů, lesní roh³⁶, vyvíjel ruku v ruce spolu s loveckou tradicí. Původ tohoto dechového hudebního instrumentu sahá až do dávného starověku. Předchůdce lesního rohu můžeme najít téměř ve všech kulturních oblastech naší planety. K jeho výrobě se používalo rozličného materiálu. Nejčastěji to byla rohovina, ale některé národy využívaly například i kůru, dřevo, kov, sklo či slonovinu. Ke stanovení detailního časového období vzniku, chronologického vývoje a rozšíření nám bohužel chybí potřebné historické prameny. První vyobrazení tohoto nástroje však

³³ František Antonín Růžička-Rosetti, Pavel a Antonín Vraničtí, František Václav Kramář, Jiří Družecký, Jan Vent, Bedřich Diviš Weber, Antonín Josef Hampl, Richard Rozkošný, Jan Kunc, Albín Mašek, Jan Bedřich Kittl, Evžen Leopold Měchura

³⁴ partita – cyklická instrumentální skladba, původně nazývaná ouvertura, později suite

³⁵ LASÁK, 1977, s. 50-52

³⁶ corno, cornu, cor, Horn, French Horn

známe už z mytologie, z četných a poměrně zachovaných podobizen bohyně lovu, Diany, držící lesní roh^{37, 38}.

Z období antiky však zmínky o loveckém rohu nemáme, což nejpravděpodobněji zapříčinil fakt, že nebyl považován za nástroj hudební, nýbrž sloužil spíše k signalizaci. První signální rohy byly nejčastěji vyráběny odříznutím špičky a provrtáním buvolího či volského rohu. Tento materiál byl užíván nadále i ve středověku, ale některé národy jej nahrazovaly i větším sloním klem.

V literárních památkách orientálních národů o prapůvodním tvaru rohu není zmínky, avšak právě z orientální Číny pocházel jistý Kij-Pe, který použil roh k účelům uměleckým, čímž ho povýšil na nástroj hudební. Na staroegyptských malbách můžeme vidět postavy držící v rukou dlouhé rohy, které byly pravděpodobně kuty z kovu. Tyto rohy byly převážně využívány k válečným účelům, zatímco jiným západním kulturám nebo Indům sloužil tento nástroj k oznamování důležitých okamžiků při obřadech a kultovních slavnostech.

Je prokázáno, že například Izraelité ve svých náboženských obřadech hráli na rohy beraní. Nejzajímavějších a nejušlechtilejších tvarů dosáhly instrumenty indické³⁹, kterým se podobaly kresby rohů starých Etrusků. Z Řecka jsou známé rohy Keras⁴⁰ a Keratina.

O Alexandru Velikém se můžeme dočíst, že své bojovníky svolával rohem ze vzdálenosti neuvěřitelných 15 km.

Výjimkou nebyly ani národy severské Evropy. Ve švédské provincii Scane, na známém náhrobku Kivik⁴¹ jsou vyobrazeny krásně tvarované rohy slavnostního rázu. Nálezy bronzových nástrojů z bažin a rašelin jsou dnes uloženy v Královském muzeu v Kodani.

³⁷ viz příloha č. 1

³⁸ LASÁK, 1977, s. 54

³⁹ nurshingh, tutari a ramsingh

⁴⁰ viz příloha č. 2

⁴¹ viz příloha č. 3

Za předchůdce rohu je považován původně válečný nástroj vyráběný ze zlata nebo slonové kosti, totiž olifant⁴². Karel Veliký dostal olifant darem od kalifa Harun al Rašida, což je důkazem jeho orientálního původu. Součástí vídeňské císařské klenotnice je olifant patřící hunskému vůdci Lehelu. Několik kusů těchto nástrojů obsahuje i náš svatovítský poklad.⁴³

Z Bezděkovy publikace se dozvídáme, že dosud zmíněné nástroje umožňovaly zahrát pouze omezený výškový rozsah zvuků a žádný z nich neměl otvor, jako má například flétna a nepoužívaly se ani nátrubky. Až ve 14. století se zušlechťuje tvar i provedení rohů.

Přelomovým podnětem pro vývoj loveckých signálních nástrojů byla stále se zvyšující potřeba dosáhnout mnohem zřetelnějšího a hlasitějšího zvuku, což by logicky umožňovalo dorozumívání na daleko větší vzdálenosti. Technicky to v praxi znamenalo neustálé prodlužování trubek a nutnost změny výrobního materiálu. Tímto způsobem se přešlo od zvířecích rohů k mědi. Nepraktická délka nástroje si vyžádala jeho zahnutí. V této době už existoval lovecký roh zvaný „špička“ s vysoustruhovaným nátrubkem, na který bylo možno zahrát dva až tři tóny.

Jakmile člověk ovládl výrobu mosazi a tvarování roztrubů do kónických tvarů, mohly být zhotovovány rohy o průměru větším. Tyto nástroje, nejčastěji v C ladění, se za vlády Karla IX. na francouzském dvoře jmenovaly cor de Chasse. Tuto skutečnost potvrzují i nálezy dobových vyobrazení. Jelikož se na některých malbách objevuje i větší počet trubačů, můžeme se právem domnívat, že už tehdy se trouvalo alespoň dvojhlasně.

Dnešní podoba loveckých rohů vychází z nástrojů vyráběných pro dvorní trubače francouzského krále Ludvíka XIV., nazývaných Trompe de Chasse. Jejich hlavním inovátorem byl tamní vrchní lovcí a skladatel, markýz Marc Antoin Dampiere. Jeho zdokonalení spočívalo zejména ve zvětšení průměru vinutí trubek o více než dvojnásobek. Nejenže to trubačům umožnilo hrát o větším rozsahu, nýbrž již nebyli

⁴² viz příloha č. 4

⁴³ LASÁK, 1977, s. 55

nuceni používat tak silný nátisk. Tento muž je zároveň pokládán za vůbec prvního autora vícehlasých loveckých fanfár ve Francii.

Samotná technika hry se postupem času zdokonalila krytím roztrubu pomocí levé ruky o možnost tvoření púltónů. Ladění nástrojů bylo nejčastěji v tónině D. Neméně zajímavým faktem je, že velikost průměru vinutí se odvozovala od velikosti loveckého klobouku pikéra.⁴⁴ Ten držel roh v pravé ruce, přičemž se měl nástroj opírat o předloktí. Roztrub byl směřován dozadu. Při takovém způsobu držení byl trubač schopen zahrát pouze tóny svrchní harmonické řady. Melodika byla tvořena většinou osmi až devíti tóny v dvouoktávovém rozsahu g až g². Výhodou tohoto držení byla možnost hutnějšího a znělejšího tónu z hlediska dynamiky, kterou vyžadoval účel, tzn. hrát co nejsilněji.⁴⁵

Anglickému králi Karlu II. se během jeho života v exilu ve Francii v letech 1646 – 1650 lovecký roh natolik zalíbil, že si ho s sebou přivezl i do Anglie. První písemná zmínka o existenci loveckého rohu v Anglii je inzerát tamního nástrojaře Williama Bulla z roku 1681. Jeho rukama byl zhotoven i trojitě zavinitý měděný roh patřící dnes do sbírky londýnského muzea. I když byl lovecký roh v Anglii hojně užíván, z hlediska vývoje nástroje je důležité podotknout, že se v této zemi dále nezdokonaloval.

Další zlomovou událostí v tomto ohledu byla až první návštěva mladého hraběte Františka Antonína Sporcka ve Versailles roku 1680. Tomuto českému vzdělanému panovníkovi, tíhnoucímu k umění, můžeme vděčit za další rozšíření loveckého rohu v Evropě. Tento nástroj byl neodmyslitelně spjat s honosnými parforními hony, jež hrabě s oblibou pořádal jako důkaz svých neomezených finančních možností.

Nedlouho po Sporckově návštěvě Francie vyslal dva ze svých myslivců studovat hru na tento nový nástroj přímo do Versailles. Během dvou let si oba trubači dokonale osvojili techniku hry na lovecký roh a následně se stali učiteli začínajících trubačů na dvoře Sporckově.⁴⁶ Tím, dalo by se říct, položili základy české hornové školy. Těmto umělcům⁴⁷ je věnována pamětní deska v Lysé nad Labem.

⁴⁴ BEZDĚK, 2000, s. 66 - 67

⁴⁵ ZUCKEROVÁ, 1983, s. 4

⁴⁶ BEZDĚK, 2000, s. 68

⁴⁷ Petr Röhlíř (Rohlík) a Václav Svída

Oba se věnovali i skladbě fanfár. Bohužel se však nedochovaly kvůli požáru, který roku 1913 pohltil většinu archivu v Lysé nad Labem.

Hrabě Sporck sehrál při popularizaci loveckého rohu významnou úlohu. Hudebníci na jeho dvoře se těšili velké přízni a v podstatě neomezené podpoře. Tyto příznivé podmínky byly výjimečným podhoubím, jak pro vznik obrovského množství loveckých signálů, fanfár a písní, tak pro dosažení profesionálních hráčských schopností. Svůj um prokazovali muzikanti i na koncertech, teda mimo hony a lovecké akce.

Šlechta na území Německa se obecně stavěla k novému instrumentu nejprve nedůvěřivě, protože francouzský galantní styl života byl akceptován až o mnoho let později. Toto opovržení mohlo mít jistou spojitost také s osobou samotného Sporcka, který byl ostatní šlechtou v císařství považován za černou ovci⁴⁸.

K rozšíření loveckého rohu pomohla Sporckova dobrá známost s Johannem Sebastianem Bachem, kterému dokonce věnoval několik úprav loveckých kusů, kde tento nástroj zněl obzvláště zajímavě. Dokladem toho je Brandenburský koncert č. 1, kde můžeme slyšet motiv Sporckova uvítacího signálu zahajujícího lov. Bachova pozornost vůči loveckému rohu znamenala další vstupenku na koncertní pódia.

Bezděk ve své publikaci tvrdí: *„Je nesporné, že hrabě Sporck byl tím, kdo se po návratu z Francie zasloužil o to, aby z původního jednoduchého signálního a dorozumivacího nástroje lovců vznikl právě v Čechách nástroj hudební a z něj pak klasický nástroj orchestrální. Je zvláštní, že v českém jazyce lesní roh a lovecký roh prakticky každému významově splývá, zatím co němčina všechny tři původní pojmy stále přesně rozlišuje. (Jägerhorn – Jagdhorn – Naturhorn)“*⁴⁹

Sporckovou smrtí roku 1738 se však popularizace a vývoj loveckého rohu neskončil. Centrem dalších inovací tohoto nástroje se ale stala císařská Vídeň. Mezi celosvětově uznávané výrobce loveckých rohů patřili například Vídeňané Johannes a Michael Leichamschneiderové.⁵⁰

⁴⁸ Sporck byl synem sedláka a i přes jeho velké množství titulů a funkcí jím šlechta opovrhovala

⁴⁹ BEZDĚK, 2000, s. 72

⁵⁰ BEZDĚK, 2000, s. 72

2.1.1 Druhy loveckých rohů

Pojmenování jednotlivých druhů loveckých rohů je velice chaotické, neboť jejich přesná a ucelená typologie dosud neexistuje a každý historický pramen či organologická příručka se různí v jejich názvech, i když se mnohdy jedná o tentýž nástroj. Z tohoto důvodu budeme vycházet z organologie napsané Pavlem Kurfürstem.

Jagd-horn

Tento název prakticky nemá určitý význam. Je to spíše souhrnný termín pro označení celé skupiny nástrojů, které se od sebe mohou lišit velikostí, tvarem nebo barvou a silou tónu. Jagd-horn, francouzsky *Chor de Chasse Huchet*, je vlastně jakýkoli dechový nástroj, bývá-li používán při lovu, přičemž nezáleží na surovině, z které je vyroben.

Velký lovecký neboli parforsní roh

Tento nástroj⁵¹ bývá vyroben z mědi nebo z mosazi, z nichž měděný má jasnější zvuk. Patří k největším nástrojům tohoto druhu. Lovec jej má zavěšen na pravé straně takovým způsobem, aby byl nátrubek otočen směrem dozadu a roztrub dopředu. Troubí se jím při různých druzích lovu, jak při štvanicí, tak při parforsním honu.

Flügelhorn

Je zřejmě nejjednodušší a zároveň nejmenší mezi mosaznými rohy. V průběhu štvance se jím například svolávají psi. Během honů se mohl užívat nejen při chůzi, ale i jízdě na koních. Tento typ rohu byl v našich zemích užíván asi nejhojněji, krom dob, kdy jej na pár dekád vystřídal již zmiňovaný parforsní roh, protože tehdejší hony hraběte Sporcka byly na výsluní a společenským trendem vysoké šlechty. Flügelhorn⁵² je také vyobrazen na insignií Řádu svatého Huberta.

⁵¹ viz příloha č. 5

⁵² viz příloha č. 6

Hieshorn

Hieshorn, francouzsky *Cornet de chasse* neboli „špička“ je opět název zastřešující tři typy rohů – Rüdnhorn, Mittelhorn a Jagd-Zink⁵³. Nejcharakterističtějším znakem všech tří zástupců je zejména ozdobná šňůra, zachycená červeným voskem na roztrubu nástroje. Řemen je připevněn také přezkami a kováním. Někdy byl zkrášlen stříbrnými třásněmi, kůží a obložen velbloudí nebo oslí srstí. Tato výzdoba vypovídala o výši společenského postavení lovce. Šňůroví však nemělo pouze ozdobnou funkci, ale určovalo taktéž vzdálenost od cesty, na kterou směl lovec střílet zvěř jako stravné za hon. „Špičky“ byly zhotovovány z volských rohů, zasazených do vhodně tvarovaných dřevěných forem. Vnější strany nátrubků byly usoustruženy. Zvířecí roh se do formy vkládal v měkkém stavu, kterého se dosáhlo jeho uvařením.

Rüdnhorn byl největší a měl také účelově nejhlubší zvuk, kvůli snazší kontrole psí smečky. Mittelhorn, jak už nám název napovídá, je mezistupněm mezi Rüdnhornem a Jagd-Zinkem, co se velikosti a síly tónu týče. Poslední Jagd- Zink je z nich nejmenší a býval určen mladým myslivcům k výuce.⁵⁴

2.2 František Antonín Sporck

Osobnost hraběte Sporcka bývá obvykle vnímána ve dvou extrémních rovinách. Na jedné straně se jeho osobnost degraduje na úroveň neovlivnitelného podivína, na straně druhé je zase zvelebován jako nezištný donátor všech uměleckých počinů.

Sporckovi biografie si jen zřídka všímají jeho silného vztahu k myslivosti a lovecké hudbě, což je neodmyslitelnou součástí panovníkova odkazu. On sám byl zakladatelem vlastního mysliveckého řádu, kterému dal jméno dle svatého Huberta, patrona lovu.

⁵³ viz příloha č. 7

⁵⁴ KURFÜRST, 2002, s. 672-674

Narodil se v Lysé nad Labem roku 1662. Jeho otec Jan Sporck byl jako generál⁵⁵ rakouské jízdy ve službách císaře neobyčejně majetný. Prvorozený František Antonín obdržel po otcově smrti nemalé dědictví získané převážně z válečné kořisti.

Mladý Sporck byl nesmírně vzdělaný. Vystudoval filozofii a právo. Plyně hovořil čtyřmi světovými jazyky. Nedlouho po smrti svého otce se vydal na takzvanou grand tour⁵⁶ po evropských dvorech.⁵⁷ Jeho první zastávkou byla kolébka kultury, Itálie, kde se věnoval studiu umění. Mezi další destinace patřil například Londýn, Madrid či Brusel. Z dobových pramenů víme, že dva roky byl hostem krále Ludvíka XIV. ve Francii. Přepychový život francouzské aristokracie, jehož součástí byly také okázalé parforsní hony, hraběte ovlivnil natolik, že je začal praktikovat i po návratu v Lysé nad Labem. Tam také nechal postavit zámecký komplex, kde nechyběl ani hospital nebo tajná soukromá tiskárna knih⁵⁸.

Parforsní hony si však zprvu nenašly své příznivce. Možná právě proto nechal Sporck v roce 1692 vybudovat lázně Choustníkovo Hradiště v malinké vesnici Kuks, poblíž Lysé nad Labem. Lázeňští hosté se zde mohli léčit třemi sirnatými prameny. Celý komplex byl inspirován francouzským vzorem a zanedlouho se stal vyhledávaným kulturním bodem země Koruny české. Na tomto místě se koncentrovala spousta umělců, které se zámožný Sporck nebál dobře zaplatit. Na jeho panství působil také dvanáctičlenný lovecký ansámbl, který se mohl pyšnit tím, že je složen pouze z vyškolených myslivců. Tento soubor si zanedlouho vysloužil skvělé jméno v širém okolí.⁵⁹ Mimo jiné zde působili i světoznámí barokní umělci jako sochař Matyáš Bernard Braun, malíř Brandl a rytec Rentz. Hraběti je také přisuzována zásluha na vzniku jedné z prvních stálých operních scén.⁶⁰

⁵⁵ na pozici císařského generála se šlechtickým titulem se díky své oddanosti a odvaze vypracoval z řadového vojenského bubeníka

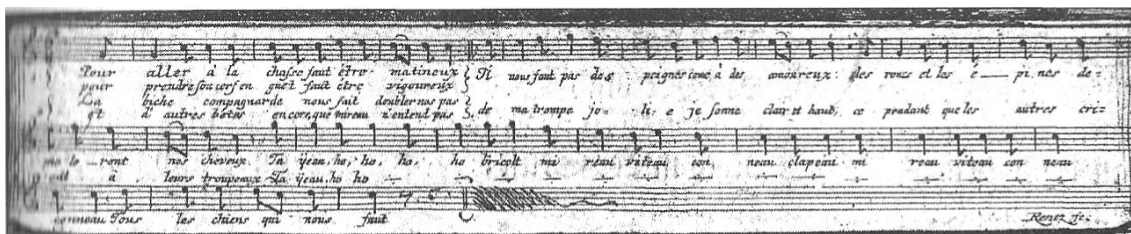
⁵⁶ poznávací kavalírská cesta

⁵⁷ BERDYCHOVÁ, 2009, s. 81-86

⁵⁸ viz příloha č. 8

⁵⁹ BEZDĚK, 2000, s. 68

⁶⁰ BERDYCHOVÁ, 2009, s. 89-90



Obrázek 1 - Hubertská árie z Rentzovy rytiny Le come du Saint Hubert, 1723

Se Sporckovou zálibou v lovu se pojilo i nastolení pevných chovatelských předpisů a udržování etického způsobu lovu, což vedlo ke zdravému a obnovitelnému množství zvěře. Upravoval také vzhled lesů a stavěl obory.⁶¹ Hrabě pro své hosty pořádal lovy ke zkrácení dlouhé chvíle a velmi rád zařazoval do volnočasových aktivit i prestižní střelecké soutěže.⁶² Kvůli parforsním honům zaměstnával velké množství loveckého personálu a u francouzského dvora si objednal smečku vycvičených loveckých psů.⁶³

František Antonín Sporck naposledy vydechl 30. března 1738 na svém záměčku v Lysé nad Labem, ale jeho nadčasové myšlenky a přínos v oblasti umění a myslivosti přetrvává až dodnes.

2.3 Řád svatého Huberta

Vznik tohoto řádu se datuje přímo na svátek jeho patrona svatého Huberta, 3. listopadu. Jeho zakladatelem je právě hrabě Sporck. Mezi příslušníky patřily zejména zámožné, vlivné a vysoce postavené osobnosti tehdejší doby. Zajímavostí je, že do svých řad přijímali i něžné pohlaví, což nebývalo zvykem. Členy jmenoval dle svého vlastního uvážení velmistr, hrabě Sporck. Svou signaturou se pak zavázali k přísnému dodržování třiceti pravidel, mezi které například patřilo hájení mlád'at v určitém ročním období.

⁶¹ BEZDĚK, 1999, 65-66

⁶² BEZDĚK, 1999, 67

⁶³ BEZDĚK, 1999, 68-70



Obrázek 2 – Insignie Řádu svatého Huberta

Krom loveckého rohu visícího na řetízku členy řádu označovala také oválná medaile s podobiznou svatého Huberta, která byla pozlacena a posázena drahými kameny. Tento symbol měl své místo na levé straně hrudi. I současná podoba tohoto řádu se řídí Sporckovými vizemi a zásadami. Bývá definován následujícím způsobem: „*Řád svatého Huberta je dobrovolným a samosprávným sdružením fyzických osob, křesťanů, kteří ctí myslivecké tradice, zvyklosti a mysliveckou etiketu a věnují se myslivosti a ušlechtilé honbě.*“⁶⁴

Prestiž tohoto spolku postupem času vzrostla natolik, že určovala i dobové skladatelské trendy. Autoři dokonce nekomponovali pouze příležitostní užitkové skladby určené k lovu, ale tuto tematiku povýšili i na koncertní úroveň. Napomohl tomu i fakt, že po vzoru císaře Karla VI., který se stal spolu se svou chotí členem řádu, byl parforsní hon jakýmsi znakem příslušnosti k vyšší sociální vrstvě.⁶⁵

Sláva tohoto řádu nedlouho po Sporckově smrti upadla a po několika letech vešla v zapomnění. Po neúspěšných pokusech o znovuzrození řádu v období sovětské okupace byl řád opět uveden v činnost 3. listopadu 1978 skupinkou nadšenců přímo v Kuksu. V současné době můžeme jeho členy najít i ve Švýcarsku, Rakousku, Německu a na Slovensku.⁶⁶

⁶⁴ NEUMANN, Pavel. Řád svatého Huberta. [online]. [cit. 2015-04-04]. Dostupné z: http://www.radsvatehohuberta.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=110

⁶⁵ BEZDĚK, 2000, s. 70

⁶⁶ BEZDĚK, 1999, s. 65 - 70

2.3.1 Hymna Řádu svatého Huberta

Hymnou Řádu svatého Huberta je Aria sancti Huberti, která je autorsky připisována markýzovi Dampiérovi. Byla však dovezena hrabětem Sporckem z Francie a v originále se jmenovala Pour aller à la chasse. Sporckovu verzi, zvanou Aaria bon repos, dále přepracoval jeho dvorní skladatel a varhaník Antonín Tobiáš Seemann, pozdější panovníkův sekretář a mimochodem taky autor řady dalších loveckých skladeb.⁶⁷



Obrázek 3 – francouzská skladba Pour aller à la chasse⁶⁸

Píseň je v šestiosminovém taktu v tónině C dur. Její formový a harmonický plán zachycuje následující schéma:

Díly	A				B	
Motivy	a	a	B	a	c	d
Harmonie	T T	T T	T D	T T	T T	T T
Počet taktů	3	3	3	3	4	4

Tabulka 1 – Rozbor árie Sancti Huberti

⁶⁷ BEZDĚK, 2000, s. 68

⁶⁸ BOHADLO, 2012, 43-50

Pozoruhodnou vlastností hymny je harmonická uzavřenost každého z dílů a hlavně taky každého motivu kromě „b“, což není velmi běžné. Zajímavostí stavby je nerovnoměrné rozvržení počtu taktů, když porovnáme oba díly. Díl „A“ je totiž vystavěn ze čtyř třítaktových fragmentů, zatímco díl „B“ se skládá ze dvou čtyřtaktí. Díl „B“ končí překvapivě stejným melodickým fragmentem jako všechny motivy „a“, vyskytující se v písni.

I rytmická stránka hymny však neztrácí na zajímavosti, protože obsahuje jenom dva jednoduché vzorce, na kterých je postaveno veškeré její melodické dění. Jak se zdá, může jít o prvek velmi úzce spojený s loveckou hudbou jako takovou.



Obrázek 4 – Rytmičké paterny hymny Řádu sv. Huberta

Bezděk zmiňuje kuriozitu, že sám Johann Sebastian Bach použil její nápěv ve své sbírce *Cantate en burlesque*. Melodie této árie se neměnila, ale často byla podkládána jinými texty, jako například veršovanými pravidly řádu. Stala se také populárním nápěvem pražských studentů. Svatohubertskou árii později otextoval i Josef Selement.

Úryvek textu hymny Řádu svatého Huberta – S´Huberti-Aria

Kdo lovit má, ten se sluncem vstává, s kuropěním.

Na číhané jen odvaha chrání před třesením.

Jak milenec se nestrojí ten, kdo jde do lesa,

To jehličí a trní nám vlasy samo učesá.

Ref.: Oči se k hledím mhouřejí a dlaně pažby zahřejí

A štěkot spánky rozbuší, jak psi nás provázejí

Běžící laň a ostatní stádo prchající.

A klid a hluk a shon naše kroky násobící.

Je stádo blíž, roh hlasitě hájem zahlaholí,

Plaší se laň a blesk přesně mířený obět' skolí.⁶⁹

⁶⁹ BOHADLO, 2012, s. 48

Výše zmiňovanou árii Bon repos si Sporck natolik zamiloval, že byla součástí představení k jeho svátku i s novým gratulačním otextováním, které mělo třicet dva slok. Její metrum bylo dvanácti osminové a měla tonální centrum v G dur.



Obrázek 5 – Árie Bon repos⁷⁰

2.4 Velmistr lesního rohu - Jan Václav Stich-Punto

„Bouřlivák a fenomenální hráč na lesní roh, kterému konkurenti chtěli vyrazit přední zuby, aby už nehrál.“⁷¹

Tento významný český virtuos se narodil 20. září 1746 v rodině kočího v Žehušicích. Hrabě Jan Josef Antonín z Thunu a Hohesteinu si již od začátku všiml hudebního nadání svého poddaného. Malý Václav sloužil u hraběte zpočátku jako panský myslivec, avšak díky jeho neobyčejnému talentu byl vytipován a vyslán už ve dvanácti letech na studia k Josefu Matějkovi do Prahy. Později pokračoval ve studiích v Drážďanech u Karla Houdka. S invenčním rohem a ucpávkovou technikou roztrubu se pak dokonale seznámil pod vedením Antonína Hampla. Hudební vzdělání mu ale

⁷⁰ BERDYCHOVÁ, 2009, s. 95-98

⁷¹ Giovanni Punto rozený Jan Václav Stich. [online]. [cit. 2015-04-04]. Dostupné z: <http://foto.mapy.cz/44730-Giovanni-Punto-rozeny-Jan-Vaclav-Stich>

původně mělo sloužit k tomu, aby jako panský myslivec nadále zpříjemňoval svou hrou na lesní roh zábavu panstva, k čemuž samozřejmě patřilo i troubení na honech. Ve Stichově rodném kraji byla totiž už tehdy vysoce rozvinutá myslivost.

Jako osmnáctiletý se Stich vrací do Čech a krátkou dobu působí v Praze. Odtud se vrací zpět do Žehušic, kde po tříleté a namáhavé službě v lovecké kapele u hraběte Thuna přehodnotí svou kariéru a utíká z Čech do Německa. V té době už jeho známost překračovala i hranice zemí Koruny české. Tímto činem se z něho stál nevolník a hrabě Thun na něj vydal zatykač, přičemž se traduje, že mu při dopadení měly být vyraženy přední zuby, což by ho připravilo o koncertní činnost. Takto se mu hrabě chtěl pomstít za neposlušnost a vzpouru vůči svému feudálnímu pánovi.

V sousedním Německu se Stich setkal s velkým úspěchem a s pomocí svých přátel se úspěšně skrýval před pomstychtivými pronásledovateli.⁷² V italské Padově se seznámil s Josefem Myslivečkem a později přijal také nové jméno, Giovanni Punto, pod kterým vystupoval po celé Evropě, aby tím zmátl okolí ještě víc.

V roce 1780 byl přijat do služeb Karla Filipa z Artois, nadcházejícímu francouzskému králi Karlu X., což mu zajistilo pozici komorního virtuosa s doživotní rentou. Zde dostal téměř volnou ruku a mohl si sám vybrat hudebníky do souboru, který se věnoval pouze interpretaci lovecké hudby. Tato kapela byla známa pod jménem Musicien de S. A. R. Monseigneur Comte d'Artois. O sedm let později poprosil krále o propuštění ze služby, načež mu bylo vyhověno. Opět tedy zahájil koncertní cestu.

V Bonnu se Stich seznámil s Antonínem a Josefem Rejchou. Koncertoval i v Oslu, Stockholmu, Göteborgu a Kodani. S Beethovenem se jeho cesty zkřížily ve Vídni a svou virtuozitou tohoto velikána ohromil, díky čemu byl poctěn interpretováním vůbec prvního provedení Sonáty pro lesní roh a klavír, přičemž jej doprovázel samotný Beethoven. Koncert sklidil obrovský úspěch. Svou muzikálností a technickou vyspělostí hry na tento nástroj si získal také Mozarta, který pro něj složil veleúspěšnou symfonii Concertante Es dur pro lovecký roh.⁷³

⁷² KOKEŠ, 1977, s. 57-58

⁷³ BEZDĚK, 2001, s. 82-83

Do Čech se Václav vrací až po třiceti letech svého famózního účinkování v celé Evropě a je vítán jako významný a úspěšný hudební génius.

Punto však nebyl pouze geniální interpret, ale také neobyčejně výjimečný a plodný skladatel. K jeho dílům patří 16 koncertů pro lesní roh a orchestr, 3 kvintety pro flétnu, lesní roh, housle, violu a kontrabas, 24 kvartetů pro lesní roh, housle, violu a kontrabas, 20 hornových trií a více než 100 duetů pro dva lesní rohy. Zdokonalil také Hamplovu školu pro lesní roh a doplnil jí o sbírku denních cvičení.⁷⁴

Smrt ho nečekaně zastihla dne 18. února roku 1803 při návštěvě jednoho z malostranských hostinců. Na pohřeb tohoto hudebního velikána se údajně přišla rozloučit celá hudební společnost města pražského. Přes všechny těžkosti a útrapy, se kterými se na jeho dlouhé cestě setkal, se tento muž rozhodl zasvětit celý svůj život hře na lovecký roh, kterou dotáhl na úroveň naprosté dokonalosti a stále zůstává vzorem mladých muzikantů.⁷⁵

⁷⁴ Jan Václav Stich-Punto. [online]. [cit. 2015-03-13]. Dostupné z: http://www.antologiehudby.cz/autori.php?id_skladatele=25&prijmeni=Stich-Punto

⁷⁵ BEZDĚK, 2001, s. 83

3 FANFÁRY A SIGNÁLY

Signály a fanfáry provází člověka od nepaměti. Šlo o důležitou a jedinečnou formu komunikace, jak člověka s člověkem, tak s jeho účelově vycvičenými zvířaty. Signály měly ráz spíše válečný a lovecký, kdežto fanfáry zněly i při slavnostech, obřadech a jiných pro člověka důležitých událostech.

Přesné vymezení těchto dvou pojmů však v dostupné literatuře nefiguruje, ba naopak se jejich významy mnohdy prolínají. Když se na tuto problematiku podíváme čistě z logického hlediska, signál nemůže být příliš dlouhý, aby se jeho poselství k ostatním dostalo, kdy je třeba, což je patrné při jeho válečném užití. Krom jeho adekvátní délky je žádoucí, aby byl také výrazný a jasně srozumitelný. Z rytmického hlediska je v tomto smyslu nevyhnutelné, aby rozdíly délek tónů signálů byly lehkostřehnutelné, čímž se dostáváme na úroveň maximálně dvou nebo tří rozdílných délek tónů.

Dalo by se říci, že signály jsou „předchůdcem“ fanfár vzhledem k jejich nevyhnutelnosti. Fanfára totiž už na první poslech plní spíše estetickou funkci. Vzhledem k žádným nebo minimálním možnostem rozsahu historicky užívaných nástrojů, byly signální zvukové patery zpočátku tvořeny na jediném tónu. I v dnešní době, co se intervalové stavby týče, jsou signály spíše jednoduchého charakteru.

Slavnostnější fanfára užívá krom květnatější melodiky také většího počtu nástrojů. Navíc mají tyto nástroje svojí samostatnou melodickou linku tvořící harmonický souzvuk, kdežto u signálů se více nástrojů užívá hlavně ke hře unisono.

I když dosud uvedená logická kritéria pro odlišení signálů od fanfár mají své historické opodstatnění, v hudební praxi se s nimi pracuje natolik rozmanitě, že jediným spolehlivým způsobem jak je od sebe skutečně odlišit, je brát v potaz přímé určení jejich využití uvedené autorem. V hudební literatuře totiž můžeme najít, jak jednohlasé, jednoduché a kratší fanfáry, tak vícehlasně zharmonizované, složitější a delší signály.

Přelomovým dílem jsou barokní lovecké fanfáry Marca Antoine de Dampiera, který působil na dvoře francouzského krále Ludvíka XIV. jako vrchní lovcí. Jeho tvorbu, která dosahovala už v té době pozoruhodných kvalit, je možné rozdělit do tří kategorií dle svých funkcí. Byly to fanfáry, které hlásí přesný typ, velikost či druh zvěře, druhým

typem byly signály značící určité fáze lovu a poslední skupinou fanfár byly slavnostnější a z hlediska formy propracovanější kusy, které byly součástí okázalých uvítacích ceremonií k poctě významných hostů honu.

3.1 Skladatelé loveckých fanfár v Českých zemích

Starých loveckých fanfár se dochovalo jen málo, což je celkem přirozené u takovéhoho užitkového žánru. Jedny z nejstarších fanfár složil Ondřej Anton⁷⁶. Tento muž se živil jako příležitostný hudebník a zároveň se stal učitelem mladých trubačů ve službách knížete Josefa Schwarzenberga, který si v té době zřizoval loveckou kapelu. Autor byl také znám jako výborný hornista a hudební skladatel, jehož fanfáry by mohly konkurovat i dnešním skladatelům. Známý je například soubor fanfár, v originále zvaný *Jagdfanfaren für die schwarzenbergerische Parforcejagd*. První tištěné Antonovy fanfáry vyšly až v roce 1968 pod jménem *Staré lovecké fanfáry*.⁷⁷

Dalším významným skladatelem v tomto odvětví byl Leopold Koželuh, který žil přibližně ve stejném období jako autor předešlý. Tento český skladatel byl poměrně výraznou osobností vídeňského hudebního života a dosáhl až na post dvorního kapelníka a učitele hudby dcery Marie Terezie. Koželuh se však nevěnoval pouze skladbám „užitkovým“, ale skládal i symfonie, sonáty, kantáty, oratoria a balety.⁷⁸

Trubačská tradice se udržuje i nadále. Důkazem jsou četné soutěže, kurzy a samotné trubení jako součást honů. Ze současných autorů jmenujme alespoň ty nejznámější. Nejzasloužilejším skladatelem a myslivcem vůbec byl prof. Antonín Dyk, nezaostávají však ani Josef Selement, původem ze Slovenska, a Ing. Petr Vacek.

⁷⁶ Ondřej Anton žil pravděpodobně v letech 1754-1817, ale přesný rok jeho úmrtí neznáme

⁷⁷ MARTAN, 1991, s. 171-172

⁷⁸ ZUCKEROVÁ, 1983, s. 3-4

3.2 Trubačské desatero

Veškeré poznatky a tvrzení v této podkapitole vycházejí z díla Trubačské desatero od profesora ing. Antonína Dyka. Budeme se o něj opírat, protože je to naprosto unikátní záležitost, co se evropského měřítka týče. Jsme totiž jednou ze dvou zemí, které mají vlastní kodifikované lovecké signály a hlaholy. Ostatní evropské země užívají totiž signály německé.

Prof. Antonín Dyk žil v letech 1871 až 1952 a byl jedním z nevlivnějších osobností české myslivosti a lesnictví, a to jak na teoretické, tak praktické úrovni. Lesnické vzdělání získal na vídeňské Hochschule für Bodenkultur a v praxi si prošel snad všemi možnými funkcemi od začínajícího adjunkta až po ředitele lesů a statků. Mimo jiné také působil jako profesor na Lesnické fakultě Vysoké školy zemědělské v Brně a byl předsedou a jedním ze zakladatelů Česko-slovenské myslivecké jednoty. Jeho celoživotní práce a zkušenosti v oboru myslivosti a lesnictví vyústily ve vydání několika velice důležitých odborných publikací⁷⁹. Pečoval o krajinu, zvěř, kázeň a myslivecké tradice.

Tato neobyčejně čínorodá a oblíbená osobnost však díky svému talentu pronikla i do sfér básnictví a hudby. Profesor je totiž autorem proslulých a nadčasových Signálů pro lesnici B z roku 1936, které do dnešní podoby revidoval ing. Petr Vacek.

Toto dílo jsme si vybrali jako nejcharakterističtější ukázkou loveckých signálů. Petr Vacek při revidování Dykových signálů přihlédl také k ostatním upraveným verzím, které se v praxi užívaly téměř 50 let. Trubačské desatero je výběrem deseti nejdůležitějších loveckých signálů a hlaholů. Každý aktivní trubač by je měl zvládnout zahrát z paměti, precizním a dostatečně přesvědčivým způsobem. Co se dynamiky a tempa týče, na mysliveckých akcích se signály obvykle hrají ve forte a spíše rychleji, aby byly dobře slyšitelné a dostatečně motivující, zatímco na koncertních pódii by se hráči měli řídit vepsaným italským názvoslovím a tempovým označením. Všechny signály jsou doplněné jednoduchými texty, údajně kvůli lepšímu zapamatování, a taky z toho důvodu, aby se mohli do ceremonií zapojit i netrubači.

⁷⁹ Bažantnictví, Malá myslivost, Hodnocení loveckých trofejí zvěře spárkaté, Rybářství.

Do Trubačského desatera byly vybrány tyto znělky:

1) *Slavnostní fanfára*. Hraje se obvykle na začátku jakékoliv významnější myslivecké akce⁸⁰. Skladbu interpretujeme majestátně a zpěvně, přičemž troubíme zvukné a široké tóny a necháváme vyniknout melodiku.

2) *Pozdravy: Lovu zdar, Lesu a lovu zdar*. Pozdravy se hrají většinou samostatně, ale je možné je připojit na závěr některých hlaholů nebo je různě kombinovat či opakovat. V praxi je však na samotném citu trubače jak dlouho a jakým způsobem je troubit⁸¹.

3) *Návěští: Pozor, Pozor si dej*. Obě znělky přednášíme v mírně rychlém tempu, přičemž osminové noty hrajeme zřetelněji. Návěští by mělo zaznít vždy, když je potřeba upoutat pozornost ostatních účastníků honu, například v případě, že nastane nějaká změna činnosti. Návěští se zpravidla troubí před jiným signálem či hlaholem, ale nastávají i situace⁸², kdy je vhodné hrát je bez dalších skladeb. Druh návěští si trubač volí sám.

4) *Vítání*. Tato skladba je slavnostního charakteru. Troubíme ji při vítání mysliveckých funkcionářů, hostů, při jejich příjezdu, podávání rukou, zdravení účastníků a podobně⁸³.

5) *Začátek honu*. Tato skladba by se měla troubit svižně a rytmicky precizně. Jde o pozitivně laděnou, avšak ráznou znělku. Troubívá se na honu po skončení úvodních proslovů, čímž ukončuje celý úvodní ceremoniál. Po odtroubení hlaholu začíná další část, tedy hon samotný.

⁸⁰ například hon, zkoušky adeptů, kynologické akce, myslivecké plesy nebo schůze. Fanfára může být hrána též při hubertské mši (při nástupu nebo při odchodu kněze).

⁸¹ hrají se například před odchodem lovce na osamoceny hon, jako gratulace při ulovení zvěře, ale také při gratulacích na oslavách a při úvodním nástupním ceremoniálu při honu

⁸² například když je třeba ztišit přítomné v sále před vydáním organizačního pokynu, pak troubíme "Pozor" a to i opakovaně

⁸³ troubí se též na honu při počátečním nástupu. Po zatroubení hlaholu vedoucí honu uvítá přítomné, seznámí je s průběhem honu, sdělí, jaký druh zvěře se bude střílet, poučí přítomné o bezpečnostních pravidlech při lovu a popřeje lovu zdar. Vítání se troubí také před zahájením hubertské mše nebo na začátku koncertního vystoupení.

6) *Signály v leči: Začátek leče, Odpověď, Konec leče.* Tyto hlaholy troubíme v rychlejším tempu, dostatečně silně a přesvědčivě. Signál je nutno opakovat tak dlouho, dokud nezazní odpověď. Kdy se signály troubí, vychází už z jejich názvů. Při koncertním provedení je ideální, když si trubači odpovídají z různých míst v koncertních prostorách.

7) *Přestávka.* Jedná se o velice oblíbený hlahol v rychlém tempu. Troubí se většinou k zahájení přestávky při honu, ale je možné jej zaslechnout i na schůzích nebo koncertech, kde bývá zařazen právě díky své popularitě.

8) *Konec přestávky.* Poměrně krátký hlahol ve svižném tempu. V praxi bývá zvykem jej několikrát opakovat. Někdy jej trubači hrají samostatně, každý z jiného místa⁸⁴.

9) *Konec honu.* Tato znělka má zpěvný charakter a hraje se obvykle na začátku závěrečného ceremoniálu honu, přičemž účastníci nastoupí u výřadu. Častokrát bývá přednášen kánonicky tak, že se postupně připojují další trubači vždy o jeden takt po sobě. Závěrečný tón zní tak dlouho, aby mohli všichni skončit společně.

10) *Halali.* Česká halali jsou v porovnání s německými mnohem zpěvnější. Neměla by se však troubit příliš pomalu. Na koncertech se pracuje i s dynamikou, aby melodika skladby ještě lépe vynikla. Hraje se na konci závěrečného nástupu u výřadu. Halali je většinou zpíváno i s doprovodem rohů, což jí činí asi nevhodnější skladbou pro představení krásy a půvabu české lovecké hudby^{85 86}.

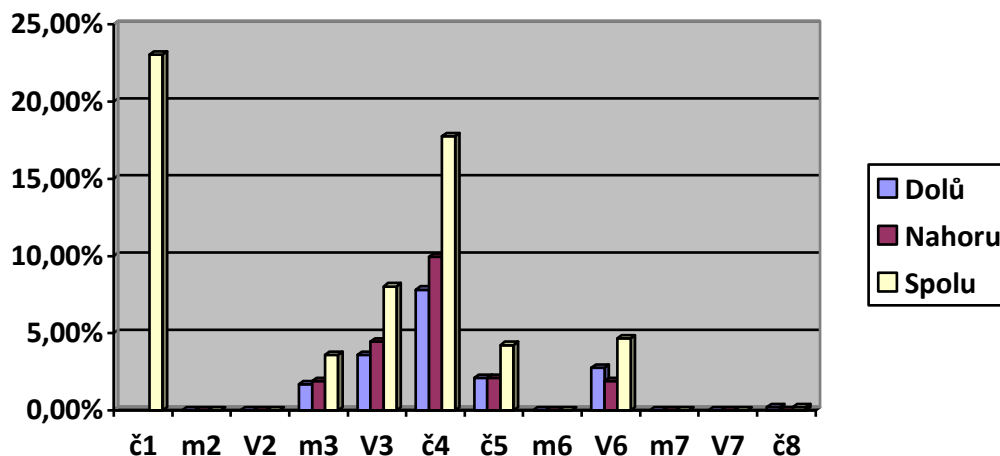
⁸⁴ Užití je obdobné jako u hlaholu č. 7 s tím, že samozřejmě tuto skladbu troubíme pro ukončení přestávky.

⁸⁵ Můžeme ho též troubit při hubertské mši na závěr svatého přijímání, dále při posledním rozloučení s myslivcem, při slavnostním přijímání mezi myslivce, pasování na lovce trofejové zvěře nebo při zakončení slavnostní akce.

⁸⁶ DYK, Antonín. Trubačské desatero. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: <http://trubaci.cz/wp-content/uploads/2014/01/trubacske-desatero.pdf>

3.2.1 Analýza signálů z Trubačského desatera

Za účelem jednodušší identifikace charakteristických rysů melodickej signálních znělek jsme vytvořili jednoduchý graf, který znázorňuje procentuální poměr užití jednotlivých druhů intervalů. Dosáhli jsme toho sesbíráním a rozříděním všech intervalů, nacházejících se v celém Trubačském desateru.



Obrázek 6 – Graf četnosti jednotlivých druhů intervalů v Trubačském desateru

Ve všeobecnosti je těžištěm melodickej složky skladeb v podstatné míře stupnicový postup, ať už směrem nahoru nebo dolů. Jde zpravidla o postupné směřování nebo klenutí tónových výšek vyúsťující k určité melodickej pointě. Může jí být větší interval, případně delší či dynamicky důraznější tón. Intervalovým východiskem těchto postupů jsou v první řadě malé a velké sekundy, v menší míře také malé a velké tercie. Intervaly těchto mini-rozměrů, které jsou řazeny do postupů, běžně vnímáme jako melodickej linie a křivky.

Na základě dat shromážděných z Trubačského desatera můžeme tedy konstatovat, že absence všech druhů sekundových intervalů je jednou ze základních charakteristik lovecké signální melodickej.

Je nepsaným zákonem agogiky⁸⁷, že větší intervaly si v klasické melodice vyžadují i pozornost v podobě určitého zpomalení připravujícího jejich cílové tóny. Naopak,

⁸⁷ agogika je osobní interpretační ponětí notového zápisu hudebního díla. V užším smyslu jde o jemné přizpůsobování předepsaného tempa. V širším smyslu je to interpretační práce se všemi zapsanými

v signálních znělkách se vzhledem k početnosti tohoto jevu ztrácí jeho výjimečné postavení a tím pádem i potřeba ho interpretačně zohledňovat a zdůrazňovat.

Neméně významné je při volbě intervalů i praktické hledisko. Měnící se směr a rychlost větru v kombinaci se vzdálenostmi několika set metrů a kopcovitým terénem, mohou být totiž příčinou zkreslování akustických signálů. Jestli za těchto podmínek budeme poslouchat například zvuk vzdáleného kostelního zvonu, budeme mít dojem, že ho někdo právě ladí a střídavě přitlumuje. Při loveckých signálech užívajících intervalů sekundy by tedy mohlo docházet k dezinterpretacím.

Je překvapující, že téměř čtvrtina všech dvojic tónů v signálních znělkách Trubačského desatera je pouhým opakováním. Můžeme tady mluvit o historicky podmíněné charakteristice. Signální zvuky, jak jsme si už řekli, byly zpočátku rozsahově extrémně limitovány možnostmi raných loveckých „hudebních“ nástrojů. Logicky to vedlo k zásadnější roli rytmu při kreaci jednotlivých signálů. Nástroje určené na méně hlasitý a umělečtější hudební projev byly od počátku melodičtější. Dnes i původně lovecké zvukové instrumenty dosahují výrazných rozsahových a hlasitostních kvalit, někdejší limity se staly ale charakterizujícími prvky signální hudby.

Čistá kvarta je typickým intervalem už podle poslechu loveckých znělek. Náš graf uvádí, že jde přesněji o čistou kvartu směrem nahoru. Předpokladatelný je i častý výskyt ostatních intervalů durového kvintakordu a jeho obrátů, tedy tercie, kvinty a sexty. Na tomto místě je třeba si říct, že žádná znělka nebyla v molové tónině, což znamená, že malé tercie nejsou používány jako součást molového kvintakordu.

Zajímavostí je, že oktáva byla v celém desateru využita pouze jedenkrát, a to směrem dolů v signálu pro přestávku. Taky malá sexta, jako rámcový interval pro durový sextakord, překvapuje svým nulovým výskytem.

3.3 Analýza vybraných fanfár

Na fanfárových znělkách 17. a 18. století si můžeme rozebrat specifickou harmonii lovecké hudby v nejryzejší a nejpůvodnější podobě. Co se týče samotných

i nezapsanými parametry notového materiálu za účelem důvěryhodného vykreslení obsahu zamýšleného autorem nebo předpokládaného interpretem.

harmonických funkcí, jde o skutečně skromnou výbavu. Od střídání obrátů tónického kvintakordu s obraty dominantního septakordu se nevzdálíme téměř ani na krok. Rozložení harmonických funkcí v rámci jednotlivých dílů fanfárové znělky tedy pracuje pouze s jejich párovými kombinacemi, totiž TT, TD, DD, DT, stejně jako tomu bylo u signálů.

Obrázek 7 - Zleva Hallali od Anonyma⁸⁸, zprava Leopold Antonín Koželuh – Slavnostní fanfára⁸⁹

Fanfáry jsou obvykle psány v tříhlasné nebo čtyřhlasné sazbě. V některých případech může být dopsán i hlas čtvrtý. Ten sloužil jako zjednodušený bas k získávání zkušeností mladých trubačů, kteří mohli být součástí ansámblu, aniž by museli zvládat techniku různého upínání nátisku anebo neměli zatím potřebný rozsah pro hlas jiný. Z tohoto

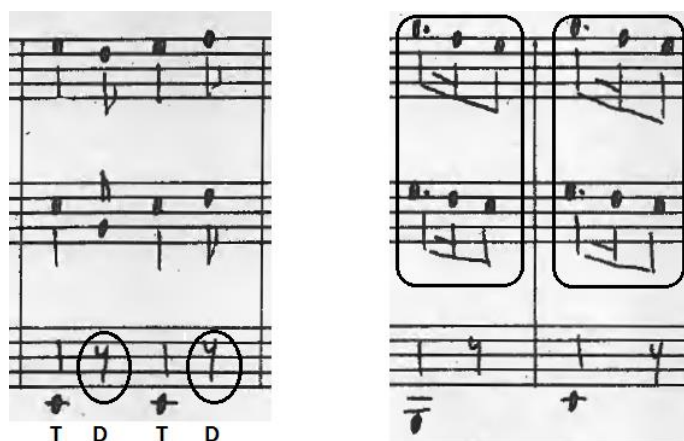
⁸⁸ LASÁK, 1977, s. 51

⁸⁹ LASÁK, 1977, s. 53

důvodu byl „základní hlas“⁹⁰, pokud to jen šlo na jednom tónu, nejčastěji g¹. Tato praxe velmi motivujícím způsobem zasvěcovala začátečníky do trubačského řemesla.

Regulérní basová linka je už rytmicky i melodicky poněkud složitější. V porovnání s vrchními hlasy je veden zpravidla samostatně. Ke střetu všech hlasů dochází převážně na přízvučných dobách, přičemž na dobách nepřízvučných bývá často přerušován pomlčkami. Při hře kratších tónů se spodní hlas přidává k ostatním v zájmu zpestření a oživení fanfáry. U Hallali fanfáry anonymního autora se bas pohybuje pouze minimálně. Jediným využitým intervalovým krokem je kvarta z tónu „c“ na „g“ a zpět. V Slavnostní fanfáře Leopolda Koželuha najdeme v base už i tón „e“, tedy kompletní tónický kvintakord. Všimněme si, že v obou fanfárách úplně chybějí zbývající tóny dominantního kvintakordu a jakékoliv známky subdominanty.

Zajímavá je například skutečnost, že se basový tón vynechává téměř zákonitě tehdy, když by měl zaznít jako součást dominantního septakordu, což můžeme vidět na obrázku níže.



Obrázek 8 - Pauzování basu – Nový rytmický patern

Zároveň je na obrázku zvýrazněný nový rytmický patern, s jakým jsme se dosud ještě neselekali. Je přítomen zejména při slavnostních příležitostech jak v signální, tak ve fanfárové hudbě.

Vedení dvojice vrchních hlasů se očividně drží určitého řádu. Vyhledáním shodných fragmentů anonymní a Koželuhovy fanfáry jsme ho téměř celý dešifrovali. První shoda

⁹⁰ základní hlas můžeme v české hudební literatuře najít pod zkratkou ZH, jako například v Trubačském desateru od profesora Antonína Dyka.

je mezi taktem 9. od anonyma a 11. taktem Koželuhovým. Obě fanfáry mají naprosto stejný i závěr. Na tomto základě dokážeme sestavit charakteristickou řadu tónů, typickou pro fanfáry. Její postupnost lze formulovat pomocí sestupné melodické řady a střídání toniky a dominanty. Oba hlasy se snaží vždy o postup k nejbližšímu tónu tónického kvintakordu nebo dominantního septakordu.



Obrázek 9 – Charakteristická řada tónů ve fanfárách

Velkým překvapením ve vzpomínaných fanfárách je výskyt disonance. Můžeme ji najít v třetím taktu Koželuhovy fanfáry, kdy současně zní tóny „d“, „e“ a „f“. I když je tón „e“ o oktávu níže než jsou tóny ostatní, samotná disonance tím neztrácí na své nelibozvučnosti, jak bývá zvykem. Dokonce můžeme mít sklon předpokládat, že se jedná o autorovu neúmyslnou chybu při zápise. Běžný posluchač však tuto abnormalitu nemá velkou šanci postřehnout, už jen z toho důvodu, že se v celé fanfáře objeví pouze jednou, a to na zlomek sekundy. Posluchačova pozornost se vlastně soustředí zpravidla na sled basové a sopránové linky, což v kombinaci s harmonickým pozadím tuto nelibozvučnost naprosto zamaskuje.

4 LOVECKÁ HUDBA V JEDNOTLIVÝCH HUDEBNÍCH EPOCHÁCH

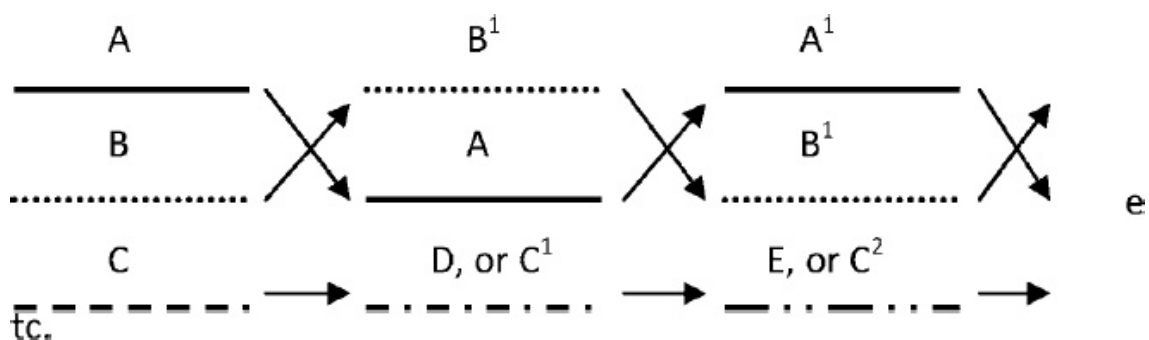
4.1 Renaissance

Písňe různých druhů a forem, které nějakým způsobem zpracovávají loveckou tematiku, se vyskytují v hudební historii v podstatě nepřetržitě. Umělá píseň si speciální vztah k lovectví našla až v renesanci, a to v podobě konkrétní hudební formy. Mohli bychom v této souvislosti hovořit také o madrigalu, jakožto o nejrozšířenějším druhu renesančních skladeb. Vztah k lovu je ale v tomto případě ztvárňován spíše textově a navíc pouze výjimečně. Texty madrigalů, jak je známo, se věnovaly převážně milostné lyrice.

Z hlediska hudebního je však nejcharakterističtější formou tohoto typu až italská caccia, jejímž francouzským ekvivalentem je chasse⁹¹, v doslovném překladu hon, nebo lov. Skládá se ze dvou hlasů v přísně vedené melodické imitaci nebo kánonu. Někdy je ke kánonu přidáván i třetí hlas tvořený zpravidla dlouhými doprovodnými tóny a následován ritornelem⁹². Často se používá takzvaný hochettus, což je druh práce s textem, který zvukomalebně vykresloval hlasité zvolání a povely lovců i celkovou dramatickost atmosféry honu, přičemž je text střídavě rozdělován mezi dva hlasy.

⁹¹ BOHADLO, 2012, s. 43

⁹² ritornel je instrumentální mezivěta refrénového typu zpravidla s totožnou hudební myšlenkou. Nejčastěji se vyskytuje ve vokálním madrigalu a árii nebo v instrumentálních skladbách, jako je například concerto grosso.



Obrázek 10 - Schéma střídání dvou vrchních hlasů v kánonické technice caccia.⁹³



Obrázek 11 - Úryvek z caccia od Giovanniho da Firenze – Con brachi assai⁹⁴

4.1.1 Giovanni da Firenze – Con brachi assai

Píseň Con brachi assai od Giovanniho da Firenze představuje právě přechod od madrigalových kompozic s loveckou tematikou ke cacciai. Na pozadí milostného příběhu typického pro madrigal se objevují motivy lovu a lesa, které jsou zobrazovány nejen textem, ale i čistě jazykem hudebním. Typickým příkladem spolupráce obou těchto složek kompozice je ritornel, teda refrén, který se vyskytuje zpravidla na konci a je

⁹³ LOPATIN, Mikhail. Canon techniques in the caccia: compositional strategies and historical development. [online]. [cit. 2015-3-15]. Dostupné z: http://www.academia.edu/8197549/Canon_techniques_in_the_caccia_compositional_strategies_and_historical_development_Plainsong_and_medieval_music_23_2_p._179-200_Cambridge_University_Press_2014_

⁹⁴ Con brachi assai. [online]. [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Con_brachi_assai_%28Da_Cascia,_Giovanni%29

zároveň rytmickou i dějovou kumulací materiálu, takže jakýmsi vyvrcholením nebo rozuzlením. Kánonické odpovědi druhého hlasu, zobrazené v ukázce výše, jsou prvními takty refrénu, který je dílem B v celkové formě AAB. Ve slokách písně, tedy v dílu AA, je kánonické střídání obou melodických linek o polovinu pomalejší a tím pádem i imitace druhého hlasu nastupuje o poznání později. Hudební i dějové plynutí je ve slokách záměrně kontrastně pomalé a pozvolna připravuje všechna východiska potřebná pro překvapení ritornelu. Uvedená píseň využívá pouze dvou slok, ale často jich bývá mnohonásobně více.

Pokud je řeč o faktuře⁹⁵ této lovecké formy, ta je naproti časté madrigalové komplikovanosti o poznání jednodušší. Zatímco v madrigalu se autoři často předhání počtem hlasů, kontrapunktickou pestrostí či mnohojazyčností, caccia svou imitační techniku realizuje téměř výlučně ve vrchních dvou hlasech a ne za účelem předvádění složitosti, ale jen pro napodobení efektu ozvěny, který evokuje prostor a přírodní atmosféru.

Virtuózní prvek je přítomen u obou porovnávaných forem, i když v jednodušší faktuře caccie nepoutá pozornost posluchače sám na sebe. Tato ornamentace má v případě caccie navíc slyšitelný zvukomalebný efekt. V přírodních hudebních obrazech v posluchačově představivosti přirozeně evokuje ptačí zpěv. Basová linka zas svými hlubšími, násobně delšími tóny a také kontrastem k vyzdobeným vrchním hlasům, vzbuzuje pocit očekávání, napětí nebo znázorňuje například medvěda.

Jelikož se v době renesance zatím pouze rodí harmonické cítění, jakým disponují současné uši, „akordická“ stavba této hudby provokuje svojí svobodnou strukturou, bohatou na prázdné intervaly a otevřené závěry umístěné různě daleko od tonálního centra.

Po vzoru madrigalu se ani caccia neuspokojuje s mantinely vokálního umění. Také si našla mnoho cest ke skladatelům pozdějších epoch. Často se s ní budeme potkávat jako s inspirací pro nové způsoby vokální i instrumentální zvukomalby nebo jako se zajímavým formovým principem očekávání a kulminace a nezřídka nám ji připomene

⁹⁵ faktura je způsob, jakým se v hudbě projevuje poměr mezi melodickou a akordickou složkou. Homofonní faktura je v podstatě sólová melodie s akordickým doprovodem a polyfonní je tvořena dvěma či více relativně nezávislými melodiemi.

samotný název kompozice, kterou inspirovala. Dobrým příkladem je třeba Scarlattioho sonáta La caccia.

4.2 Baroko

4.2.1 Domenico Scarlatti - Sonáta „La caccia“

Bylo by velkou shodou okolností, kdyby se mezi více než pěti sty sonátami Domenica Scarlattioho neobjevila tematika lovu. My si blíže všimneme konkrétně dvou, a to sonát číslo 96 a 159.

Z dostupných pramenů nelze jednoznačně zjistit, zda je podtitul „La caccia“ přímým požadavkem autora, neboť chronologické seznamy Scarlattioho díla tento název opomíjejí. V praxi je však užíván právem a vztah k lovu je u obou kusů zřetelně slyšitelný od prvního okamžiku. Zkusme se tedy na těchto dvou skladbách podívat blíže na hudební struktury, které v lidské představivosti dokáží tak jednoznačně evokovat atmosféru lovu, lesa, přírody, honby a podobně.

Prvním příznivým indikátorem pro výskyt fanfárové, signální a lovecké tematiky je hned miniaturní rozměr skladby. Pokud samozřejmě není zatím řeč o programní hudbě, kde nám většinou autor pomůže názvem nebo je třeba se soustředěnou představivostí několikrát pečlivě vyposlechnout celé, obvykle velmi rozměrné dílo. V krátkých skladbách, kde by se s ohledem na estetickou stránku nemohla uspokojivě rozvinout více než jedna základní myšlenka, si přímo vyžadují jednoduchý a stručný základní motiv. Instrumentální hudba, protože neužívá textu, který by ospravedlňoval časté doslovné opakování hudebního motivu, zase naopak o něco rozšiřuje minutáž dílka, aby se mohla uplatnit imitační a variační technika. Takto se dostáváme přibližně na úroveň dvou minut trvání, co v klávesové hudbě představuje přibližně dvě až čtyři stránky notového zápisu. Základním palivem imitační a variační práce s tématem je opakování, střídání a ornamentace, které jsou živnou půdou pro zvukomalbu, vrstvení motivů, zhušťování a ředění výskytu jednotlivých imitačních melodických fragmentů. S využitím všech zmíněných kompozičních technik vlastně autor vytváří atmosféru honu a přírody i bez toho, že by šlo o jeho vědomý skladatelský záměr.

I když dostaneme do rukou seberozměrnější programní skladbu, důkladnější analýza vždy prokáže, že případná vazba na lov a hon se kompozičně váže na miniaturní fragmenty, opakované motivy a krátké skladební díly. Tak je to i v případě Scarlattioho sonáty C dur, číslo 159, kde má základní motiv i s předtaktím dva takty.



Obrázek 12 - Domenico Scarlatti - Sonáta C dur, č. 159 - základní motiv⁹⁶

Náš pomyslný ideální lovecký hudební útvar má tedy zatím přibližně 2 minuty, krátký základní motiv a je instrumentální. Na ztvárnění svého obsahu užívá zajímavých technik, které si podrobněji přiblížíme.

Opakování se v lovecké hudební literatuře užívá hned z několika důvodů. Jde například o účinný prvek k vyvolání napětí. Když skladatel pomocí opakování zdržuje hudební průběh skladby, posluchače tak udržuje v pocitu právě probíhajícího pokusu, ale v kombinaci s vzrůstající či klesající dynamikou už autor dokáže vyvolat v posluchači dojem jakéhosi směřování k cíli. Pozornost percipientů se zároveň orientuje na okamžik, kdy opakování přeruší nový hudební materiál. Může se jednat o úplně novou situaci, vyvrcholení nebo rozuzlení zobrazovaného děje. Napětí je umocněno i tím, že není úplně jasné, kdy přesně a čím se vzbuzené očekávání naplní. U honby může jít o zvíře, které se pokouší utéct postupně na všechny světové strany, aby nakonec zjistilo, že se ocitlo v obklíčení. Anebo naopak se kořisti na čtvrtý pokus přece jen podaří vymanit z pasti. Přirozeně i lovec může při cvalu mířit velmi nespolehlivě a svou trofej trefit až po více sériích neúspěšných pokusů, případně ji v závěru skladbičky nechtěně nechá na živu. Dobrým příkladem jsou takty 78-94 ze Scarlattioho sonáty číslo 96. Podle hudebního výrazu, použitého interpretem, lze dosáhnout různého dějového významu,

⁹⁶ Keyboard Sonata in C major, K. 159. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_C_major,_K.159_%28Scarlatti,_Domenico%29

jak jsme už načrtli. Rozhodující roli při tom hraje dávkování dynamiky, zdůraznění jednotlivých tónů a práce s tempem na zlomech motivů či bodech přerušení opakování.

The image displays three systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 71 and ends at measure 78. The second system starts at measure 79 and ends at measure 86. The third system starts at measure 87 and ends at measure 94. The notation features a series of repeated notes in the right hand, often with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Obrázek 13 - Scarlatti - Sonáta č. 96 - příklad opakování⁹⁷

Když opakování není příliš početné a nevyužívá možnost variování motivu, zpravidla jde o efekt ozvěny dodávající našemu ději v představivosti 3D efekt prostoru. V takovém případě je to zároveň povel pro interpreta, aby tuto skutečnost zohlednil v dynamice svého přednesu.

Třetím rozměrem pro použití opakování v lovecké hudbě bývá efekt fanfár a signálů. Pracovně budeme tyto pasáže nazývat loveckými znělkami.

Opakování zde může mít dvě podoby. První, řekněme „průběžná“, se vyskytuje buďto hned na začátku znělky nebo bezprostředně po úvodních taktech a podtrhuje její poselství. Chvilkové hudební točení se kolem jednoho a toho samého motivu je určitý způsob, jak lze zdánlivě zastavit čas. Například když král nebo vzácný host slavnostně vstupuje do revíru nebo při prožívání radosti z úspěšného lovu či euforii pocíťované během zahájení honu. Stejně východisko zůstává v určitém smyslu zachované i při

⁹⁷ Keyboard Sonata in D major, K. 96. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_K.96_%28Scarlatti,_Domenico%29

znělkách upozorňujících na méně příjemné okolnosti, a to ve významu: „Dávej pozor, čas nečeká!“ V tomto případě je signální motiv zpravidla v rychlejším tempu.

Repetice motivů v závěrech loveckých znělek si vystačí i s jediným tónem, na kterém realizuje opakování jednoduchého rytmického modelu, obvykle ve spolupráci se zpomalením tempa a gradací. V porovnání s „průběžnou“ formou zde může být užito delších motivů. Takto se připravuje a zdůrazňuje závěr znělkového dílu skladby, což nezřídka bývá jediný dlouhý a hlasitý tón nebo akord.



Obrázek 14 - Scarlatti - Sonáta č. 96 – „Průběžná“ (takt 2-4) a „závěrová“ (takt 5-10) forma opakování motivu v loveckých znělkách.⁹⁸

Imitační a variační práce s hudebním materiálem je jednou ze základních kompozičních technik. Sama o sobě má spoustu podobností s opakováním, ale z hlediska využití jejího potenciálu ve vykreslování atmosféry lovu je důležité právě to, co ji od jednoduchého opakování odlišuje. Očividně je to právě v nedůsledném opakování motivu. Když se má něco napodobit, karikovat nebo vylepšit, jak se to dělá variačními a imitačními technikami, je k tomu potřeba porovnávání, přemýšlení a odhalování základních struktur výchozího materiálu a podobné intelektuální procesy, které nejsou předmětem vnímání výsledku jenom samy o sobě, ale jsou také pociťovány jako přítomnost něčeho živého a myslícího, co tyto výsledky způsobilo. Takže taky v hudbě samotné je uvěřitelnější vyobrazení lovce v tom případě, když nepronásleduje svou kořist mechanickým opakováním motivu, ale hledá rychlejší, jednodušší nebo důmyslnější způsob, jak se jí zmocnit. Takto se z čistě estetické hodnoty imitačního umění, prožívaného pouze sluchově a intelektuálně, stává za pomoci důvěryhodné interpretace subjektivní prožitek lovu u posluchače.

V následující notové ukázce můžeme v taktech 9 – 10 s předtaktím pozorovat totožný harmonický a podobný melodický materiál, jako je tomu v taktech 11 – 12. Variace

⁹⁸ Keyboard Sonata in D major, K. 96. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_K.96_%28Scarlatti,_Domenico%29

spočívá v melodice, která v druhém dvojtaktí důsledněji vyplňuje harmonický rámec daný stejnou basovou linkou. Dá se vytušit, že zatímco někdo udělá dva bezstarostné skoky, jiný vytrvale běží. Při postřehnutí této analogie má posluchač celý zbytek skladby na to, aby zjistil, o koho vlastně jde a kdo koho nakonec přelstí. Tady je zajímavé podotknout, že při jinak orientované pozornosti se posluchači může v představivosti rozvinout úplně jiný kontext, i když na základě poslechu stejného díla. Velkou úlohu při tom sehrávají estetické preference konkrétního posluchače a přirozeně také jeho momentální psychické rozpoložení. To je samozřejmě už jiné téma, ale tuto úvahu můžeme klidně zakončit opodstatněným předpokladem, že i posluchačem jinak vnímaný kontext by byl s největší pravděpodobností stejně tak z loveckého prostředí.



Obrázok 1 - Scarlatti - Sonáta č. 159 – Příklad variační techniky (dvojtaktí 9 – 10 a 11 – 12 i s předtaktím)⁹⁹

Nyní bychom vzpomenuli sekvenci jako další kompoziční techniku objevující se v dílech s loveckými motivy. Stačí, když bereme v úvahu, že je základní výbavou imitační práce a velmi často se snoubí i s variačními obměnami. Specifičnost sekvenčního uvádění motivů tkví v tom, že v menší míře upozorňuje posluchače na samotné opakování, protože mnohem důrazněji poutá pozornost percipienta na sekvenční postup motivu, a tím i na směřování zobrazovaného děje. Původní motiv je uváděn stále od začátku, ale po každé od jiného tónu, čímž se z hlediska harmonického tento materiál dostává vždy do nové a nové situace, které zároveň svou melodickou složku přizpůsobuje. Začáteční tóny sekvenčního uvádění jsou řazeny směrem nahoru nebo dolů a postupují na nejbližší tón aktuální tóniny nebo nejbližší tón tónického

⁹⁹ Keyboard Sonata in C major, K. 159. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_C_major,_K.159_%28Scarlatti,_Domenico%29

kvintakordu aktuální tóniny. Zvláště v pozdějších epochách postupuje striktně po určitých intervalech bez ohledu na tonální centrum. V posledním uváděném případě se melodie motivu deformuje ani ne tak pod tlakem harmonického rámce, ale pod zvýšeným vlivem variačního strachu z doslovné reprodukce.



Obrázek 15 – Scarlatti – Sonáta č. 96 – sekvence motivu (takty 26 – 31)¹⁰⁰

Posledním často objevujícím se prvkem v lovecké hudbě, který si přiblížíme, je jakási „komprimace“¹⁰¹ hudebního materiálu. Když se podíváme na první a druhý takt vrchního řádku následující ukázky, vidíme naprosto stejný, dvakrát uvedený fragment. Skládá se ze tří intervalů, přičemž první dva jsou totožné. V dalších dvou taktech se daný fragment vyskytuje třikrát, nýbrž v „komprimované“ podobě, která původně zdvojený interval vypouští. U posluchače to vyvolává pocit změněného metra z tříosminového a dvouosminového.

¹⁰⁰ Keyboard Sonata in D major, K. 96. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_K.96_%28Scarlatti,_Domenico%29

¹⁰¹ komprimace, tedy zestručnění, redukce rozsahu za pomoci vynechání totožného obsahu



Obrázek 16 – Scarlatti – Sonáta č. 96 – Příklad „komprimace“ hudebního materiálu¹⁰²

4.2.2 Antonio Vivaldi – Čtvero ročních období, Podzim

Na tomto místě by mohl někdo právem namítnout, že Vivaldi složil koncert věnovaný přímo lovu, který se jmenuje *La caccia*, koncert č. 10 B dur, RV 362. V díle se sice objevují melodické i rytmické hudební prostředky znázorňující lov a loveckou tematiku, ale dovoluji si tvrdit, že v porovnání s námi vybraným koncertem ze *Čtvero ročních období*, nejsou natolik reprezentativní.

Jde konkrétně o koncert č. 3 F dur, op. 8, RV 293. Původně patřil do série dvanácti koncertů věnovaných českému hraběti Václavu Morzinovi pod názvem *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*¹⁰³. Morzinova dvorní kapela byla na tehdejší poměry velice kvalitní a toto dílo také premiérovala. Samotný Vivaldi ji údajně vychvaloval.

Dnes je tento koncert známý jako *Podzim* ze *Čtvero ročních období*. Hudební obsah díla celkem přesně vykresluje tuto roční dobu, kdy lidé oslavují hojnost sklizené úrody. Pro nás je však zásadním faktem, že podzim je rovněž obdobím lovů a honů, což je také patrné už při prvním poslechu.

Jako většina Vivaldiho koncertů, i tento se skládá ze tří částí. Lovecké motivy můžeme najít ve dvou z nich, v první a třetí. Obě dvě mají navíc shodné tempové označení „allegro“. Lovecká atmosféra první části je do velké míry podmíněna zvoleným tempem, samozřejmě v rámci allegra. Svižnější podání nám může připomínat bujarou oslavu, hojnost jídla a pití, avšak honosnější a majestátnější interpretace evokuje slavnostní fanfáru k zahájení lovu nebo příchodu panovníka. V druhém vzpomenutém

¹⁰² Keyboard Sonata in D major, K. 96. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_K.96_%28Scarlatti,_Domenico%29

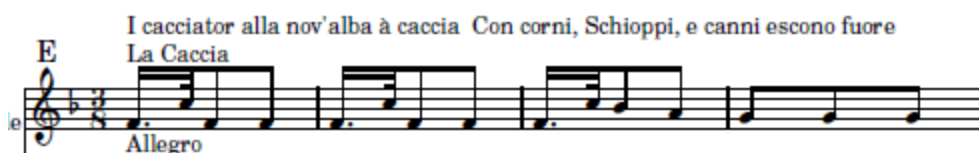
¹⁰³ překládáno jako „Souboj harmonie a invence“

případě nalezne lovecká atmosféra podporu i u dalších hudebně-výrazových prostředků. Je to například časté opakování jednotlivých tónů, rytmických paternů nebo užívání echa a terasovité dynamiky. Molová verze základního tématu může vyjadřovat určitou zápletku.

Příjemná snová melodika druhé části vyjadřuje utichlou podzimní atmosféru po bujarých oslavách. Co se lovecké tematiky týče, je pro nás tedy nezajímavá.

Třetí část koncertu sám autor nazval „La caccia“, teda hon. Stejně jako ostatním dvěma částem jí věnoval sonet. Pomocí jeho veršů prozrazuje mimohudební obsah, konkrétně ve zkratce líčí průběh honu. Tento přístup je z hlediska hudebního vývoje naprosto nadčasový. Pojem programní hudba v jistém slova smyslu existoval už v dřívějších epochách, ale nesouvisel přímo s hudebním obsahem. Šlo obvykle o jistou asociaci spojenou s názvem díla nebo s hudebním motivem. Programní hudba, jak ji známe dnes, má mimohudební námět, kterému se absolutně podřizuje. Východiskem programu může být například literární nebo výtvarné dílo, autorův osobní prožitek a jiný často hluboký filozofický obsah. Takto však pracovali až skladatelé v období novoromantismu. Vivaldi přiřazuje každé části koncertu sonet, jehož verše dokonce vpisuje na konkrétní místa v partituře. Za účelem věrného hudebního vyjádření těchto textů volí adekvátní hudebně výrazové prostředky. V podstatě jedinou odlišností od ryze programní hudby je rigidní hudební forma, která se ději přímo nepodřizuje.

Z hlediska hudebních forem můžeme tuto část označit jako rondo. Hlavní téma prostupuje celou skladbou a je hráno tutti. Jeho slavnostní ráz se střídá s houslovými sóly, které mají improvizáčnický, virtuózní charakter a imitují prchající štvanou zvěř. Ve skladbě se také objevuje doslova signální motiv, a to při prvním a závěrečném uvedení tématu.



Obrázek 17 – Hlavní téma i s originálním veršem sonetu¹⁰⁴

¹⁰⁴ Violin concerto in F major, RV 293. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_F_major,_RV_293_%28Vivaldi,_Antonio%29

Takřka celé rytmické dění je postaveno na třech stále se střídajících rytmických paternech. Menší počet stále se opakujících rytmických vzorců je, jak už jsme měli možnost vyzkoušet i u předešlých analýz, jedním ze základních rysů skladeb s loveckou tematikou. Všechny použité rytmické patery uvádíme na obrázku níže.

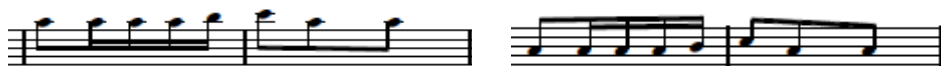


Obrázek 18 – Rytmické patery Vivaldiho loveckého allegra

Hudební průběh allegra je provázen verši autorova sonetu. Pokusme se je teď dát do souvislosti s použitými hudebními prostředky.

Nad začátkem této části je nadepsáno: „*Lovci za úsvitu vycházejí na lov se svými rohy, puškami a psy.*“¹⁰⁵ Hudebně jsou tato slova vyjádřena krátkou, řekněme fanfárou, která vítá všechny zúčastněné. Stejně jako je tomu u většiny fanfár, slavnostní atmosféra se navozuje pomocí tanečních prvků. Jedná se o třídobé metrum s tanečním tempem a opakujícím se rytmem. Příznačný je taky sestupný melodický postup, který je jakýmsi dílčím závěrem všech drobných úseků, ze kterých se téma skládá. Uvítací fanfára je od ostatního plynutí skladby oddělena svým vlastním závěrem a pomlčkou.

Potom následuje signál k zahájení lovu. Opakuje se celkem čtyřikrát hned za sebou a využívá efekt echa, podpořen i změnou barvy, čehož dosáhne uvedením motivu o oktávu níže.



Obrázek 19 – Signál k zahájení lovu

Po následném opětovném zaznění hlavního tématu nastupuje první houslové sólo. Je to vlastně variace vzpomenutého signálu, který zahajoval lov.

¹⁰⁵ Violin concerto in F major, RV 293. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_F_major,_RV_293_%28Vivaldi,_Antonio%29

Zajímavější je sólo druhé, které užívá sekvenčního uvádění motivu pro lepší znázornění vystrašené uhánějící zvěře.

Třetí sólo je nadepsáno veršem: „*Kořist prchá, avšak lovci jdou po jejích stopách.*“¹⁰⁶ Zběsilý únik kořisti je umocněn triolovými virtuózními postupy sólisty. Stopování je vyjádřeno nenápadnými čtvrt'ovými tóny ve všech doprovodných hlasech. „*Vystrašená a raněná kořist stále uniká ale psi a zbraně dorážejí.*“¹⁰⁷ Tímto veršem se na chvíli mění charakter sóla, které je v pozadí nebo mlčí, za tremolového buráčení doprovodu. To by mělo evokovat konfrontaci zvířete s lovci a jejich psy.

„*Ztrýzněné zvíře umírá*“¹⁰⁸, na konci pátého, tedy posledního sóla. Samotnou smrt zobrazuje krátká molová hudební epizoda.

Celé dílo končí opět citací hlavního tématu. Tady fanfára oslavuje už zdařilý hon a vzdává hold zvířatům i lovcům.

4.3 Klasicismus

Je zajímavé, že příznačné stylové hudební prvky klasicismu jsou velmi podobné s charakteristickými rysy hudby lovecké. Máme na mysli například jasnou logickou strukturu formové výstavby skladeb a její drobné pravidelné členění. Také většina klasických závěrů jednotlivých částí, dílů nebo tematických celků se nápadně podobá zakončením loveckých fanfár. Jednoduchá rytmická struktura je taktéž společným jmenovatelem.

¹⁰⁶ Violin concerto in F major, RV 293. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_F_major,_RV_293_%28Vivaldi,_Antonio%29

¹⁰⁷ Violin concerto in F major, RV 293. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_F_major,_RV_293_%28Vivaldi,_Antonio%29

¹⁰⁸ Violin concerto in F major, RV 293. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_F_major,_RV_293_%28Vivaldi,_Antonio%29

4.3.1 Joseph Haydn – Symfonie č. 31 D dur se signálem lesního rohu

Joseph Haydn působil dlouhá léta jako skladatel a vedoucí orchestru na dvoře Mikuláše Esterházyho. Tento panovník byl mecenášem opery, hudby a umění vůbec. Haydn měl za úkol se starat o veškeré hudební dění na zámku Esterháza včetně péče o nástroje a umělce. Dvorní orchestr byl výjimečný tím, že měl pouze 16 muzikantů, z nichž čtyři byly hornisté. Z děl věnovaných tomuto nástroji můžeme jmenovat například symfonie číslo 13, 31, 39 a 73, která je označovaná přímo „La chasse“. My se však budeme zabývat pouze pro nás nejzajímavější symfonií č. 31 D dur se signálem lesního rohu.

Byla složena roku 1765 a nejprve publikována v Paříži jako „symphonie concertante“. Dnes je známa pod názvem „Symfonie se signálem lesního rohu“, protože velká role hornové sekce čtyř trubačů, byla poměrně neobvyklá. Díky jasně zřetelným loveckým motivům mívá podtitulek „Na čekané“.

Dílo je zkomponováno pro jednu flétnu, dva hoboje, čtyři lesní rohy a smyčce. V Haydnově kapele působilo v prvních i druhých houslích po třech hráčích. Poměr celkového počtu hráčů a muzikantů v jeho hornové sekci mohl způsobit při interpretaci problém, co se zvukové vyrovnanosti týče. Z tohoto důvodu je dnes při uvádění díla zvětšován počet smyčců nebo jsou hornisté vedeni dirigentem k tomu, aby hráli slaběji.

Symfonie je tvořena ze čtyř částí: allegro, adagio, menuet a finale – moderato molto. První tři části jsou v lichých metrech, a to v tomto pořadí: 3/4, 6/8, 3/4. Poslední část je v sudém 2/4 taktu. Finale je pozoruhodné i tím, že se skládá ze sedmi variací. Je to vůbec poprvé, co Haydn použil v symfonii variace jako formu. Každá z variací má za účel vyzdvihnout jeden z nástrojů. V pořadí čtvrtá variace je věnována lesním rohům, přičemž se poprvé v této skladbě hornové party rozdělí do čtyř samostatně vedených hlasů. Neevokují však loveckou tematiku.

Obrázek 20 – Ukázka čtvrté variace lesních rohů¹⁰⁹

Nejlovečtější se zdá být část první. Signál lesních rohů je téměř nepřeslechnutelný od úplného začátku a v jednotlivých fragmentech se vyskytuje v celém dalším průběhu této části. Vyskytuje se na různých místech v odlišných rytmických podobách, zpravidla na jednom nebo dvou tónech. Buď mají roli dominantní, jak je tomu v úvodu, nebo pouze podbarvují atmosféru a hrají roli vedlejší. Za výjimečné můžeme považovat velké množství různých rytmických vzorců signálních motivů.

Obrázek 21 – Signál lesních rohů

Speciálním druhem signální znělky je dlouhý vydržovaný tón, střídající dvě oktávy. Najdeme ho na mnoha místech této věty.

¹⁰⁹ Symphony No. 31 in D major. [online]. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Symphony_No.31_in_D_major,_Hob.I:31_%28Haydn,_Joseph%29



Obrázek 22 – Úplný závěr symfonie

Závěr první části symfonie je naprosto totožný se zakončením úvodní signální znělky a navíc taky s úplným závěrem celé symfonie. Propůjčování hudebního materiálu mezi jednotlivými částmi cyklických skladeb je opět počín naprosto ojedinělý.¹¹⁰

Bylo by dobré upozornit také na jistou podobnost mezi úvodním signálem Haydnovy symfonie a loveckým signálem „Začátek honu“ z Dykova Trubačského desatera.

4.3.2 Jan Ladislav Dusík – Sonáta F dur, op. 22, „La chasse“

J. L. Dusíka právem řadíme mezi nevýznamnější české skladatelské osobnosti. Působil na přelomu 18. a 19. století. V Čechách ale moc nepobyl, protože už od mládí cestoval a pracoval ve službách zahraničních šlechticů. I když světové hudební dějiny si jeho osobnost za jeho života velmi nepovšimly, v mnoha ohledech je doslova průkopníkem.

Autorsky se věnoval, až na výjimky, výhradně klavírní tvorbě. Jako jeden z prvních autorů připisoval do svých kompozic instrukce ohledně pedalizace. Jeho kompoziční techniky zpočátku vycházely z vídeňského klasicismu, ale postupně se autor dopracoval dokonce až k anticipaci manýrů pozdního romantismu. Už v prvotinách užíval nónového akordu a jeho obrátů, velmi pokrokově zapracovával do svého hudebního jazyka chromatiku, působivé dynamické zvraty, rychlé modulace i do vzdálených tónin.¹¹¹

¹¹⁰ Symphony No. 31. [online]. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._31_%28Haydn%29

¹¹¹ HINSON, 2014, s. 347-348

Těžištěm jeho tvorby jsou sonáty. Lovecké tematice se věnuje konkrétně sonáta F dur op. 22, což prozrazuje už její název „La chasse“.

První část začíná poněkud neobvykle, a sice introdukcí. Samotný hon však zahajuje teprve signál, který následuje potom. Opět je tu přítomná jistá zvláštnost. Jde o změnu metra. Introdukce je totiž v celém taktu a lovecká expozice začíná v taktu 6/8, mimochodem opět liché metrum, jak jsme už u lovecké hudby zvyklí. Dalším typickým rysem je intervalově stavěná melodická linka znělky. Autor nad notový zápis tohoto signálu poznamenává: „La Chasse commence“, což v překladu znamená „hon začíná“.



Obrázek 23 – Signální motiv zahajující lov¹¹²

Všimněme si další ukázky, kde je pomocí opakujících se harmonicky prázdných akordických rozkladů vystihnout efekt cvalu. V dalším průběhu se tento motiv přesouvá z basové polohy do vrchního hlasu, tedy pravé ruky. Autorovým přáním je interpretovat tuto část „sempre più piano e estentando“, tedy stále tišeji a skomíravěji.



Obrázek 24 – Znázornění cvalu, zleva v basu, zprava v sopránu

Skladatel se poměrně často uchyluje k uvedení totožného hudebního materiálu v durové i molové tónině, což výrazným způsobem rozšiřuje možnosti posluchačovi fantazie při imaginaci děje.

¹¹² La chasse, C. 146. [online]. [cit. 2015-03-21]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/La_chasse,_C.146_%28Dussek,_Jan_Ladislav%29

4.4 Romantismus

4.4.1 Niccolò Paganini - Capriccio č. 9 E dur, „The hunt“

Paganiniho slavné capriccio číslo 9, známé také pod názvem „The Hunt“, tedy lov, je v tónině E dur a má 111 taktů. Tempové označení je allegretto v 2/4 taktu. Struktura díla je ve formě ronda A-B-A-C-A. Tři díly „A“, ritornely, skládající se ze dvou šestnáctitaktových úseků, jsou vlastně nepřetržité dvojhlasy psané v terciích, kvintách či sextách. Autor zde zahrnuje i specifický intervalový model, takzvanou „kvintu lesních rohů“, kterou jsme se už zaobírali v klávesových sonátách Domenica Scarlattiho.

Allegretto
Sulla Tastiera imitando il Flauto..... N. Paganini (Caprice 9)
dolce
.....; imitando il Corno sulla 3ª e 4ª corda SullaTastiera Tastiera
f *p* *f* *p* (dip. tr.)

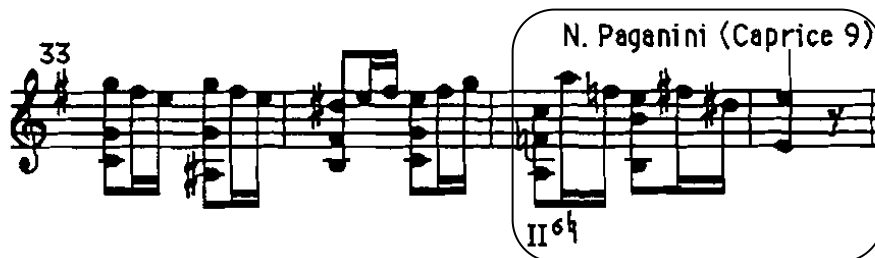
Obrázek 27 – Paganiniho Capriccio č. 9, úvod¹¹³

Paganini brilantně využívá barevný zvukový potenciál houslí. Prvním příkladem je hned počátečních osm taktů, u kterých je nadepsáno „Sulla Tastiera imitando il Flauto“ a „piano, dolce“, což znamená imitaci flétny na hmatníku jemnou hrou v pianu. Zatímco takty 9-12 se mají hrát ve forte s pokynem „imitando il Corno sulla 3ª e 4ª corda“, tedy imitace lesního rohu na třetí a čtvrté struně. V posledních taktech této části se alternují dvě tónové kvality v taktech 13-15. Téma flétny a odpověď hory, které jsou ve volném račím nebo zrcadlovém postupu, se pohybují mezi tónikou a dominantou.

¹¹³ 24 Caprices for Solo Violin, Op. 1. [online]. [cit. 2015-03-21]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1_%28Paganini,_Niccol%C3%B2%29

Část B, takt 17-36, je uvedena v paralelní molové tónině a pokračuje v rytmické figuře části A, ale s rozdílným anacrusis¹¹⁴, tady je totiž na každé době tři tónový akord.

Pokračování dílu B začíná opět v paralelní tónině se znějícím akordem G dur na všech čtyřech strunách. Fráze se ke svému závěru s neapolskou kadencí¹¹⁵ dopravuje pomocí sestupných sekvencí.



Obrázek 28 – Neapolská kadence

Rondový díl C v bravurním stylu začíná, v tónině a mol s výrazným motivem založeném na tónickém arpeggiu, který je následován prestissimovými sestupnými pasážemi s ricochetem¹¹⁶.



Obrázek 29 - Ricochet

Od taktu 69 se tónina mění na C dur. Arpeggiové a stupnicové postupy jsou posunuté o tercii výše. Toto je vrcholná část capriccia, která dosahuje čtyřčárkovaného „F“ v taktu 75.

¹¹⁴ anacrusis je výraz pro tón nebo skupinu tónů předcházející první dobu v taktu, nebo přízvuknou dobu.

¹¹⁵ Neapolská kadence se používá namísto subdominanty durový akord postavený na sníženém druhém stupni v aktuální tónině.

¹¹⁶ Ricochet je technika houslové hry, kdy se využívá „odskakování“ smyčce od strun, což umožňuje velice rychlé hraní v staccatu.



Obrázek 30 – Vrcholná část capriccia s nejvyšším tónem

V rámci dílu C následuje ještě jedna pasáž s ricochetem, která se pohybuje od C dur přes tóniny F dur, G dur, a mol, a e mol. Arpeggio přes dvě oktávy na dominantě uvádí poslední ritornel.



Obrázek 31 – Arpeggio přes dvě oktávy a návrat ritornelu

Toto dílo, podobně jako i ostatní capriccia z tohoto cyklu, přepracovalo a transkribovalo vícero skladatelů. Mezi nimi i Robert Schumann nebo „klavírní Paganini“, Franz Liszt. Ten dokonce vytvořil dvě verze, z nichž jedna zůstává věrna originálu a druhá je obohacena o náročné klavírní virtuózní prvky.

4.4.2 Robert Schumann – Album für die Jugend, op. 68

Právě jako Album pro mládež byl tento skladatelský počín v minulosti opomíjen a přehlížen. Pro začínající klavíristy byly některé skladby příliš technicky náročné. Ale z toho důvodu, že bylo považováno za pedagogický počín určený „začátečnickům“, tak se jím profesionálové nevěnovali v adekvátní míře. Existuje vícero indicií, které napovídají tomu, že toto dílo obsahuje skryté významy a kódy. Někteří muzikologové v této souvislosti zmiňují určitou spojitost s básnickou sbírkou anglického básníka a výtvarníka Williama Blakea, Písně nevinnosti a Písně zkušenosti.

První dílka této pedagogické publikace autor zkomponoval jako narozeninový dárek pro své nejstarší dítě. Teprve později, z důvodu špatné finanční situace, dílo dopracoval do

dnešní podoby. Měl to být komerčně pokud možno co nejzajímavější projekt, co se mu podařilo.¹¹⁷

Skladby určené pro mládež poskytují velmi čiré hudební prostředí pro jasné a jednoduché vykreslení nálad, lidských charakterů apod. Autoři se snaží, aby jejich hudební záměry byly co možná nejčitelnější. Výjimkou samozřejmě nejsou ani skladby s loveckou tematikou. V Albu pro mládež jsou to hlavně dvě skladbičky, a to „Jägerliedchen“ neboli Lovecká písnička a „Wilder Reiter“, tedy Divoký jezdec.



Obrázek 32 – Jägerliedchen¹¹⁸

Opět se nacházíme v lichém tanečním metru 6/8. I když se na první pohled může někomu zdát tato skladbička banální, je velmi logicky vystavěna a promyšlena do posledního detailu, včetně jednoduše interpretovatelné dějové linie. Konfrontace lovce a kořisti je postavena na harmonickém, melodickém a dynamickém „souboji“ dvou rytmických paternů. První dva takty z ukázky patří lovcovi. Harmonicky je naprosto statický ale efekt pohybu mu zajišťuje neustálé střídání osminových a čtvrt'ových hodnot, přičemž jako intervaly jsou užity pouze kvarty směrem nahoru a dolů. Označení dynamiky a důrazů na přízvukných dobách jasně indikují pronásledovatele, lovce.

Akordický rozklad druhé části tématu můžeme považovat za odlehčený cupot menší zvěře, což je zvýrazněno staccatem. Uhýbání a skrývání je tady naznačeno i jeho modulačním charakterem. Jakmile „motiv kořisti“ zmoduluje do nové tóniny,

¹¹⁷ GREEN, Elizabeth. Is Schumann's Album for the Young really for the young?. [online]. [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: http://www.appca.com.au/proceedings/2009/part_2/Green_Elizabeth.pdf

¹¹⁸ Album für die Jugend. [online]. [cit. 2015-03-06]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Album_f%C3%BCr_die_Jugend,_Op.68_%28Schumann,_Robert%29

dominantní nebo subdominantní, okamžitě je přerušena tónikou nastupujícího „lovčova motivu“.

Oba příznačné motivy se důsledně střídají jeden po druhém. V závěru se sice motiv kořisti pokusí přelstít lovce tím, že se zopakuje dvakrát za sebou, avšak lovec zareaguje stejně a nakonec je úspěšný.

Známa a oblíbená skladbička Wilder Reiter, která ve sbírce následuje, je charakteristickým loveckým kusem. Podrobněji se jí však nebudeme věnovat, neboť všechny typické lovecké prvky jsme demonstrovali na předešlých příkladech.

4.4.3 Carl Maria von Weber – Čarostřelec

Autor se při psaní této romantické opery pravděpodobně inspiroval krásami přírody u rokle Velkého Štolpichu nedaleko lázní Libverda v Jizerských horách, kde roku 1814 strávil jistý čas odpočinkem a kocháním se okolím. Nemalou inspirací byla samozřejmě také umělcova láska ke své nadcházející ženě Karolíně Brandtové. Jak už tomu obvykle bývá u romantických skladatelů, hlavní předlohou k vytvoření této zpěvohry byla sbírka pověstí a pohádek Apela a Launa. Konkrétně se opřel o pověst ze starého soudního sporu, který se skutečně odehrál někde na Domažlicku v šumavských lesích. Webrovu představu do finální podoby libreta zpracoval Johann Fridrich Kind. Původně byla nazvána Zkušební rána, ale celosvětová premiéra se uskutečnila pod názvem Čarostřelec, Freischütz.

Tato přelomová opera hudebního romantismu čerpala nejen hudebně, ale i námětově z doposud zcela neobvyklých pramenů. Tím zásadně ovlivnila celkový vývoj opery jako formy i hudbu vůbec. Na rozdíl od, v té době běžně užívaných, rokokových vyumělkovaných a historických žánrů a námětů těžil autor z lidových pověstí, které dotváří svým osobitým tajuplným baladickým zabarvením. Ve spojení s přírodní lyrikou a romantikou dosáhl tímto způsobem realistického vykreslení lidových postav. Právě proto můžeme v hudebním jazyce autora často slyšet lidové nápěvky a neméně prvků z lidového tance.

Obzvlášť působivá je orchestrace celého díla, která nejenže doprovází a dotváří atmosféru, ale vystupuje i samostatně a svou nezvykle pestrou barvitostí dosahuje zvláštního kouzla. Onu baladičnost se snaží v posluchačích vyvolat například použitím „odvážných“ harmonických postupů, častými dramatickými pauzami a melodickými recitativy.¹¹⁹

Bylo by dobré zmínit, že předehra k opeře spolu se Sbořem myslivců, Jägerchor, se často uvádějí i jako samostatné kusy na koncertních pódiiích.

Celkově je opera poměrně hustě protkána množstvím signálních i fanfárových znělek. V případě fanfár můžeme hovořit o navození pocitu radosti nebo úspěchu. Pokud jde o signály, ty se užívají zpravidla ke zřetelnému oddělení jednotlivých dějových linií a zdůraznění zvrátů. V obou případech se jedná o velice jednoduché a navíc téměř shodné motivické úseky.

Proto přejdeme rovnou k předfinální části třetího dějství, což je Sbor myslivců. Nejenže tato část čerpá z lovecké tematiky přímo, ale dokonce se zde setkáváme s jejím novým zpracováním. Tím je zde mužský sborový zpěv, který je ztvárněn, jak po stránce textové, tak i svou melodikou a charakterem. Můžeme zde slyšet například prvky signální hudby s její typickou intervalovou sazbou a jednoduchými rytmickými vzorci, vícehlasé fanfárové postupy a rovněž „pochodové“ důrazy na přízvukných dobách. Zajímavostí je, že se celá tato část hraje v sudém 2/4 metru, což je poměrně neobvyklý jev.

Tento lovecký kus výrazně vyčnívá i po stránce nástrojového obsazení. Smyčce zprvu zcela absentují a do popředí vystupuje dechová sekce složená ze čtyř lesních rohů, fagotu a trombonu v base, přičemž horny mají vedoucí úlohu. Celé toto obsazení připraví nástup sboru jakousi předehrrou.

¹¹⁹ Toulky operou. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: http://www.ascolti.cz/opera/Der%20Freisch%20BCtz_%20C4%8Carost%20C5%99elec_Carl%20Maria%20von%20Weber

15. Jägerchor.

Molto vivace.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corno I u. II in D.

Corno III in D.

Corno IV in A.

Trombe in D.

Timpani in D. A.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenor I u. II.

Bass I u. II.

Violoncello e Basso.

V. 1. Was gleich wohl auf
V. 2. Di - a - na ist

Obrázek 33 – Sbor myslivců, začátek¹²⁰

Nastupující mužský sbor vokálně imituje materiál instrumentální přede hry, ale je malinko zjednodušený, zejména pokud se jedná o pasáže šestnáctinových hodnot. Textová složka oslavuje svými poetickými obrazy blahodárnost přírody a lovectví a neváže se přímo ke konkrétnímu ději.

V dalším pokračování instrumentální složka ustupuje do pozadí a slouží pravděpodobně spíše jako intonační opora sboristů a jako zajímavé zbarvení jejich hlasů. Text je nahrazen pouze zpěvem na slabice „la“ a pěvecké těleso se rozděluje na dvě skupiny. Menší skupinu tvoří čtyři až osm sólistů, kteří jsou rozděleni do čtyř hlasů zpívajících původní materiál. Zbytek sboru unisono opakuje na jednom tónu rytmický patern složený vždy z jedné přízvučné osminové a dvou nepřízvučných šestnáctinových not. Evokuje tak cval.

¹²⁰ Der Freischütz. [online]. [cit. 2015-03-16]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Der_Freischütz,_Op.77_%28Weber,_Carl_Maria_von%29

doposud nesetkali. Právě z tohoto důvodu můžeme „Září“ zařadit k nejmoderněji zpracovaným kusům svého druhu.¹²¹

Lovecká scéna se odehrává v celém taktu. Po stránce formové výstavby je skladbička písňovou formou s díly A-B-A.

Specialitou, z hlediska nutné úrovně technické zručnosti hráče i z hlediska vyjádření lovecké tematiky, jsou signální motivy. Nejsou totiž umístěny na jediném tónu, jako tomu bylo u dřívějších příkladů, nýbrž současně na dvou tónech nebo taky celých akordech. Před návratem dílu a je hraje dokonce i jako akordy v pravé i levé ruce současně a ve fortissimo.



Obrázek 35 – Akordický signální motiv¹²²

Za zmínku stojí určitě i velká hustota typických fanfárových postupů a kvint lesních rohů. Zpravidla na nich bývají v této skladbě postaveny velké gradační crescendové plochy. V následující ukázce budeme zároveň demonstrovat již zmíněnou pokrokovou harmonii, a sice v basovém partu. Opakují se tady postupy příznačné pro jazzovou a rock'n'rollovou hudbu, kdy melodický model směřuje od základního tónu, přes mollovou tercii k tercii durové.

¹²¹ Russian piano music displaying extra-musical themes. [online]. [cit. 2015-03-18]. Dostupné z: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2eHMAyo24RQJ:ogma.newcastle.edu.au:8080/vital/access/services/Download/uon:693/DS4+&cd=3&hl=cs&ct=clnk&gl=sk>

¹²² The Seasons. [online]. [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/The_Seasons,_Op.37a_%28Tchaikovsky,_Pyotr%29



Obrázek 36 – Kumulace fanfárových postupů při gradaci, „rock´n´rollový bas“

Basový postup podobného charakteru najdeme v sestupném melodickém sledu, který je zvýrazněn pomocí synkop, což vyvolává u posluchače ještě sugestivnější atmosféru lovu.



Obrázek 37 – Ukázka synkop

Na závěr této menší analýzy si dovolíme úsměvně konstatovat, že autorův záměr, zkomponovat dílko pro amatéry, mu moc nevyšel. Důmyslné kompoziční záměry skladatele totiž skutečně vyniknou pouze pod rukama opravdového profesionála.

5 LOVECKÉ MOTIVY V LIDOVÉ HUDBĚ

Národní písně, zvané též lidové, jsou jádrem lidové slovesnosti vůbec a jejich autoři jsou anonymní. Mezi myslivecké lidové písně patří všechny ty, které zachycují náměty, ať už zvěře nebo všeho, co má souvislost s lovem, včetně lidských protagonistů. Krom vysloveně loveckých písní se zde často setkáváme s životními příběhy lidských profesí a koníčků, které mají co dočinění se spravováním lesa či lovem, tedy hajných, myslivců, polesných a podobně. Velká dávka národních písní si pouze vypůjčuje lesní zvěř k přirovnání určité lidské vlastnosti nebo chování. Například: „chytrý jako liška; plachý jako zajíc; děvčátko běželo jako srnečka; milovali se jako dvě hrdličky a tak dále. Doc. Dr. Jaromír Kovařík, CSc. uvádí: *„Prohlédli jsme antologie našich národních písní mnoha literátů a folkloristů minulosti a přítomnosti, seznámili jsme se s počtem okolo 15 000 národních písní a z toho téměř 500 (včetně variant) se zmiňuje o zvěři, nebo obsahuje nějaký myslivecký motiv. Vůbec nejčastějším motivem jsou postavy myslivců, vyskytují se 124 krát, ze srstnaté zvěře je to zajíc s 36 citacemi, ze spárkaté zvěře jelen 33 krát, z dravé zvěře se vlk vyskytuje 24 krát, konečně ze zvěře pernaté je to divoký holub - 70 krát, následovaný divokou husou - 39 krát.“*¹²³

Z nepřeberného množství lidových nápěvů jsme vybrali dvě nejreprezentativnější. Jako první si přiblížíme píseň „Už troubějí“.

¹²³ KOVAŘÍK, Jaromír. Myslivecké zvyky a tradice v minulosti a dnes. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: <http://www.myslivo.cz/Casopis-Myslivo/Myslivo/2003/Zari---2003/Myslivecke-zvyky-a-tradice-v-minulosti-a-dnes>

Už trou-bě - jí, už trou-bě - jí, na ho-rách je-le - ni. My-sli-ve
 13 ček na po - se - du má pa-louk pě - kně v do - hle - du. a
 21 s pr-stem svým na spou - ští dí - vá - se do hou - ští.

Obrázek 38 – Lidová píseň - „Už troubějí“

1. [: Už troubějí, už troubějí na horách jeleni. :]
 [: Mysliveček na posedu má palouk pěkně v dohledu
 s prstem svým na spoušti, dívá se do houští. :]
2. [: Už troubějí, už troubějí na horách jeleni. :]
 [: Z houští už jelen vychází, stádo laní ho provází
 a nad lesem se jeho hlas ozývá jako bas. :]
3. [: Už troubějí, už troubějí na horách jeleni. :]
 [: Měsíček z mraku vyhlíží, myslivec pušku namíří
 a naposled, a naposled jelen svou hlavu zved. :]
4. [: Už troubějí, už troubějí na horách jeleni. :]
 [: Do noci rána zazněla, ruka se vůbec nechvěla,
 už dotroubil, už dotroubil, do trávy se složil. :]

První typický jev, který obsahuje tato písňová forma ve svém dílu a dvakrát, je už dříve zmiňovaný anacrusis, o kterém jsme hovořili ve spojitosti s Paganiniho capricciem číslo 9. Zároveň v taktách 1-5 nacházíme vzácnou shodu mezi melodickou a textovou složkou. Paradoxem je, že dosud rozebírané příklady imitovaly svými charakteristickými intervaly signály loveckých rohů, zde mají úlohu napodobit zvuk samotného zvířete, mohutné troubení jelena.

Po stránce harmonické je tento kus neobvyklý tonálním plánem, jelikož oba jeho díly, a i B, jsou harmonicky uzavřeny. Střední díl je tvořen dvěma totožnými melodickými motivy, přičemž druhý z nich zazní o tón níž. Tedy opět sekvence.

Umístění refrénu na začátek písně není pro lidovou tvorbu velmi tradiční. Navíc jeho hudební materiál je doslovně opakován i ve sloce.

Z okruhu českého folklóru vzpomeňme ještě píseň „Já do lesa nepojedu“.



Já do le-sa ne-po-je-du. Já do-le-sa ne-pů-jdu. Kdy-by na mě haj-ný při-šel
7
on by mě vzal se-ke-ru. Se-ke-ra je za dva zla - tý a to-půr - ko
12
za to-lar. Kdy-by na mě haj-ný při - šel, on by mně to vše chno vzal.

Obrázek 39 – Lidová píseň – „Já do lesa nepojedu“

Všimněme si na ní například intervalové stavby, která se očividně vyhýbá všem melodickým postupům kromě kvarty a tercie. K intervalu sekundy se uchyluje jedině na motivických zlomech, v žádném případě uvnitř motivů. Zajímavou funkci sehrávají noty půlové, které se zde užívají jako předěly mezi frázemi, když už se této role nezhostila harmonie ani melodika. Evidentně jednoduché je i rytmické vzorkování písně, které si vystačí se dvěma paterny.

Tradice lovecké hudby je v německy mluvících zemích hluboce zakořeněná. Potvrzuje to velké množství loveckých kusů nejen na poli hudby klasické, ale i v tvorbě lidové. Jedním z neznámějších německých lidových nápěvů je píseň „Ein Jäger aus Kurpfalz“. Zpívá se v ní o myslivci, který cválá zeleným lesem, střílí na divou zvěř, jak se mu zlíbí a radostně si zpěvuje o tom, jak se mu na zelených pláních líbí. Konec tohoto příběhu je celkem nejasný, protože existuje několik různých verzí. Obvykle se zpívá pouze první sloka, jelikož ostatní měly původně hanlivý sexuální podtext.

Základní principy lovecké hudby splňuje, krom jasně loveckého textu, zejména častým opakováním jednoho tónu za sebou v rámci melodie, což je efekt signálu.

Ein Jäger aus Kur-pfalz, der rei-tet durch den grü-nen Wald, er schießt das Wild da-
 her, gleich wie es ihm ge-fällt. Ju ja, ju ja! Gar lus-tig ist die
 Jä-ge-rei all - hier auf grü -ner Heid, all - hier auf grü -ner Heid.

Obrázek 40 – Ein Jäger aus Kurpfalz, německá lidová píseň

Ve všeobecnosti se v národních písních velmi výrazně etablovala takzvaná „dechovka“, která se vyznačuje několika charakteristickými rysy, z nichž je pro nás obzvlášť zajímavá rytmika meziher. Ty zpravidla oddělují jednotlivé sloky od sebe nebo od refrénu, případně „chystají půdu“ pro změnu charakteru hry. Často to bývá signální rytmický patern hraný na jednom tónu.

6 SHRNUTÍ NEJTYPICHTĚJŠÍCH RYSŮ LOVECKÝCH MOTIVŮ

I přes jedinečnost a neopakovatelnost každé skladatelské osobnosti a jejich vyjadřovacích prostředků, existuje v přístupu k lovecké tematice několik typických prvků, které lze do jisté míry generalizovat. Při shrnutí se budeme orientovat dle základních veličin hudební vědy, jako jsou melodika, rytmika, dynamika, harmonie, forma, výraz, metrum, tempo a kompoziční technika.

Pro loveckou melodiku je nejpříznačnější paradoxně vícenásobné opakování tónu stejné výšky. Charakteristickým intervalem je čistá kvarta a melodie bývá často vystavěna pomocí rozkladů kvintakordů. Takovýmto způsobem se přispívá k navození atmosféry lovu a vyobrazení lovce. Zatímco pro zhudebnění prchající zvěře autoři sahají i po stupnicových postupech a ornamentaci.

Harmonická složka vykazuje značnou jednoduchost, jelikož si vystačí i s tónikou a dominantou, tedy bez subdominantního akordu. V dvojhlasé sazbě dobře vynikne jeden z nejcharakterističtějších znaků lovecké hudby, což jsou známé kvinty lesních rohů.



Obrázek 41 – Grafické objasnění kvinty lesních rohů

Tato figura, která byla často využívána v časech bezventilových rohů, se stala velmi oblíbenou už v barokním kontrapunktickém umění. Zde bychom mohli podotknout, že nejde právě o nejtřastnější pojem, i když je celosvětově používaný. Leckdo by si ho mohl chybně vyložit jako kvintový postup, respektive sled paralelních kvint, který by ale v takové podobě hledal v klasické hudební literatuře marně. Nejde totiž ani tak o časté užívání kvinty, ale spíš o charakteristickou úlohu kvinty při odlišení běžného terciově nebo sextově stavěného dvojhlasu od fanfárového intervalového postupu, který je typický právě pro party lesních rohů.

Existuje i typická lovecká forma zvaná caccia se svým „principem nahánění hlasů“ a efektem překvapení v refrénu. Lovecké formové útvary jsou obecně krátké. I pokud jsou součástí rozměrnějších kompozic, tak samotná lovecká atmosféra stojí na těchto drobných motivech a dílech.

Stejně jako je tomu u harmonie a formy, i rytmika je konstruována velice jednoduše a přehledně. Je založena na jednom nebo několika opakujících se modelech. Skladatelé píšou nejčastěji v lichém, tanečním nebo pochodovém metru. S tím úzce souvisí i tempo, obvykle moderato nebo allegretto. Nezřídka však dosahuje i prestissimových rychlostí. Důraz se běžně nachází na první a přízvučné době v taktu. Pro zdůraznění basové linky, zpravidla zobrazující lovce, lze velmi efektně využít synkop.

I když je charakteristickým nástrojem lovecké hudby lesní roh, lesnice, či jiný signální instrument, komponisté si tímto faktem absolutně nenechávají svazovat ruce a nejlepší kusy věnovali nástrojům, kterým oni samotní nejlépe rozuměli.

Co se kompozičních technik týče, mezi nejpopulárnější řadíme citaci, variaci, sekvenci a imitaci. Z nich nejprostější je citace, které může být užito při vzájemných konfrontacích dvou hlasů nebo v jednom a tomtéž partu při ozvěně či podpoře gradace dynamiky. Podobně se pracuje i se sekvencí, samozřejmě s tím rozdílem, že uvádění totožných motivů od jiných tónů skýtá pestřejší paletu barev při vyobrazování děje. Imitace je realizovatelná všemi rozličnými způsoby. Kromě račího a zrcadlového modelování původního hudebního materiálu, kdy se pracuje pouze s melodikou, se často můžeme setkat s napodobováním konkrétních požadovaných barev zvuků, ať už nástrojů, zvířete, prostředí nebo lidských činností. Z často imitovaných nástrojů vzpomeňme flétnu a lesní rohy, které jsme našli v podání houslí nebo dokonce lidského hlasu. Pokud jde o kořist, posluchač má možnost rozlišit hudební znázornění běhu, úhybu, splašení či skomírání a za předpokladu, že se dostatečně dovtípí, je schopen určit druh a velikost zvířete. Nepřeslechnutelné bývají imitace střelby a pronásledování.

Pozornou analýzou různých interpretací téhož díla, si člověk uvědomí, jak rozdílné poselství lze podat posluchači už jen pouhým upřednostněním některých výrazových prvků vůči jiným. I minimální rozdíl v tempu může určit, zda se jedná o taneční či loveckou atmosférou. Neméně důležitá je v tomto ohledu i práce s dynamickými kontrasty a důrazy na přízvučné a nepřízvučné doby. Použije-li interpret nedostatečně

kontrastní dynamiku, může jednoduše zmařit původní záměr autora, například rozlišení lovce od kořisti.

Při našem hledání nejtypičtějších prvků zodpovědných za uvěřitelný obraz lovecké scény ve skladbách, které mají ambici jej v posluchačově představivosti vytvořit, jsme se setkali s mnohými podmiňujícími prvky. Musíme však podotknout, že žádný z nich se neukazuje být určujícím faktorem, stojí-li to pouze na něm. Lovecký charakter hudební kompozice vzniká až kombinací těchto faktorů.

ZÁVĚR

V mé práci jsem se snažil popsat, zanalyzovat a zdokumentovat motivy a principy charakteristické nejprve pro signální, užitkovou hudbu. Získané poznatky jsem se následně pokusil aplikovat při rozbořech děl klasických hudebních skladatelů věnujících se lovecké tematice.

V průběhu psaní jsem se setkal s problémem v podobě nedostatku knižních pramenů. S touto výzvou jsem se vypořádal s pomocí ředitelky ZUŠ Potštát Jany Kozubíkové, která mi ochotně poskytla spoustu cenných informací, materiálů a hlavně kontaktů na aprobované odborníky angažující se v této oblasti. Po vzájemné konzultaci s nimi jsem získal mnohem lepší výchozí pozici pro vypořádání se s touto problematikou. Jejich rady, informace a zdroje jsem zúročil, jak jsem nejlíp věděl. Pevně věřím, že jsem alespoň částečně splnil cíle, které jsem si na počátku vytyčil.

Sám jsem byl příjemně překvapen, kde všude v hudbě se lovecká tematika objevuje. Obzvlášť bych rád vyzdvihl nemalý přínos českého kulturního prostředí a jeho nejvýznamnějších osobností v rámci vývoje nejcharakterističtějšího loveckého nástroje se sametovým tónem, tedy lesního rohu. Z čehož logicky vyplývá, že se u nás lovecké hudbě věnovalo nepřehledné množství umělců, kteří bez pochyby ovlivnili vývoj a směřování tohoto hudebního žánru, ať už v myslivecké užitkové podobě nebo na poli uměleckém, čili v hudbě klasické.

Lovecká hudba však rozhodně nadále zůstává podnětnou výzvou k hlubšímu bádání na teoretické rovině i k novým skladatelským počínům.

POUŽITÁ LITERATURA

BERDYCHOVÁ, Tereza. *Hudba jako součást lovu: její vývoj, typologie a zakořenění v českých zemích v období baroka*. Magisterská práce, Masarykova univerzita, Brno 2009

BEZDĚK, František. *Cesty a osudy loveckého rohu*. Kostelec nad Černými lesy: Lesnická práce, s. r. o., 2001. ISBN 80-86386-17-1. 125 s.

BEZDĚK, František. *Dějiny lovu trochu jinak*. Kuks: SURSUM, 2000. ISBN 80-85799-72-2. 78 s.

BEZDĚK, František. *Hledání kořenů mysliveckých tradic*. Kuks: SURSUM, 1999. ISBN 80-85799-59-6. 71 s.

BOHADLO, Stanislav. *Sporckovské „arie“ jako obecná nota z Bon Repos a z lázní Kuks*. Ústí nad Orlicí: OFTIS Ústí nad Orlicí, 2012. ISBN 978-80-7405-183-8. 200 s.

KOKEŠ, Otakar. *Velmistr lesního rohu*. In: *Myslivecký kalendář 1978, 1977*. s. 57-58

KOVAŘÍK, Jaromír. *Tradice v myslivosti*. Praha: VEGA, 1993. ISBN 80-900754-2-8. 75 s.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA, 2002. ISBN 80-902912-1-X. 1168 s.

LASÁK, Jindřich. *Lovecká hudba a lesní roh*. In: *Myslivecký kalendář 1978, 1977*. s. 50-55

MARTAN, Petr. *Jihočeské halali*. Praha: Nakladatelství růže, 1991. ISBN 80-7016-048-9. 187 s.

HINSON, Maurice. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. ISBN 978-0-253-01022-3. 1169 s.

ZUCKEROVÁ, Olga. *Staré lovecké fanfáry*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1983. 60 s.

Internetové zdroje:

Album für die Jugend. [online]. [cit. 2015-03-06]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Album_f%C3%BCr_die_Jugend,_Op.68_%28Schumann,_Robert%29

Con brachi assai. [online]. [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Con_brachi_assai_%28Da_Cascia,_Giovanni%29

Der Freischütz. [online]. [cit. 2015-03-16]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Der_Freisch%C3%BCtz,_Op.77_%28Weber,_Carl_Maria_von%29

DYK, Antonín. Trubačské desatero. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: <http://trubaci.cz/wp-content/uploads/2014/01/trubacske-desatero.pdf>

Giovanni Punto rozený Jan Václav Stich. [online]. [cit. 2015-04-04]. Dostupné z: <http://foto.mapy.cz/44730-Giovanni-Punto-rozeny-Jan-Vaclav-Stich>

GREEN, Elizabeth. Is Schumann's Album for the Young really for the young?. [online]. [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: http://www.appca.com.au/proceedings/2009/part_2/Green_Elizabeth.pdf

Jan Václav Stich-Punto. [online]. [cit. 2015-03-13]. Dostupné z: http://www.antologiehudby.cz/autori.php?id_skladatele=25&prijmeni=Stich-Punto

Keyboard Sonata in C major, K. 159. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_C_major,_K.159_%28Scarlatti,_Domenico%29

Keyboard Sonata in D major, K. 96. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_K.96_%28Scarlatti,_Domenico%29

KOVAŘÍK, Jaromír. Myslivecké zvyky a tradice v minulosti a dnes. [online]. [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: <http://www.myslivosť.cz/Casopis-Myslivosť/Myslivosť/2003/Zari---2003/Myslivecke-zvyky-a-tradice-v-minulosti-a-dnes>

La chasse, C. 146. [online]. [cit. 2015-03-21]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/La_chasse,_C.146_%28Dussek,_Jan_Ladislav%29

LOPATIN, Mikhail. Canonic techniques in the caccia: compositional strategies and historical development. [online]. [cit. 2015-3-15]. Dostupné z: http://www.academia.edu/8197549/Canonic_techniques_in_the_caccia_compositional_strategies_and_historical_development_Plainsong_and_medieval_music_23_2_p._179-200_Cambridge_University_Press_2014_

NEUMANN, Pavel. Řád svatého Huberta. [online]. [cit. 2015-04-04]. Dostupné z: http://www.radsvatehohuberta.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=110

Russian piano music displaying extra-musical themes. [online]. [cit. 2015-03-18]. Dostupné z: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2eHMAyo24RQJ:ogma.newcastle.edu.au:8080/vital/access/services/Download/uon:693/DS4+&cd=3&hl=cs&ct=clnk&gl=sk>

Symphony No. 31. [online]. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._31_%28Haydn%29

Symphony No. 31 in D major. [online]. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Symphony_No.31_in_D_major,_Hob.I:31_%28Haydn,_Joseph%29

The Seasons. [online]. [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/The_Seasons,_Op.37a_%28Tchaikovsky,_Pyotr%29

Toulky operou. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: http://www.ascolti.cz/opera/Der%20Freisch%20C3%BCtz_%20C4%8Carost%20C5%99elec_Carl%20Maria%20von%20Weber

Violin concerto in F major, RV 293. [online]. [cit. 2015-03-15]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_F_major,_RV_293_%28Vivaldi,_Antonio%29

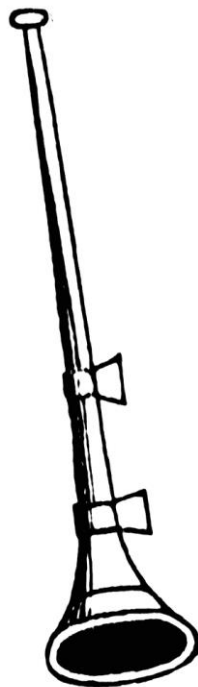
24 Caprices for Solo Violin, Op. 1. [online]. [cit. 2015-03-21]. Dostupné z:
http://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin,_Op.1_%28Paganini,_Niccol%C3%B2%29

PŘÍLOHY

Příloha č. 1 – Diana držící lesní roh



Příloha č. 2 – Řecký roh - Keras



Příloha č. 3 – Náhrobek Kivik, Švédsko



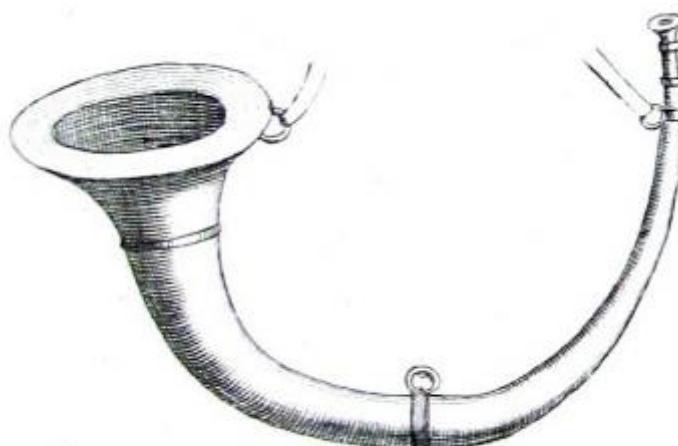
Příloha č. 4 – Olifant



Příloha č. 5 – Parforsní roh - lesnice

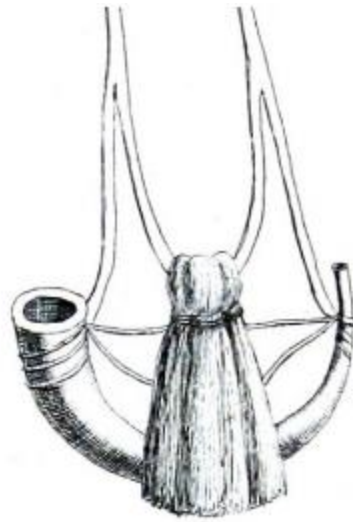


Příloha č. 6 – Flügelhorn

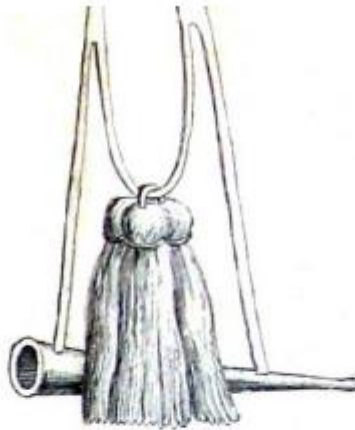


Das Flügelhorn. Vyobrazení z Krünitzovy encyklopedie.

Příloha č. 7 – Hieshorn

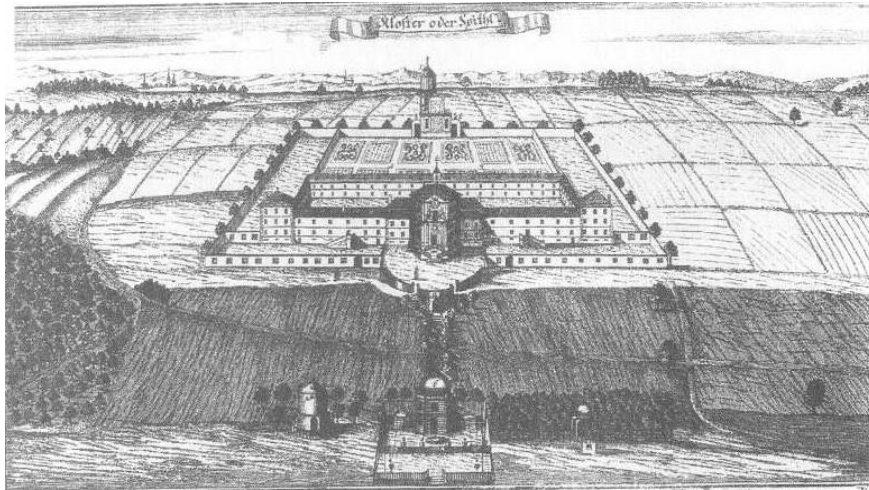


Das Rüdnhorn a das Mittelhorn. Vyobrazení z Krünitzovy encyklopedie.



Das Jagd-Zink. Vyobrazení z Krünitzovy encyklopedie.

Příloha č. 8 – Hospitál v Kuksu



Příloha č. 9 – Antonín Dyk – Trubačské desatero

Antonín Dyk

TRUBAČSKÉ DESATERO

české oficiální lovecké signály a hlaholy
pro čtyři hlasy in B - borlice a lesnice

Oficiální vícehlasá úprava, zpracovaná Tomášem Kirschnerem a Petrem Vackem

© THOMAS MUSIC PUBLISHING PRAGUE 2009 ©

Tabulka rozdělení hlasů

Smíšený soubor - čtyřhlas

1. hlas - 1. borlice
2. hlas - 2. borlice
3. hlas - 1. lesnice
4. hlas - 2. lesnice

Smíšený soubor - tříhlas

1. hlas - 1. borlice
2. hlas - 2. borlice nebo 1. lesnice
4. hlas - lesnice nebo 2. lesnice

Čistý soubor - čtyřhlas

1. hlas - 1. borlice nebo lesnice
2. hlas - 2. borlice nebo lesnice
3. hlas - 3. borlice nebo lesnice
4. hlas - 4. borlice nebo lesnice

Čistý soubor - tříhlas

1. hlas - 1. borlice nebo lesnice
2. hlas - 2. borlice nebo lesnice
4. hlas - 3. borlice nebo lesnice

Základní hlas je vždy určen začátečníkovi, který ještě nemá rozsah potřebný pro jiný hlas.

1. Slavnostní fanfára

jednohlas, zpěv, vícehlas (viz předmluva)

Prof. Ing. Antonín Dyk
(1871-1952)
rev. Tomáš Kirschner a Petr Váček

Maestoso $\text{♩} = 92$

1. hlas
Slá - va a zdar! To - bě na u - ví - tá - ní ro - ze - zvuč se les - nic

2. hlas
(pouze při čtyřhlasu)

3. hlas

4. hlas - bas

Základní hlas

1.
hlás - né trou - be - ní. Na - že srd - ce vsťíc ple - sá, jak ta hud - ba já - sa - vá.

2.

3.

2.

ZH

2. Pozdravy

vícehlas, zpěv

Lovu zdar!

1. *♩ = 80*
Lo - vu zdar! Lo - vu zdar! Lo - vu zdar!

2.

3.

2.

ZH

Lesu a lovu zdar!

1. *♩ = 80*
Le - su a lo - vu zdar!

2.

3.

2.

ZH

Varianta

1. *♩ = 80*
Lo - vu zdar! Lo - vu zdar! Le - su a lo - vu zdar!

2.

3.

2.

ZH

3. Návěští

solo, zpěv

Pozor!

$\bullet = 92$

1. Po - zor! Po - zor!

2.

3.

2.

ZH

Pozor si dej!

$\bullet = 92$

1. Po - zor si dej!

2.

3.

2.

ZH

Varianta

$\bullet = 92$

1. Po - zor si dej! A lo - vu dbej!

2.

3.

2.

ZH

4. Vítání

jednohlas, zpěv, vícehlas

Allegretto ♩ = 80

1. Vítáme Vás! Vítáme

2.

3.

2.

ZH

1. Vás! Inu o pravdu srdečně vítáme Vás!

2.

3.

2.

ZH

5. Začátek honu

jednohlas, zpěv, vícehlas

Allegro ♩ = 112

1. Za - čí - ná - me ve - se - le, ja - ko dob - ří přá - te - lé.

2.

3.

2.

ZH

1. Puš - ku so - bě při - chys - tej a na po - ve - ly po - zor dej!

2.

3.

2.

ZH

6. Signály užívané v leči

solo, zpěv

Začátek
leče

♩ = 120

Leč no-vá za-čí-ná, přes-taň ba-vit sou-se-da, při-prav so-bě zbraň!

ZH

Odpověď

♩ = 112

Sly-ším - Vás! Sly-ším - Vás!

ZH

Konec
leče

♩ = 80

Leč už je skon-če-na, dej-te flin-ty na-ra-me-na.

ZH

7. Přestávka

jednohlas, zpěv, vícehlas

Allegro ♩ = 120

1. Pij-me pi-vo s_bob-kem, jez-me be-dr-ník. Mys-li-vec chce stří-let,

2.

3.

2.

ZH

1. a-le ta-ké pít. Ku-chař-ka če-ká, nech-te vše-ho být.

2.

3.

2.

ZH

8. Konec přestávky

jednohlas, zpěv, vícehlas

Varianta Allegro vivo ♩ = 132

1. Vstá - vej - te! Po - spěš - te!

2.

3.

2.

ZH

1. Za - nech - te sta - ré a - nek - do - ty na - stup - te no - vou leč

2.

3.

2.

ZH

9. Konec honu

Moderato $\text{♩} = 88$

1. Dost již je lo - ve - ní čas je u - kon - če - ní. Lo - vě - ně buď zdar!

2.

3.

2.

ZH

1.

2.

3.

2.

ZH

1.

2.

3.

2.

ZH

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a piece titled '9. Konec honu'. Each system includes five staves: a vocal line (labeled 1., 2., or 3.) and four piano accompaniment staves (labeled 2., 3., 2., and ZH). The first system includes the lyrics 'Dost již je lo - ve - ní čas je u - kon - če - ní. Lo - vě - ně buď zdar!' under the vocal line. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The music is in common time (C) and features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some rests. The piano parts provide harmonic support with chords and moving lines. The score concludes with a double bar line.

10. Halali

zpěv s doprovodem 2. a 4. hlasu, tutti

Cantabile $\text{♩} = 90$

1. Ha - la - li, ha - la - li, po - slyš - te na - ši věr - ní ka - ma - rá - di, jak

2.

3.

2. Tón g ad libitum

ZH

1. mys - li - vec - ká poc - ta se ko - ná, na po - zdrav po - sled - ní, zhas - lé zvě -

2.

3.

2.

ZH

1. ři. To zvyk je zdě - dě - ný, jenž dáv - no lov - ci cítí, to náš mrav sta - rý.
(To zvyk je pra - sta - rý, jenž dáv - no lov - ci cítí, to zvyk pře - krás - ný.)

2.

3.

2.

ZH

Anotace

Jméno a příjmení:	Michal Mazan
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D.
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Lovecké motivy ve světové hudební tvorbě
Název v angličtině:	Analysis of hunting motifs in music
Anotace práce:	Tato diplomová práce zpracovává téma Lovecké motivy ve světové hudební tvorbě. V práci je popsán stručný vývoj lovecké hudby a nástrojů. Následně jsou zde charakterizovány a zanalyzovány lovecké motivy a jejich aplikace v hudbě signální a klasické.
Klíčová slova:	Lov, lovecká hudba, lovecký motiv, lesní roh, fanfára, signál, analýza
Anotace v angličtině:	This thesis deals with the topic Analysis of hunting motifs in music. In this work is briefly described the history of hunting music and hunting musical instruments. Afterwards there are characterized and analyzed hunting motifs and their application to the signal and also classical music.
Klíčová slova v angličtině:	Hunt, hunting music, hunting motif, French horn, fanfares, signals, analysis
Přílohy vázané v práci:	obrázky, noty
Rozsah práce:	72 stran
Jazyk práce:	Český jazyk