

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**ERNEST BLOCH: NIGUN
– HUDEBNÍ A INTERPRETAČNÍ ANALÝZA**

Anna Kostková

Vedoucí práce:	doc. MgA. Leoš Čepický
Oponent práce:	MgA. Jakub Junek
Datum obhajoby:	7. 9. 2020
Přidělovaný akademický titul:	magistr umění (MgA.)

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

MASTER ´S THESIS

**ERNEST BLOCH: NIGUN
– THE MUSICAL AND INTERPRETIVE ANALYSIS**

Anna Kostková

Supervisor of the thesis:	doc. MgA. Leoš Čepický
Opponent of the thesis:	MgA. Jakub Junek
Date of graduate:	7. 9. 2020
Assigned academical degree:	Magister of Arts (MgA.)

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „*Ernest Bloch: Nigun – hudební a interpretační analýza*“ vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi, je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému profesoru doc. MgA. Leoši Čepickému za jeho inspirativní, trpělivý a tolerantní přístup, za důvěru a za to, že mi byl během studia vždy oporou. Také děkuji své sestře Bc. Aleně Šturmové za pomoc s formálním zpracováním práce a gramatickou korekturu textu.

ABSTRAKT

Diplomová práce s názvem „*Ernest Bloch: Nigun – hudební a interpretační analýza*“ představí druhou větu z třívěté suity „*Baal Shem*“ švýcarsko-amerického skladatele Ernesta Blocha. Cyklus v původní podobě pro housle a klavír vznikl v roce 1923, pro housle a orchestr byl autorem zaranžován v roce 1939. V katalogu děl Ernesta Blocha je označen opusovým číslem *B. 47*.

První část práce je věnována osobnosti Ernesta Blocha, jeho profesnímu životopisu a dílu. Suita „*Baal Shem*“ je v kontextu Blochovy tvorby jedním z opusů inspirovaných židovskou kulturou. Co přesně suita hudebně ztvárňuje a kdo ji poprvé představil publiku, objasní kapitola druhá. Třetí část práce se zabývá detailním rozbořem struktury a hudebních prostředků střední věty cyklu, „*Nigun*“, která je často na programech koncertů uváděna jako samostatný kus. Analýza je doplněna ukázkami notového materiálu. Následují poznámky k interpretaci díla na základě komparace dvou vybraných nahrávek a vlastní zkušenosti s nastudováním díla.

Klíčová slova:

Ernest Bloch, Baal Shem, Nigun, housle, houslová interpretace, židovská tematika v hudbě 20. století

ABSTRACT

The master's thesis entitled *„Ernest Bloch: Nigun – the musical and interpretive analysis“* introduces the second part of three-movement suite *„Baal Shem“* by the Swiss-American composer Ernest Bloch. The cycle in original form for violin and piano was created in 1923. The version for violin and orchestra was arranged in 1939. In the Ernest Bloch's catalogue of works, it is marked with the opus number *B. 47*.

The first section of the thesis is dedicated to the personality of Ernest Bloch, his biography and work. The suite *„Baal Shem“* is in the context of the Bloch's work one, that draws inspiration in Jewish culture. What exactly the suite musically portrays and who first introduced it to the audience will be clarified by chapter two. The third part deals with the analysis of the form structure and musical means of the *„Nigun“*, middle movement of the cycle, which is often presented on concert programs as a separate piece. The analysis is supplemented by examples of sheet music material. There are also notes on the interpretation of the work based on the comparison of two selected recordings and own experience with the production of the work.

Keywords:

Ernest Bloch, Baal Shem, Nigun, violin, violin interpretation, jewish themes in the music of 20th century

OBSAH

ÚVOD	9
1 O Ernestu Blochovi	11
1.1 Biografický medailon: Ernest Bloch.....	11
1.2 Vlastnosti a zájmy Ernesta Blocha	14
1.3 Skladatelský odkaz Ernesta Blocha	16
1.3.1 Vlivy na tvorbu Ernesta Blocha.....	16
1.3.2 Ernest Bloch a inspirace hudbou židovského etnika.....	17
1.3.3 Skladatelský styl Ernesta Blocha	18
1.3.4 Dílo Ernesta Blocha	20
2 Suita „Baal Shem“	22
2.1 Stručná charakteristika díla	22
2.2 Okolnosti vzniku díla a jeho premiéra	25
3 „Nigun“	26
3.1 Židovská modalita	26
3.2 Hudební analýza díla	27
3.3 Interpretační analýza díla.....	43
ZÁVĚR	47
SEZNAM OBRÁZKŮ	49
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	50
PŘÍLOHA.....	52

ÚVOD

Magisterská diplomová práce s názvem „*Ernest Bloch: Nigun – hudební a interpretační analýza*“ se věnuje jednomu z mých nejoblíbenějších děl pro housle a klavír, které mám navždy spojené se vzpomínkami na mou profesorku houslí na *Pražské konzervatoři* Dagmar Zárubovou. Skladbu „*Nigun*“ měla moc ráda a trpělivě ji se mnou poprvé nastudovala na můj absolventský koncert v roce 2012. Jsem ráda, že jsem ji mohla letos zařadit i na můj magisterský absolventský recitál na *HAMU*. Poněvadž jsem dosud ke skladbě přistupovala spíše emocionálně jako k „duchovní písni za zemřelou matku“, rozhodla jsem se o ní, a také o autorovi, který se do osnov hudebních dějin ani na konzervatoři, ani na *AMU* příliš nevešel, dozvědět více.

Práce je rozdělena do tří oddílů. První část představí osobnost Ernesta Blocha, základní rysy jeho skladatelského stylu a inspirace, které ovlivnily charakter jeho tvorby. Přehled díla Ernesta Blocha dle nástrojového určení je přiložen samostatně v příloze na konci práce. Biografická fakta jsou čerpána z Blochova životopisu na internetových stránkách projektu *Ernest Bloch Legacy*, sestaveného heslovitě podle nejrozsáhlejší čtyřsvazkové monografie o Ernestu Blochovi „*Ernest Bloch (1880 – 1959)*“ od Josepha Lewinského. Pro doplnění je použito heslo z encyklopedie „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“, jehož autorem je dlouholetý vyznavač a propagátor Blochova díla muzikolog David Z. Kushner. Kapitoly první části práce jsou dále syntézou informací z různých zdrojů, zejména ze sborníků „*Ernest Bloch: Creative Spirit*“, „*Ernest Bloch: Composer in Nature's University*“ a studie D. Kushnera „*Ernest Bloch: The Cleveland Years (1920-25)*“. Český psanou nebo do češtiny přeloženou monografii o Ernestu Blochovi jsem bohužel neobjevila.

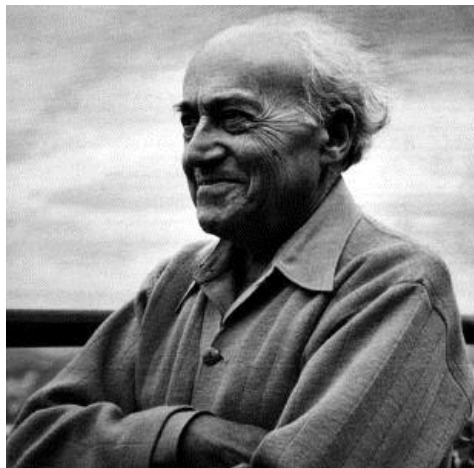
„*Nigun*“ je druhou větou Blochovy třívěté suity „*Baal Shem. Three pictures of the Hassidic Life*“, jejíž titul prozrazuje, že se jedná o hudbu programní a jejím záměrem je odkázat k určitým reáliím ze života Židů hlásících se k chasidskému hnutí. Co je inspirací jednotlivých vět cyklu a jaké je poselství této Blochovy hudby včetně okolností jejího vzniku prozradí druhá část práce. Náboženský kontext díla ve svém průvodním slově k nahrávce orchestrální verze na digitálním albu kolekce *Milken Archive (Volume 11: Symphonic visions. Album 9)* detailně přiblížil Neil W. Levin.

Třetí oddíl práce je věnován nejznámější části triptychu „*Baal Shem*“, skladbě „*Nigun*“, která je běžně uváděna na programech samostatně. Osobně hrávám také pouze tuto druhou větu. Úvodní kapitola obsahuje stručný přehled židovských modálních systémů používaných v synagogální hudbě (ale i v jiných židovských hudebních žánrech, např. v klezmeru) s příklady tónových řad. Následuje hudební rozbor stavebních a výrazových prvků skladby „*Nigun*“. Výklad je pro větší názornost doplněn ukázkami notových partů, ve kterých jsou vyznačeny nástupy jednotlivých témat a některé vybrané výrazné motivy. Poslední kapitola práce přináší poznámky k interpretaci díla na základě studia a porovnání nahrávek od Yehudi Menuhina a Leonida Kogana a vlastních postřehů z nastudování. Nahrávku Yehudi Menuhina z roku 1929 jsem ne zvolila ani tak kvůli tomu, že bych se s ní ztotožňovala, ale proto, že měl tenkrát teprve třináctiletý Menuhin možnost dílo s autorem osobně konzultovat. „*Nigun*“ v podání Leonida Kogana se naopak nejvíce blíží mé představě o provedení skladby. Kapitola není návodem, jak by se skladba měla hrát, spíše přináší kontrastní způsoby, jak ji pojmout. Sám o sobě „*Nigun*“ nabízí široké pole možností ztvárnění a je na každém interpretovi, jak hudbu cítí a jak své vize dokáže tlumočit svou hrou.

Cílem práce je shrnutí základních informací o v českém prostředí nepříliš známém skladateli Ernestu Blochovi. Dále bych svou prací chtěla přispět k bližšímu pochopení významu skladby „*Nigun*“ a orientaci v její formální i obsahové výstavbě. V neposlední řadě bych chtěla detailní analýzou skladby posunout svůj osobní přístup k její interpretaci na vyšší, „poučenou“ úroveň.

1 O Ernestu Blochovi

1.1 Biografický medailon: Ernest Bloch



Obr. 1: Ernest Bloch¹

Houslista a skladatel Ernest Bloch se narodil ve švýcarské Ženevě 24. července 1880 do rodiny židovského původu. Od deseti let se učil hrát na housle a vysnil si, že se stane skladatelem. V letech 1897 až 1899 mu bylo umožněno studium na konzervatoři v Bruselu ve třídě prvotřídního houslisty Eugèna Ysaÿe, jeho učitelem skladby byl François Rasse. Ernest Bloch hrával na housle z 18. století od Lorenza Guadagniniho.² V roce 1900 se Ernest Bloch přestěhoval do Frankfurtu, kde pokračoval ve studiích kompozice u Iwana Knorra. Po roce přesídlil do Mnichova, věnoval se samostudiu a komponování. Rok 1903 Ernest Bloch strávil v Paříži, tehdejším významném kulturním centru Evropy. Pobyt ve Francii byl pro mladého Blocha plného ideálů první velkou lekcí – rozčarovaný a znechucený ze zdejších intrik a protekcí, majících vliv na pověst hudebníků, se rozhodl hudební profesi opustit. Vrátil se do Ženevy a do rodinného hodinářství, ve kterém převzal účetnictví a vypomáhal jako prodavač. V roce 1904 si vzal studentku klavírní hry Marguerite Augustu Schneiderovou. Společně vychovali tři děti – syny Ivana a dcery Suzanne a Lucienne.

¹ Zdroj:

<https://sfcu.edu/timeline/entry/9651/ernest-bloch-composer-and-artistic-director>

² STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. Str. 34.

Na hudbu Ernest Bloch naštěstí nezanevřel. Ve volném čase komponoval, hrál, dirigoval a od roku 1911 přednášel na místní konzervatoři estetiku. Během 1. světové války se podniku s hodinami přestalo dařit. Aby Ernest Bloch uživil svou rodinu, podepsal smlouvu s tanečnicí Maud Allan³, která pro svůj soubor sháněla dirigenta na americké turné. V červenci 1916 Ernest Bloch vyplul do Ameriky. Hudebně-taneční projekt nakonec zkrachoval, naštěstí se Blochovi podařilo získat místo učitele hudební teorie a skladby na nově vzniknuvší *David Mannes Music School* (dnes *Mannes College of Music*) v New Yorku. Zároveň se Bloch znovu začal věnovat kompozici a propagaci svých děl, jejichž premiéry byly velmi úspěšné a za něž získával nejrůznější ocenění. Ernest Bloch byl hudební komunitou považován za génia a byl také stále častěji najímán jako dirigent. V roce 1917 se mu podařilo i přes válečné události přemístit do USA svou rodinu.

Když byl v roce 1920 založen *Cleveland Institute of Music*, stal se Ernest Bloch jeho hudebním ředitelem, učitelem kompozice a dirigentem studentského orchestru. Blochův přístup k výuce byl velmi inovativní – učil bez teoretických učebnic a tradičního diktování zápisků, neboť zastával názor, že by se měli studenti primárně učit přímo z partitur starých mistrů a získávat komplexní a praktické zkušenosti. V tomto přístupu viděl zaručený způsob, jak vést studenta k samostatnému myšlení, pozorování, analýze, porovnávání a vytvoření si vlastního úsudku. Dále Bloch kladl důraz na sebeovládání při hře, sluchový trénink a eurytmiku.⁴ Obecně Ernest Bloch poukazyval na to, že technika sama o sobě k pochopení a interpretaci uměleckého díla nestačí. Duševní aspekt, tvrdil, je nezbytnou součástí toho, aby se člověk stal kompletním hudebníkem. Studenty například žádal, aby se po výběru studované skladby snažili uchopit její tvar, rytmus, klíč, melodii a různé tempové, dynamické a výrazové nuance. Doporučoval si melodii zpívat, aby si na její strukturu a frázi student zvykl. Když je koncepce díla v mozku studenta naprosto jasná, prsty, vedené vyšší vůlí, ho budou nepochybně poslouchat

³ **Maud Allan** (1873 – 1956) byla kanadská klavíristka, tanečnice a choreografka, která je považována za jednu z předchůdkyň moderního výrazového tance. Více viz: https://en.wikipedia.org/wiki/Maud_Allan [Cit. 12. 4. 2020]

⁴ **eurytmie** („krásné rytmické pohyby“) je zvláštní způsob projevu tělesným pohybem – rytmickým tancem, spojeným s prvky řeči a hudby. Pohybové formy bývají nazývány „viditelná řeč, viditelný zpěv“ a vypracoval je Rudolf Steiner. Více viz: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Eurytmie> [Cit. 12. 4. 2020]

a skladba bude nacvičena za polovinu času a důmyslněji. Místo nesprávné, svévolné, neosobní a „polomrtvé“ interpretace bude v jeho hraní pochopení, život a muzikálnost.⁵

Přístup Ernesta Blocha k hudební výchově se bohužel neseťkal s pochopením u zřizovatelů konzervatoře a po pěti letech byl Bloch nucen odstoupit. Vzápětí mu však byla nabídnuta pozice administrátora a učitele konzervatoře v San Franciscu. Zde Ernest Bloch strávil, již jako občan Spojených států amerických, dalších pět let.

V roce 1930 Ernest Bloch získal desetileté stipendium od manželů Rosy a Jacoba Sternových, patronů umění v San Franciscu a členů komise židovské kongregace při chrámu Emanu-El, pro který se Bloch zavázal vytvořit hudbu pro ranní bohoslužby na základě textů čerpaných z unijní modlitební knihy. Ernest Bloch grant využil ke svému návratu do Švýcarska, kde mohl nerušeně pracovat a ponořit se do studia hebrejštiny a židovských dějin.⁶

Kromě komponování Ernest Bloch během třicátých let také coby dirigent hodně cestoval po Evropě, dvakrát zavítal i do USA – v roce 1933 do New Yorku a roku 1934 do San Francisca na americkou premiéru své „*Sacred Service (Avodath Hakodesh)*“.

Vzhledem k narůstajícímu antisemitismu v Evropě a vypuknutí 2. světové války se po osmi letech Ernest Bloch rozhodl vrátit zpět do Spojených států. Navíc se blížila ke konci jeho renta z peněžního fondu manželů Sternových. V březnu roku 1939 byl Ernest Bloch oficiálně slavnostně uvítán rozsáhlým festivalem jeho děl. V polovině roku 1939 přijal nabídku z hudební fakulty *University of California* a stal se členem profesorského sboru univerzitní pobočky v Berkeley. Zde setrval až do svého zaslouženého odchodu do důchodu roku 1952. V roce 1941 se Ernest Bloch přestěhoval z New Yorku do malé pobřežní komunity Agate Beach v Oregonu, kde do konce své životní pouti v roce 1959 žil v poklidu, obklopen krásnou přírodou.

⁵ KUSHNER, Z. David. *Ernest Bloch: The Cleveland Years (1920-25)*. In: Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online. Vol. 8/II, 2010. Str. 190.

⁶ STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. Str. 6.

Ernest Bloch byl ve Spojených státech amerických velice uznávaným skladatelem a za svou práci obdržel četná ocenění. V roce 1919 vyhrála jeho „*Suita pro violu a klavír*“ cenu *Coolidge prize*. Během svého působení v San Franciscu byl Ernest Bloch oceněn za „*Čtyři epizody pro komorní orchestr*“ (1926), za třívětou orchestrální rapsodii „*America*“ (1927) a „*Helvetia*“ (1929). Dále v roce 1952 získal dvě ceny *New York Music Critics' Circle* za svůj mimořádný přínos komorní (za „*Smyčcový kvartet č. 3*“) a orchestrální hudbě (za „*Concerto grosso č. 2*“). Je také držitelem vyznamenání *The First Gold Medal in Music of the American Academy of Arts and Science* (z roku 1947) a roku 1955 byl Ernestu Blochovi udělen čestný doktorát na *Reed College* v Portlandu.⁷

1.2 Vlastnosti a zájmy Ernesta Blocha

Ernest Bloch nebyl pouze komponujícím houslistou, dirigentem a pedagogem – kromě hudby, která jej provázela po celý život, se zajímal o řadu dalších věcí, především o svět a postavení člověka v něm, filosofii, estetiku a dějiny židovství. Byl zaníceným intelektuálem a horlivým humanistou s vášní pro spravedlnost. Věřil v člověka, záleželo mu na něm a svou hudbou potvrzoval majestát božského dědictví lidstva. O své hudbě a filozofii prohlásil: *"Duchovní hodnoty nemohou nikdy zemřít. Univerzální idea musí převážit. Tato zásadní myšlenka prostupuje celý můj život a většinu mých děl – moje maximální důvěra a víra v jednotu člověka, navzdory skutečným rasovým hodnotám a odlišnostem. Věřím ve spravedlnost – byť opožděnou – na Zemi, na právo každého člověka žít svůj život slušně a užitečně a darovat společnosti to, co darovat podle svých vloh a sil může."*⁸

⁷ Kol. aut.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. Oxford, 2001. Str. 797.

⁸ *"Spiritual values can never die. The universal idea must prevail. This crucial idea has permeated all of my life and most of my works – my ultimate faith and belief in the unity of man, in spite of real racial values and dissimilarities. My faith is in justice – even delayed – on earth, in the right of each man to live his life decently and usefully and giving to the community what he can give, according to his gifts, his forces."* In: STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. Str. 10.

Ernest Bloch doufal, že jeho dar, kompozice, bude lidstvu sloužit dobře a „chránit“ jeho humanitu. Jeho cílem bylo psát hudbu, která by lidstvu přinesla mír a lásku. Když cítil, hlavně v souvislosti s děním 2. světové války, že tohoto cíle zdaleka nebylo dosaženo, byl hluboce deprimován. Blochův syn Ivan ho v tomto směru žertem nazýval *"neoptimističtějším pesimistou, jakého kdy potkal"*.⁹

Ivan Bloch dále vzpomínal na otcovu bezmeznou lásku k přírodě, kterou s ním nadšeně sdílel. Chodili spolu na túry, jezdili na kole, pořádali pikniky, sbírali houby nebo se pokoušeli v potoce lovit pstruhy. V přírodě byl Ernest Bloch, jinak překypující nápady a otázkami o chodu světa, obklopen všudypřítomným mírem. Vážil si těch okamžiků, kdy se mohl zastavit, v tichém úžasu a úctě se podívat na květinu nebo list na stromě. V takovýchto drobnostech nacházel obnovu mysli, krásu i inspiraci.

Ernest Bloch byl také fascinován vědeckými věcmi, zejména vědami o Zemi: mykologií, entomologií, medicínou a genetikou. Často prý říkal, že by si přál, aby se stal vědcem nebo lékařem. Ivan Bloch si je jist, že kdyby si jeho otec vybral některou z těchto cest, jistě by díky svým neuvěřitelným pozorovacím schopnostem, logické dedukci a disciplíně dosáhl velkých úspěchů.¹⁰ Dále o Ernestu Blochovi prozradil, že *„jeho mysl nikdy nebyla v klidu, trpěl nespavostí. Neustále se věnoval nesčetným otázkám o záhadách logiky vesmíru... Byl prakticky neúnavný a nezastavitelný. Vyčerpával své posluchače, bez ohledu na to, jak věrné."*¹¹

Mezi Blochovy koníčky v neposlední řadě patřilo fotografování. Proslul svými dokumentárními fotografiemi, krajinami i alegorickými snímky, které mu svou atmosférou nebo obsahem evokovaly různá hudební díla. Sbíрка fotografií Ernesta Blocha je katalogizována a uložena v archivu Ernesta Blocha v *Center for Creative Photography* na *University of Arizona*.¹²

⁹ STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. Str. 16 – 17.

¹⁰ *„His mind was never at rest (he was afflicted with insomnia to boot). He pursued constantly a myriad of questions about the great mystery in the logic of the universe... He was virtually tireless, unstoppable, and endless. He wore out his listeners, no matter how devoted."* In: Tamtéž, str. 17.

¹¹ Tamtéž, str. 17.

¹² Tamtéž, str. 12.

1.3 Skladatelský odkaz Ernesta Blocha

1.3.1 Vlivy na tvorbu Ernesta Blocha

Dle skladatelského stylu nelze Ernesta Blocha jednoznačně zařadit do některé z obvyklých kategorií, poněvadž jeho dílo do sebe vstřebalo řadu různých vlivů a kompoziční technika opusů není jednotná.

Přestože byl Ernest Bloch skladatelem první poloviny 20. století, jeho tvorba se většinou nese v duchu pozdního romantismu navazujícího na germánskou tradici děl Richarda Wagnera a Antona Brucknera a v mnoha směrech připomíná spíše skladby 19. století. Osobně měl Ernest Bloch rád barevnost a bohatost orchestrace hudby Richarda Strausse a rozšířené pojetí symfonické formy Gustava Mahlera, který do symfonií vkládal vokální party, využíval lidové nápěvy a tance. Inspirací mu byl i představitel ruské školy, Modest Petrovič Musorgskij.

Při svém působení v Paříži se Ernest Bloch nemohl nesetkat se dvěma tehdejšími francouzskými skladatelskými ikonami, Claudem Debussy a Maurice Ravelem. Impresionismus Ernesta Blocha okouznil svými zahalenými rozostřenými konturami i specifickou barevností a náladou děl. Z Ravelova díla se Ernest Bloch snažil převzít i jeho zvláštní lyriku a neofolkloristické prvky. V Paříži se Ernest Bloch také seznámil se spisovatelem Edmondem Flegem, který ho přivedl k hlubšímu zájmu o židovské náboženské otázky.

Tituly děl Ernesta Blocha prozrazují, že jejich autor inklinoval spíše k programní hudbě. Do své tvorby Ernest Bloch promítal filosofii, náboženství, přírodní tematiku, ale ztvárňoval i historické a jiné reálie. Často do svých děl začleňoval citace lidových nápěvů (například v rapsodii pro sbor a orchestr „*America*“ se objevují melodie indiánské, černošské spirituály, námořnické popěvky, ale i různé hluky, které mají evokovat atmosféru továren, a klaksony aut). Silným inspiračním vlivem se Blochovi stala židovská kultura a východní hudba obecně. Kromě evropských, amerických a indiánských nápěvů se v jeho díle vyskytují i hudební pentatonika a exotické stupnice z Polynésie, Indonésie, Tibetu a Číny.

Blochova absolutní tvorba má blízko k neoklasicismu. Ernest Bloch uctíval staré mistry a nikdy je nepřestal studovat. Renesanční sborová tvorba ho uklidňovala a celý život vzhlížel k dílu Johanna Sebastiana Bacha. Často psal Bachovy fugy z paměti jako způsob, jak se dostat do skladatelovy mysli, rozkrýt a uvědomit si hudební prvky děl, a totéž nechával dělat své studenty.¹³

Po 2. světové válce se Blochovy kompozice svou umírněnější melodickou výstavbou a disonantní harmonií přiblížily stylům 20. století a lze mezi nimi nalézt i experimenty s dodekafonií a seriální technikou.

1.3.2 Ernest Bloch a inspirace hudbou židovského etnika

„Není mým záměrem ani touhou pokoušet se o rekonstrukci židovské hudby, ani založit svou práci na více či méně autentických melodiích... Nejsem archeolog; nejdůležitější je pro mě psát dobrou a upřímnou hudbu.“¹⁴

(Ernest Bloch)

Ernest Bloch vstoupil do širšího povědomí jako „židovský“ skladatel.¹⁵ Pocházel z rodiny židovského původu, která se však s ortodoxní praxí neidentifikovala. Přestože Ernest Bloch nebyl praktikujícím Židem, od judaismu se nedistancoval, naopak, historie, zvyky a víra etnika jej velmi zajímala. Svou cestu k víře, k chasidské synagogální hudební tradici, našel Bloch na konci 20. let při svém působení v San Franciscu.

Židovská hudba byla Ernestu Blochovi blízká, v dětství jí byl obklopen, což se odrazilo i v části jeho díla. Jedná se zvláště o skladby z let 1912 – 1916, které bývají označovány jako „židovský cyklus“. Jsou jimi: „*Prelude and 2 Psalms*“, „*Israel Symphony*“, „*Trois Poèmes Juifs*“, „*Schelomo*“ a „*String Quartet No. 1*“. K židovskému materiálu se Ernest Bloch vracel i později.

¹³ STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. Str. 12.

¹⁴ *"It is neither my purpose, nor my desire to attempt a 'reconstruction' of Jewish music, or to base my work on more or less 'authentic' melodies. I am not an archaeologist; for me the most important thing is to write good and sincere music."* In: BLOCH, Suzanne. *Ernest Bloch: Creative Spirit. A Program Source Book*. New York, 1976. Str. 106.

¹⁵ Pozn. aut.: Pověst Ernesta Blocha coby „židovského skladatele“ navíc podpořil vydavatel Gustav Schirmer, který vybrané skladby publikoval s vyobrazením šesticípé židovské hvězdy s iniciálami E. B. (nebo s více hvězdami).

Poctou židovské kultuře jsou například houslové suity „*Baal Shem*“ a „*Abodah*“, suity pro violoncello „*From Jewish Life*“ a „*Méditation Hébraïque*“, „*Suite Hébraïque*“ pro violu nebo slavnostní židovské oratorium „*Avodath Hakodesh (Sacred Service)*“.

Aluze na židovskou kulturu v dílech s názvy z židovských reálií jsou zřetelné na první pohled. Nicméně prvky z židovské modality, melodiky a rytmiky pronikaly i do Blochových děl hudby absolutní. Hranice, co z absolutních skladeb Ernesta Blocha považovat za „židovskou“ hudbu a co ne, je ovšem nejasná. Například Steve Schwarz soudí, že mnohá Blochova díla, považovaná za židovskou hudbu, mají ve skutečnosti svůj původ v Blochově nápadité vizi asijských a tichomořských džunglí.¹⁶

Blochův životopisec David Kushner k této problematice uvedl: „*Hudba Ernesta Blocha je především upřímná. Bylo by naivní označovat ji za 'židovskou' nebo nacionalistickou; je spíše humanistická. V důsledku toho přináší univerzální poselství. Historie, konečný arbitr všech aspektů lidského počínání, bude se vši pravděpodobností pro Ernesta Blocha rezervovat čestné místo v panteonu hudební elity dvacátého století.*“¹⁷

1.3.3 Skladatelský styl Ernesta Blocha

Skladatelský styl Ernesta Blocha je vzhledem k relativně obsáhlému odkazu děl a jejich různorodosti těžké jednotně definovat. Hudební prostředky Ernest Bloch volil i v závislosti na svém skladatelském záměru – co jej zrovna inspirovalo a co chtěl dílem vyjádřit. Svou hudbou se Bloch většinou snažil zachytit lidské emoce, naděje i zklamání. Expresivní povaze svých děl pak přizpůsobil jednotlivé komponenty – melodii, harmonii, rytmus, dynamiku, agogiku, výraz i sazbu v jednotlivých nástrojích tak, aby orchestrální barva co nejvíce vystihla zamýšlené rozpoložení.

¹⁶ SCHWARZ, Steve. Ernest Bloch (1880 – 1959). In: <http://www.classical.net/music/comp.lst/bloch.php> [Cit. 10. 4. 2020]

¹⁷ „*The music of Ernest Bloch is above all else, sincere. It would be grossly naive to label it 'Jewish' or nationalistic; it is, rather, humanistic. As a result, it delivers a universal message. History, the final arbiter in all aspects of the human enterprise, will, in all likelihood, reserve for Ernest Bloch a place of honor in the pantheon of the music elite of the twentieth century.*“ Úryvek z: KUSHNER, Z. David. *The Ernest Bloch Companion*. Westport: Greenwood Press, 2002. 198 s. Dostupný na: <http://www.ernestbloch.org/david-z-kushner/> [Cit. 10. 4. 2020]

Rozpoznatelný osobitý rukopis si Ernest Bloch vypracoval především v dílech s židovskou tematikou, která svou atmosférou a modálním vyzněním zaujmou na první poslech. Jejich melodické linie připomínají vyprávění příběhu, odkazují ke zpívaným modlitbám a rituálům nebo vášnivě oslavují sváteční okamžiky hebrejského roku. V těchto skladbách nechává Bloch melodie volně plynout, typické jsou variace motivů a vypsání melodické ozdoby připomínající lidový improvizovaný zpěv nebo hru. V některých dílech se jako evokace orientálního nápěvu vyskytují i čtvrttóny.

V oblasti harmonie Ernest Bloch překračuje rámec tonálního systému směrem k modálním alteracím. Z intervalů často používá kvarty a kvinty, v harmonii i melodii. V dílech ovlivněných seriální nebo dodekafonickou kompoziční technikou se Bloch nadržuje pouze těmto vzorcům, doplňuje je i hudebním materiálem jiným.

Formálně se Blochovy skladby pohybují od klasických schémat k rozvolněné stavbě blízké rapsodickým improvizovaným písňovým formám hudby 19. století. Spíše než motivicko-tematickým vývojem jsou hudební plochy těchto Blochových děl stavěny na kombinacích ucelených melodických frází.

Po metrické stránce bývají díla Ernesta Blocha uvolněná, s častými změnami metra a tempa. Běžné je u Blocha použití pasáží *ad libitum*, které mají povahu kadence. Taktové čáry v nich bývají pouze naznačené pro usnadnění čtení not, nebo nebývají uvedeny vůbec. Typickými znaky Blochovy rytmiky jsou tečkované rytmy, trioly a přesunutí akcentů z první na předposlední nebo poslední dobu v taktu.

Skladbám Ernesta Blocha bývalo kritikou občas vytýkáno, že se v nich nijak neodráží módní hudební trendy a dostatečně nereprezentují moderní umění své doby. Americký skladatel a hudební kritik Herbert Elwell na Blochovu obranu napsal: „*To může být stejně tak pravdivé, jako nedůležité. Totéž by se dalo říci o Bachovi nebo Beethovenovi. I oni se možná narodili do špatného století. Ale jejich hudba stále žije, jako bude i nadále žít hudba Blochova.*“¹⁸

¹⁸ „*This may well be as true as it is unimportant. The same might be said about Bach or Beethoven. They, too, may have been born into the wrong century. But their music still lives, as Bloch's music will continue to live.*“ In: STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. Str. 12.

1.3.4 Dílo Ernesta Blocha

Seznam skladeb Ernesta Blocha čítá 101 opusů¹⁹, pro něž se vžilo oficiální číslování dle katalogu děl sestaveným Davidem Z. Kushnerem v publikaci „*Ernest Bloch: A Guide to Research*“ z roku 1988. Číslování převzalo i mezinárodní sdružení *Ernest Bloch Legacy (International Ernest Bloch Society)*, které se stará o skladatelův odkaz. Před pořadové číslo opusu bývá vkládáno písmeno *B.* dle iniciály skladatelova příjmení.²⁰

Dílo Ernesta Blocha je rozmanité svou podobou i svým nástrojovým určením. V Blochově odkazu nalezneme hudbu orchestrální, komorní, instrumentální (pro klavír, housle, violu, violoncello, flétnu, trumpetu a trombon) a vokálně-instrumentální. Ernest Bloch je i autorem jedné opery („*Macbeth*“ z roku 1909). Není účelem práce všech 100 děl vyjmenovat – odkazy na chronologický seznam skladeb jsou uvedeny v poznámce pod čarou a přehled skladeb rozdělených podle druhu je zpracován v příloze na konci práce.

Vývojově lze v Blochově odkazu vysledovat čtyři základní tvůrčí období: rané (od skladatelských počátků v roce 1895 do roku 1906), tzv. židovské (po několikaleté tvůrčí odmlce se Ernest Bloch v letech 1912 – 1916 vrátil ke kompozici v sérii děl inspirovaných židovskou tematikou), období mezi světovými válkami a tvorba po 2. světové válce.

Rané období Ernesta Blocha se neslo pod vlivem stylu Richarda Strausse, Gustava Mahlera, ale i Modesta Petroviče Musorgského a později Clada Debussyho. Nicméně již v dílech tohoto období (například „*Symfonie cis moll*“, cyklus dvou symfonických básní „*Hiver-Printemps*“ nebo opera „*Macbeth*“) je patrná Blochova cesta k vlastnímu individuálnímu skladatelskému stylu.

¹⁹ Finále posledního díla Ernesta Blocha z roku 1958 „*Suita pro sólovou violu*“ B. 101 dokončil v roce 1962 David L. Sills. In: <http://www.ernestbloch.org/suite-for-solo-unaccompanied-violin-1958-62/> [Cit. 14. 4. 2020]

²⁰ Chronologický přehled skladeb Ernesta Blocha včetně opusového čísla viz např. https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Ernest_Bloch S informacemi o tom, bylo-li dílo vydáno a kým, ale bez opusového čísla viz: http://www.ernestbloch.org/wp-content/uploads/2018/08/ErnestBlochCompositions_7-18.pdf

Ve druhém, tzv. "židovském" období si Ernest Bloch pro své skladby vybíral konkrétní židovská témata. Díla byla vyjmenována výše v kapitole 1.3.2. Hudebně se Bloch posunul k epičnosti, vášnivosti a emociální síle sdělení se zřetelnými aluzemi na melodie židovských náboženských zpěvů. Nejznámějším a nejhranějším opusem z tohoto období je rapsodie pro violoncello a orchestr „*Schelomo*“ (1915 – 1916), odkazující k postavě Šalamouna a knize *Kazatel* (část biblických starozákonních *Spisů*). Skladby z „židovského“ období i pozdější Blochovy opusy zkomponované v židovském stylu jsou dodnes uznávanými mistrovskými díly.

Zhruba v polovině 20. let se Ernest Bloch rozhodl detailněji prostudovat kontrapunkt. Jeho novou hlavní inspirací se stali Johann Sebastian Bach a Giovanni Pierluigi da Palestrina. Blochova díla (například „*Concerto Grosso č. 1*“, „*Klavírní kvintet č. 1*“ a další) se nesou v duchu neoklasicismu.

Po umělecké odmlce během 2. světové války Ernest Bloch ve svém novém domově na Agate Beach znovunalezl svůj klid a chuť vrátit se k tvůrčí činnosti. Posledních patnáct let bylo pro Blocha obzvláště plodných a kreativních. Vznikala díla spontánní, inovativní i invenční. V pozdním Blochově díle lze nalézt vlivy od baroka po serialismus a jiné atonální styly 20. století. Bloch stále používá modalitu, díla jsou však více polyfonní, a také vzniká více děl absolutní hudby, hlavně pro komorní ansámby. Blochova díla „*String Quartet No. 2*“, „*String Quartet No. 3*“, „*Concerto Grosso No. 2*“ a „*Suita Hébraïque*“ získala několik prestižních cen. Jedna z posledních prací s příznačným titulem „*Two last poems (Maybe...)*“ („*Dvě závěrečné básně (Možná...)*“) s podtituly vět „*Funeral Music*“ („*Smuteční hudba*“) a „*Life Again?*“ („*Život znovu?*“) pro flétnu a orchestr jsou Blochovou kontemplací o konci života, jeho života.

2 Suita „Baal Shem“

2.1 Stručná charakteristika díla

*„Co mě zajímá, je židovská duše, tajemná, horlivá, bouřlivá duše, kterou cítím rezonovat celou Bibli... To vše se snažím slyšet v sobě a přepsat do mé hudby“.*²¹

(Ernest Bloch)

Cyklus „*Baal Shem*“, s podtitulem „*Three pictures of Hassidic life*“ (česky „*Tři obrazy z chasidského života*“), patří k řadě osobitých a nezaměnitelných děl Ernesta Blocha, v nichž autor intenzívně promlouvá „židovským“ hlasem. Skladba je pojmenována po zakladateli východoevropského chasidského hnutí rabínu Izrael ben Iliezerovi (cca 1700 – 1760), přezdívanému *Baal Shem Tov* (v překladu *Pán dobrého, tj. Božího jména*). Obecně pojmem *baal shem* byli ve středověku označováni lidoví léčitelé a duchovní vůdci působící mimo synagogální systém, kteří věřili moci bylin, amuletů a zaklínadel. Vizionář *Baal Shem Tov* učil, že Bůh je všude v přírodě, a že nejlepší způsob, jak s ním komunikovat, je prostřednictvím jednoduchosti a radosti. Podporoval duchovní spojení a službu Bohu pomocí písně a tance. Brzy byl obklopen mnoha následovateli, zejména z řad chudých, nevzdělaných a utlačovaných, kteří se na něj, jakožto na léčitele, mohli spolehnout. V roce 1736 bylo oficiálně založeno chasidské hnutí (chasidim = zbožní), lidová forma víry, která se odkláněla od tradičního učeneckého ortodoxního judaismu. Obyčejným lidem hlásala radostnou niternou zbožnost a lásku k bližnímu. Do bohoslužeb pronikaly prvky veselí – například při modlitební melodii nazývané *nigun* chasidé tančili, vykřikovali a zpívali.²² *Baal Shem Tov* byl nakonec uznán jako rabín. Motivace nazvat po něm jedno z děl možná pramenila z Blochova pocitu spříznění s tímto učitelem, neboť sám nebyl v tradičním židovském učení vzděláván, a také, podobně jako stoupenci chasidismu, se vymezoval proti nacionalismu a „škrobenosti“ ortodoxních Židů i přílišnému intelektuálství na úkor kreativity.

²¹ „*What interests me is the Jewish soul, the enigmatic, ardent, turbulent soul that I feel vibrating throughout Bible...it is all this that I endeavor to hear in myself and to transcribe into my music*“. In: BLOCH, S. *Ernest Bloch: Creative Spirit. A Program Source Book*. New York, 1976. Str. 106.

²² Více viz: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ba%27al_%C5%A0em_Tov [Cit. 25. 4. 2020]

Blochův „*Baal Shem*“ je suitou skládající se ze tří vět: I. „*Vidui (Contrition)*“, II. „*Nigun (Improvisation)*“ a III. „*Simchas Torah (Rejoicing)*“²³. Název první věty „*Vidui (Contrition)*“²⁴ odkazuje na kajícnou zpovědní část liturgie pojící se k nejvýznamějšímu židovskému svátku, *Jom Kipur* – dnu smíření a očisty od hříchu.²⁵ *Vidui* je soubor komunálních zpovědních modliteb, během nichž věřící společně hlasitě vyjmenují přestupky a hříchy spáchané v předchozím roce, ať už je měl na svědomí židovský lid jako kolektiv nebo jednotlivci. Naléhavými modlitbami věřící vyjadřují přání odčinit své chyby a prosí o Boží odpuštění, aby mohli začít nový rok s „čistým štítem“.²⁶ Snaha „hříšníků“ vrátit se k Bohu je v Blochově suitě v části s tempovým označením *Un poco lento* evokována bolestnou a zároveň horlivou melodií, kdy housle i klavír využívají téměř celý svůj rozsah. První věta cyklu je meditativního charakteru s názvuky tragiky a mohla by být chápána jako předehra k následujícímu dílu s názvem „*Nigun*“.

Pojem *nigun* (množné číslo: *nigunim*) je hebrejský termín pro melodii, nejčastěji spojovanou s náboženskými písněmi. Bývá ve formě vokálně-instrumentální, často bez textu nebo slov, pouze na slabiky (např. „ai-ai-ai“, „laj, laj, laj“ nebo „bim-bim-bam“). Jako případný text se používají biblické verše. Zpěvy *nigunim* jsou do značné míry improvizované, ale na základě nějakého konkrétního nápěvu, a mohou být i veselého charakteru. *Nigunim* se staly jednou z typických forem chasidských zpívaných modliteb.²⁷ Jednoduchou strukturu *nigunu* tvořilo neustálé opakování nápěvu, přičemž variace byly stále složitější. Byla tak prý vyjadřována cesta duše směrem ke stavu extatického těsného přilnutí k Všemohoucímu a spojení s Jeho podstatou.

²³ Pozn. aut.: V některých vydáních se též objevuje překlad „*Rejoicing in the Holy Scriptures*“ nebo „*Rejoicing in the Law*“. (Česky znamená **rejoicing** = radost, jásot; *rejoicing in the Law / in the Holy Scriptures* = radost nad Zákonem / Písmem svatým)

²⁴ **contrition** = pokání, kajícnost

²⁵ Pojem *vidui* odkazuje na židovskou zpovědní modlitbu, která byla přednášena na smrtelné posteli. Tradiční text uznává Boha jako konečného léčitelle, žádá o odpuštění za všechny přestupky a žádá o místo v rajske zahradě Eden a mesiášském věku vyhrazeném pro spravedlivé. Více viz: [https://en.wikipedia.org/wiki/Confession_\(Judaism\)#Deathbed_confession](https://en.wikipedia.org/wiki/Confession_(Judaism)#Deathbed_confession) [Cit. 18. 4. 2020]

²⁶ In: <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/symphonic-visions/work/baal-shem-for-violin-solo-and-orchestra/> [Cit. 19. 4. 2020]

²⁷ In: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Nigun> [Cit. 19. 4. 2020]

Baal Shem Tov věřil, že nejúčinnějším prostředkem, jak dosáhnout duchovní extáze, je oddat se plně zpěvu. Proto chasidé přidělili písním novou transformativní hudební sílu schopnou pracovat s liturgickým výrazem a významem. Jejich písně přesáhly estetickou roli a staly se duchovním zážitkem a zkušeností.²⁸

Druhá věta Blochova cyklu, „*Nigun*“, ztvárňuje emocionální sílu a mystický zápal chasidského věřícího, přičemž si svým vyjádřením smutku částečně zachovává ducha věty první.

Třetí věta, „*Simchas Torah*“, je inspirovaná biblickou pasáží, kdy Mojžíš předává „dětem Izraele“ pochodeň, jasný paprsek naděje. Snaží se zachytit extatické veselí, které je formou úcty stoupenců chasidismu k tóře.²⁹ „*Simchas Torah*“ odkazuje na oslavu na konci týdenního svátku díkuvzdání nazývaném *Sukot*, uprostřed kterého se zpívá, tančí a svitky tóry se slavnostně nesou v radostném průvodu kolem synagogy. Po posledním dni *Sukotu* následuje *Simchas Torah* (v českém prostředí *Simchat Tóra*), kdy jdou dočteny poslední verše tóry a opět se s nadšením začíná od úvodu.³⁰

Finále suity je živou, optimistickou a vzletnou větou, která v kontrastu s předchozími vnese pocit pohody a spokojenosti. I zde housle dosáhnou svých hranic dynamiky i rozsahu, navíc je houslový part výrazně rytmicky podpořen klavírem. Věta obsahuje citaci fragmentu melodie populární svatební písně (tzv. mezinka³¹) „*Di mezinke oisgegeben*“ („*Nejmłodší dcera vdaná*“) Marka Varšavského, kterou si Ernest Bloch pamatoval z mládí.³²

²⁸ LEVIN, W. N. *Baal Shem (for Violin Solo and Orchestra)*. [Výklad náboženského kontextu díla.] In: <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/symphonic-visions/work/baal-shem-for-violin-solo-and-orchestra/> [Cit. 9. 4. 2020]

²⁹ *Tóra* (z hebrejského *tórah*, lze přeložit jako „rady, vyučování, zákon“) označuje prvních pět knih Bible – 1. až 5. knihu Mojžíšovu. Pětidílný svazek bývá označován jako tzv. *Pentateuch*. Více viz např.: <https://www.jw.org/cs/co-rika-bible/otazky/tora-pentateuch/> [Cit. 20. 4. 2020]

³⁰ Více viz: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Sukot> [Cit. 20. 4. 2020]

³¹ S úryvkem z *mezinky* je spojena následující historka: Během doby, kdy Ernest Bloch pracoval na své houslové suitě, koupil si své první auto značky Ford. Jeho výrobce v té době již otevřeně hlásal antisemitské názory. Bloch se svým obvyklým smyslem pro sarkastický humor okamžitě auto pojmenoval „*Mezinka*“. In: BLOCH, S. *Ernest Bloch: Creative Spirit. A Program Source Book*. New York, 1976. Str. 62.

³² In: Kushner, Z. David. *Ernest Bloch: The Cleveland Years (1920-25)*. Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online. Vol. 8/II, 2010. Str. 179 – 180.

2.2 Okolnosti vzniku díla a jeho premiéra

Suitu „*Baal Shem*“ Ernest Bloch komponoval v průběhu roku 1923. Jeho do té doby poslední skladbou s židovskou tematikou byla „*Israel Symphony*“ z roku 1916. Poté se Bloch od tohoto způsobu hudebního vyjádření odvrátil a inspiraci hledal a nacházel jinde. Když se pak po sedmi letech rozhodl napsat opět něco „židovského“, pustil se do práce s chutí a vložil do ní celé své srdce.

Původně byl „*Baal Shem*“ zkomponován pro vynikajícího švýcarského houslistu André de Ribaupierra, který přijal Blochovo pozvání a v roce 1923 nastoupil jakožto pedagog na *Cleveland Institute of Music*. S Ernestem Blochem se velmi záhy stali přáteli. Ribaupierrova přítomnost Blocha motivovala k napsání několika kratších „příležitostných“ skladeb, méně závažných, než byla jeho houslová „*Sonata*“ z roku 1920. První větu cyklu „*Baal Shem*“ představil André de Ribaupierre na koncertě institutu v rámci svého recitálu 24. května 1923. Zbývající věty byly dokončeny koncem října roku 1923.³³ Světová premiéra díla však proběhla až 6. února 1924 v synagoze židovské kongregace B'nai Jeshurun v Clevelandu.³⁴

Je zajímavé, že se ke suitě „*Baal Shem*“ řada Blochových přátel stavěla zamítavě. Měli pocit, že skladba neuspěje, protože měla zcela jiný formát, než Blochova díla ostatní. Ernest Bloch později často vyprávěl, jak s André de Ribaupierrem navštívili kancelář Carla Fischera, aby mu zahráli svůj nový opus. Po dokončení suity prý Carl Fischer vzrušeně vstal, plácl Blocha po zádech a zvolal: „*Blochu, zlepšuješ se a opravdu se někam dostáváš.*“³⁵ O dílo ihned projevil zájem – vyšlo tiskem v roce 1924 u nakladatelství *Carl Fischer Inc.* v New Yorku a na žádost vydavatele Ernest Bloch roku 1939 zhotovil i orchestrální verzi. Suita se stala velmi úspěšnou, dokonce na čas zastínila díla ostatní. Ernest Bloch dílo nakonec věnoval památce své matky, která, i když měla v oblasti vážné hudby jen malé znalosti, by těmito drobným skladbám dle Blocha jistě porozuměla a líbily by se jí.³⁶

³³ In: <http://www.ernestbloch.org/2018/08/16/biographical-1920-1929/>
[Cit. 26. 5. 2020]

³⁴ In: http://www.musiques-regenerees.fr/Bloch/Musiciens/AndreDeRibaupierre_LivreScherrer.html [Cit. 26. 5. 2020]

³⁵ In: BLOCH, Suzanne. *Ernest Bloch: Creative Spirit*. New York, 1976. Str. 61.

³⁶ Tamtéž, str. 61.

3 „Nigun“

3.1 Židovská modalita

Pojem „židovská hudba“ zahrnuje velmi širokou oblast rozmanitých projevů hudebního života židovského etnika po celém světě. Konkrétní podoba je vázána na jednotlivé komunity i na hudební styl – velké rozdíly jsou například mezi umělou synagogální hudební kulturou udržovanou po staletí a taneční lidovou hudbou, tzv. klezmer.

Obecně nám coby Slovanům, kteří mají zažitou dur-mollovou tonalitu a případně modalitu zděděnou ze starých církevních stupnic (dórská, frygická, lydická a mixolydická), zní židovská hudba exoticky, neboť stavba jejích melodií a harmonie je silně ovlivněna orientálními prvky a hudbou východoevropských, jihoevropských a středomořských oblastí (např. Řecka a Turecka). Poněvadž se v následující analytické kapitole práce budeme zabývat skladbou s modálním charakterem, ve stručnosti představíme základní židovské modální systémy.³⁷ Dále se v židovských nápěvech vyskytuje i pentatonika a cikánské stupnice. Obecně je charakteristickým znakem židovských nápěvů použití jedenapůltónových intervalů. Centrálním tónem skladby „Nigun“ je tón *g*, proto jej zvolíme i jako základní tón v našich příkladech modálních řad:

Ahava Rabbah (Ahava Raba): e – f – **g** – as – h – c – d – es – f – g

Pro modus *Ahava Raba*, nazývaný též jako *Frejgiš* nebo „židovský frygický“, je typický jedenapůltónový interval (tzv. *hiatus*) mezi 2. a 3. stupněm. V židovských melodiích se často rozlišují oktávy, přičemž pro oktávu základní může platit jiné předznamenání (jiné rozvržení půltónů, celých tónů a jedenapůltónů), než pro oktávu spodní či vrchní. To je i případ modu *Ahava Raba*, kde se ve spodní oktávě používá velká sexta, což je pod základním tónem **g** tón e. Dalším charakteristickým prvkem spojeným s tímto modem je použití mollového akordu na sedmém sníženém stupni v závěrečné kadenci, místo běžné durové dominanty.

³⁷ Názvy židovských modů (tónin) jsou odvozené od začátku nejfrekventovanějších modliteb, zpívaných v těchto modech. K názvům modů přikládáme ekvivalent užívaný v českém prostředí. Přehled modů je převzat z: https://en.wikipedia.org/wiki/Jewish_prayer_modes [Cit. 5. 6. 2020]

Adonai (HaShem) Malach:

d - e - fis - **g** - a - h - c - d - e - f - g - a - b

Základní oktáva modu *Adonaj Malach* (nebo též *HaŠem Malach*) odpovídá mixolydické církevní stupnici s durovým kvintakordem a sníženým 7. stupněm. Ve vrchní oktávě se však tercie mění na mollovou a v oktávě spodní se zvyšuje 7. stupeň, čímž modus zní jako stupnice durová.

Misheberach (Mi Šeberach): fis - **g** - a - b - cis/c - d - e - f - g

V modu *Mi Šeberach*, neboli „ukrajinském dórském“, se hiatus vyskytuje mezi 3. a 4. stupněm, ovšem v některých případech být 4. stupeň zvýšený nemusí. Ve spodní oktávě je zvykem zvyšovat 7. stupeň.

Magein Avot (Magen Avot): fis - **g** - a - b - c - d - es - f - g

Modus *Magen Avot* je totožný s aiolskou mollovou stupnicí, liší se pouze alterací 7. stupně ve spodní oktávě, kdy vzniká mezi 6. a 7. stupněm vzdálenost jednoho a půl tónu.

Yishtabach (Jištabach): g - as - b - c - des - es - f - g

Jištabach je variantou modu *Magen Avot*, postavenou na jeho 2. stupni. Vyznačuje se snížením 2., 5. a 7. stupně (i ve spodní oktávě).

3.2 Hudební analýza díla

Pro skladbu „*Nigun*“ zvolil Ernest Bloch třídílnou formu ABA' s krátkou introdukcí a kodou (schéma struktury viz obr. 2). Celkově se dílo rozkládá na 114 taktů (počítáme-li i naznačené taktové čáry v houslových kadencích) a doba trvání se pohybuje od 6 do 7 minut, záleží na pojetí interpreta. Počáteční předepsané tempo je *Adagio non troppo* (tj. zvolna, pohodlně, ale ne příliš) s metronomickým upřesněním ♩ = 66 – 69.

Díl:	i	A	B	A'	k
Takty:	1 - 5	6 - 38	39 - 93	94 - 108	108 - 114

Obr. 2: „*Nigun*“ - schéma struktury skladby

Introdukce

„Nigun“ je zahájen pětiktovou klavírní předehrou ve čtyřčtvrtovém taktu a tónině *g moll harmonické*. Ačkoliv introdukce působí vcelku jednoduše, má svým důmyslným dynamickým, agogickým i harmonickým zpracováním potenciál okamžitě uvést posluchače do atmosféry skladby. Klavír s pokynem *fieramente* (směle, hrdě) vstoupí ve *forte* akcentovaným motivem v oktávě s ostrým dvojitě tečkovaným rytmem, na který po náhlém zeslabení navážou legatované osminy v oktávách s jedenapůltónem mezi 6. a 7. stupněm (tóny *es* a *fis*). Po dynamickém propadu osminové motivy opět zesílí, až skončí dramaticky ve *forte* na spodní kvintě (tónu *d*) s korunou. S postupným zpomalením a zeslabením následuje triolový dovětek, předjímka budoucí „modlitby“ v oblasti hlavního tématu. Na triolovém motivu je připsáno *tenuto* (symbol vodorovných čárek nad notami) – měla by být zachována délka tónů, ale měly by se zřetelně oddělit.

Levá ruka klavíru na konci prvního taktu po úvodním motivu v basu synkopicky vstupuje chromatickým protipohybem s průchodem na tónu *as*, sníženém 2. stupni. Další „židovskou“ alterací je tón *cis* – zvýšený 4. stupeň ve 3. taktu. V závěrečné kadenci v taktu č. 4 je kvintou *f – c* naznačený přechod k tónice přes 7. stupeň: *S – VII – T*, což je také jeden z prvků typických pro židovskou harmonii. V taktu č. 5 levá ruka klavíru přechází do oktávového *tremola*, tvořícího podkres tematické melodie houslí v první části **a** dílu **A**.

1 Adagio non troppo (♩ = 66-69)

Violino

Piano

fieramente

f

p

p cresc.

f poco dim.

pp

a tempo fieramente

poco rit.

(mf)

Obr. 3: Introdukce (takty 1 - 5)

Díl A

Díl **A** tvoří dvě výrazná témata. S přihlédnutím k rozdílnému charakteru klavírního doprovodu lze díl rozčlenit na části **a**, **b** a **b'**. S hlavním tématem, které pojmenujeme jako **Téma A**, vstupují housle osminovým zdvihem na konci taktu č. 5. Téma je složeno ze tří příbuzných motivických frází. První, ještě s výrazem *fieramente*, vytvoří dynamický i melodický oblouk, jenž ozdobenými šestnáctinami vygraduje ke koruně na tónické tercii a s umírněním a zeslabením se navrátí zpět. Fráze je pro dosažení specifické expresivní barvy předepsána na nejnižší struně G. V závěrečném motivu se k houslím s plnou harmonií připojí pravá ruka klavíru. Motiv je jedním ze sjednocujících prvků skladby a bude se v jejím průběhu, byť v různých obměnách, objevovat, proto jej označíme jako **m_a**. Motiv v augmentované podobě a s mírným intervalovým posměněním zazněl již v úvodním taktu skladby.

Na konci taktu č. 7 opustí levá ruka klavíru dosavadní *tremolo* (to přebere ruka pravá, akorát v podobě sestupné kvinty) a v oktávách přednese další významný prvek hudebního materiálu skladby, dvoutaktový triolový motiv, který je v podstatě redukcí vstupního motivu houslí. V polovině následujícího taktu, zkráceného na dvě čtvrté doby, imitují klavírní motiv housle. Po nich je motiv ještě jednou zopakován v klavíru. V taktech č. 9 – 11 pokračuje motivicky rozšířené téma v houslích kumulací triolových motivů, které budí zdání improvizace. Melodická linie je ozvláštněna alterací tónů *h* a *b*, melodickou ozdobou triolového sestupu a končí augmentovaným motivem **m_a**. Metrum se od taktu č. 9 vrátí do čtyřčtvrtého schématu. Úsek s výrazovým pokynem *lamentoso* (naříkavě) neplyne v monotónním tempu, jeho agogické uchopení je naznačeno poznámkami *poco accelerando* (mírně zrychlit) a opět *allargando* (volněji, rozvláčně). S další houslovou frází hudební proud propojí pravá ruka klavíru kvartsextakordy *g moll*. Levá ruka klavíru po triolových motivech v oktávách rozvážně s *crescendem* podporujícím dění v houslích sestoupí do ostinátního oktávového *tremola* na tónice, na němž postupně zeslabí.

Po krátkém odmlčení před koncem taktu č. 12 housle rozloženým akordem *g moll* ve dvaatřicetinách s výrazným *crescendem* vystoupí k motivu **m_a**, na který imitací **m_a** v kvintakordech odpoví klavír. Následně se v houslovém

partu začne odvíjet kadence improvizálního charakteru, ale s vypsáním notovým materiálem. Započnou ji sestupné osminy a tři triolové motivy s *accelerandem* a *crescendem* do prvního vrcholu skladby, kdy se melodie ve *fortissimu* přesune o oktávu výše do tříčárkované oktávy, aby mohla vzápětí klesnout až na nejnižší prázdnou strunu *G*. Spád je efektně řešen hodnotami tónů – od čtvrtových délek hraných *tenutem* přes rozklad *g moll* v šestnáctinách (*tenuto* pod jedním smykem) a sextole (již pod *legatem*). Dosud housle doprovázelo *tremolo* klavíru, které s poslední osminou houslové sestupné pasáže ve 14. taktu skončí. Dále pokračují housle sólo třemi vzestupnými příbuznými motivy v šestnáctinách, založenými na rozkladech tónického septakordu. První motiv je předepsán na *G* struně. Třetí motiv je rozšířen, doplněn dvojhmaty (střídání sexty s kvartou) a se zvolněním a zesílením vyústí do nástupu tématu **A** v taktu č. 17.

Téma A není citováno doslovně, jedná se spíše o jeho variaci. Nastupuje tentokrát v tónině *B dur* v houslích znělým akordem ve *fortissimu*. V taktu č. 17 se do hudebního dění opět zapojí klavír – pravá ruka motivem **m_a** s akcenty (v taktu č. 19 je **m_a** zopakován o oktávu výše a v dynamice *mezzopiano* na způsob echa), levá ruka *tremolem* v nejnižších oktávách (tóny *subkontra b* a *kontra b*). Spíše než charakter nářku má nyní téma, které po svém horlivém nástupu zeslabí, lyričtější náladu a působí zpěvnějším dojmem. Má být přednášeno široce a „vláčně“ (*largamente*). Atmosféra se mírně změní v taktu č. 20, kdy klavír dosavadní plynutí přeruší akordy ve *staccatu* a návratu do *g moll* s velkou sextou, tónem *e*, místo *es*. Navrátí se naléhavost tématu, jež od taktu č. 21 začne gradovat a zrychlovat. Melodie postupně stoupá a rytmicky se zahušťuje – od triol přes šestnáctinové figury až k rychlému vzestupnému stupnicového běhu *ad libitum* v *g moll* melodické od prázdné struny *G* (tón *malé g*) přes tři oktávy k tónu *g³*. Poté je tematická oblast **a** v houslích s vítězným výrazem zakončena postupem v oktávových dvojhmatech z tónu *d²* na tón *a³*, který je zároveň harmonickou modulací do modu *Ahava Raba* od tónu *d* (modus s durovou tercií, 2. a 6. sníženým stupněm) v taktu č. 24. V klavíru se v taktu č. 21 na čtvrtových akordech odehraje v obou rukách *crescendo*, pod houslovou pasáží setrvá klavír na akordu *g moll* s přidanou sextou a na jeden takt se odmlčí. Ve 24. taktu přebere iniciativu, vstoupí v plné síle a motivem **m_a** uzavře část **a** dílu **A**.

5 **Aa** **IVa Tema A**
a tempo fieramente (mf)² *poco ma*
pp *pp colla parte marcato*

8 *lamentoso* *poco cresc.* *accol.* *allargando*

11 *ma* *a tempo* *ma* *ma*
mf *pp* *mf*

14 *(Cadenza)* *accol.* *(a tempo)* **IV.**
colla parte

15 *allarg.* **Tema A** *a tempo largamente* *ma*

Obr. 4: Díl A, část a (taky 5 - 24)

O propojení částí **a** a **b** se postará v taktu č. 24, rozšířeném o dvě doby, levá ruka klavíru náhlým dynamickým zlomem a rozkladem čistých kvart a kvint (tóny *a* a *d*) s dvaatřetinovým zdvihem, jímž předpoví nástup nového tématu. Ten výrazně zazní na konci taktu v pravé ruce klavíru. **Téma B** se odehrává v dominantní modální tónině (*Ahava Raba*) *D* a je vznešenou, expresivní a díky zdobení a modalitě orientálně znějící melodií s výraznou hlavou, kdy po dvaatřetinovém akcentovaném zdvihu nápěv stoupne o čistou kvartu, z níž klesne na durovou tercii. Úvodní motiv nového tematického materiálu přednese nejprve od tónu *d*² klavír. Vstupuje majestátně ve *forte*, ale záhy zeslabí. Na konci taktu č. 26 téma převzou a následně rozvedou housle, které začnou v oktávových dvojhmatech na dominantě, tónu *a*. Druhá část motivu, v klavíru s dvaatřetinami, je v houslích artikulovaná klidněji

v triolách. Efekt kánonu dokončí pravá ruka klavíru, která na konci taktu č. 27 zopakuje hlavní tematický motiv, opět od tónu d^2 . Mezitím housle navážou šestnáctinovým motivem, vzápětí zopakovaným o oktávu a tercii níže na struně G. V basu po celou dobu pulzuje ostinátní figurace tvořená vzestupným dvaatřicetinovým motivem v *legatu* s použitím pedálu. Figura je nepravidelně situována buď do malé, nebo jednočárkované oktávy.

Fráze končí reminiscencí na m_a jak v houslích, tak v obou rukách klavíru, přičemž levá ruka má hrát ještě o oktávu níže, než je tištěno. Oba nástroje se v motivu imitačně prostřídají. Toto doznívání probíhá v *pianissimu s diminuendem* a budí zdání, že se hudební proud vytratí, ale v druhé polovině taktu č. 30 dojde k novému vzepětí. Vzestupné rozklady kvart a kvint (tóny a a d), v houslích v opakovaných triolách a s podporou osmin v basu, tvoří s *crescendem* a tempovým oživením (*poco animando*) spojku do části b' , další citaci tématu **B**. V pravé ruce klavíru rezonuje kvartsextakord d *moll*.

V taktu č. 33 dojde zrušením dvou b ke změně předznamenání a v houslích se v plné síle ozve melodie tématu **B** v transpozici. Místo dvaatřicetinového zdvihu je tentokrát téma uvedeno triolou a probíhá v mollovém modu od tónu d s alterovaným 4. stupněm. Harmonický doprovod v osminových *arpeggiech* v klavíru je zahuštěný o sekundu a sextu. Housle dvakrát zopakují hlavní motiv, a poté znovu o tercii výše hlavu tématu doplněnou vzestupným akordickým rozkladem d *moll*. Zde se nachází druhý vrchol dílu **A**. Podruhé z hlavního motivu, pod nímž klavír změní harmonii ze septakordu d *moll*, na septakord h *moll*, housle stupňovitě šestnáctinami z tónu h^3 seběhnou na závěrečný tón *malé a*. Zvýrazněný tón a v akordech klavíru z taktu č. 36 převáží – stupnice je typická *a moll cikánská* se dvěma hiáty mezi 3. a 4. a mezi 6. a 7. stupněm. Ze spodního tónu a housle stoupnou o nónu na tón h , na kterém se mírně pozdrží, a poté se o stupeň vrátí na tóniku. Závěr proběhne na struně G s drobnou dynamickou nuancí a *ritardandem*, kterým se připraví další hudební dění.

24 *a tempo* **Ab** *Maestoso* **Tema B** *espr.*

26 **Tema B**

28 *IV*

30 *poco dim.* *poco animando* *crescendo* *crescendo* *qua bassa*

32 **Tema B** **Ab** *mf*

Obr. 5: Díl **A**, části **b** a **b'** (takty 24 - 38)

Díl B

Díl **B** přináší po vypjatému závěru předchozího dílu zklidnění. Vnitřně lze díl **B** rozčlenit do 4 úseků, které však motivicky tvoří oblast zastřešenou jedním tématem (**Téma C**). Jedná se o části: **c** (takty 39 – 48), **d** (takty 49 – 56), provedení **x** (takty 57 – 76) a **c'** (takty 77 – 93). Od taktu č. 39 je předepsán dvoučtvrtvový takt a tempo nepatrně vyšší, než bylo výchozí tempo dílu **A**: *Poco meno lento*, ♩ = 80.

Téma **C** nastupuje nenápadně v *piano* v pravé ruce klavíru osminovým zdvihem na poslední době taktu č. 38. Tonálním centrem je tón *e* a použitá modalita vychází z cikánské durové stupnice (snížený 2. stupeň, tón *f*, durová tercie, tón *gis*, a snížený 6. stupeň, tón *c*). Od taktu č. 43 se již místo tónu *dis* vyskytuje tón *d*, modus se mění na *Ahava Raba* a v harmonii se střídají septakordy *E dur* a *D dur*. Melodie tématu od počátku dílu **B** zvolna líbezně (*dolce*) plyne pod *legatem* a je přizdobovaná přírazy. Housle v prvních čtyřech taktech, a v podstatě již dvěma tóny z předchozího dílu (čtvrtvové tóny h^1 a a^1), doplňují téma augmentací jeho závěrečného motivu. Od taktu č. 43 se zdvihem housle téma přeberou, ve třetím taktu přidají melodickou ozdobu a následně téma motivicky rozšíří. Nastává třítaktová gradace pomocí

stoupajících melodických motivů, *crescenda* a živějšího pohybu. Úsek by měl být hrán na *D* struně. Pravá ruka klavíru s vrchním hlasem v levé ruce housle podpoří augmentovaným tematickým motivem v kvartsextakordech, jehož závěr oproti expozici směřuje vzhůru a s akcenty podpoří hudební vývoj. Rytmický model čtvrtová s tečkou + osmina se stane jedním z charakteristických prvků dílu **B**. Levá ruka hudební dění v části **c** dílu **B** podbarvuje prodlevou na tónu *e* v synkopách. V taktu č. 48 svůj tep přeruší a s akcentem vstoupí na poslední dobu s tónem *d* v oktávě, čímž utvoří přechod z *E dur* septakordu do následující tóniny *C dur* v části **d** (takt č. 49).

Téma C se v mírné motivické obměně a ve tří- a dvoučárkované oktávě rozezná ve *forte* v partu houslí, podpořeno v první frázi plnými akordy na začátku taktů a *arpeggii* na druhých dobách v klavíru. Hlavu tématu tentokrát tvoří rytmický model osmina s tečkou + šestnáctina + dvě osminy ve *staccatu*. Tempo se vrátí k původnímu, výraz by měl být „poněkud zdrženlivý“ (*poco sostenuto*). Poprvé téma harmonicky ztvárňují akordy *C dur*, *E⁷ dur*, *dis zmenšený* a *E dur*, druhou frází pak *C dur*, *G dur*, *F dur* a přes tóny mollové dominanty *h* a *d* se harmonie vrací do *E dur*. Basová linka důrazně s akcenty přednáší jednoduchou melodii, ve které pak pokračuje i v následující prováděcí části, kterou jsme označili písmenem **x**.

The image shows a musical score for measures 39 to 49. It consists of two systems of staves. The first system (measures 39-44) is marked 'Poco meno lento (♩ = 80)'. The second system (measures 45-49) is marked 'poco animando'. The score features two parts: a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). A yellow circle labeled 'Bc' is placed above measure 39. A yellow box labeled 'Téma C' highlights a melodic motif in the violin part starting at measure 40. Another yellow box labeled 'Téma C' highlights a similar motif in the piano part starting at measure 45. A yellow circle labeled 'd' is placed above measure 48, indicating a key change. The piano part includes various chordal textures and arpeggios. The tempo markings 'poco animando' and 'poco sostenuto' are also present.



Obr. 6: Díl **B**, části **c** a **d** (takty 38 - 56)

Následuje epizoda s prováděcím charakterem. V houslích se odehrává sekvencový vzestup opakováním sestupných tematických motivů. Od taktu č. 62 přechází housle do dvojhmatů a dále postupují v terciích. V taktech č. 66 a 67 zahrají oba rytmické modely (osminový sestupný motiv pod legatem a figuru čtvrtová s tečkou + osmina) najednou. Následně připomenou synkopy z úvodu dílu, po nichž vstoupí motivy prvních dvou taktů **Tématu C** v podobě z části **d**. Motivy jsou posléze zopakovány, a poté třikrát zazní pouze osminová figura. Provedení ve svém závěru vygraduje chromatickým osminovým postupem se zatěžkáním k citaci **Tématu C** a zároveň hlavního tektonického vrcholu skladby. V hudební ploše mezihry tvoří pravá ruka klavíru harmonickou výplň a levá ruka přednáší svou vlastní jednoduchou melodickou linii, jejímž vzestupným charakterem podporuje houslovou gradaci. Úsek může být interpretován i jako náznak polyfonní techniky. Klavír má také za úkol vytvořit dlouhé *crescendo*, proto je zapotřebí, aby začal z úplného *pianissima*.

Část **c'** vnese do hudebního dění velmi emotivní prvek, daný pohybem tématu ve tříčárkované oktávě a mohutným doprovodem klavíru v plné harmonii a s užitím rytmického modelu z hlavy tématu části **d**. V předznamenání se opět objeví dvě *b*, ale téma nastoupí v *D dur* se sníženou sextou. Podruhé je téma v houslích předneseno o oktávu níže a místy doplněno dvojhmaty. Aby melodie co nejvíce vynikla, pokládá pravá ruka klavíru akordy v *piano* a bas setrvává na prodlevě na oktávě *d*. V harmonii se střídají akordy *D dur* a *cis zmenšený*, v taktu č. 83 zazní *Es dur* a po něm se harmonie ustálí na drženém souzvuku *D dur*. Housle klesajícími motivy přejdou do sólové kadence, kde *cikánskou D dur* v sextách sestoupí na tóniku, tón *d¹* hraný na prázdné struně, kolem kterého oscilují v půltónových pohybech, až se pomocí *tremol* s přibranou strunou *D* vydají směrem k návratu dílu **A** a tónině *g moll*.

57 **I** poco a poco, animato animando

mp *cresc. poco a poco*

pp *poco cresc.*

p

63

p *cresc.*

70

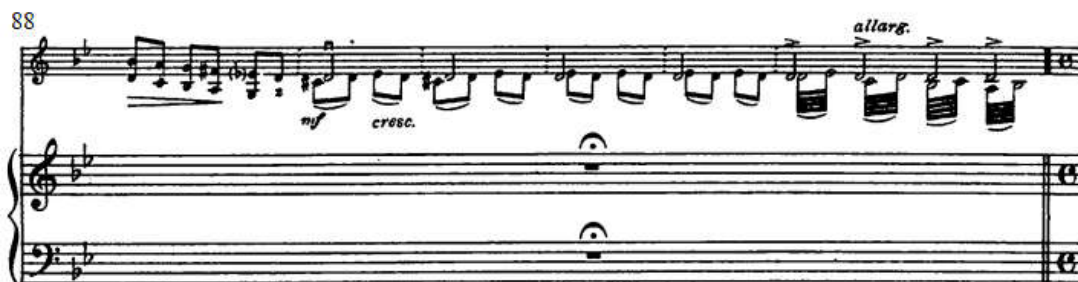
accel. *allarg.*

77 **C** *a tempo*

ff

ff *p*

83



Obr. 7: Díl **B**, části **x** a **c'** (takty 57 - 93)

Díl **A'**

Návrat **Tématu A** se v houslích koná v plné síle s akordickým přírazem u první, korunou prodloužené doby, místo původního osminového zdvihu. Téma v porovnání s úvodem nastoupí o oktávu výše a v motivu již rovnou zazní triola. Dále housle pokračují s přibranou strunou *D* a ve dvojhmatech (většinou terciích) s přírazy. Klavírní part je zprvu totožný a dynamicky se drží zpět, v taktu č. 97 nalezneme v levé ruce obměnu triolového motivu – nyní zazní dva dvaatřicetinové motivy, druhý o oktávu výše. *Tremolo* klavíru tentokrát trvá po celou dobu houslové kadence.

Do kadence housle vystoupají v taktu č. 100, jehož metrum je již *ad libitum* – vypsané hodnoty by se do čtyř dob nevešly. Rozložené *g moll* akordy housle zavedou k motivu **m_a** a následnému odvíjení triolových motivů ve tříčárkované oktávě. „Improvizace“ je obohacena o sextoly založené na rozloženém septakordu *g moll* a končí na střídající se sekundě (názvuk trylku) s *allargandem*, jímž připraví tematický vstup ve *fortissimu* a tříčárkované oktávě, poslední vrchol skladby. Pod melodií houslí zahřmí v klavíru motiv **m_a** v plné harmonii *B dur* a v obou rukách (v levé ruce rozšířený). Chvilkovou durovou atmosféru přeruší již v dalším taktu zdvihová nonola – melodická stupnice *g moll*. Další melodické vyprávění repetovaných motivů v houslích se již odehrává v modálním zabarvení s „bolestným“ disonantním motivem **m_a** v klavíru. Poslední triolu s *tenutem* pod *legatem* v taktu č. 107 housle výrazně zvolní a frázi se zeslabením zakončí na tónu *a¹* s korunou, do kterého v tichosti vstoupí klavír se smířlivým akordem *D dur*. Úsek od stupnicového běhu by měl být hrán na *G* struně.

Koda

Po nepatrném odmlčení vstoupí housle tematickým triolovým motivem do **kody** skladby, která svým přednesem *dolcissimo* (co nejsladčeji, nejlíbezněji) a *pianissimo* dynamikou vnese po řadě vypjatých okamžiků do skladby konečný prvek usmíření a vyrovnání. Housle postupně motiv od tonálního centra *d* přednesou ve dvojčárkované (na *D* struně) a potřetí ve tříčárkované oktávě. Z ní pak s poklidem stupňovitě sestoupí modem *Ahava Raba* (hiatus mezi tóny *es* – *fis*, tóny *b* a *c*) na závěrečnou tóniku, tón *d*², doporučený hrát flažoletem, kde se melodie definitivně vytratí do ztracena. V posledním sestupném motivu volí Bloch použít struny *A* a *D*, čímž se docílí zamlženější, ne tak ostré barvy zvuku.

Klavír v průběhu **kody** podbarvuje rozjímání houslí akordy *D dur* střídajícími se s disonantním souzvukem složeným poprvé z kvint, tónů houslových strun: *g* – *d* – *a* – *e*, podruhé se bas změnil na tón *b*. Rytmicky motivy připomínají motiv **m_a** a jsou deklamovány s akcenty s postupným *diminuendem*. Po druhém motivickém vstupu nechá klavír již čistou durovou harmonii doznít. Své dořekne v úplném závěru – skladbu ukončí akordy *a moll zmenšený* (odvozený z modu) a *D dur*.

The image shows a musical score for the Koda section, measures 94-97. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a circled 'Aa' and a blue box around the first measure. The piano part has a blue box around the first measure and another around the final measure. The score includes markings for 'Tempo I', 'Téma A', 'mf', 'marcato', 'accel.', 'allarg.', and 'pp'. The final measure of the piano part shows a diminished A minor chord and a D major chord.

This image displays a musical score for piano and violin/viola, consisting of five systems of music. The systems are numbered 100, 98, 100, 103, and 105. The score includes various performance instructions and technical markings:

- System 100 (top):** Features the instruction *ad lib.* and *colla parte*. A *p* (piano) dynamic marking is present. A blue box highlights a specific passage in the upper right.
- System 98:** Includes the instruction *allarg.* (allargando) and *colla parte*. A blue box highlights a complex passage in the upper right.
- System 100 (middle):** Includes the instruction *rall. molto* (rallentando molto) and *colla parte*. A *p* dynamic marking is present. A blue box highlights a complex passage in the upper right.
- System 103:** Includes the instruction *allarg.* and *colla parte*. A blue box highlights a complex passage in the upper right.
- System 105:** Includes the instruction *rall. molto* and *colla parte*. A *p* dynamic marking is present. A blue box highlights a complex passage in the upper right.

Throughout the score, there are numerous technical markings such as *v* (violino/viola), *ma* (mano sinistra), and *colla parte*. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

108 *tunga* **koda** *dolcissimo* III

pp *p* *pp* *p* *dim.* *gva bassa*.....

111 II III IV *rit.* *pp pesante*

Obr. 8: Díl A' a **koda** (takty 94 - 114)

3.3 Interpretační analýza díla

Skladba „*Nigun*“ je detailně vybavena dynamickými znaménky, poznámkami k výrazu a tempu i způsobu artikulace. Většinu z předepsaných značení jsme popsali v předchozí analýze, proto se k těmto detailům již nebudeme vracet. Co v partu vyznačeno není, je například způsob *vibrata* a užití *glissand*. Také se v jednotlivých vydáních může lišit artikulace a smyky. Spíše než pátrat, co je a co není v partu, se zaměříme na posluchačskou a hráčskou zkušenost a představíme konkrétní možnosti ztvárnění díla na příkladu nahrávek Yehudi Menuhina a Leonida Kogana.

Původem ukrajinský houslista Leonid Kogan (1924 – 1982) dokáže během nahrávky skladby udržet vnitřní klid a napětí kumuluje postupně a kontrolovaně. Rozhodně jeho podání působí, že není zamýšleno pouze „na efekt“, ale že je skutečně prožité. Jeho „*Nigun*“ plyne systematicky, nenalezneme zde žádné extrémní tempové rozdíly. Kogan dokáže rozlišit něžné a kontemplativní úseky od emočně vypjatých vrcholů. Ukázněně pracuje s dynamikou a rozložením hudby v čase. Jeho *vibrato* je husté, zároveň však jemné, a *glissanda* používá přirozeně a úsporně tak, aby nebyla rušivá. Melodické zdobení, přírazy a nátryly hraje srozumitelně a většinou dodržuje autorův zápis.

Náhravka Američana židovského původu Yehudi Menuhina (1916 – 1999), kterou máme k dispozici, pochází z roku 1929, kdy bylo Menuhinovi pouhých 13 let.³⁸ Vzhledem k jeho tehdejšímu věku jsou některé jeho prvky hry v nahrávce pochopitelné. Obecně Menuhin hraje širším vibratem, než Kogan, a skladbu cítí virtuózněji a expresivněji. Dělá více výrazných *glissand* a nátrylů znějících skoro až jako malá tercie. Preferuje i větší tempové změny a rychlejší tempa.

³⁸ Pozn. aut.: Nahrávka byla vybrána ze zvědavosti a pro její kontrast s vyvrálým pojetím Leonida Kogana. Yehudi Menuhin byl jedním z chráněnců Ernesta Blocha, který ho učil o vztahu mezi jeho židovskou identitou a hudbou. V mládí Menuhin se skladbou „*Nigun*“ vystupoval velmi často. Ve své interpretaci se snažil ztvárnit zvuk chasidské hudby, jak si ji představoval. Mnoho kritiků, i Bloch, považovalo Menuhinova vystoupení za vyjádření autentického židovského citění. In: WALDEN, Joshua. *Yehudi Menuhin and the „Jewish“ Performance Style of Bloch’s „Nigun“*. In: IEBS Newsletter, The International Ernest Bloch Society, č. 4, 2010. Dostupné online: <http://ernestblochsociety.org/data/uploads/winter2010.pdf> [Cit. 20. 6. 2020]

Introdukce

Klavíru si vzhledem k našemu zaměření všímat nebudeme, pouze bychom chtěli podotknout, že v introdukci skladby považujeme za důležité, aby si klavírista dal záležet na každém jejím tónu, dodržel akcenty a dynamický propad a na velmi krátkém úseku dospěl k dramatickému efektu. Druhý osminový motiv na začátku taktu č. 3 lze mírně zatěžkat, aby vyniklo prudké *crescendo* k tónu s korunou. Zároveň je dle našeho názoru žádoucí předejít přednést s patřičným klidem, nikoliv s romantickým patosem.

Díl A (Adagio non troppo)

Vstupní téma houslí začne Leonid Kogan zdrženlivěji, pomaleji a nijak zvlášť výrazně, spíše velmi procítěně. V 8. taktu nehraje na triole psané *portamento*, ale přednese motiv pod *legatem*. Stejným způsobem zahraje triolu i Yehudi Menuhin, který navíc mezi tóny motivu přidává drobná *glissanda*. V první kadenci nedělá L. Kogan příliš velké *accelerando* a na vrcholné g^3 "vyjede" *glissandem*. Po koruně v kadenci v taktech č. 14 a 15 prodlužuje první šestnáctinu, aniž by ji odsazoval, jak je tištěné. Před taktem č. 17 dodrží předepsané *allargando* a na úvodním akordu v návratu tématu rychle vymění smyk žabka-špička. Následující trioly hraje akcentovaně a odděleně (v našem partu je tištěné *legato*). Na rozdíl od Y. Menuhina zrealizuje *diminuendo*, i když o dva takty později, než je psané. Tento způsob, zeslabit až na kvartách, osobně aplikujeme též. *Accelerando* v taktech č. 21 a 22 vyznívá u Kogana přirozeně, artikulace motivů je konkrétní. Na tónu g^2 před stupnicovým během L. Kogan odsadí, stejně tak i Y. Menuhin (jinak to zahrát nelze). Závěrečné oktávy hraje L. Kogan v tempu, zatímco Y. Menuhin je zatěžkává, jak je značeno v partu. Na poslední oktávě L. Kogan opět rychle mění smyk.

Yehudi Menuhin nehraje úvod tak mysticky jako L. Kogan. Používá více *vibrata*, smyku i dynamiky. A *tempo* od taktu č. 12 hraje rychleji a v kadenci ještě výrazně zrychlí. Na vrchní g^3 skočí rovnou, bez *glissu*. I šestnáctinovou figuraci hraje ve vyšším tempu a první tón skupiny zkracuje. Mírné *allargando* Menuhin učiní až na poslední figuře před citací tématu. V tematické ploše ignoruje zeslabení a hraje ji celou ve *forte*. *Accelerando* udělá opět velmi výrazně a stejně jako Kogan před stupnicí odsadí. Na *allargandu* v oktávách si naopak dává záležet více a poslední tón hraje pravděpodobně na jeden smyk.

V klavírní mezihře před nástupem houslí v části **b** dílu **A** klavírista V. Yampolski nepoužije předepsaný pedál. V Menuhinově nahrávce pedál zazní. Rozdíly v pojetí tématu **B** příliš slyšitelné nejsou, akorát v závěru fráze L. Kogan nepřetečkovává tečkovaný rytmus, zatímco Menuhin ano, čímž dodržuje zápis. V taktu č. 29 Menuhin přiváže první šestnáctinu s *glissandem* k předchozí skupině. *Poco animando* začíná L. Kogan z piana, zrychlí a před vstupem tématu v taktu č. 33 nijak výrazně nezpomalí, pouze mírně protáhne poslední šestnáctinu z triolového motivu, kterou oproti zápisu zahraje v oktávě. Vzhledem k tomu, že stejně řeší zdvih i Yehudi Menuhin, zřejmě oktáva ve vídeňské edici chybí. Jen doplníme, že oktávu do své interpretace zařazujeme také.

Po dvojčáře od taktu č. 33 hraje L. Kogan v tempu a na oktávy skáče *glissandem*, Menuhin bez něj. Při výstupu v taktu č. 35 zahraje druhou skupinu šestnáctin oproti zápisu v oktávách. Po sestupu dolů udělá před koncem *ritardando* a poslední šestnáctiny, v partu svázané, rozdělí a rozšíří smyk, čímž utvoří přirozené *crescendo* do tónu h^1 s korunou. Yehudi Menuhin naopak dohraje stupnici v tempu, k šestnáctinám přiváže i následující osminu a pozastaví se až na koruně.

Díl B (Poco meno lento)

Téma C L. Kogan dle našeho názoru přednáší dokonale – s niternou hloubkou, přitom mírně vzrušeně, ale zbytečně nespěchá. Zdvih před nástupem tématu v taktu č. 49 zahraje již v tříčárkované oktávě (varianta v partu tištěná v oktávě), Menuhin zůstává na tónu e^2 . *Poco sostenuto* hraje Kogan široce. Ani on, ani Menuhin nedělají psané *staccato*. Šestnáctinovou triolu v taktu č. 52 zahraje v tempu a odděleně, navíc před ní mírně odsadí. Menuhin ji více zatěžká, ale ne nějak výrazně. Přikláníme se spíše k Menuhinově řešení. V taktu č. 56 před *poco a poco animato* hraje Kogan druhou a třetí osminu také v sextách, jako dobu první (dvojhmaty nejsou tištěny). Menuhin tento motiv zahraje "syrově" na *E* struně, včetně prázdné struny.

V osminách prováděcího úseku *poco a poco animato* Kogan vždy protahuje první a hlavně čtvrtou osminu, což Menuhin nedělá, a na synkopě před oktávami zpomalí. Yehudi Menuhin citaci tematických motivů nijak nepřipraví, hraje celou část jedním tempem a *ritardando* zařadí až na osminy před

dvojčárou (takt č. 75). Hlavu tématu v taktu č. 69 hraje L. Kogan opět *tenutem*, tečky nad notami ignoruje. Již dva takty před dvojčárou začíná tvořit velké *allargando*, stejně tak Y. Menuhin. V tomto místě volíme stále *accelerando* a zpomalíme až na posledním taktu, resp. na tónu b^2 s ligaturou uprostřed taktů. Na ztvárnění tématu ve vysoké poloze po dvojčáře se všichni shodujeme. V taktu č. 81 jsou sice tištěné tečky nad osminovými sextami, ale ty přímo vybízí ke spojení *glissandem*. Až do reprízy pak Kogan respektuje zápis. Závěr spojovací kadence cítí s větším *allargandem*, než Menuhin.

Yehudi Menuhin hraje *Poco meno lento* výrazným legatem s *glissandy*, ne tak vlídně, jako Kogan. Od taktu č. 46 nerealizuje *poco animando*, hraje stále stejně hutně. V tématu *poco sostenuto* podobně jako Kogan nehraje *staccato*, ale tečkovaný rytmus artikuluje ostřeji. V úseku *poco a poco animato* tolik neprotahuje čtvrtou osminu, předepsanou s *tenutem*. S tempem v tomto úseku pohne značně dopředu, před nástupem tématu nezpomalí a tečkovaný rytmus v hlavě tématu v taktu č. 69 nezahraje příliš srozumitelně.

Díl A' (Tempo I.)

Návrat dílu **A** hraje L. Kogan velmi pomalu a s triolou pod *legatem*. Tempo Y. Menuhina je rychlejší, v triole dodrží zápis a zahraje ji odděleně. Po koruně a odsazení v taktu č. 97 začne Kogan z *piana*, ačkoliv není v partu uvedené, a k první tercii přibere přírazem prázdnou strunu *D*. (Obě "inovace" pokládáme za výborný nápad, a kdybychom měli ještě někdy možnost si skladbu zahrát, o tomto řešení budeme přemýšlet.)

V úseku *ad libitum* nevolí Kogan tak velké *forte*, jako Menuhin, hraje mnohem jemněji. Menuhin do počátečního rozkladu zakomponuje *glissando* a po prvním tónu následujícího taktu (č. 101) udělá odsazení. Před sextolami mírně zpomalí. Na sextolách ani jeden z houslistů nezdůrazňuje první tóny, jak je tištěno. Šestnáctinový spád z vrcholu je v podání Menuhina velmi rychlý (až zbrklý) a jednotlivé tóny odděluje. Jeho závěr nepůsobí tak něžně a kontemplativně, jako u Kogana, a poslední tón nehraje flažoletem. L. Kogan zvolí před vrcholem poněkud větší *allargando*, než bychom čekali. V pasáži na *G* struně zbytečně nespěchá, pečlivě přednáší jednotlivé motivy a užívá si závěr skladby. Kodu hraje v pomalejším tempu a nižší dynamice, než Menuhin, klidně a smířeně, jako by už vše bylo řečeno.

ZÁVĚR

Diplomová práce představila osobnost skladatele Ernesta Blocha a jeho skladbu „*Nigun*“ pro housle a klavír ze suity „*Baal Shem*“. Ernest Bloch byl velmi vzdělaným, inspirativním a všestranně zaměřeným člověkem pronikavé mysli, který se zajímal o chod světa od filosofie, estetiky a náboženských otázek po biologii a medicínu. Ve společnosti byl velmi váženou a vlivnou osobností. Byl hudebníkem a pedagogem, ze kterého si mohl každý vzít příklad. Za svá díla získal několik ocenění a svým skladatelským odkazem nepochybně obohatil světovou hudební kulturu.

Ernest Bloch byl spíše kosmopolitním skladatelem, než pouze „židovským“, byť část jeho děl odkazuje k židovské kultuře a ostatní nesou otisky židovského stylu – symbol jeho rukopisu, který pramení z Blochova etnického původu a intuitivního zakořenění v židovské mentalitě.

Styl Ernesta Blocha je jedinečnou syntézou řady směrů, technik a inspiračních zdrojů, jejímž prostřednictvím Bloch vykouzlil díla schopná obsáhnout několik rovin. Lze v nich nalézt například něhu, krásu, filosofickou hloubku, patos spojený s národní hrdostí, nostalgii, lítost, ale i vášeň, elán, radost, nespoutanost a mnoho dalšího.

Blochova suita „*Baal Shem*“ disponuje výraznou duchovní a emocionální silou. Obsah její hudby k nám pronikne, i když nevíme o jejím poselství vůbec nic. Kontext vzniku díla a významy jeho titulu a podtitulů vět úzce spojené s židovskou liturgií objasnila druhá kapitola.

Než jsem přistoupila k analýze skladby „*Nigun*“, seznámila jsem se s hlavními mody používanými v nápěvech židovské hudby, synagogální i lidové. Jeden z nich, *modus Ahava Raba*, tvoří jeden ze základních prvků harmonické i melodické tektoniky díla.

Skladba „*Nigun*“ je po formální stránce třídílnou rapsodií s krátkou introdukcí a kodou. Funkcí klavírní přehry je uvést posluchače do atmosféry díla, které je modlitebním nářkem, tázáním se po spravedlnosti, vírou v naději i usmířením. V průběhu skladby se postupně představí tři různá výrazná témata. Pro houslový part jsou charakteristické momenty vypsáné improvizace, drobné kadence, krátké melodické úseky založené na motivickém

opakování a transpozici motivů do různých oktáv. Velmi plastická je dynamická a agogická stránka skladby. Svou představu se do partu Bloch snažil vnést četnými výrazovými poznámkami. Technické pasáže jsou většinou založené na vcelku jednoduchých akordických rozkladech a stupnicích, nebo střídání kvart a kvint. Nicméně „*Nigun*“ není přehlídkou virtuózních technických cvičení. Hodnota skladby leží v jejím interpretačním ztvárnění způsobem, aby byla probuzena k životu.

Interpretace by měla mít hloubku a měla by být interpretem detailně promyšlená, aby nebyla skladba pouze „odehraná“, ale naopak, aby bylo její sdělení intenzivní a uvěřitelné. Záleží pak už jen na každém, zda upřednostní barevnější, zanícenější, expresivnější, vášnivější nebo naopak mystičtější, klidnější a jemnější pojetí. Ideální je vystihnout svou hrou více aspektů, ale hlavní je hrát skladbu se zaujetím a nadšením.

Pro interprety zkrátka „*Nigun*“ nabízí mnohé, ale také po nich mnohé žádá, a každému tento styl vyhovovat nemusí. Kromě vkusu záleží při výběru skladby i na lidské povaze, zkušenostech nebo na tom, co všechno člověk momentálně prožívá. Osobně jsem velmi ráda, že mě v mé kariéře skladba potkala, poněvadž mi má co předat a tvoří v mém repertoáru tolik potřebný kontrast ke koncertní literatuře. Skladbu rozhodně nevnímám jako „přídavek“ předkládající jednoduché melodie. Její oduševnělost a modální atmosféra mě znovu a znovu dokáže okouzlit.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Ernest Bloch	11
Obr. 2: "Nigun" - schéma struktury skladby	27
Obr. 3: Introdukce (takty 1 - 5)	28
Obr. 4: Díl A, část a (takty 5 - 24)	32
Obr. 5: Díl A, části b a b' (takty 24 - 38)	35
Obr. 6: Díl B, části c a d (takty 38 - 56)	37
Obr. 7: Díl B, části x a c' (takty 57 - 93)	39
Obr. 8: Díl A' a koda (takty 94 - 114)	42

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Literatura, studie a články dostupné online:

BLOCH, Suzanne. *Ernest Bloch: Creative Spirit. A Program Source Book*. New York: Jewish Music Council of the National Jewish Welfare Board, 1976. 146 s.

FUKAČ, Jiří - VYSLOUŽIL, Jiří (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

KUSHNER, Z. David. *Ernest Bloch: The Cleveland Years (1920-25)*. In: Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online. Vol. 8/II, 2010. Str. 175 – 200. Dostupné na: <https://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/>

LEVIN, W. Neil. *Baal Shem (for Violin Solo and Orchestra)*. [Poznámky k nahrávce – výklad náboženského kontextu.] Dostupné na: <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/symphonic-visions/work/baal-shem-for-violin-solo-and-orchestra/>

NOVOTNÝ, Tomáš. *Proč zpívat židovské písně?* In: Hudební výchova 2010/1, roč. 18. Str. 8

SADIE, Stanley, TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3*. 2. vydání. Oxford: University Press, 2001. 919 s. ISBN 0-333-60800-3

SCHWARTZ, Steve. *Ernest Bloch (1880 – 1959)*. In: <http://www.classical.net/music/comp.lst/bloch.php>

SMOLKA, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983. 740 s.

STABLER, David. *50 years after composer Ernest Bloch's death, Oregon celebrates his life and work*. In: The Oregon life [online]. Vloženo 13. 7. 2009. Dostupné na: https://www.oregonlive.com/performance/2009/07/50_years_after_composer_ernest.html

STEINBERG, D. Nancy. *Ernest Bloch: Composer in Nature's University*. Portland, Oregon: Ernest Bloch Foundation, 2013. 39 s.

WALDEN, Joshua. *Yehudi Menuhin and the „Jewish“ Performance Style of Bloch's „Nigun“*. In: IEBS Newsletter, The International Ernest Bloch Society, č. 4, 2010. Dostupné online: <http://ernestblochsociety.org/data/uploads/winter2010.pdf>

Ostatní internetové zdroje:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Leonid_Kogan

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Nigun>

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Sukot>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Confession_\(Judaism\)#Deathbed_confession](https://en.wikipedia.org/wiki/Confession_(Judaism)#Deathbed_confession)

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Ernest_Bloch

<https://sfcu.edu/timeline/entry/9651/ernest-bloch-composer-and-artistic-director>

<http://www.ernestbloch.org/david-z-kushner/>

http://www.ernestbloch.org/home.cfm?dir_cat=80581

<http://www.ernestbloch.org/suite-for-solo-unaccompanied-violin-1958-62/>

<https://www.jw.org/cs/co-rika-bible/otazky/tora-pentateuch/>

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557757&catNum=557757&filetype>About%20this%20Recording&language=English

<https://www.menuhin.org/the-music>

Notové materiály:

BLOCH, Ernest. *Baal Shem (Drei chassidische Stimmungen) für Violine und Klavier. II. Nigun (Improvisation)*. Vídeň: Universal Edition A. G. Wien, 1924. 9 s.

Nahrávky:

Leonid Kogan: Mozart, Bach, Paganini & Bloch. (Interpreti: Leonid Kogan - housle, Vladimir Yampolski - klavír, Kirill Kondrashin - dirigent, Moskevská státní filharmonie). Nahráno 14. 2. 1966. Moskva: ISMC Digital, 1966. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=qZa9N4TeEbA>

Yehudi Menuhin: First Recordings (1928 – 1930). Famous Recital and Encore Pieces. (Interpreti: Yehudi Menuhin - housle, Louis Persinger - klavír). Kompilace vydána 25. 3. 2016. New York: Sony Classical, 2016. (Obsahuje nahrávku „Nigun“ ze dne 12. 2. 1929.) Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=wre7EbZQq9U>

PŘÍLOHA

Přehled děl Ernesta Blocha dle nástrojového obsazení

Orchestrální tvorba:

- „*Symfonie cis moll*“ (1902)
- „*Hiver-Printemps*“ (1905) – cyklus dvou symfonických básní
- „*Trois Poèmes Juifs*“ (1913) – cyklus tří symfonických básní
- „*Symfonie Izrael*“ (1916)
- „*In the Night: A Love Poem*“ (1922) – symfonická báseň
- „*Poems of the Sea*“ (1922) – cyklus tří symfonických básní
- „*Concerto Grosso, No. 1*“ pro smyčcový orchestr s klavírem (1925)
- „*Four Episodes*“ pro komorní orchestr (1926)
- „*America*“ (1926) – epická rapsodie (cyklus symfonických básní)
- „*Helvetia*“ (1929) – symfonická báseň
- „*Evocations*“ (1937) – symfonická suite
- „*Suite Symphonique*“ (1944)
- „*In Memoriam*“ (1952)
- „*Concerto Grosso, No. 2*“ pro smyčcový orchestr (1952)
- „*Sinfonia Breve*“ (1953)
- „*Symfonie Es dur*“ (1955)

Koncertantní tvorba:

- „*Schelomo: Rhapsodie Hébraïque*“ pro violoncello a orchestr (1916)
- „*Suite for viola and orchestra*“ (1919)
- „*Voice in the Wilderness*“ pro orchestr a violoncello sólo (1936)
- „*Concerto for violin and orchestra*“ (1938 Châtel, Haute Savoie)
- „*Baal Shem*“ pro housle a orchestr (1939)
- „*Concerto Symphonique*“ pro klavír a orchestr (1948)
- „*Scherzo Fantasque*“ pro klavír a orchestr (1948)
- „*Concertino for flute, viola and string orchestra*“ (1948)
- „*Suite Hébraïque*“ pro violu (nebo housle) a orchestr (1951)
- „*Symphony for trombone and orchestra*“ (1954)
- „*Proclamation*“ pro trumpetu a orchestr (1955)
- „*Suite Modale*“ pro flétnu a smyčcový orchestr (1956)
- „*Two Last Poems*“ pro flétnu a orchestr (1958)

Vokální a sborová tvorba:

- „*Historiettes au Crépuscule*“ pro mezzosoprán a klavír (1904)
- „*Poèmes d'Automne*“ pro mezzosoprán a orchestr (1906)
- „*Psalm 22*“ (1913)
- „*Prelude and 2 Psalms*“ pro soprán a orchestr (1914)
- „*America: An Epic Rhapsody*“ pro sbor a orchestr (1926)
- „*Avodath Hakodesh (Sacred Service)*“ (1933)

Komorní hudba:

- „*Piano Quintet No. 1*“ (1923)
- „*Piano Quintet No. 2*“ (1957)
- „*String Quartet in G*“ (1896)
- „*String Quartet No. 1*“ (1916)
- „*String Quartet No. 2*“ (1945)
- „*String Quartet No. 3*“ (1952)
- „*String Quartet No. 4*“ (1953)
- „*String Quartet No. 5*“ (1956)
- „*In the Mountains*“ pro smyčcové kvarteto (1924)
- „*Night*“ pro smyčcové kvarteto (1923)
- „*Paysages*“ pro smyčcové kvarteto (1923)
- „*Prelude*“ pro smyčcové kvarteto (1925)
- „*Two Pieces*“ pro smyčcové kvarteto (1938, 1950)
- „*Three Nocturnes*“ pro klavírní trio (1924)

Instrumentální hudba:

Housle:

- „*Sonata No. 1 for violin and piano*“ (1920)
- „*Baal Shem*“ pro housle a klavír (1923)
- „*Poème Mystique: Sonata No. 2 for violin and piano*“ (1924)
- „*Nuit Exotique*“ pro housle a klavír (1924)
- „*Abodah*“ pro housle a klavír (1929)
- „*Mélodie*“ pro housle a klavír (1929)
- „*Suite Hébraïque*“ pro housle a klavír (1951)
- „*Suite No. 1 for violin solo*“ (1958)
- „*Suite No. 2 for violin solo*“ (1958)

Viola:

„*Suite for viola and piano*“ (1919)

„*Suite Hébraïque*“ pro violu a klavír (1951)

„*Meditation and Processional*“ pro violu a klavír (1951)

„*Suite for viola solo*“ - nedokončena (1958)

Violoncello:

„*Sonata*“ pro violoncello a klavír (1897)

„*Méditation Hébraïque*“ pro violoncello a klavír (1924)

„*From Jewish Life*“ pro violoncello a klavír (1924)

„*Suite No. 1 for cello solo*“ (1956)

„*Suite No. 2 for cello solo*“ (1956)

„*Suite No. 3 for cello solo*“ (1957)

Flétna:

„*Suite Modale*“ pro flétnu a klavír (1956)

Klavír:

„*Ex-voto*“ (1914)

„*In the Night: A Love Poem*“ (1922)

„*Poems of the Sea*“ (1922)

„*Four Circus Pieces*“ (1922)

„*Danse Sacrée*“ (1923)

„*Enfantines. 10 pieces for children*“ (1923)

„*Nirvana*“ (1923)

„*Five Sketches in Sepia*“ (1923)

„*Sonata*“ (1935)

„*Visions et Prophéties*“ (1936)

Varhany:

„*6 Preludes*“ (1949)

„*4 Wedding Marches*“ (1950)