

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Lesní roh

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Rozbor vybraných skladeb pro lesní roh, zpěv a doprovod

Zdeňka Čížková

Vedoucí práce: MgA. Ondřej Vrabec

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
The Music and Dance Faculty**

Art of Music
French Horn

MASTER'S THESIS

**Analysis of selected compositions for French horn, voice and
accompaniment**

Zdeňka Čížková

Thesis supervisor: MgA. Ondřej Vrabec

Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem „Rozbor vybraných skladeb pro lesní roh, zpěv a doprovod“ vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Abstrakt

Práce „Rozbor vybraných skladeb pro lesní roh, zpěv a doprovod“ se zabývá spojením lesního rohu se zpěvem napříč dějinami umělé hudby. Prvním krokem tohoto výzkumu je nastínění podobností či odlišností problematiky zpěvu a hry na lesní roh stručným porovnáním metodik těchto dvou disciplín. Následuje zmapování vývoje kompozice pro zpěv a lesní roh s doprovodem, a to od nejstarších dochovaných skladeb takového typu, tedy z období baroka, až po 21. století. Samotným jádrem práce je pak analýza čtyř konkrétních skladeb, z nichž každá reprezentuje výrazně odlišný sloh a je svým způsobem přelomová. Podle charakteru a období dané skladby se pak rozbor zaměřuje podle potřeby více či méně na historický kontext vzniku, textovou předlohu a hudební analýzu s případnými interpretačními připomínkami.

Abstract

The work "Analysis of selected compositions for French horn, voice and accompaniment" deals with the connection of French horn with singing throughout the history of artificial music. The first step of this research is to outline the similarities or differences between the issue of singing and horn playing by briefly comparing the methodologies of these two disciplines. Then follows mapping of the development of composing for singing and French horn with accompaniment, from the oldest surviving compositions of this type, i.e. from the Baroque period, to the 21st century. The very core of the work is the analysis of four specific compositions, each of which represents a significantly different style and is groundbreaking in its own way. Depending on the nature and period of the given composition, the analysis then as needed focuses more or less on the historical context of its creation, textual template and musical analysis with possible interpretive comments.

Obsah

Úvod.....	1
1 Porovnání metodik zpěvu a hry na lesní roh	2
1.1 Historie	2
1.2 Dech.....	3
1.3 Tvorba tónu	3
1.4 Zpívání na lesní roh.....	4
2 Historie a vývoj kompozice pro lesní roh, zpěv a doprovod.....	6
3 Rozbor vybraných skladeb.....	10
3.1 Johann Sebastian Bach: <i>Quoniam tu solus sanctus</i> (1733)	10
3.1.1 Historický kontext skladby.....	10
3.1.2 Text	11
3.1.3 Hudební rozbor.....	11
3.2 Franz Schubert: <i>Auf Dem Strom, op. 119</i> (1828)	17
3.2.1 Historický kontext skladby.....	18
3.2.2 Hudební rozbor.....	18
3.3 Benjamin Britten: <i>Canticle III: Still Falls the Rain, op. 55</i> (1954).....	25
3.3.1 Britten a poezie.....	25
3.3.2 Historický kontext skladby.....	26
3.3.3 Text	27
3.3.4 Hudební rozbor.....	28
3.3.5 Vyváženost mezi lesním rohem a zpěvem.....	39
3.3.6 Důležitost textu pro obraz celé skladby.....	39
3.4 Donald Grantham: <i>La noche en la Isla</i> (1979).....	40
3.4.1 Text	40
3.4.2 Hudební rozbor.....	42
Závěr	45
Seznam použitých zdrojů.....	46

Úvod

Ačkoliv se na první pohled lesní roh a lidský hlas zdají být nesourodými nástroji, sdílí překvapivě mnoho podobností. Ty se projevují v technice hry, tvorbě tónu a interpretačním vyjádření. Rozhodně navíc lesní roh patří mezi nástroje schopné se co nejvíce přiblížit zpěvu také témbrem. Mezi těmito dvěma disciplínami existuje spojitost i v oblasti rozsahu/rejstříku; podobně, jako se lidské hlasy základně dělí na soprán, alt, tenor a bas, také hráči na lesní roh se většinou specializují na určitou rozsahovou polohu, ve které vynikají. Kromě toho se některé metodiky přímo vyjadřují ke hře na lesní roh tak, že na nástroj je třeba „zpívat“. Za použití tohoto termínu, tedy že „na lesní roh zpíval“, byl kladně hodnocen v dobovém tisku například i hornista Franz Strauss.¹

Vzhledem ke skutečnostem, že tento text je diplomovou prací k dokončení magisterského studia oboru hry na lesní roh a autorka dokončila čtyři ročníky studia zpěvu s maturitní zkouškou na konzervatoři, je motivace k volbě tématu zřejmá. Taktéž se mnoho hudebníků po celém světě shoduje, že všem instrumentalistům může studium metodiky zpěvu mnoho říci, především pak při ovládnutí žesťového nástroje.

Cílem práce je komplexní průzkum spojení lesního rohu se zpěvem ve skladbách napříč obdobími. V první kapitole by tato snaha měla být upřena na srovnání podobností či odlišností v metodikách obou disciplín. Druhá kapitola má za úkol souhrnně projít celé dějiny od nejstaršího známého díla, které lesní roh se zpěvem spojuje. Zmíní všechny významnější skladby tohoto žánru, především pak ty, které mohly mít vliv na další skladatele podobných kompozic. Jak vyplývá z názvu práce, jádrem výzkumu by měla být podrobnější analýza vybraných skladeb z této historie nastíněné v předchozí kapitole. Měly by to být skladby výrazně reprezentující éru a umělecký sloh doby svého vzniku a také udávající trend či zaznamenávající jakýsi přelom v dějinách symbiózy lesního rohu a zpěvu.

¹ STIBOR, Josef. *Dějiny a literatura lesního rohu: Pro posluchače Konzervatoře a JAMU v Brně*. Brno, 2005, str. 32.

1 Porovnání metodik zpěvu a hry na lesní roh

Zpěv a hra na lesní roh jsou dva odlišné, ale také v mnoha ohledech podobné hudební obory. Oba vyžadují správnou práci s dechem, tvorbu tónu a předcházení zlovykům. Tato kapitola se zaměřuje na podrobnější porovnání obou disciplín.

1.1 Historie

Hlasová výchova má dlouhou historii. Už v antickém Řecku se lidé (zejména řečtí herci) zajímali o techniku zpěvu.²

V období středověku se zpěv začal využívat především v církevní hudbě. Tato poptávka po kultivovaném pěveckém projevu dala vzniknout různým církevním pěveckým školám, které však byly přístupné pouze chlapcům nebo mužům. První písemné záznamy o uplatnění zpěvu v gregoriánském a ambrosiánském chorálu pocházejí ze spisů hudebních teoretiků této doby.³

Nejstarší písemné pojednání o pěveckém umění se objevuje až v renesanci. V roce 1474 vydal Conrad von Zabern spis *De modo bede cantandi choralem cantum in multitudine personarum*, který se jako první zabývá především pěveckou technikou.⁴

Teprve spis *Discorso della voce* Camilla Mafeia z roku 1562 je však považován za první skutečně komplexní pěveckou školu, protože obsahuje informace o správné technice zpěvu, různá cvičení, a dokonce i pojednání o fyziologii hlasu a péči o něj.⁵

Hra na lesní roh se oproti zpěvu až do 18. století předávala pouze ústně. První písemná metodika pro začínající hráče byla vydána v roce 1746 Angličanem Christopherem Winchem.⁶

K velkému rozvoji hry na lesní roh došlo až v následujících letech, kdy v roce 1762 napsal Antonín Josef Hampl metodiku *Lectio pro Cornui*, která se bohužel nedochovala. Jeho žák Jan Václav Stich tuto metodiku doplnil o své poznatky a vydal ji v roce 1790 pod názvem *Seule et Vraie Méthode pour apprendre facilement les Elemens des Premier et Second Cors*. Právě 18. století se považuje za největší rozvoj hry na lesní roh.⁷

² MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, ISBN 978-80-7460-042-5, str. 73.

³ MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, ISBN 978-80-7460-042-5, str. 73.

⁴ MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, ISBN 978-80-7460-042-5, str. 73.

⁵ MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, ISBN 978-80-7460-042-5, str. 74.

⁶ NOVÁK, Martin. *Vývoj metodiky hry na lesní roh od 2. poloviny 20. století*. Brno, 2019. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů. Vedoucí práce prof. MgA. Jindřich Petráš, str. 14.

⁷ NOVÁK, Martin. *Vývoj metodiky hry na lesní roh od 2. poloviny 20. století*. Brno, 2019. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů. Vedoucí práce prof. MgA. Jindřich Petráš, str. 14.

1.2 Dech

Jak hra na lesní roh, tak i zpěv jsou vnímány jako dechové nástroje, proto je pro ně důležité, aby hráči a zpěváci ovládali správnou techniku dechu. Existuje několik typů dýchání, v případě zpěvu i lesního rohu je však ideálním způsobem dýchání kost-abdominální.

Při kost-abdominálním dýchání se zapojují bránice i žebra. Bránice se při nádechu roztahuje a posouvá se dolů, čímž tvoří prostor pro vzduch, který za pomoci atmosférického tlaku vstupuje do plic. Rovněž žebra se při nádechu roztahují a posouvají do stran, což kapacitu plic ještě navyšuje. Výdech je pak řízen především prací bráničního svalu.

Svrchní (neboli kostální či klíčkové) dýchání je nevhodné, protože se při něm zapojuje pouze horní část těla. Tento způsob nádechu není úplný a hráč nebo zpěvák pak nemá dostatek dechové podpory pro vedení kvalitního tónu, především však nemůže výdech řídit bránicí, která je spolehlivější a silnější než stažení mezižeberních svalů.

Také způsob, jakým vzduch prochází ústy, je v metodice hry na lesní roh i zpěvu velmi podobný. V obou případech je důležité, aby byla ústní dutina uvolněná a otevřená. Otevřenost ústní dutiny ovlivňuje především jazyk. Ten má totiž tendenci uzavírat hrtan, což může mít negativní dopad na zvuk.

Důležité také je, aby bylo měkké patro vyklenuté. Klenutí měkkého patra totiž pomáhá zvuku rezonovat v hlavě. Vedený tón je pak při zpěvu i hře na lesní roh otevřenější. Stejně požadavky jsou kladeny i na nádech. Ten by měl být veden do co nejspodnější části těla uvolněnou a otevřenou dutinou ústní.

Dýchání a práce s dechem jsou v obou oborech naprosto klíčové a metodiky se v tomto ohledu velmi podobají. Jediný rozdíl je v cestě nádechu. Hráči na lesní roh se doporučuje nádech ústy, konkrétně koutky. Díky tomu si mohou udržet nátisk, tedy polohu rtů a zubů, která je důležitá pro tvorbu tónu. Zpěváci naopak dávají přednost pomalejšímu a hlubšímu nádechu nosem. Ten lze považovat za zdravější, protože zachycuje podstatnou část nečistot z ovzduší.⁸

1.3 Tvorba tónu

V obou disciplínách tón vzniká prouděním vzduchu přes vibrující orgán. U hry na lesní roh je to nátisk, u zpěvu hlasivky. Oba orgány fungují jako štěrbina měnící se velikosti, která kmitá a vydává tak zvuk.

Hlasivky jsou přirozeně napnuté, proto je zpěvák nemusí nijak speciálně trénovat. Nátisk si naopak musí hráč vycvičit.

⁸ ČÍŽKOVÁ, Zdeňka. *Vzájemný vztah a souvislosti metodik zpěvu a hry na lesní roh*. Brno, 2022. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů. Vedoucí práce prof. MgA. Jindřich Petráš, str. 28.

Výška tónu závisí na velikosti štěrby – tedy průzoru vzniknuvšímu mezi více či méně napnutými rty, respektive hlasivkami. V obou oborech se doporučuje ovlivňovat velikost této štěrby pouze představou výšky a barvy tónu, na základě které by nátisk a hlasivky měly zareagovat vytvořením štěrby odpovídající dané frekvenci a tedy výšce tónu, v ideálním případě i tónu.

Přesná představa tónu také ovlivňuje potřebný proud vzduchu, řízený prostory úst a krku, kterými prochází. Ty jsou modulovány pozicí jazyka a měkkého patra za použití artikulace souhlásek „U O A E I“.

Oba obory sdílejí také snahu o udržení uvolněného hrtanu, který by měl být položen co nejnižší, aby se při přechodu do vyšších poloh tónu nezdvihal a nebránil tak proudění vzduchu a vznikající rezonanci. K tomu dopomůže také uvolněná čelist.

Pro hráče na lesní roh je vyvážená poloha rtů klíčová, srovnatelně s důležitostí správné funkce hrtanu u zpěváků. Jak již bylo zmíněno, rty hráče na lesní roh plní totiž analogickou funkci tvořící tón rezonancí zrovna jako hlasivky při zpěvu. Lesní roh jako hudební nástroj pak vibrací vytvořený zvuk zesiluje, podobně jako rezonanční prostory v lidském těle zesilují hlas zpěváka.

Barva tónu zpěváků i hráčů na lesní roh je ovlivněna velikostí a tvarem rezonančních prostor. Tyto prostory jsou u každého člověka jiné, proto má každý hráč na lesní roh svou jedinečnou barvu tónu. U zpěváků je tento rozdíl ještě větší, protože jejich nástrojem je vlastní tělo, které má odlišnou stavbu u každého jedince.

Při nasazení tónu se metodiky zpěváků a hráčů na lesní roh mírně liší. Zpěváci preferují měkké nasazení, kdy proud vzduchu nenaráží prudce do hlasivek. U hráčů na lesní roh se naopak často využívá slabika „tá“ nebo „dá“. Ač konkrétní, i v tomto případě by však nasazení mělo být většinou měkké, nežádá-li si notový zápis výslovně ostré akcenty. Je však důležité si uvědomit, že kromě jazyka artikulaci ovlivňuje také bránice, která poskytuje dechovou oporu.⁹

1.4 Zpívání na lesní roh

Zpěv a hra na lesní roh sdílí podobnosti v technice hry, barvě tónu a historických interpretačních praktikách. Toto spojení ve světě komorní hudby vytváří jedinečnou kombinaci, kterou nelze nalézt u žádného jiného nástrojového uskupení.

Rozvíjení techniky hry na lesní roh s využitím hlasové výuky, a to zejména metod belcantové školy, představuje historicky ukotvený přístup, o kterém se zmiňuje i odborná literatura lesního rohu.

⁹ ČÍŽKOVÁ, Zdeňka. *Vzájemný vztah a souvislosti metodik zpěvu a hry na lesní roh*. Brno, 2022. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů. Vedoucí práce prof. MgA. Jindřich Petráš, str. 29.

V magazínu *The Horn Call* definuje v článku *Singing on the Horn* ("Zpívání na lesní roh") Earl Saxton koncept "zpívání při hře" jako používání nátisku (polohy rtů a zubů) podobným způsobem, jako se při zpěvu používá hrtan. Jinými slovy, hráč na lesní roh by měl při hře pociťovat stejný pocit jako při zpěvu, avšak bez produkce zvuku chvěním hlasivek.¹⁰

¹⁰ SAXTON, Earl S. *Singing on the Horn. The Horn Call*. Huntington Beach, Kalifornie, USA: International Horn Society. 1971, číslo 1, str. 22.

2 Historie a vývoj kompozice pro lesní roh, zpěv a doprovod

První souhra lesního rohu se sólovým zpěvem se prokazatelně objevila krátce po začátku 18. století v divertimentech či skladbách spojených s parforsním honem. V hudbě skládané k takovým příležitostem se často objevoval obligátní part trumpety a lesních rohů, se záměrem možného venkovního provedení na závěr honu nebo později v salónku bez doprovodu žesťových nástrojů. Snad nejstarší příklad takové skladby je árie z baletní opery Jean-Baptiste Morina jménem *La Chasse du Cerf*, která měla premiéru před Ludvíkem XIV. v roce 1708.¹¹

S postupným nárůstem uplatnění lesního rohu ve dvorních orchestrech a divadlech se stávalo použití partu obligátního lesního rohu stále běžnějším. Za zmínku stojí například skladba *Va tacito e nascosto* Georga Friedricha Händela. Jedná se o árii pro altový kastrát s rozsáhlými sóly přirozeného lesního rohu z prvního aktu opery *Julius Caesar v Egyptě* složené roku 1724.¹²

Také Johann Sebastian Bach začal používat lesní roh, a to jak v sakrální, tak i světské hudbě. Již v roce 1715 uplatnil dva lesní rohy ve svém *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* – skladbě známé také jako *Lovecká kantáta*. Ačkoliv se zde lesní roh neobjevuje v sólovém obligátním partu propojeném se zpěvem, Bach v této skladbě nastiňuje vzorec pro pozdější orchestraci ve svých dílech. Pozdější kantáta *War Gott nicht mit uns diese Zeit* z roku 1735 obsahuje výjimečnou árii *Unsre Starke heißt zu schwach* pro soprán a sólový lesní roh. Za snad nejznámější Bachovo dílo tohoto typu lze však nejspíš považovat zhruba ve stejné době vzniknuvší *Quoniam tu solus sanctus* z jeho *Mše h moll*. Té se tato práce bude podrobněji věnovat níže. Pravděpodobně poslední dílo tohoto typu s kombinací lesního rohu a zpěvu napsal Bach v roce 1742 jako součást světské kantáty *Mer hahn en neue Oberkeet* známější jako *Selská kantáta*.¹³

V návaznosti na dílo svého otce zařazoval árie se sólovým lesním rohem do svých duchovních kantát až do roku 1779 Wilhelm Friedemann Bach. Zajímavé je, že např. v árii da capo *Zerbrecht, zerreibt, ihrsnöden Bande* jako podklad pod zpěv a sólový lesní roh použil varhany – lze tedy říci, že tím vzdáleně předejmul kompozici písňových forem pro zpěv a lesní roh s doprovodem klávesových nástrojů mnohem pozdější doby. Obecně však

¹¹ MORLEY-PEGGE, Reginald. *Instruments of the Orchestra: The French Horn*. 2. edice. Londýn, UK: Ernest Benn Limited, 1973, str. 83.

¹² *Va tacito e nascosto*. In: Wikipedie [online]. 13.4.2024. [Citováno 19.4.2024]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Va_tacito_e_nascosto&oldid=1218734977

¹³ SADIE, Stanley a TYRRELL, John. Bach, Johann Sebastian. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Londýn, UK: Macmillan Publishers Limited, 1980.

tato árie není příliš známá a ani ve své době se zřejmě nijak neproslavila. Není tedy známo, jestli vznikla jako samostatný celek, nebo byla jen součástí nějaké kantáty. Je také nutno poznamenat, že lesní roh (ač veden jako sólový part) s varhanami zde plní roli spíše pouze jemného doprovodu.¹⁴

Do spojení sólového lesního rohu se zpěvem se významně zapojil také český skladatel (působící později převážně v Itálii) Josef Mysliveček (1737-1781) známou árií *Quodest in igne calor in Dis* z opery *Bellerofontés*. V úvodu árie zní pouze doprovod orchestru, ze kterého zaznívají doprovodné lesní rohy. Po několika taktech se přidává sólový lesní roh a uvádí hlavní melodii sopránů. V průběhu celé árie se se sopranistkou dělí o hlavní hlas, jen občas se řadí lesní roh do druhého hlasu (podkladu sopránů). Sopranistka zpívá o žhavé lásce, která ji šíří, a srovnává ji s ohněm. Celkově je text árie plný metafor a obrazů, které zdůrazňují sílu a hloubku lásky. Tomu se musí jak zpěvačka, tak i hráč sólového partu lesního rohu výrazově a tónově přizpůsobit.

Následně Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven obsazovali lesní roh do svých skladeb velmi hojně, z jejich pera však není známa žádná významná árie se sólem obligátního lesního rohu.

Výrazným milníkem kompozice pro toto obsazení je poté až dílo Franze Schuberta, který jím nastavil směr využívaný mnoha skladateli dodnes. V roce 1827 dedikoval slavnému vídeňskému hornistovi Joseph-Rudolphu Lewymu kvartet pro čtyři mužské hlasy s doprovodem čtyř lesních rohů *Nachtgesang im Walde*. O rok později, tedy v roce 1828, věnoval Schubert témuž instrumentalistovi svou píseň *Auf dem Strom* pro vysoký hlas s doprovodem klavíru a lesního rohu.¹⁵

Nápaditého spojení lesního rohu se zpěvem použil také skladatel Vincenz Lachner (1811-1893) ve své skladbě *Waldhornruf* (volání lesního rohu). V celé skladbě se objevuje motiv nálady lesního prostředí jak po stránce hudební, tak i textové. Lesní honitba je vyjadřována hned od prvních taktů, kdy klavír doprovází v 6/8 metru úvodní fanfáry lesního rohu. Následně se objevuje zpívaný text o lásce k myslivcově dceři. Zpěvák vyznává svou touhu za doprovodu opět loveckých fanfár, které zosobňují jeho vzpomínky na ni. V určitém bodě skladby klavír zcela utichne, a po myslivcově dceři tak volá pouze tenor za doprovodu fanfár lesního rohu.¹⁶

Kombinace zpěvu, klavíru a sólového nástroje se stala velmi oblíbenou napříč 19. stoletím. Řada německých skladatelů obeznámená se Schubertovou hudbou a popularitou jeho písní se hojně věnovala tvorbě pro toto obsazení. Mezi ně patří například Konradin Kreutzer, Heinrich Proch, Karl Gottlieb Reissinger, Otto Nicolai, Ludwig Spohr,

¹⁴ BACH, Wilhelm Friedemann. *Zerbrecht, zerreisst, ihrschnöden Bande*. Mnichov, DE: Tischer & Jagenberg, 1976.

¹⁵ DEUTSCH, Otto Erich: *Schubert – Memoirs by His Friends*. Překlad LAY, Rosamond a NOWELL, John. New York, New York, USA: The Mac Millan Company, 1958, str. 244.

¹⁶ LACHNER, Vincenz: *Waldhornruf für Gesang, Horn in F und Klavier*. Kürchheim, DE: Hanz Pizka edition.

Franz von Suppé, Friedrich Kücken, Richard Strauss a nejvíce snad Franz Lachner, který napsal hned několik souborů písní a celkově sedmnáct takovýchto děl během dekády následující Schubertovo úmrtí. K žánru přispěli také Lachnerovi mladší bratři Ignaz a již zmíněný Vincenz. Ve Vídni pak napsal mezi lety 1842 a 1845 několik písní s doprovodem lesního rohu Gaetano Donizetti, v Praze během zhruba stejného období zase František Škroup.

Ve Francii Schubertovu odkazu prospěla popularita lesního rohu a tradice hornové školy, která vyprodukovala jména jako Jean-Joseph Rodolphe, Frédéric-Nicolas Duvernoy, Louis-Francois Dauprat a Jacques-Francois Gallay. Existují záznamy dobových plakátů z počátku 19. století, kde není uvedeno jméno skladatele, účinkující zpěváci a tanečníci jsou zmíněny pouze příjmeními, zatímco hráči na lesní roh jsou však vypsáni plnými jmény.¹⁷ Žádanost tohoto nástroje využili v písních s doprovodem lesního rohu například Hector Berlioz, Eugène Léon Vivier a Auguste Panseron, v áriích svých oper obligátní lesní roh často využívali například Luigi Cherubini a Étienne Méhul.¹⁸

S postupným rozšiřováním chromatického lesního rohu přišlo období, kdy sláva sólistů na přirozený lesní roh a mistrů tzv. cpací techniky zanikala; přestože však v roce 1870 již byla dávno pryč, ventilový lesní roh byl stále spíše v experimentální etapě svého rozvoje a mnohými byl vnímán negativně.¹⁹ I tím lze vysvětlit, že skladeb pro sólový ventilový lesní roh a zpěv v období mezi lety 1880 až 1940 mnoho nevzniklo.²⁰

Až během let 1942 a 1943 složil britský skladatel Benjamin Britten *Serenádu* (op. 31) – cyklus písní pro tenoristu Petera Pearse a slavného hornistu Dennise Braina s doprovodem smyčcového orchestru. Dílo slavilo okamžitý úspěch a dodnes je pokládáno za jedno ze skladatelových nejlepších a nejznámějších počinů. V roce 1954 přidal Britten k tomuto žánru skladbu *Canticle III: Still Falls the Rain* (op. 55) dedikovanou též dvěma instrumentalistům, tentokrát však s doprovodem klavíru.

Možná právě úspěch těchto Brittenových skladeb povzbudil další skladatele k tvorbě pro lesní roh a zpěv. Orchestrální či smyčcový doprovod v takových dílech použili David Epstein, Edward Cowie, Alan Hovhaness, William Schuman a David Del Tredici. Mnohem populárnější však byla kombinace zpěvu a lesního rohu s klavírem. Angažovali se v ní jména jako například Bernhard Krol, Pamela Ronald Perera, Arnold Cooke, John Bavicchi a William Presser. Objevilo se také pár skladeb se zcela jiným doprovodem – Antony Garlick složil

¹⁷ BRIICHLE Bernhard a JANETZKY, Kurt. *Kulturgeschichte des Horns*. Tutzing, DE: Han Schneider, 1976. Str. 174.

¹⁸ DAUER, Robin Lee. *Three works for voice and French horn with accompaniment*. Cincinnati, Ohio, USA, 1994. Disertační práce. University of Cincinnati, Vedoucí práce Dr. Robert Zierolf, str. 18.

¹⁹ MORLEY-PEGGE, Reginald. *Instruments of the Orchestra: The French Horn*. 2. edice. Londýn, UK: Ernest Benn Limited, 1973, Str. 112.

²⁰ DAUER, Robin Lee. *Three works for voice and French horn with accompaniment*. Cincinnati, Ohio, USA, 1994. Disertační práce. University of Cincinnati, Vedoucí práce Dr. Robert Zierolf, str. 20

píseň pro zpěv, lesní roh a varhany, Hugo Kauder zase soubor dvou písní s doprovodem harfy.

V roce 1980 vypsala International Horn Society jako zadání pro jednu z kategorií své každoroční kompoziční soutěže kombinaci lesního rohu, zpěvu a klavíru. Komisi bylo předloženo 19 skladeb, z nichž od té doby bylo několik publikováno i veřejně. Vítěz kategorie byl Donald Busarow se skladbou *Death, Be Not Proud*.²¹ V posledních letech pak nejednou spojil lesní roh se zpěvem hornista a skladatel Kerry Turner.²²

²¹ Soutěž se opravdu pořádá každoročně dodnes, v roce 1980 se však jednalo o teprve druhý ročník.

²² BUSAROW, Donald. In: Music.cph.org [online]. [Citováno 19.4.2024]. Dostupné z: <https://music.cph.org/composers/donald-busarow>

3 Rozbor vybraných skladeb

Tato kapitola pojednává o původu a charakteristice vybraných skladeb. Autorka vybrala čtyři kontrastní skladby pro lesní roh, zpěv a doprovod. Každé z těchto děl reprezentuje jinou éru, typ hlasu a hudební styl.

3.1 Johann Sebastian Bach: *Quoniam tu solus sanctus* (1733)

Johann Sebastian Bach byl německý skladatel a hudebník pozdního baroka. Je známý svým plodným autorstvím hudby napříč různými nástroji a formami. Patří mezi ně orchestrální hudba, jako jsou *Braniborské koncerty*; sólová instrumentální díla, jako jsou violoncellové suity a sonáty a partity pro sólové housle; klávesová díla jako *Goldbergovy variace* a *Dobře temperovaný klavír*; varhanní díla jako *Schublerovy chorály* a *Toccaty a fuga d moll*; a sborová díla jako *Matoušovy pašije* a *mše h moll*. Od Bachova „znovuobjevení“ v 19. století je obecně považován za jednoho z největších skladatelů v historii západní hudby.

3.1.1 Historický kontext skladby

Johann Sebastian Bach se věnoval své Mši h-moll v posledních letech života, dokončena byla až rok před jeho smrtí. Práci na ní skladatel započal však již v roce 1724.²³ Části Kyrie a Gloria (která obsahuje pro tuto práci důležitou árii *Quoniam tu solus sanctus*) byly věnovány v roce 1733 Augustu III. Polskému, a lze se domnívat, že premiéra zazněla v chrámu svatého Mikuláše v Lipsku 21. dubna 1733 během bohoslužby k počtě tohoto tehdy nového vládce.²⁴

V aristokratických sférách německy mluvících zemí 17. století byl stěžejní nejen uměleckou myšlenkou princip *Tugend* (ctnost), který si zakládal na hodnotách jako čest, statečnost a kavalírství. V českých zemích se tento přístup v jisté formě objevoval v parforním honu popularizovaném hrabětem Františkem Antonínem Šporkem. K honu lesní roh patřil naprosto neodmyslitelně, jak v roli signální, tak i ceremoniální. Přeneseně tedy bývá spojován i s koncepcí *Tugend*. August III. Polský byl známým hudebním mecenášem a rovněž členem Šporkova loveckého řádu svatého Huberta. Lze se tedy domnívat, že použití obligátního lesního rohu ve spojení se vznešeným chrámem svatého Mikuláše v Lipsku bylo záměrné, a to za účelem témbrového vykreslení právě hodnot myšlenky *Tugend*.

²³ *Mše h moll*. In: Wikipedie [online]. 27.4.2023. [Citováno 19.4.2024]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/M%C5%A1e_h_moll

²⁴ FITZPATRICK, Horace. *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*. Londýn, UK: Oxford University Press, 1970, str. 78.

Nástroj, pro nějž Bach skladbu napsal, byl zřejmě lovecký roh s velkou obručí a pevným esem, hrát se toto dílo však jistě mohlo také na roh s drobnějším vinutím a přidavnými vsuvkami za nátrubkem. Hrací technika nejspíš obnášela korpus zvednutý do vzduchu a práci čistě s alikvotní řadou dostupnou pro otevřený roh. Při premiéře se partu lesního rohu ujal pravděpodobně Andreas Schindler – v té době hráč prvního lesního rohu v lipském královském orchestru. Pokud tomu tak skutečně bylo, muselo jistě jít o virtuosního hornistu, jehož schopnosti a stylovost hraní by byly Bachovi dobře známy.²⁵

3.1.2 Text

Text zpěvu je shodný s klasickým latinským ordináriem části *Gloria*, která se soustředí na velebení Boha, v části zahrnuté do Bachovy árie konkrétně s výsostnou pozicí Ježíše:

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus,
Jesu Christe.

(Neboť ty jediný jsi svatý,
ty jediný jsi pán,
ty jediný jsi svrchovaný,
Ježíši Kriste.)

3.1.3 Hudební rozbor

Zkoumaná árie se odlišuje orchestrací pro sólové corno da caccia in D, barytonového zpěváka, basso continuo a dva fagoty. Ze skupiny těchto partů je lesní roh kupodivu nejvyšším hlasem, přestože je psán spíše v nižší poloze.²⁶ Fagoty se pohybují vždy společně jako jedna dvouhlasá linie prostupující celou árií. Oproti tomu lesní roh je zcela samostatný a je postaven na rovinu se sólovým zpěvem.

První sekci árie lze označit za orchestrální předeheru, kde lesní roh z pozice prvního hlasu ihned pevně nastíní tonalitu do tóniny D-dur stoupající oktavou d^1 – d^2 . Po snížení na cis následuje opět oktáva v opačném směru, tedy z d^2 na d^1 . Třetí a čtvrtý takt opakuje téměř stejný motiv, ovšem v dominantním septakordu. Rytmus ve čtvrtých notách a pohyb

²⁵ FITZPATRICK, Horace. *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*. Londýn, UK: Oxford University Press, 1970, str. 78.

²⁶ Rozsah lesního rohu se zde pohybuje mezi A malým a A2, tedy znějícím D malým a D2 – o spíše nižší poloze se jedná relativně k úzu kompozice pro como da caccia v dané době.

v širších intervalech oproti rychlejším pohybům fagotů i continua dodává tomuto úvodu majestátní charakter.

Příloha č. 1: J. S. Bach – *Quoniam tu solus sanctus*, takt 1–4²⁷

Nº 10. ARIA

The musical score shows four staves. The top staff is for Corno da caccia, the middle two for Fagotto I and Fagotto II, and the bottom for Continuo. The Continuo part has figured bass notation: 6/4, 5/3, 4/2, 6/5, 6/4, 5/3, 6/5, 6/5, 4/3.

Po jasném ukotvení tonality pokračuje skladba sérií mimotonálních dominant ve střídavých terciích a průtazích doškálných akordů, charakteristických pro barokní clarinový styl. Lesní roh dále směřuje skrze jakousi kadenci opět k tónu D zdůrazněnému druhým fagotem, a to ve dvanáctém taktu na těžké době. Ve zbytku téhož taktu je tónika sólistou upevněna rozkladem D-dur sextakordu, který je ukončen na první době taktu třináctého třetím stupněm. V téže chvíli nastupuje prvním stupněm zpěv. S tím se však J. S. Bach zřejmě nespokojil, a D-dur akord lesního rohu rozvedl a zakončil v prvních dobách čtrnáctého a patnáctého taktu znějícím A a D, přestože pozornost již je upřena na zpěváka a upozaděný lesní roh jen dohrává doznívající instrumentální předeheru.

²⁷ BACH, Johann Sebastian. *Quoniam tu solus sanctus*. Lipsko, DE: Ernst Eulenburg 1925 [online], [cit. 11. 3. 2024], Dostupné z: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP33303-PMLP04197-Bach-BWV0232FSeul-2.pdf>

The image shows two systems of a musical score for 'Quoniam tu solus sanctus' by J.S. Bach. The first system (measures 9-12) features the Cor. da cac., Fag. I, Fag. II, and Cont. parts. The second system (measures 13-16) includes the Cor. da cac., Fag. I, Fag. II, B. (vocal), and Cont. parts. The vocal line has the lyrics 'Quo - ni - am tu so - - lus san - ctus,'. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (p), trills (tr), and fingering numbers.

Zpěv zde lze pokládat za určitou variaci na part lesního rohu v introdukci. První čtyřtaktí imituje úvod lesního rohu rytmicky a stejně jako lesní roh se drží tóniky a následně dominantního septakordu. Následující čtyřtaktová fráze končí třetím stupněm na slově „Dominus“. V tuto chvíli se do popředí opět navrácí lesní roh fanfárovitým fragmentem samého začátku árie, čímž podpoří harmonii tóniky i text. Po krátké odmlce opět přichází zpěv s materiálem z druhého čtyřtaktí instrumentálního úvodu. Až na pár drobných odlišností jde téměř o dokonalé napodobení hornového partu. K velkému osamostatnění od materiálu lesního rohu dochází až v moment, kdy hlas pokračuje v sekvenci o takt déle než předloha z introdukce. Poté se ustálí, zatímco lesní roh imituje jeho pohyb z předchozího taktu o tercií výše, aby se oba sólisté zase spojili v rychlém klesajícím běhu. V celém tomto osmitaktí začíná hlas modulovat do dominantní tóniny A-dur.

²⁸ BACH, Johann Sebastian. *Quoniam tu solus sanctus*. Lipsko, DE: Ernst Eulenburg 1925 [online], [cit. 11. 3. 2024], Dostupné z: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP33303-PMLP04197-Bach-BWV0232FSeul-2.pdf>

Příloha č. 3: J. S. Bach – *Quoniam tu solus sanctus*, takt 23–27²⁹

Během následujících osmi taktů doprovází sekvence zpěvu lesní roh dlouhými tóny nebo loveckými rytmy opakovaných not. Obecně lze říci, že je linie lesního rohu uvedena v pohyb kdykoliv, když se part zpěvu ustálí; totéž platí také obráceně. V taktu č. 33 již konečně dojde k ukotvení na A-dur a zpěv tak druhou část textu přednáší v dominantní tónině. Mezi takty 33 a 45 je hlas doprovázen neustálým pohybem fagotů a bassa continua, a jen příležitostně se k němu připojuje také lesní roh. V taktu č. 45 hornista vstupuje opět s materiálem z introdukce, přeneseným do dominantní tóniny. Po tomto dalším majestátním tématu čtvrtových not přichází velké sólo v nejvyšším zde použitém rozsahu, které končí pevně v A-dur na těžké době taktu č. 53. V témže taktu však ještě dojde k dramatické změně do tóniny E-moll.

Příloha č. 4: J. S. Bach – *Quoniam tu solus sanctus*, takt 51–54³⁰

²⁹ BACH, Johann Sebastian. *Quoniam tu solus sanctus*. Lipsko, DE: Ernst Eulenburg 1925 [online], [cit. 11. 3. 2024], Dostupné z: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP33303-PMLP04197-Bach-BWV0232FSeul-2.pdf>

³⁰ Tamtéž

V následujícím taktu č. 54 pak lze u lesního rohu pozorovat krátkou sekvenci klesajících šestnáctinových not, která se ustálí na mollovém třetím stupni E-moll, čímž podtrhuje tónorod. Následuje část skladby, kdy je lesní roh opět upozaděn – až na jednotaktové či dvoutaktové kratší vsuvky zcela mlčí. Například v taktech č. 60 a 61 lesní roh pomáhá přechodu do tóniny h-moll, ve které zpěvák ukončí svou kadenci v taktu č. 67. V této chvíli začíná celá instrumentální sekce včetně lesního rohu klesat v sestupné sekvenci po tónických stupních, aby se v taktech č. 69 až 70 dostala k zopakování úryvku úvodního tématu z taktů č. 7 a 8.

Mezi takty č. 72 a 75 pak lesní roh opakuje lovecké rytmické motivy, které ve skladbě již zazněly; tentokrát však slouží také jako dlouhý tón fis. Hlas se znovuobjeví na těžké době 75. taktu, načež lesní roh opět odpovídá technickou pasáží šestnáctinových not, která zde nastiňuje akord fis-moll. Tím je předpovězena přicházející harmonická změna. Poté se lesní roh znovu odmlčí až do krátkého vstupu v taktu č. 82. Hlas se konečně ustálí do tóniny fis-moll až v taktu č. 89, hned v následujícím taktu však přichází rychlá sekvence transponující harmonii do D-dur. Zde se hlas vrací také k textu úvodního materiálu. Tento návrat podporuje lesní roh další ukázkou opakovaných tónů v loveckém rytmu – nejdříve na tónice D, v následujícím taktu pak na dominantě A.

Takty č. 90 až 116 přináší jakousi obohacenou verzi úvodní sekce nalezené mezi takty č. 13 a 32. Dochází zde k ještě silnějšímu ustanovení tóniny D-dur. Například od taktu č. 97 lesní roh hraje po dobu čtyř dalších taktů namísto taktů dvou, podtrhující nejen tóniku, jak tomu bylo poprvé v taktech č. 20 a 21, ale také dominantní septakord.

Příloha č. 5: J. S. Bach – *Quoniam tu solus sanctus*, takt 97–100³¹

The image shows a musical score for five instruments: Cor. da cac., Fag. I, Fag. II, B., and Cont. The score covers measures 97 to 100. The key signature is one flat (B-flat major/E minor). The lyrics are: 'nus, tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-'. The Cont. part has figured bass notation below it: 6 5, 7 1, 8, 7 1, 6 4, 5 3, 5, 7 1.

³¹ BACH, Johann Sebastian. *Quoniam tu solus sanctus*. Lipsko, DE: Ernst Eulenburg 1925 [online], [cit. 11. 3. 2024], Dostupné z: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP33303-PMLP04197-Bach-BWV0232FSeul-2.pdf>

Takty č. 106 až 115 jsou, co se lesního rohu týče, téměř identické s úvodními takty č. 5 až 12, a to s výjimkou třítaktové vsuvky, v níž lesní roh ještě jednou přináší lovecký motiv opakovaných tónů při jakési podpoře finálních melismat zpěvu. Tuto melismatickou pasáž lesní roh opakuje jako ozvěna, když se tak v taktu č. 112 navrácí k materiálu ze samého úvodu. Stejně jako na začátku skladby se part lesního rohu také pevně drží tóniny D-dur, na jejíž tónice rovněž zakončí svou technickou pasáž v taktu č. 115. Tentokrát se tak však děje společně s partem zpěvu. Snad z tohoto důvodu lesní roh končí již na těžké době bez dohrávání celého závěru fráze, čímž zpěvákovi dá možnost více vyniknout a zároveň mu přenechá prostor volně, (snad až kadencí, protože se odmlčí také oba fagoty), zakončit pasáž skrze zbytek taktu č. 115 na těžké době taktu následujícího.

Příloha č. 5: J. S. Bach – *Quoniam tu solus sanctus*, takt 114–117³²

The image shows a musical score for measures 114-117 of J.S. Bach's 'Quoniam tu solus sanctus'. The score is arranged in five staves: Cor. da cac. (Cornet), Fag. I (Bassoon I), Fag. II (Bassoon II), B. (Bassoon), and Cont. (Cello/Double Bass). The lyrics 'lus al-tis-si-mus Je-su Chri-s'te.' are written under the Bassoon part. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the Cont. part.

Od tohoto taktu až do samého konce již přichází pouze návrat k naprosto stejné hudbě, která zazněla v introdukci; lze tedy říci, že finální část slouží jako instrumentální postludium árie, které směřuje do zakončení vlastně až úvodním akordem následující části mše.

Tato árie je po všech stránkách ukázkovým příkladem pozdně barokní kompozice pro lesní roh v clarinovém stylu. Part lesního rohu je výjimečný nejen hudebně, ale také především instrumentací pro tento nástroj. V introdukci, kde Bach ustanovuje charakter árie, se nenachází jediná zbytečná nota. Například za povšimnutí stojí, jak opatrně skladatel vybírá mezi tóny F a Fis (v této árii znějícími G a Gis) položenými na nepříjemné jedenácté alikvótě. V úvodu, kde je poprvé použito psané Fis, zastává tento tón pozici třetího stupně tvrdě-malého septakordu. Jedenáctou alikvótu je pro nástroj přirozené intonovat o něco níže než je právě Fis, coby durovou tercií je však pro hráče mnohem snazší doladit tento tón

³² BACH, Johann Sebastian. *Quoniam tu solus sanctus*. Lipsko, DE: Ernst Eulenburg 1925 [online], [cit. 11. 3. 2024], Dostupné z: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP33303-PMLP04197-Bach-BWV0232FSeul-2.pdf>

nátiskem na správnou výšku. Dále je třeba ocenit, že jakékoliv širší intervalové skoky, se kterými se interpret lesního rohu musí v této árii potýkat, jsou zapsány buďto v klidnějších pasážích čtvrtových či půlových not, jež dávají hráči prostor se připravit, nebo jde o stoupající skoky po ligaturách, následované sekvencemi klesajících střídavých tercií. V celé árii se pro lesní roh nachází pouze jediný stoupající běh, a to ve vyvrcholení tématu tóniny A-dur v taktu č. 51. Celkově lze kompozici partu lesního rohu pokládat za zcela idiomatickou, nikoliv však snadno předvídatelnou.

Horna je v árii použita několika způsoby. První a nejzřejmější je role sólová, ať už samostatná či na stejné úrovni s rovněž sólovým barytonovým zpěvem. Nejdůraznější příklady takovéto kompozice pro sólový lesní roh jsou preludium, postludium, vstup v A-dur mezi takty č. 45 až 53 a b-moll v taktech č. 67 až 75. Všechny tyto sólové pasáže se vyskytují v kontextu pevně ustanovené tóniny, pravděpodobně kvůli omezení hratelných tónů na otevřený přirozený roh.

Pokud se hráč musí pohybovat na tónech, které pro nástroj in D nejsou zrovna přirozené, skladatel je používá vždy jen v krátkých, ale zcela nezbytných úsecích, jako v taktech č. 39 až 54, 60 až 62, 76 a 82. Několikrát plní lesní roh také spíše úlohu doprovodnou, především dlouhými tóny při rychlých pohybech hlasu v taktech č. 25, 29, 31, 40 a 109 až 112. Místy se pak lesní roh pohybuje současně s hlasem v opačném směru nebo paralelních terciích a sextách – takty č. 26 a 39. K tomu však dojde pouze na místech, kde by lesní roh nezasťíral text zpěvu.

S ohledem na svoji dobu, a především limitace rozsahu otevřeného přirozeného rohu, jde o výjimečný příklad kompozice pro sólový zpěv s obligátním lesním rohem. Oba party jsou nezávislé a sólové, přesto se však dokonale doplňují.

3.2 Franz Schubert: *Auf Dem Strom, op. 119 (1828)*

Rakouský skladatel Franz Schubert psal písně, symfonie, opery, komorní hudbu a sólové klavírní kusy. V šesti letech se začal učit hře na housle u svého otce a bratra. Díky stipendiu mohl navštěvovat Stadtkonvikt (císařský seminář), kde se seznámil především s Mozartovými předehrami a symfoniemi, velký vliv však na něj mělo také dílo bratrů Haydnových.³³

Franz Schubert zkomponoval přes 600 písní. Hudební kritik Leon Plantinga o nich poznamenal: "V těchto více než šesti stech písní Schubert prozkoumal a rozšířil možnosti tohoto žánru, jako žádný skladatel před ním."³⁴ Mezi Schubertovými zhudebněními básní Johanna Wolfganga Goetha vynikají písně *Gretchen am Spinnrade (Markétka u kolovrátku)*

³³ EDMONDSTOUNE, Duncan. *Schubert*. Londýn, UK: J. M. Dent & Company, 1905.

³⁴ PLANTINGA, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York, New York, USA: W. W. Norton & Company, 1985, str. 117.

a *Erlkönig* (Král duchů) svým dramatickým obsahem, pokrokovou harmonií a klavírními figurami. Schubertovy dva písňové cykly na básně Wilhelma Müllera *Die schöne Müllerin* (Krásná mlynářka) a *Winterreise* (Zimní cesta) pomohly tento žánr definitivně ustanovit.³⁵

Od roku 1815 se začaly u lesního rohu experimentálně objevovat a využívat první ventily, proto nebylo potřeba používat invence pro změnu tóniny nástroje. Díky tomu se lesní roh stal nástrojem chromatickým. Mezi první hornové virtuózy hrající právě na ventilový lesní roh patřil Joseph Rudolphe Lewy (1802-1881). Schubert byl Lewyho uměleckým projevem natolik uchvácen, že se tento hudební nástroj stal od té doby nedílnou součástí jeho kompozic.

3.2.1 Historický kontext skladby

Ačkoliv se často označuje Schubertova koncertní árie *Auf dem Strom* jako první dílo významného skladatele pro ventilový lesní roh, není to úplně pravda. Sám Schubert ho použil už dříve v *Nachtgesang im Walde* (1827)³⁶ a dokonce i Georg Abraham Schneider ve svém Koncertinu pro tři lesní rohy a chromatický lesní roh premiérováném v roce 1818.³⁷ Přesto *Auf dem Strom* zůstává jednou z nejranějších skladeb pro tento hudební nástroj.

Díky chromatičnosti ventilů se stal nástroj mnohem expresivnějším. Schubert tak využívá veškerých výhod tohoto nového hudebního nástroje a ty se objevují právě v této árii. Lesní roh nehraje jen doprovodnou roli k hlasu, ale nese i rozsáhlý melodický obsah a stojí vedle zpěvu jako rovný partner. *Auf dem Strom* je milníkem v komponování pro lesní roh, zpěv a klavír, a právě proto je druhou analyzovanou skladbou v této práci.

3.2.2 Hudební rozbor

Auf dem Strom se skládá ze tří slok. Ty jsou od sebe odděleny mezihrami s codou v závěru. Úvodní předehra a mezihry dodávají celé skladbě soudržnost.

Celá skladba začíná klavírním partem, který tvoří vzestupné arpeggiové trioly připomínající vlnící se vodu. Lesní roh se připojuje po necelých dvou taktech klavírního úvodu s lyrickou melodií, která se dále ve skladbě objevuje pouze v partu lesního rohu (příloha č. 6). V první a třetí sloce se melodie lesního rohu rozvíjí jako spirála. Začíná krátkými motivy, které jakoby opakují hlas, pak se s ním spojí v paralelním duetu, a nakonec se lesní roh osamostatní a vede s hlasem vlastní dialog, nezávislou protimelodií. Ve druhé

³⁵ GAMMOND, Peter. *Schubert (The Composer as Contemporary)*. New Yorkshire, UK: Methuen, 1982, str. 153–156.

³⁶ SCIALDONE, John. Daily Beethoven. *Schiller Institute NYC Chorus* [online]. South Hackensack: Schiller Institute NYC Chorus. Poslední aktualizace 29. 6. 2021. [cit. 25. 2. 2024]. Dostupné z: https://www.sinycchorus.com/schubert_d_913

³⁷ ERICSON, John. The First Works for the Valved Horn. *Arizona State University* [online]. Arizona: Arizona State University. [cit. 25. 2. 2024]. Dostupné z: https://www.public.asu.edu/~jericers/vh_first_works.htm

sloce se melodie lesního rohu mísí se zpěvem. Opět platí, že někdy se s ním sblíží v duetu, jindy se od něj odpoutává a tvoří protimelodie, které s hlasem vedou dialog.

Příloha č. 6: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 1-17³⁸

Mässig
in E

První sloka začíná v taktu č. 17 a lesní roh hraje krátké melodické útržky, které odpovídají zpěvu.

Příloha č. 7: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 16-27³⁹

³⁸ SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 5. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imsip.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf

³⁹ Tamtéž

Společně pak pokračují v taktu 28, kde vytvářejí paralelní duet s textem “*Schon wird von des Stromes Wogen*” (řeka už se vzdouvá). Stejný duet se opakuje v taktu 31, tentokrát ale s jiným textem “*rasch der Nachen fortgezogen*” (loď se rychle vzdálila). Jediné artikulační označení zaznamenané v notách je v tomto úseku *fp* (forte-piano) v partu lesního rohu zvýrazňující první slabiku obou frází.

Příloha č. 8: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 28-33⁴⁰

Při interpretaci obou krátkých frází by se lesní roh v ideálním případě měl řídit textem a artikulovat začátek každé z nich odlišně.

Slovo “*schon*” v první frázi zpěvák nemusí prodlužovat déle, než je nutné, a to kvůli samohlásce “*o*”. Samohlásky se tvoří s otevřeným hrdlem, takže proud vzduchu volně prochází dutinou ústní. Proto není potřeba zdůrazňovat délku tónu, díky samohlásce se dostatečně prosadí sama.

Naopak slovo “*rasch*” ve druhé frázi by mělo být artikulováno s důrazem na rychlý přechod ze samohlásky “*a*” do souhlásky “*š*”. Souhlásky se tvoří s částečným nebo úplným uzavřením dýchací soustavy, takže je potřeba tón na začátku fráze více zdůraznit.

V taktu 34, kde se objevuje text “*doch den thränendunklen Blick*” (ale ten slzavý pohled), se zpěv nese v legatovém stylu, tóny plynule navazují jeden na druhý. Lesní roh se po jednom taktu přidává. Hráč na lesní roh by měl tento charakter respektovat a maximálně napodobit.

⁴⁰ SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 6. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf

34

cresc.

doch den thrä - nen - dunk - len Blick zieht die

cresc.

Sehn - sucht stets zu - rück, — zieht, — zieht die Sehn.sucht stets — zu -

rück!

p

V taktu 103 se znovu objevuje duet lesního rohu a zpěvu, podobně jako v taktu 28. Text je ale jiný. První fráze začíná větou “*doch des Stromes Wellen eilen*” (ale vlny řeky se ženou). Druhá pokračuje textem “*weiter ohne Rast und Ruh*” (pokračují bez odpočinku a míru). Lesní roh se může při volbě artikulace řídit klíčovými slovy “*doch*” a “*weiter*”.

Slovo “*doch*” má v němčině hlubší zabarvení samohlásky, zatímco “*weiter*” zní jasněji. Hráč na lesní roh se díky tomu může rozhodnout, jakým způsobem daná místa zahráje. Může se naladit na text zpívaného partu a zahrát frázi se slovem “*doch*” temněji, a vzhledem k samohlásce “*o*” pocitově protáhnout délku noty g^1 v hodnotě čtvrté s tečkou. Naopak v místě, kde zpěvák zpívá slovo “*weiter*”, hráč na lesní roh může volit tónbr světlejšího tónu a opakované g^1 mírně zkrátit.

⁴¹ SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 6. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf

Příloha č. 10: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 103-107⁴²

103
fp
doch des Stro-mes

104
Wel-len-ei-len wei-ter oh-ne Rast und Ruh,-

V taktu č. 40 zní mezihra, ve které klavírní doprovod přebírá úvodní melodii lesního rohu. Po dvou taktech klavír nahrazuje lesní roh a zbytek sólové melodie tak dohrává sám (příloha č. 11.). Takový postup používá Schubert ve všech mezihrách árie *Auf dem Strom*.

Příloha č. 11: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 40-47⁴³

40
rück!

44

⁴² SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 9. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imsip.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf

⁴³ Tamtéž

Ve druhé sloce se mírně mění linka lesního rohu. V taktu 142 (příloha č. 12) hraje hráč na lesní roh o oktávu níže a vůči zpěvu coby hlavnímu hlasu se pohybuje v paralelních oktávách. Text *“durch das grau gehobne Meer“* (přes šedé rozbouřené moře) nastiňuje ponurou náladu, proto sólová linka lesního rohu zpěv pouze podbarvuje a nesnaží se ničím prosazovat.

Příloha č. 12: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 142-146⁴⁴

The image shows a musical score for measures 142-146 of F. Schubert's 'Auf dem Strom'. It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the text 'durch das grau - ge -' in measure 142. The piano accompaniment features a prominent woodwind line (likely horn) in the lower register, playing in parallel octaves with the vocal line. The score is in G major and 3/4 time.

Coda árie *Auf dem Strom* obsahuje dvě hlavní myšlenky. Ty se objevují ve všech hlasech. První myšlenku lze pozorovat v taktu 181 (příloha č. 13) na třetí době v levé ruce klavíru. Po skončení se toto téma znovu objevuje, tentokrát ale v pěveckém partu v taktu 185, opět na třetí době. To samé se pak opakuje v taktu 189 v partu lesního rohu.

Druhá myšlenka zní současně s první, a to v taktu 182 v partu lesního rohu. Stejně tak jako v prvním případě si hlasy tuto myšlenku předávají. V taktu 186 ji přebírá pravá ruka klavírního partu a zpěv ji zmiňuje v taktu 190 s tím, že se mění mírně rytmus v reakci na text. Forma a posloupnost tónů zůstávají stejné.

⁴⁴ SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 9. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf

Příloha č. 13: F. Schubert – *Auf dem Strom*, takt 181-194⁴⁵

181

pp

Blick.

183

Bei der Sterne mit dem

187

Scheine nannt' ich sie zuerst die Meine; dort vielleicht, o tröstend

191

Glück! dort be-gegn' ich ih-rem Blick, dort vielleicht, o tröstend

p

cresc.

⁴⁵ SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 9. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imsip.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf

3.3 Benjamin Britten: *Canticle III: Still Falls the Rain*, op. 55 (1954)

Na rozdíl od mnohých skladatelů té doby, kteří se ponořili do experimentů poválečné avantgardy, si Benjamin Britten vytyčil cestu vlastní. Komponoval jazykem hudby, kterému rozuměli jak profesionálové, tak i širší veřejnost. Láska k domovu v Suffolku v Anglii ho provázela celý tvůrčí život. Místo cestování a velkých pódii si zvolil malou vesničku Aldeburgh. Nechtělo se mu odtrhnout od místního společenství, kterému chtěl přispívat a se kterým ho pojily pevné vazby. Aldeburgh vnímal jako své pravé, hluboce osobní útočiště, jak sám zdůraznil při přebírání prestižní ceny Aspen Award.

Když byla v roce 1963 založena prestižní cena Roberta O. Andersona v oblasti humanitních věd, hned prvním oceněným se stal skladatel Benjamin Britten. Cena byla udílena osobnosti, která nejvíce přispěla k rozvoji humanitních oborů a vybírali ji významní představitelé intelektuálního a kulturního světa. Nominace zahrnovaly umělce, vědce, spisovatele, básníky, filozofy i státníky. Po obdržení ceny Britten uvedl: „*Mé místo je doma – v Aldeburghu... a veškerá hudba, kterou skládám, pochází z něj. Věřím v kořeny, v asociace, v zázemí, v osobní vztahy. Chci, aby moje hudba byla lidem k užítku, aby je potěšila, zlepšila jim život'... Píšu hudbu, nyní, v Aldeburghu pro lidi, kteří tam žijí i kteří žijí jinde, opravdu pro každého, kdo ji chce interpretovat nebo si ji poslechnout. Moje hudba má ale kořeny v místě, kde žiji a pracuji*^{46, 47}

3.3.1 Britten a poezie

Mladý Benjamin Britten se díky přátelství s Wystanem Hughem Audenem ponořil do bohatého světa poezie. Auden, považovaný za jednoho z největších anglo-amerických básníků 20. století, se ve své tvorbě zabýval širokou škálou námětů od lásky přes politiku, občanství a náboženství, až po morálku. V roce 1935 společně pracovali na dokumentárních filmech jako *Coal Face (Uhelná tvář)* a *Night Mail (Noční pošta)* v GPO Film Unit.⁴⁸ Britten skládal hudbu a Auden psal básně, měl však na Brittena zásadní vliv. Lze říci, že podporoval rozšiřování jeho estetických, intelektuálních a politických rozhledů.⁴⁹

Brittenovy pěvecké cykly vynikají schopností propojit zdánlivě nesouvisející básně do uceleného a silného díla. Upřímně se zajímal o básnické myšlenky a obrazy, které pak hudbou zvýrazňoval a osvětloval. Raději než krátké a tematicky propojené básně od různých

⁴⁶ I belong at home – there – in Aldeburgh...and all the music I write comes from it. I believe in roots, in associations, in backgrounds, in personal relationships. I want my music to be of use to people, to please them, to “enhance their lives”...I write music, now, in Aldeburgh, for people living there, and further afield, indeed for anyone who cares to play it or listen to it. But my music now has roots, in where I live and work.

⁴⁷ BRITTEN, Benjamin. *On Receiving the First Aspen Award*. London: Faber & Faber, 1964, str. 22.

⁴⁸ GPO Film unit patřila pod britské Ústřední ředitelství pošty. Tato organizace měla za cíl finančně podporovat natáčení dokumentárních filmů.

⁴⁹ MATTHEWS, David. *Britten*. Londýn, UK: Haus Publishing, 2013, str. 34.

autorů zhudebnil Britten v každém ze svých pěti chvalozpěvů samostatné poetické dílo. Z nich každé si kvůli silným emocím, rozsahu a délce žádá velmi odlišné zpracování a prostor pro rozvinutí jejich myšlenek. V případě *Canticle III: Still Falls the Rain* (*Canticle III: Stále padá déšť*) zvolil Britten poezii Edith Sitwellové.

Edith Sitwellová (1887–1964) byla významná britská básnička a kritička. Už v roce 1913 publikovala svoji první báseň *The Drowned Suns* (*Utopená slunce*) v novinách Daily Mirror. Později, v roce 1929, vydala *Gold Coast Customs* (*Zvyky Zlatého pobřeží*), dílo zamýšlející se nad povrchností lidského chování a skrytou divokostí. Během druhé světové války psala Sitwellová básně jako *Street Songs* (*Písně ulice*) (1942), *The Song of the Cold* (*Píseň chladu*) (1945) a *The Shadow of Cain* (*Kainův stín*) (1947), které se setkaly s velkým ohlasem. Její možná nejznámější básně se stala *Still Falls the Rain* (*Stále padá déšť*) (1941), napsaná jako reakce na bombardování Londýna během druhé světové války.⁵⁰

3.3.2 Historický kontext skladby

Skladba *Canticle III.: Still Falls the Rain* byla zkomponována na počest zesnulého talentovaného australského klavíristy, Brittenova přítele Noela Mewton-Wooda, který spáchal sebevraždu v prosinci roku 1953, tedy rok před vydáním této skladby. Údajně si vyčítal smrt zapříčiněnou prasknutím slepého střeva svého partnera a nedokázal se s tím nijak vyrovnat.⁵¹

Skladba *Canticle III.: Still Falls the Rain* napsaná pro lesní roh, tenor a klavír je jedna z pěti částí, které tvoří celý cyklus skladeb *Canticles*. Každá z těchto částí vznikala v různém období autorova tvůrčího života, přičemž tři z nich byly napsány In memoriam. Proto má každá jiný charakter a jiné instrumentální obsazení. Dohromady je ale pojí hluboký náboženský duch – i přesto, že několik z nich neobsahuje náboženské texty. Skladby připomínají svou strukturou a rozsahem spíše kantáty než církevní hymny. Dalšími částmi jsou *Canticle I: My beloved is mine and I am his*, (*Můj milovaný je mým a já jsem jeho*) op. 40,⁵² *Canticle II: Abraham and Isaac*. (*Abrahám a Izák*) Op. 51,⁵³ *Canticle IV: "The Journey of the Magi"* (*Mágova pout'*) op. 86⁵⁴ a poslední je *Canticle V: The Death of Saint Narcissus*, (*Smrt svatého Narcise*) op. 89^{55, 56}

⁵⁰ OASTING, Stephen. *Music Relationships in Benjamin Britten's 'Serenade for Tenor, Horn, and Strings*. Disertační práce, University of Rochester, Eastman School of Music, 1985, str. 5.

⁵¹ Noel Mewton-Wood. In: Pristine Classical [online]. [Citováno 11.3.2024]. Dostupné z:

<https://www.pristineclassical.com/collections/artist-noel-mewton-wood>

⁵² Skladba byla napsána v roce 1947 pro vysoký hlas (tenor nebo soprán) a klavír.

⁵³ Skladba byla napsána v roce 1952 pro tenor, alt a klavír.

⁵⁴ Skladba byla napsána v roce 1971 pro kontratenor, tenor, baryton a klavír.

⁵⁵ Skladba byla napsána v roce 1974 pro tenor a harfu.

⁵⁶ *Canticles* (Britten). In: Wikipedie [online]. 22.11.2023. [Citováno 11.3.2024]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Canticles_\(Britten\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Canticles_(Britten))

Canticle III.: Still Falls the Rain byla premiérována 28. ledna 1955 ve Wigmore Hall v Londýně tenoristou Peterem Pearsem, hornistou Dennisem Brainem a klavírního partu se ujal sám autor Benjamin Britten.⁵⁷

3.3.3 Text

Narativ je ve všech slokách podán málokdy přerušovaným volným recitačním stylem, aby podtrhl náladu celé skladby. Benjamin Britten použil pro tuto skladbu báseň Edith Sitwellové se stejným názvem *Still Falls the Rain*. Ta, ač poprvé publikována v roce 1941, byla napsána již o rok dříve pod inspirací náletů na Londýn. Britten se rozhodl ji použít v celém znění, aby nikterak neumenšil její emocionální dopad. Jde o temné dílo připodobňující nálety k ukřižování Krista, kdy nevinné oběti války se stávají obětovaným Kristovým tělem. Každou sloku otevírá věta „*stále padá déšť*“ za účelem ještě bližšího evokování nacistických bomb opakovaně dopadajících na Londýn.

Zhudebnění básně jistě nebylo jednoduchou záležitostí, protože její forma i metrum jsou velmi nepravidelné, což vylučuje použití běžné písňové formy. Pro překonání této technické nesnáze však Britten mohl využít svých dovedností a zkušeností se zpracováváním expresivních recitativů.⁵⁸ Dílo *Canticle III: Still Falls the Rain* je silně založeno na variační technice: po představení úvodního tématu následuje šest písňových slok či recitativů pokaždé zahájených refrénem „*Stále padá déšť*“. Lesní roh s klavírem ve variacích od sebe oddělují každé dvě sloky. Podle klavíristy a muzikologa Grahama Johnsona dává neustálé alterování slok a instrumentálních variací posluchači nezbytný čas ke strávení básniřčiny silné obraznosti. Johnson dále oceňuje, jak použití instrumentálních variací umožňuje Brittenovi dosáhnout hudební nejednotvárnosti, aniž by tím básnické dílo jakkoliv utrpělo.⁵⁹ Ve slokách i ve variacích mezi nimi lze pozorovat narůstající napětí, jak se stávají stále více agitujícími, až po dosažení emocionálního vrcholu v posledních dvou slokách a finální variaci, kdy se lesní roh a zpěv spojí jako hlas Krista.

V básni „*Stále padá déšť*“ od Edith Sitwellové hraje příroda klíčovou roli. Deštivá atmosféra líčí hřbitov, ale déšť je zároveň metaforou padajících bomb. Slova i prostředí básně umocňují depresivní náladu. Sitwellová situuje báseň na hrnčířovo pole,⁶⁰ což je a vždycky bylo pohřebiště pro válečné oběti. Navíc báseň prostupují odkazy na Bibli,

⁵⁷ Benjamin Britten: *Canticle III: Still falls the Rain*. In: Argyle Arts [online]. 10.7.2012. [Citováno 11.3.2024]. Dostupné z: <https://www.argylearts.com/program-notes-synopses/britten-canticle-3>

⁵⁸ APEL, Willi. Binary and ternary form. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts, USA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969

⁵⁹ JOHNSON, Graham. Britten, Voice and Piano. *The Britten Companion*. Cambridge, New York, USA: Cambridge University Press, 1984, str. 298.

⁶⁰ Když si Jidáš uvědomil tíhu zrady Ježíše Krista za pouhých 30 stříbrných, v chrámu se zbavil prokletých mincí, které kněží vzápětí použili k nákupu hrnčířova pole. Toto pole sloužilo k pohřbívání cizinců a nadosmrti neslo jméno Akeldama, "Pole krve", jako stálá připomínka Jidášova činu.

například: "*Stále padá déšť... k nohám hladovějícího muže na kříži, Krista, který je tam přibitý každý den, každou noc; smiluj se nad námi.*"⁶¹

Déšť, ústřední motiv básně, symbolizuje destrukci války. Je popisován jako tmavý, černý a slepý, čímž autorka zdůrazňuje jeho hrozivou a zničující sílu. Přirovnání "*temný jako lidská divokost, černý jako naše ztráta, slepý jako devatenáct set čtyřicet hřebů na kříži*" spojuje déšť s utrpením a smrtí, které válka přináší. Temné barvy a slepota evokují pochmurnou atmosféru a vyjadřují smutek, zármutek a truchlení nad ztracenými životy a zničeným světem.

Druhá sloka básně přináší další vrstvu interpretace. Verš "*Se zvukem jako tep srdce, které se změní na úderý kladiva*" naznačuje, že déšť, vnímaný jako symbol bomb, se stává stále divočejším a zuřivějším. Zvuk dopadajících kapek připomíná úderý kladiva, čímž autorka zdůrazňuje brutalitu a nemilosrdnost války.

I v tomto znepokojivém světě však Sitwellová nachází naději. V závěrečné části básně se obrací k Bohu a prosí o smilování a milosrdenství. Věří, že i v těch nejtemnějších chvílích Bůh zůstává s lidmi a nabízí jim útěchu a naději.

3.3.4 Hudební rozbor

Pro skladbu *Canticle III.: Still Falls the Rain* je typické střídání instrumentálních témat – variací (lesní roh a klavír) se šesti textovými slokami (zpěv a klavír). Celá skladba začíná tématem, které uvádí lesní roh s klavírem. V průběhu se o hlavní melodii stále střídají lesní roh se zpěvem, až na konci v poslední variaci se všechny tři nástroje spojí dohromady a vytvoří smířlivou náladu napodobující hlas Boha.

Šestnáctitaktové téma (příloha č. 14 – příloha č. 16) poprvé zazní v lesním rohu za doprovodu klavírních akordů psaných ve velmi úzké harmonii a v nižší poloze nástroje. Je tvořeno pouze třemi frázemi odlišné délky – každá delší než předchozí. Jsou úzce spjaté; lze říci, že druhá a třetí fráze jsou inverzí a rozšířením fráze první. Ta stoupá v prvních čtyřech stupních celotónové škály, načež je ukončena čistou kvartou směrem dolů a maže tak jednoznačnou tonalitu. Druhá fráze o pěti dalších tónech celotónové stupnice naopak klesá a vrací se o čistou kvartu směrem vzhůru. Vyvrácení seriálního postupu přichází s třetí frází, která totiž začíná již použitým tónem E. Celkově je poslední fráze tématu určitým spojením prvních dvou frází – přednáší fragmenty celotónových stupnic oběma směry následované protipohybem nejdříve čistých kvart, těsně před nástupem první sloky pak zvětšené sexty.

⁶¹ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III: Still Falls the Rain*, op. 55. Londýn, UK: Boosey & Hawkes, 1942

Příloha č. 14: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 1-5, první fráze⁶²

Příloha č. 15: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 6-10, druhá fráze⁶³

Příloha č. 16: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 11-16, třetí fráze⁶⁴

Muzikolog David Brown si všímá, že přestože je ve třetí frázi jedenáctým a dvanáctým tónem, které dosud nezazněly, zkompletována chromatická škála, Benjamin Britten neustupuje striktnímu dodržování konvencí seriální techniky. Půjčuje si z ní jen dokud to vyhovuje jeho záměru, ve svém tématu se však kontinuálně navrácí k tonalitě, respektive

⁶² BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 21. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffhKYE>

⁶³ Tamtéž

⁶⁴ Tamtéž

alespoň ku hledání tonálního centra svým opakovaným používáním čistých kvart. Doopravdy tonální totiž téma skladby *Canticle III*. není. Zato je však ohraničeno tóny B na začátku i konci, kde jsou ještě zvýrazněny v klavíru otevřenými kvintami.⁶⁵

Rovněž použitý rozsah lesního rohu je ohraničen tóny B (respektive B a Ais) – nejnižší tón je hrané malé f (a tedy znějící velké B), nejvyšší je v tématu eis¹, tedy malé ais. Muzikolog Peter Evans se ve své knize *The Music of Benjamin Britten* naklání k názoru, že přeci jen tón B udává tonalitu celé skladby. K takovému závěru ho přivádí především skutečnost, že se ve svém závěru do tohoto tónu rozvede vesměs každá variace; každý verš je tak připraven (a většinou i dominován) závěrečným otevřeně kvintovým souzvukem předchozího tématu, vystavěným na tónu B.⁶⁶

To lze pozorovat hned na první sloce (příloha č. 17). Do doznívajícího akordu vstupuje zpěv refrénem „*Still falls the rain*“, který otvírá všechny sloky. Zpívaná melodie kontrastuje s quasi-seriálně vedeným tématem instrumentálního úvodu. Od druhého taktu zpěv každou následující frázi zakončí na tónu H, klavír však zpěváka stahuje zpět na B. To platí až do šestého taktu sloky, která nastiňuje velmi temnou atmosféru následujícího díla.

⁶⁵ BROWN, David. *Britten's Three Canticles*. *Music Review*. Cambridge, UK: Black Bear Press Limited, 1960, str. 61.

⁶⁶ EVANS, Peter. *The Music of Benjamin Britten*. Minneapolis, Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 1979, str. 408.

Sloka I.

17 *p* Still falls..... the.... Rain..... Dark..... as the world of..... man,

19 black..... as our loss - Blind..... as the nine-teen

21 *dim.* hundred and for-ty nails Up - on the Cross.....

f *dim.* *pp* Cadenza

V první variaci tématu (příloha č. 18) zůstává lesní roh strukturálně stejný jako v úvodu skladby, pouze místo celých tónů používá malých a velkých tercií. Závěrečný skok je oproti původním čistým kvartám rozšířen na kvintu, velkou sextu a v posledním případě dokonce na velkou nónu, která se objevuje i v následujících variacích. Zatímco linie lesního rohu reflektuje náladu tématu a zůstává plynulá, klavír svými nepravidelnými uskupeními šesti pulzů, které se střídají v levé a pravé ruce, připravuje „úder srdce“ (či kladiva, jak je řečeno v básni) druhé sloky. Tím se hornista nesmí nechat strhnout. Je nutno držet se lyrické nálady sloky první, aby kontrastní „úder kladiva“ vynikly o to více.

⁶⁷ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffFhkYE>

24 Variace I.

Další otevřená kvinta B–F přemost'uje přechod ze závěru první variace do druhé sloky a opět poskytuje poněkud mělký podklad nastoupivšímu zpěvákovi (příloha č. 19). Struktura zpěvu je podobná první sloce, po doznění refrénu „*Still falls the rain*“ však vyniká použitím zmenšené kvarty oproti kvartě čisté, která narušovala linearitu zpívané melodie v předchozí sloce.

V průběhu poslední tenorové fráze s textem „*On the Tomb*“ (na náhrobku) se ve druhé variaci objevuje chromatická linka lesního rohu (příloha č. 20). Ta se vyznačuje zvýšenou rytmickou aktivitou a napětím. Hráč na lesní roh by měl tuto variaci zahrát plynule, ale zároveň dbát na rovnoměrnost šestnáctinových not, které by neměly znít strojově.

Dá se říct, že každá variace je předzvěst následující sloky. Výjimkou není ani tato variace. Ve třetí sloce (příloha č. 21) se totiž podobný chromatický motiv objevuje v tenorovém sóle u frází s textem „*In the Field of **Blood***“ (v krvavém poli), „*where the small hopes **breed***“ (kde se rodí malé naděje), „*and the human brain **nurtures** its greed*“ (a lidský

⁶⁸ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffFhkYE>

⁶⁹ Tamtéž

mozek si hýčká svou chamtivost), „that **worm** with the brew of Cain“ (ten červ se znamením Kainovým). Při sestupné chromatice zní slova „blood“ (krev), „breed“ (rodí) a „worm“ (červ), pouze u slova „nurtures“ (hýčká) chromatika stoupá. Levá ruka klavírního doprovodu v celé této sloce využívá lomené kvarty střídající se s otevřenými kvintami vždy po jednom taktu.

Příloha č. 20: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 44-46, druhá variace⁷⁰

44 Variace II.

On... the Tomb:.....
very smooth
pp
pp
p (never tremolando)

Příloha č. 21: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 56-58, třetí sloka⁷¹

56 Sloka III.

p
 Still falls... the... Rain.....
 (with piano) (recit)
 In the Field of Blood.....
 (in previous tempo)

Přesto že má lesní roh ve třetí variaci (příloha č. 22) předepsanou dynamiku piano, charakter je expresivního typu. Kontrastem od předchozí „chromatické“ variace jsou zde ve většině případů kvartové výstupy směrem nahoru i dolů jak v partu lesního rohu, tak i u klavíru. Ty jsou umocněny dynamickými rozdíly vždy z malé dynamiky do větší, až na konci dlouhého drženého tónu v partu lesního rohu je napsáno decrescendo.

Ačkoliv klavír v posledním taktu připraví zpěvu klidnou náladu do čtvrté sloky (příloha č. 23), po zazpívání klasického refrénu „*Still falls the rain*“ stále nechce upustit od

⁷⁰ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffHkYE>

⁷¹ Tamtéž

předchozích kvartových motivů, které se objevují v druhém taktu, jen tedy v klidnějším tempu. Ve čtvrtém taktu už zbývá jen torzo ve čtvrtových rytmických hodnotách.

Po zaznění úvodní stejné melodie (refrénu) jako v každé sloce, se mění takt ze čtyřčtvrtového na šestiosminový (příloha č. 24). V tomto úseku klavír na těžkou a lehkou dobu pokládá otevřené kvarty a zpěvák zpívá text „*Christ that each day, each night, nails there, have mercy on us*“ (*Kriste, kterýž jsi každý den, každou noc na kříži přibitý, smiluj se nad námi*). Tenor zde zpívá velmi razantně spolu s klavírem. U slovního spojení „*have mercy on us*“ (*smiluj se nad námi*) se však objevuje dlouhé melisma. S ním přichází uklidnění a postupně se přechází zpátky do čtyřčtvrtového taktu, kde klavír opět využívá kvartové rozklady.

Příloha č. 22: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 66-69, třetí variace⁷²

66 Variace III.

Příloha č. 23: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 82-85, čtvrtá sloka⁷³

82 Sloka IV.

⁷² BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffHkYE>

⁷³ Tamtéž

87 Impassioned (♩ = 60)

Christ that each day, each

night, nails there, have mer - - - - - cy on..... us -

Čtvrtá variace je specifická tím, že po celou dobu zde lesní roh hraje technikou bouché (brassed)⁷⁵ v sextolových rytmických hodnotách střídajících se s dlouhými drženými tóny (příloha č. 25). V této variaci Benjamin Britten pro lesní roh využívá techniku fruláta⁷⁶ (příloha č. 26), čímž zdůrazňuje dramatickou náladu. Zároveň pracuje s dynamikou, která vytváří efekt "dynamických bouří" a stupňuje napětí. Klavírní doprovod k lesnímu rohu vytváří disonanční tremolo. Levá ruka klavíru hraje akord, do kterého pravá ruka vkládá půltóny. Tímto způsobem klavír pracuje s napětím a disonancí, která zdůrazňuje dramatickou náladu variace.

Celá tato variace chce nastavit náladu pro pátou sloku, ve které zpěvák zpívá o utrpení a připodobňuje ho k týrání divoké zvěře. Doprovodný klavír v této sloce znovu využívá disonance, které se objevily v předchozí variaci. Trýznivou a drsnou náladu, kterou Britten do této části vložil, zdůrazňuje zpěvákův part ve staccatovém duchu (příloha č. 27).

⁷⁴ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffhkyE>

⁷⁵ Jedná se o techniku hry na lesní roh, kdy hráč utlumí svou pravou rukou otvor nástroje. Dosáhne tím „kovovější“ barvy a nástroj zní o půl tónu níže, což musí hráč na lesní roh kompenzovat transpozicí naopak o půltón výše. Technice bouché je dost podobná tlumicí (či cpací) technika. Ta se používala už v období baroka, kdy ji hráči používali pro rozšíření tónové škály. V té době ještě neexistoval ventilový systém, a tak hráči využívali invence, které ale změnilly pouze ladění nástroje.

⁷⁶ Technika hry, při které rychle kmitá jazyk. Nejčastěji se tvoří tak, že hráč do nástroje vydechuje velký proud vzduchu, při kterém vyslovuje souhlásku „r“.

Příloha č. 25: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 98-99, čtvrtá variace⁷⁷

Variace IV.

98 Quick and agitated (♩ = 112) (brassed until ♯)

The musical score for measures 98-99 is presented in two staves. The upper staff is for the horn, marked 'brassed until ♯', and contains staccato notes with accents. The lower staff is for the piano, featuring tremolos in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte).

Příloha č. 26: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 102-104, čtvrtá variace⁷⁸

102

The musical score for measures 102-104 continues the piano and horn parts. The piano part shows a crescendo leading to *ff* (fortissimo) and then a decrescendo to *fp*. The horn part continues with staccato notes and accents.

Příloha č. 27: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 116, pátá sloka⁷⁹

116

those of the light that died, The last faint spark In the self-murdered

The musical score for measure 116 includes a vocal line with the lyrics: "those of the light that died, The last faint spark In the self-murdered". The piano accompaniment features a decrescendo leading to *fp*.

Podobně jako ve třetí variaci jsou i ve variaci páté vzestupné a sestupné intervalové skoky (příloha č. 28). Tentokrát se jedná o kvintové postupy. Britten tuto část považuje zřejmě za vyvrcholení celé skladby. To také potvrzuje silná dynamika u klavírního a hornového partu. Stejně jako v předešlých variacích Britten staví vyvrcholení na podobné místo. Je to zhruba ve druhé třetině této části. Intenzita se zvětšuje za pomoci crescendo, decrescendo zase umocňuje plynulý přechod do následující sloky. Vyvrcholení také kromě dynamiky podporuje vyšší intonační poloha.

⁷⁷ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffHkYE>

⁷⁸ Tamtéž

⁷⁹ Tamtéž

Variace V.
March-like (♩ = 108)

Horn
ff heavy

ff heavy

Struktura této variace je takzvané volání a odezva. Klavír zahraje rytmickou figuru a lesní roh mu odpovídá. Rytmicky se společně schází až v posledních taktech před velkým intervalovým skokem lesního rohu směrem dolů na undecimu. Ještě, než se přejde do šesté sloky, lesní roh postupně přechází do klidnější nálady držením dlouhého tónu ve spodní poloze. Klavír chvíli zůstává v náladě páté variace hraním rytmické figury tečkovaného rytmu. Poslední takt už ale následuje lesní roh a zcela přechází do doprovodu klidnější šesté sloky.

Ta opět začíná refrémem „*Still falls the rain*“. Po jeho zaznění se prosazuje v klavírním doprovodu rytmické téma z předchozí variace, které zní celou slokou vždy, když tenorista dozpívá konkrétní frázi.

Edith Sitwellová vkládá do této sloky známou frázi z divadelní hry Doktor Faustus od spisovatele Christophera Marlowea. Příběh vypráví o muži, který zaprodává duši ďáblu pro moc a veškeré vědění.⁸¹ Jedná se o frázi „*O, I'll leap up to my God! Who pulls me down? See, see where Christ's blood streams in the firmament!*“ (Ó, vyskočím ke svému Bohu! Kdo stahuje mne dolů? Hle, hle, kde krev Kristova prýští na nebesích!)

Britten pro tento úryvek využívá takzvanou vokální techniku *Sprechstimme* (příloha č. 29). Ta je podobná technice *Sprechgesang*. V obou případech zpěvák kombinuje zpěv s recitací. *Sprechgesang* se využívá převážně v recitativních romantických dělech a podobá se více zpěvu než recitaci.⁸² Naopak u již zmíněné techniky *Sprechstimme* zpěvák spíše recituje a konkrétně v této šesté sloce není podpořen ani žádným akordickým doprovodem.

⁸⁰ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffHkYE>

⁸¹ MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus: tragédie o 5 dějstvích, 14 obrazech*. Praha: Dilia, 1969.

⁸² MARIE, Yona. *All About Sprechstimme And Sprechgesang Voice Techniques*. Yona Marie Music [online]. Maryland: Yona Marie Music, 2022. Poslední aktualizace 4. 3. 2024, [cit. 3. 4. 2024]. Dostupné z: <https://yonamariemusic.com/yona/blog/327/all-about-sprechstimme-and-sprechgesang-voice-techniques>

Příloha č. 29: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 141, šestá sloka⁸³

Až v šesté variaci se konečně rozezní lesní roh společně se zpěvem a poprvé se objeví konkrétní tónina s předznamenáním B dur (příloha č. 30). Linka lesního rohu téměř stejně kopíruje téma z úvodní části celé skladby, zní ale v jiné tónině. Fráze navíc končí na čistých kvintách namísto původních čistých kvart. Prvních sedm taktů klavír nehraje nic, zatímco zpěvák dokonale zrcadlově kopíruje part lesního rohu. Jakmile se oba nástroje společně usadí na neúplném akord B dur, vstupuje klavír s mírnou obměnou posledních tří taktů původního tématu.

Příloha č. 30: B. Britten – *Canticle III.: Still Falls the Rain*, takt 157, šestá variace⁸⁴

Důležité je zde prolnutí a rovnováha mezi tenorem a lesním rohem. Dopomůže tomu slabá dynamika v lesním rohu a konkrétní artikulace ve zpěvu. Britten proto zapisuje zpěvákův text ve slabikách a lesní roh musí lehce artikulovat každou notu, aby co nejvíce dokreslil linku zpěvu. Také význam textu „*Then sounds the voice of One*“ (*Pak zní hlas jednoho*) zrcadlí to, co se odehrává na konci celé skladby. Britten do posledního taktu vkládá čistou oktávu ve všech hlasech včetně klavíru. Čistá oktáva má představovat smíření mezi

⁸³ BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 22. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffHkYE>

⁸⁴ Tamtéž

hříšnou slabou duší a čistým Bohem, který dokáže milovat každého člověka navzdory lidské tendenci k válčení a zlým skutkům činěným sobě navzájem.

3.3.5 Vyváženost mezi lesním rohem a zpěvem

Britten ve všech svých dílech zřídka využívá lesní roh současně se zpěvem. Vyhýbá se tak konkurenci mezi dvěma hlavními melodickými linkami a namísto toho vytváří ve svých dílech dialog mezi rovnocennými hlasy. Historicky je lesní roh brán většinou skladatelů spíše jako doprovod a má za úkol zpěv dobarvit, než aby na sebe upoutával pozornost.

Ve skladbě *Auf dem Strom* od Franze Schuberta si hráč na lesní roh musí neustále dávat pozor na problémy s dynamickou rovnováhou, které jsou spojené s kombinací žesťového nástroje a zpěvu. Ve většině této skladby lesní roh tvoří druhý hlas ke zpěvu, proto by se měl dynamicky přizpůsobit. V předešlé a v mezihrách může hráč zvolit silnější dynamiku na rozdíl od slok, které hraje spolu se zpěvem.

Naopak v *Canticle III.: Still Falls the Rain* se lesní roh a zpěv střídají v interpretaci hlavních témat. Toto střídání umožňuje, aby se oba hlasy mohly plně vyjádřit ve stejné dynamické rovině a srovnatelné důležitosti. Sólové linky se tím pádem neruší a text celé skladby je konkrétnější. Společně se sejdou až v posledních jedenácti taktech. Do té doby se oba interpreti mohou svobodně projevovat a nemusí si navzájem ustupovat.

3.3.6 Důležitost textu pro obraz celé skladby

Benjamin Britten kladl důraz na porozumění a ztvárnění textu, díky čemuž se tzv. "malování slovem" stalo typickým rysem jeho kompozičního stylu. V *Canticle III.: Still Falls the Rain* lze najít velmi silné propojení mezi textem v tenorovém partu a linkami psanými pro lesní roh. Ve variacích, kde hraje pouze lesní roh s klavírem bez zpěvu, často lesní roh předznamenává následující text.

Například druhá variace zdůrazňuje v lesním rohu chromatičnost, zatímco následující třetí sloka zdůrazňuje sestupné chromatické linky na slova "krev", "rod" a "červ". Pokud si toho je hráč na lesní roh vědom a vnímá tyto souvislosti, může zdůraznit zlověstnou povahu těchto krátkých frází hraním co nejplynulejším výrazem a s co nejvíce klouzavým a hladkým dojmem.

Závěrečnou variaci lze vnímat jako široké shrnutí textu. Je to jediný okamžik, kdy oba sólisté hrají společně, což symbolizuje sjednocující moc Krista. Britten zde vytváří jednoduchý kontrapunkt evokující čisté a prosté linie gregoriánského chorálu.

3.4 Donald Grantham: *La noche en la Isla* (1979)

Donald Grantham, narozený v roce 1947, je americký skladatel a hudební pedagog. Studoval na Univerzitě v Oklahomě a následně získal magisterský a doktorský titul na Univerzitě v Southern California. Dále se po dvě léta zdokonaloval u slavné skladatelky Nadii Boulanger ve Francii.

Jeho talentu si všimla řada institucí a soutěží. Za svou tvorbu získal například prestižní Prix Lili Boulanger, cenu ASCAP Rudolf Nissim, vítězství v soutěži americké Operní asociace a ocenění Mezinárodní společnosti hry na lesní roh (International Horn Society). Nechybí ani Guggenheimovo stipendium a několik grantů od Národního nadačního fondu pro umění.

Granthamovy skladby si objednaly významné orchestry jako Atlanta Symphony, Cleveland Orchestra a Dallas Symphony. Své hudební zkušenosti nyní předává studentům jako profesor skladby na Hudební škole Sarah a Ernesta Butlerových na Texaské Univerzitě v Austinu.⁸⁵

3.4.1 Text

Donald Grantham ve skladbě *La noche en la Isla* pro baryton, lesní roh a klavír čerpá z básnické sbírky Pabla Nerudy pocházejícího z Chile. Jedná se o erotické a melancholické básně s názvem *Los versos del Capitan (Kapitánovy verše)*. Pablo Neruda tuto sbírku dokončil v roce 1952 během svého exilu na ostrově Capri. Jako inspirace mu posloužilo toto idylické místo, stejně jako okolní ostrovy Procida a Salina. Obklopen nádhernou přírodou Capri, Neruda adresoval tyto básně lásky, extáze, oddanosti a vášně své milované Matildě Urrutiové.⁸⁶

Ještě téhož roku vydal Neruda Kapitánovy verše – anonymně a v pouhých padesáti kopiích. Bylo tomu čtrnáct let předtím, než se s Matildou oficiálně vzali. První "uznané" vydání sbírky spatřilo světlo světa až v roce 1963. Tato kompletní dvojjazyčná sbírka se stala klasikou mezi zamilovanými čtenáři po celém světě. Je plná vášně, smyslnosti a hoří erotickou energií nového mileneckého vzplanutí.⁸⁷

La noche en la Isla je jednou z delších a dramatičtějších básní této sbírky. Milostná báseň Pabla Nerudy líčí zážitek noci strávené s milovanou ženou na ostrově. Spojuje v ní prvky slasti a snění, ohně a vody. Pomocí metafor vyvolává báseň intenzitu a hluboké spojení mezi milenci. Naznačuje, že sny milenců se prolínají, ať už ve výšinách nebo

⁸⁵ GRANTHAM, Jeanne. *Donald Grantham Biography*. In: Piquant Press Donald Grantham [online]. Austin, Texas, USA: Piquant Press. [cit. 23. 2. 2024]. Dostupné z: <https://piquantpress.com/biography>

⁸⁶ NERUDA, Pablo. *Primeras ediciones de las Obras de Pablo Neruda*. In: Universidad de Chile [online]. Santiago de Chile, CL: Universidad de Chile, 2023. [cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <http://www.neruda.uchile.cl/primerasediciones.htm>

⁸⁷ NERUDA, Pablo. *Los Versos del Capitan*. [online]. Barcelona, ES: Editorial Lumen, 2001. [cit. 4. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.agenciabalcels.com/en/authors/works/pablo-neruda/los-versos-del-capitan/>

v hlubinách. Přítomnost temného moře symbolizuje hledání a vzájemnou touhu milenců předtím, než se poznali. Zatímco nyní básník nabízí svojí milované dary svého života: chléb, víno, lásku a hněv.

Báseň odhaluje splynutí milenců prostřednictvím spánku a hlubokého spojení, které překonává bariéry času a prostoru. Zobrazuje intimní a věčné spojení dvou duší, plnost sdílení noci a probuzení v objetí. Ústa milované, vynořující se ze snu, se stávají metaforou probuzení do reality.

La noche en la Isla zachycuje hluboké spojení mezi milenci a zdůrazňuje důležitost společných snů. Vyjadřuje myšlenku, že láska je síla, která překonává všechny překážky a spojuje lidi v nekonečné pouto. Vyvolává intenzivní emoce a oslavuje krásu lásky a lidského spojení.⁸⁸

*Toda la noche he dormido contigo
junto al mar, en la isla.
Salvaje y dulce eras entre el placer y el sueño,
entre el fuego y el agua.*

*Tal vez muy tarde
nuestros sueños se unieron
en lo alto o en el fondo,
arriba como ramas que un mismo viento mueve,
abajo como rojas raíces que se tocan.*

*Tal vez tu sueño
se separó del mío
y por el mar oscuro
me buscaba
como antes
cuando aún no existías,
cuando sin divisarte
navegué por tu lado,
y tus ojos buscaban
lo que ahora
—pan, vino, amor y cólera—
te doy a manos llenas
porque tú eres la copa*

⁸⁸ NERUDA, Pablo. *La Noche en la Isla*. In: Poemas Bonitos. [online]. 2024. [cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.poemasbonitos.com/pablo-neruda-la-noche-en-la-isla/>

que esperaba los dones de mi vida.

*He dormido contigo
toda la noche mientras
la oscura tierra gira
con vivos y con muertos,
y al despertar de pronto
en medio de la sombra
mi brazo rodeaba tu cintura.
Ni la noche, ni el sueño
pudieron separarnos⁸⁹*

3.4.2 Hudební rozbor

Stejně jako je vystavěna báseň, tak i skladbu Donald Grantham prezentuje jako pomyslnou dlouhou klenbu. Jemnou dynamikou zahajuje skladbu pouze klavír s lesním rohem, který dál používá čtvrttóny a zpívané tóny (příloha č. 31). Na rozdíl od Brittena, který dává lesnímu rohu i zpěvu prostor pro vlastní seberealizaci tím, že se jejich party střídají při vedení hlavní melodie v průběhu téměř celé skladby, Grantham komponuje linku zpěvu i lesního rohu současně, což se objevuje především ve vrcholu skladby. Na konci opět přichází uklidnění, při kterém zní jemný kontrapunkt lesního rohu a barytonu za podkladu pedálových tónů klavíru.

Strukturu celého díla tvoří sekvence již zmíněných čtvrttónů v lince lesního rohu a typická zmenšená kvarta, která se objevuje v každém nástrojovém obsazení této skladby. Ta se pak objevuje také ve formě zpívaných tónů (a enharmonicky zaměněná do podoby velké tercie). Hráč na lesní roh hraje v tomto případě pedálový tón E a zároveň zpívá tón gis. Interval E – Gis se také objevuje na úplném konci skladby, kdy klavír drží pedálový tón E a Gis s ním současně hraje lesní roh.

⁸⁹ JORRAT, Victoria. *La noche en la Isla*, Pablo Neruda Poemario_ [online]. Chile: 2013. [cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <https://poemario.com/noche-en-la-isla/>

Příloha č. 31: D. Grantham – *La noche en la Isla*, takt 1–13⁹⁰

La noche en la Isla je efektní, okouzující atonální dílo, které romanticky popisuje trávení společné noci z pohledu dvou milenců osamocených na ostrově. Noční nálada je navozena tajemnou atmosférickou linkou klavíru a mírně strašidelnou náladu tvoří hráč na lesní roh interpretací sestupných čtvrttónů. Temnotu noci má za úkol evokovat temný, avšak jemný baryton. Střídání pohybů *accelerando* s pohyby *ritardando* zase jako by vykreslovalo snahu uchovat trvání mileneckých snů. Vrchol písně nastává v taktu č. 96, kdy ve zpívaném textu zazní „*nebot' tys pohár*“, všechny party mají předepsány *fortissimo* a lesní roh dosáhne hraného *c³*. Následně po tomto sonickém výbuchu předjímá tiché klavírní interludium text popisující spánek milenců, při kterém píseň postupně zpomaluje a utichá. Opakovaný interval septimy v levé ruce klavíristy je rozveden do oktávy na konci posledního verše „*ani noc či spánek nemohou rozdělit nás*“, což i hudebně podtrhuje jednotu mezi milenci.

Nejnáročnějším aspektem při reprodukci této skladby je zachování správných rytmických interakcí mezi jednotlivými party. Skladatel zde totiž používá nepravidelných rytmických poměrů, jako například čtyři ku pěti či šest ku sedmi. Charakter díla je třeba zachovat i při pohybu v extrémních polohách rozsahu barytonového zpěvu i lesního rohu, aniž by některý z partů působil dominantním dojmem nad partem jiným. V taktech č. 74 až 79 jsou zpěv i lesní roh označeny dynamikou *fortissimo*, hornista zde však musí dbát, aby se nenechal svést k překrytí zpěváka přílišnou silou. Celkově je třeba pozorně naslouchat

⁹⁰ GRANTHAM, Donald. *La noche en la Isla*. Gayle Chesebro. 1980.

zpěvákově dikci a dynamice ve snaze lépe s hlasem splynout, aby tak mohl lesní roh vnést více zřetelnosti do náročných rytmických interakcí a textu.

Zpěvák musí kvůli mnoha disonancím obsaženým ve skladbě disponovat velmi silnou dovedností udržet správnou intonaci. V několika případech se totiž part zpěvu například pohybuje unisono s lesním rohem či klavírem, načež je instrumentální part odveden o půl tón níže či výše s tím, že zpěv má držet tón původní. Rozsahové nároky kladené na baryton k tomu zahrnují velmi vysokou polohu podanou, pokud možno v jemné, z dálky znějící struktuře melodií označených pianissimo. Oproti tomu ovšem stojí rozsáhlé pasáže vysokých dynamik a rozvleklých postupů crescendo.

Mezi pokročilé hrací techniky pro lesní roh zde patří frullato, čtvrttóny, zpívané tóny a cpací technika. Náročné jsou také velmi dlouhé fráze a držené tóny ve vysokých polohách.

Celkově zpracovává skladatel báseň za pomoci mnoha speciálních efektů z řady mikrointervalové hudby, atonální harmonie, krajních rejstříků, pokročilých technik lesního rohu či polyrytmie, aby dokázal věrohodně zhudebnit citově vypjatou atmosféru textu. Jedná se tak o velmi nevšední, avšak interpretačně náročnou skladbu pro klavír, zpěv i lesní roh.

Závěr

Tato práce měla za úkol prozkoumat vybrané skladby pro lesní roh, zpěv a doprovod, s ohledem na historický kontext doby vzniku každé dané skladby. Tomu však bylo předesláno srovnání disciplín hry na lesní roh a zpěvu za pomoci komparace metodik těchto dvou oborů, což obsáhla první kapitola. Údajnou zdánlivě velkou podobnost problematik, se kterými se musí potýkat zpěváci a se kterými zase hornisté, lze díky vyústění první kapitoly považovat za potvrzenou. Ta konečně také byla jednou z motivací k vytvoření této práce.

Ve druhé kapitole byla jako celek shrnuta historie vývoje komponování pro lesní roh a zpěv; zmíněny byly snad všechny významnější skladby a osobnosti, které kdy k tomuto žánru něčím přispěli. Velké úsilí bylo třeba vynaložit, aby autorka příliš neodbočila k dějinám pouze lesního rohu. Jeho vývoj byl totiž v probádaném období velmi zajímavým tématem, pro cíle práce však bylo důležitější jít v jeho stopách jen tehdy, kdy jej něco spojovalo právě s disciplínou zpěvu. Kýženým efektem této kapitoly je, aby bylo možno jednotlivé skladby zkoumané v kapitole následující a stěžejní, zasadit do širšího kontextu.

Poslední kapitola již analyzuje konkrétně vybrané čtyři skladby, které lze z určitého hlediska jistě považovat za nejdůležitější pro žánr skladeb angažujících lesní roh se zpěvem v sólových rolích, a s doprovodem. *Quoniam tu solus sanctus* J. S. Bacha patří mezi nejstarší známá taková díla, kromě toho autor sám patří nezpochybnitelně mezi nejvlivnější komponisty dějin hudby. Proto si jeho skladba jistě zasloužila podrobnější rozbor, a to jak hudební, tak i nástin okolností jejího vzniku. Textové předloze naopak nebylo třeba věnovat větší pozornost. Druhé rozebírané dílo *Auf dem Strom* F. Schuberta zosobňuje přechod od cpací techniky k raným ventilovým rohům a také skvěle reprezentuje tvorbu písňové formy, kterou Schubert tolik proslul. *Canticle III: Still Falls the Rain* B. Brittena představuje návrat ke kompozici pro zpěv a lesní roh velkým skladatelem po dlouhé odmlce. Rovněž poukazuje na osobitý styl, kterým Britten zhudebňoval texty. Proto je zde kromě hudební analýzy mnoho prostoru věnováno také Brittenově osobnosti a textové předloze. Poslední skladbou, kterou se tato práce zabývala, byla *La Noche en la Isla* Donalda Granthama. Spíše než historickým významem (což je pochopitelné, protože se jedná o kompozici svým způsobem současnou) si kromě poměrně slavné básnické předloze zaslouhuje pozornost především z hlediska moderního pojetí a zacházení s obory lesního rohu a zpěvu, jimž se tato práce obecně věnovala.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- APEL, Willi. *Binary and ternary form*. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts, USA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- BACH, Johann Sebastian. *Quoniam tu solus sanctus*. Lipsko, DE: Ernst Eulenburg 1925 [online], [cit. 11. 3. 2024], Dostupné z: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP33303-PMLP04197-Bach-BWV0232FSeul-2.pdf>
- BACH, Wilhelm Friedemann. *Zerbrecht, zerreisst, ihrschnöden Bande*. Mnichov, DE: Tischer & Jagenberg, 1976.
- *Benjamin Britten: Canticle III: Still falls the Rain*. In: Argyle Arts [online]. 10.7.2012. [Citováno 11.3.2024]. Dostupné z: <https://www.argylearts.com/program-notes-synopses/britten-canticle-3>
- BRIICHLE Bernhard a JANETZKY, Kurt. *Kulturgeschichte des Horns*. Tutzing, DE: Han Schneider, 1976.
- BRITTEN, Benjamin. *Canticle III.: Still Falls the Rain*. 2023 [online], [cit. 21. 3. 2024], Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrMffFhkYE>
- BRITTEN, Benjamin. *Canticle III: Still Falls the Rain*, op. 55. Londýn, UK: Boosey & Hawkes, 1942.
- BROWN, David. *Britten's Three Canticles*. Music Review. Cambridge, UK: Black Bear Press Limited, 1960.
- BUSAROW, Donald. In: Music.cph.org [online]. [Citováno 19.4.2024]. Dostupné z: <https://music.cph.org/composers/donald-busarow>
- Canticles (Britten). In: Wikipedie [online]. 22.11.2023. [Citováno 11.3.2024]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Canticles_\(Britten\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Canticles_(Britten))
- ČÍŽKOVÁ, Zdeňka. *Vzájemný vztah a souvislosti metodik zpěvu a hry na lesní roh*. Brno, 2022. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů. Vedoucí práce prof. MgA. Jindřich Petráš.
- DAUER, Robin Lee. *Three works for voice and French horn with accompaniment*. Cincinnati, Ohio, USA, 1994. Disertační práce. University of Cincinnati, Vedoucí práce Dr. Robert Zierolf.
- DEUTSCH, Otto Erich. *Schubert – Memoirs by His Friends*. Překlad LAY, Rosamond a NOWELL, John. New York, New York, USA: The Mac Millan Company, 1958.
- EDMONDSTOUNE, Duncan. *Schubert*. Londýn, UK: J. M. Dent & Company, 1905.

- ERICSON, John. *The First Works for the Valved Horn*. Arizona State University [online]. Arizona: Arizona State University. [cit. 25. 2. 2024]. Dostupné z: https://www.public.asu.edu/~jgerics/vh_first_works.htm
- EVANS, Peter. *The Music of Benjamin Britten*. Minneapolis, Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 1979.
- FITZPATRICK, Horace. *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*. Londýn, UK: Oxford University Press, 1970.
- GAMMOND, Peter. *Schubert (The Composer as Contemporary)*. New Yorkshire, UK: Methuen, 1982.
- GRANTHAM, Donald. *La noche en la Isla*. Gayle Chesebro. 1980.
- GRANTHAM, Jeanne. *Donald Grantham Biography*. In: Piquant Press Donald Grantham [online]. Austin, Texas, USA: Piquant Press. [cit. 23. 2. 2024]. Dostupné z: <https://piquantpress.com/biography>
- JOHNSON, Graham. *Britten, Voice and Piano*. The Britten Companion. Cambridge, New York, USA: Cambridge University Press, 1984.
- JORRAT, Victoria. *La noche en la Isla, Pablo Neruda Poemario*. [online]. Chile: 2013. [cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <https://poemario.com/noche-en-la-isla/>
- LACHNER, Vincenz: *Waldhornruf für Gesang*, Horn in F und Klavier. Kürchheim, DE: Hanz Pizka edition.
- MARIE, Yona. *All About Sprechstimme And Sprechgesang Voice Techniques*. Yona Marie Music [online]. Maryland: Yona Marie Music, 2022. Poslední aktualizace 4. 3. 2024, [cit. 3. 4. 2024]. Dostupné z: <https://yonamariemusic.com/yona/blog/327/all-about-sprechstimme-and-sprechgesang-voice-techniques>
- MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus: tragédie o 5 dějstvích, 14 obrazech*. Praha: Dilia, 1969.
- MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, ISBN 978-80-7460-042-5, str.
- MORLEY-PEGGE, Reginald. *Instruments of the Orchestra: The French Horn*. 2. edice. Londýn, UK: Ernest Benn Limited, 1973.
- Mše h moll. In: Wikipedie [online]. 27.4.2023. [Citováno 19.4.2024]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/M%C5%A1e_h_moll
- NERUDA, Pablo. *La Noche en la Isla*. In: *Poemas Bonitos*. [online]. 2024. [cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.poemasbonitos.com/pablo-neruda-la-noche-en-la-isla/>
- NERUDA, Pablo. *Los Versos del Capitan*. [online]. Barcelona, ES: Editorial Lumen, 2001. [cit. 4. 4. 2024]. Dostupné z:

<https://www.agenciabalcells.com/en/authors/works/pablo-neruda/los-versos-del-capitan/>

- NERUDA, Pablo. *Primeras ediciones de las Obras de Pablo Neruda*. In: Universidad de Chile [online]. Santiago de Chile, CL: Universidad de Chile, 2023. [cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <http://www.neruda.uchile.cl/primerasediciones.htm>
- Noel Mewton-Wood. In: Pristine Classical [online]. [Citováno 11.3.2024]. Dostupné z: <https://www.pristineclassical.com/collections/artist-noel-mewton-wood>
- NOVÁK, Martin. *Vývoj metodiky hry na lesní roh od 2. poloviny 20. století*. Brno, 2019. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů. Vedoucí práce prof. MgA. Jindřich Petráš.
- OASTING, Stephen. *Music Relationships in Benjamin Britten's 'Serenade for Tenor, Horn, and Strings'*. Disertační práce, University of Rochester, Eastman School of Music, 1985.
- PLANTINGA, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York, New York, USA: W. W. Norton & Company, 1985.
- SADIE, Stanley a TYRRELL, John. Bach, Johann Sebastian. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londýn, UK: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SAXTON, Earl S. *Singing on the Horn. The Horn Call*. Huntington Beach, Kalifornie, USA: International Horn Society. 1971, číslo 1.
- SCIALDONE, John. *Daily Beethoven. Schiller Institute NYC Chorus* [online]. South Hackensack: Schiller Institute NYC Chorus. Poslední aktualizace 29. 6. 2021. [cit. 25. 2. 2024]. Dostupné z: https://www.sinycchorus.com/schubert_d_913
- SCHUBERT, Franz. *Auf dem Strom*. 1828 [online], [cit. 5. 3. 2024], Dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP05426-Schubert_Auf_Dem_Strom_D943.pdf
- Va tacito e nascosto. In: Wikipedie [online]. 13.4.2024. [Citováno 19.4.2024]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Va_tacito_e_nascosto&oldid=1218734977