

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Dirigování

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**NEOBAROKNÍ STYL IGORA STRAVINSKÉHO  
A ROZBOR ORCHESTRÁLNÍ SUITY PULCINELLA**

**Tomáš Stanček, DiS.**

Vedoucí práce: doc. MgA. Hynek Farkač

Oponent práce: prof. MgA. Leoš Svárovský

Datum obhajoby: 11. září. 2020

Přidělovaný akademický titul : BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Conducting

**BACHELOR'S THESIS**

**NEO-BAROQUE STYLE BY IGOR STRAVINSKY  
AND ANALYSIS OF THE ORCHESTRAL SUITE PULCINELLA**

**Tomáš Stanček, DiS.**

Thesis Supervisor: doc. MgA. Hynek Farkač

Thesis Opponent: prof. MgA. Leoš Svárovský

Date of thesis defense: 11th September 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Neobarokní styl Igora Stravinského a rozbor orchestrální suity Pulcinella
---

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, 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.



## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce nabízí vhled do života skladatele Igora Stravinského, rozsáhlého období hudebního stylu neoklasicismu se zaměřením na barokní inspiraci a analytický rozbor orchestrální suity Pulcinella.

## **SUMMARY**

This bachelor thesis is to offer the basic theme of life of composer Igor Stravinskij, an extensive period of neoclassical music style with focus on Baroque inspiration and an analytical analysis of the Pulcinella orchestral suite.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Igor Stravinskij, životopis, neoklasicismus, neobaroko, neobarokní inspirace, Pulcinella, Orchestrální suita Pulcinella.

## **KEY WORDS**

Igor Stravinskij, autobiography, neoklasicism period, neobaroque style, inspiratons of the baroque period, Pulcinella, Pulcinella orchestral suite.

*Děkuji doc. Hynku Farkačovi za konzultace, za jeho laskavost, cenné rady, podporu a motivaci, kterou mi věnoval. Rád bych poděkoval rodičům za podporu a pomoc při mém studiu v Praze. Děkuji tchánům za morální podporu a partnerce Silvii, která při mě stála i v těch nejvypjatějších situacích a usměřňovala mou češtinu a myšlenky.*

## OBSAH

<b>ÚVOD</b>	<b>8</b>
<b>1. O autorovi</b>	<b>9</b>
1.1.Dětství	9
1.2.Učitel Nikolaj Rimskij-Korsakov	10
1.2.1.Hudební charakteristika	11
1.3.Východoslovanská a folklorní inspirace	12
1.3.1.Hudební charakteristika	15
1.4.Neoklasické období	15
1.4.1.Hudební charakteristika	19
1.5.Nový začátek v Americe	19
1.5.1.Přítel Robert Craft	21
1.5.2.Pozdní období a serialismus	21
1.5.3.Hudební charakteristika	25
<b>2. Neoklasicismus</b>	<b>26</b>
2.1.Umělecký směr 20. století	26
2.2.Hudební počátky a vývoj neoklasicismu	29
2.3.Neoklasicismus Igora Stravinského	32
2.4.Neobarokní inspirace Igora Stravinského	35
<b>3. Pulcinella</b>	<b>40</b>
3.1.Postava Pulcinelly	40
3.2.Balet Pulcinella	41
3.2.1.Úpravy baletu	42
3.2.2.Hudební původ baletu	43
3.3.Orchestrální suita Pulcinella	43
3.3.1.Stavba a forma suity	44
3.3.2.Instrumentace	53
<b>Závěr</b>	<b>54</b>
<b>Zdroje</b>	<b>55</b>

# ÚVOD

Tato bakalářská práce v úvodu vnáší celistvý pohled na bohatý život a tvorbu skladatele, dirigenta, renesančního člověka Igora Stravinského. Jsou v ní zmíněna mnohá zajímavá setkání s osobnostmi, které výrazně ovlivnily Stravinského život a tvorbu.

Dále práce blíže popisuje vznik a vývoj hudebního směru neoklasicismu, jeho specifické prvky vycházející z oživení starších slohů v náhledu tvorby několika světových skladatelů jako jsou Sergej Prokofjev, Arthur Honneger, Paul Hindemith, Bohuslav Martinů, nebo také Benjamin Britten. Čtenáři také přináší vhled do problematiky významu termínu neoklasicismus jako uměleckého směru a jako kompoziční techniky.

V práci je kladen důraz na vývoj osobitého a složitého hudebního jazyka Stravinského v jeho neoklasickém období v letech 1920-1950, se změřením na práce ovlivněné barokním slohem. Práce může čtenáři pomoci pochopit a získat ucelený přehled o spojitostech mezi díly inspirovány barokem.

Třetí část práce se skládá z analytického rozboru orchestrální suity Pulcinella, jenž může čtenáři pomoci pochopit strukturu skladby při studiu díla, interpretaci suity, ale i skladeb s ní spojenými.

Cílem této práce je detailní poznání orchestrální suity Pulcinella Igora Stravinského, seznámení se s historickým kontextem, a novým pohledem Stravinského za pomoci formální analýzy díla. Tato suita vycházející ze stejnojmenného baletu je základním kamenem Stravinského neoklasického stylu a stěžejním dílem v neoklasické hudební literatuře.



# 1. O autorovi

## 1.1. Dětství

Igor Fjodorovič Stravinskij se narodil do aristokratické rodiny 18. června 1882 v Oranienbaumu (dnešním Lomonosovu) v carském městě na pobřeží nedaleko Petrohradu, kde byl 20. srpna téhož roku pokřtěn. Temperamentní otec Fjodor Ignatěvič Stravinskij<sup>1</sup> působil jako basista a činoherec na scéně carské opery Mariinského divadla v Petrohradě a byl velkým milovníkem výtvarného umění a literatury. Jeho manželka Anna Kirillovna<sup>2</sup> pocházela z rodiny vysoce postaveného ministerského úředníka v Kyjevě. Tam také získala základní hudební vzdělání ve zpěvu a hře na klavír. Igor Fjodorovič Stravinskij vyrůstal společně se třemi bratry Romanem (\*1874), Yurym (\*1879) a Gurym (\*1884). Vzhledem k otcovu povolání se v rodičovském domě scházela umělecká a intelektuální elita své doby. Otec mladého Igora brávil na divadelní zkoušky i představení, kde strávili mnoho času. V sedmi letech v divadle poprvé slyšel hudbou Petra Iljiče Čajkovského, konkrétně v představení Spící krasavice. Tím byl naprosto ohromen. Otec si však nepřál, aby se jeho syn stal hudebníkem. *"Muzikantský život by byl pro Igora příliš těžký a svízelný."*<sup>3</sup> Jeho zálibu k hudbě brala celá rodina spíše jako Igorův koníček. Proto se začal učit hře na klavír teprve v devíti letech. Uměl hrát výborně z listu, avšak stejně jako improvizace, komponování prvních krátkých skladbiček, jej oslovila mnohem více.

Stravinského rodina poměrně často odjížděla ze svého domova na ruský venkov, nejčastěji do Malé a Velké Lzy a Ustilugu<sup>4</sup>. Při rodinných cestách do zahraničí navštívili Německo a Stravinského budoucí působiště Švýcarsko.

V jedenácti letech poslali rodiče Igora na státní gymnázium a později na soukromé v Petrohradě. Studoval jazyky<sup>5</sup>, mimo to také matematiku a literaturu. Jeho studijní výsledky nebyly dobré, stejně tak ani jeho mezilidské vztahy se spolužáky.

---

<sup>1</sup> Žil v letech 1843-1902.

<sup>2</sup> Žila v letech 1854-1939, nar. Kholodovská.

<sup>3</sup> Craft, Robert. Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem. Supraphon, Praha, 1967.

<sup>4</sup> Oblíbil si jej tak, že po svatbě si město vybral za svůj domov.

<sup>5</sup> Staroslověnštinu, řečtinu, latinu, francouzštinu a němčinu. Německy uměl Igor velmi dobře od dětství, jeho chůva Berta nebyla ruska a hovořila výborně německy.

Prvním "uměleckým partnerem" se stal Igorovi matčin švagr Alexandr Jelačič, který miloval umění a sám byl amatérský muzikant. Stravinskij v domě svého strýce trávil mnoho času a seznámil se tam blíže s hudbou Johannese Brahmsa, Richarda Wagnera, Petra Iljiče Čajkovského, Alexandra Borodina, Michaila Glinky či Nikolaje Rimského-Korsakova. V Petrohradu navštěvoval mnoho koncertů a pilně zlepšoval svou klavírní techniku usilovným cvičením.

Kompozici se tedy zprvu věnoval jako samouk, vytvářel transkripce drobných skladeb Korsakova či Alexandra Glazunova. Stravinskij roku 1897 Glazunova vyhledal, aby mu představil své první kompoziční pokusy. K těm patřila i transkripce Glazunovova smyčcového kvartetu pro klavír. Po prostudování těchto skladeb Glazunov označil jeho dílo za nemuzikální.

## **1.2. Učitel Nikolaj Rimskij-Korsakov**

I přes vynaložené úsilí a talent vyhověl Igor přání rodičů a po maturitní zkoušce se nechal zapsat na Petrohradskou univerzitu. Roku 1899 na ní začal studovat právo a filosofii. Jedním z jeho přátel a spolužáků na univerzitě byl Vladimir Rimskij-Korsakov, nejmladší syn skladatele Nikolaje Rimského-Korsakova. Za studia mu měly být odměnou soukromé hodiny harmonie, které mu zajistili rodiče. Z těchto hodin však Stravinskij nebyl nadšen. Svého učitele Vasilije Kalafatyho<sup>6</sup> vnímal jako staromódního, a tak se nad rámec těchto hodin začal vzdělávat sám. Také zkoušel s hudbou experimentovat. První kompozice z let studií na vysoké škole vznikaly výhradně pro klavír, tyto skladby se však vůbec nehrají. Jedná se převážně o drobné studie pro tento nástroj.

Roku 1902 odjíždí s matkou a nemocným otcem do lázní v německém Willungenu. Shodou náhod trávil prázdniny v nedalekém městě Heidelbergu i Nikolaj Rimskij-Korsakov se synem. Vladimir zajistil nadšenému Igorovi konzultaci u svého otce. Mistr kompozice a instrumentace Korsakov jej přijal a pečlivě jeho skladby prostudoval. Apeloval na něj, aby se dále zdokonaloval v harmonii a kontrapunktu u některého z jeho žáků<sup>7</sup>. Při splnění této podmínky byl Korsakov ochoten nabídnout teprve dvacetiletému Igorovi pravidelnou soukromou výuku. Dne 4. prosince 1902 zemřel Stravinskému otec a mladý Igor zůstal u rodiny doma s těžce nemocnou a zdrcenou matkou.

---

<sup>6</sup> Žil 1869-1942. Ruský skladatel a pedagog.

<sup>7</sup> Pro studia na konzervatoři byl příliš starý.

Za Korsakovem však pravidelně dojížděl. Jejich setkávání se nesla v přátelském duchu, seznámil se tam s jeho rodinou a budoucími Stravinského spolužáky. Studenti mezi sebou pravidelně prezentovali své skladby a diskutovali o nich. I v této domácnosti se scházela umělecká a intelektuální elita tehdejší společnosti. U Rimských se poprvé Stravinskij setkal s jeho budoucím dlouholetým kolegou Sergejem Pavlovičem Ďagilevem<sup>8</sup>. Korsakov Stravinského nechal zpočátku instrumentovat klavírní skladby své i jiných autorů, např. Ludwiga van Beethovena nebo Franze Schuberta. Vlastním nápadům a kompozicím se tak neměl čas Stravinskij příliš věnovat. Korsakov jej vedl k zájmu o detail a precizní skladatelskou práci. Stravinského prvním dokončeným dílem byla *Sonáta pro klavír fis-moll* z roku 1904, která byla uvedena na jednom z večerů soudobé hudby jež organizovali jeho přátelé<sup>9</sup>. Jedním z kruhu přátel byl Ivan Pokrovský, který seznámil Stravinského s francouzskou hudbou romantismu a skladbami Charlese Gounoda, Léo Delibese, George Bizeta, aj. Pro Stravinského to byl nový svět jemných harmonií, tance a noblesy.

Na jaře roku 1905 absolvoval práva a tak se mohl věnovat studiu hudby u Korsakova naplno. Ještě v tomtéž roce se zasnoubil s Kateřinou Nossenkovou<sup>10</sup>, která studovala v Paříži zpěv. Byla Igorovou sestřenicí z matčiny strany, a tak museli být o rok později sezdáni neoficiální cestou. V Rusku byly tyto sňatky zakázány. Brzy po svatbě se jim narodily dvě děti Theodor (\*1907) a Ludmila (\*1908).

### 1.2.1. Hudební charakteristika

Podstatný vliv na Stravinského tvorbu od roku 1899 měl skladatel Nikolaj Rimskij-Korsakov. Stravinskij při svém studiu u Korsakova vycházel z forem a instrumentační čistoty Beethovenových skladeb a také z bohaté zkušenosti v instrumentaci a smyslu pro drama z kompozic Korsakova. Nad to se seznámil s hudbou francouzských a ruských romantických skladatelů, jenž byli současníci Korsakova. Jeho první skladatelské pokusy jsou ovlivněny romantickým slohem. Vzhledem k tomu, jak Korsakov zatěžoval své studenty, z velké části jde spíše o instrumentační studie a to až do roku 1906, kdy své skladby začal označovat opusovým číslem.

---

<sup>8</sup> Žil 1872-1929. Ruský kritik a umělecký impresárió, zakladatel baletního souboru Ballets Russes.

<sup>9</sup> White, Eric Walter, Stravinsky: The Composer and his Works, Faber and Faber, London 1966, str. 24, 26.

<sup>10</sup> Žila 1880 - 1939.

### 1.3. Východoslovanská a folklorní inspirace

Po svatbě, roku 1906, si novomanželé nechali postavit vlastní dům v Ustilugu, který Igor sám navrhl. Skladatel tam pracoval na své *První symfonii Es-dur op. 1* a vokálně-instrumentální suitě *Faun a Pastýřka op. 2* pro sóla a malý orchestr. I další skladby jako *Fantastické scherzo op. 3* a *Ohňostroj op. 4* jsou psány ještě pod dohledem Korsakova. Ten jej přivedl k poznání slovanských a ruských tradic, folkloru, spiritualitě a obřadnosti. Znalost hudební literatury mu jeho učitel rozšířil o dílo Modesta Petroviče Musorgského, jež si Stravinskij velmi oblíbil. Ve stejném roce se potkal se skladatelem Sergejem Prokofjevem. S ním udržoval přátelství později i v Paříži. Premiéry *Fantastického Scherza* a *Ohňostroje* na Silotihu koncertě<sup>11</sup> v zimě 1908 se však už Korsakov nedožil. „Jen málo lidí mi mohlo být tak blízkých jako Rimskij. Vždyť po smrti mého otce byl jsem téměř jako jeho syn.“<sup>12</sup> Smrt učitele a blízkého přítele Stravinského velmi zasáhla. K uctění jeho památky složil *Smuteční zpěv* pro orchestr.

Na jaře 1909 při jednom z koncertů, když měly premiéru Stravinského *Fantastické scherzo* a *Ohňostroj*, navázal skladatel bližší kontakt s impresáři a jeho pozdějším spolupracovníkem Sergejem Ďagilevem, který právě založil nový soubor Ballets Russes<sup>13</sup>. Jako první zakázku objednal Ďagilev u Stravinského instrumentaci Chopinova Nocturna a Valse Brillante pro baletní představení Sylfidy. Po úspěšném uvedení baletu a při plánování nové sezóny Ballet Russes v Paříži, Ďagilev objednal u Stravinského novou kompozici na téma pohádkového příběhu o *Ptáku Ohnivákovi*. Stravinskij stejnojmenný balet dokončil po roce a čtvrt práce. Premiéra, která se konala 25. června 1910 v Paříži, měla značný úspěch a tak i s tímto dílem Ďagilev se svou společností cestoval po světě. Stravinského hudba se tak dostala dále než za hranice Ruska a Francie.

Stravinskij se v této době seznámil s Čajkovským. Uznával jej jako jednoho ze svých vzorů, jeho tvorbu od dětství obdivoval. Stravinského ohromovala myšlenka Čajkovského syntézy ruské kultury s evropskou. Okouzlen jeho skladbami později používá i doslovné citace z Čajkovského některých klavírních děl.

---

<sup>11</sup> Alexandr Iljič Siloti (1863-1945) byl ruský klavírista, dirigent a organizátor koncertů mj. soudobé hudby.

<sup>12</sup> Craft, Robert. Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem. Supraphon, Praha 1967.

<sup>13</sup> Ballets Russes, česky Ruský balet, bylo soukromé sdružení umělců pod vedením impresária Sergeje Ďagileva. Soubor vznikl v letech 1909-1911 jako soukromá společnost, která sdružovala baletní tanečnický z Ruských divadel, později i umělce z celého světa.

Stravinskij stále cestoval mezi Paříží a svým rodným Ruskem. Už při práci na *Ptáku Ohnivákovi* uvažoval o novém tématu vycházející z ruských tradic a spirituality - *Svěcení jara*. Ďagilev s tímto nápadem souhlasil a byl nadšen. Tuto myšlenku ale Stravinskij na nějaký čas odložil a začal se věnovat novému dílu, další Ďagilevově objednávce, kterou byl balet *Petruška*. Začal ho psát doma v Ustilugu roku 1910. Petruška je příbuzný postavě Pierrota, jedné z primárních postav v renesančním žánru Commedia dell'arte. Ruskou variantou této divadelní formy bylo loutkové divadlo<sup>14</sup> na osnově typických příběhů italského improvizovaného divadla. Hudebně vychází z pestrého a bohatého petrohradského folklóru. Premiéra *Petrušky* sklidila značný úspěch. Brzy po premiéře se manželům Stravinským narodilo třetí dítě, syn Sviatoslav Sulima, který v pozdějším věku se svým otcem koncertoval. Vystupoval také jako velmi nadaný klavírista a propagátor otcovy hudby.

Se značným problémem se potýkala premiéra vrcholného díla toho období, baletu *Svěcení jara* dne 29. května 1913. Paříž toto dílo nepřijala a po premiéře musela dokonce zasahovat policie. Publikum šokovala hrubá až drastická hudba a vymyšlená choreografie.

Po premiéře *Svěcení jara* Stravinskij vážně onemocněl tyfem. Až na konci pařížské baletní sezóny, když se uzdravil, se vrátil zpět do Ustilugu, kde se roku 1914 narodilo Stravinským čtvrté dítě, dcera Marie Milena.

Stravinskij byl zástupci moskevské opery požádán o dokončení dříve rozpracované opery *Slavík*, ze které existovalo pouze několik částí. Stravinskij souhlasil, operu dokončil do několika měsíců, premiéru měla 24. května toho roku.

Po premiéře se vrátil zpět do Francie a tam navázal spolupráci s Mauricem Ravelem. Společně pracovali na rekonstrukci opery *Chovanština* od Musorgského, kterou měl v nové obnovené premiéře uvést Ruský balet. Stravinskij v té době již ale nežil ve Francii. Přestěhoval se do Švýcarska<sup>15</sup>, kde strávil vzhledem k nepříznivé politické situaci v Rusku a začínající první světové válce několik let v exilu. V té době uvažoval o napsání baletu *Svatba*, ke kterému vytvořil první hudební návrhy. Balet zobrazuje ruské venkovské slavnosti a byl dokončen až deset let po první světové válce (1928).

---

<sup>14</sup> Toto divadlo je hráno při jarmarcích.

<sup>15</sup> První sídlo ve vesnici Salvan, poté ve městě Morgues.

Ve Švýcarsku poznal několik svých dobrých přátel, např. básníka Charlese-Ferdinanda Ramuze<sup>16</sup> a také profesora matematiky Ernsta Ansermeta<sup>17</sup>. C. F. Ramuz překládal a upravoval skladateli všechny texty kompozic. Dokonce společně se Stravinským přišli s myšlenkou, založit vlastní kočovné divadlo. Pro tuto myšlenku skladatel vytvořil dílo *Příběh vojáka*<sup>18</sup> na motivy ruské lidové poezie. Ernst Ansermet, který byl v Montreux dirigentem místního orchestru, dovolil Stravinskému tento orchestr při několika vystoupeních dirigovat.<sup>19</sup> Byla to pro něj první příležitost vést orchestr a dirigovat své vlastní skladby.

V roce 1915 odjíždí Ďagilev se svým souborem do Ameriky, a tak se od Stravinského na nějakou dobu vzdaluje. V tomto čase se Stravinskému naskytly možnosti cestovat po Evropě. Zprvu navštívil Španělsko, kde se seznámil s královskou rodinou v Madridu, a roku 1917 navštívil Itálii, kde se v Římě poznal s Pablem Picassem<sup>20</sup>. Jejich spolupráce se prohlubovala společnými názory na tvorbu umění a na vliv umění na člověka. Více se začali zajímat jeden o druhého a svá umělecká díla. Dokonce ve své tvorbě došli paralelně ke stejným tématům - např. o Pulcinellovi.

Rok 1917 pro skladatele ale nebyl nejradostnější. Zemřela Berta, chůva, kterou se mu podařilo přestěhovat z Ruska do Švýcarska, zemřel také jeho bratr Gury a v Rusku proběhla Velká říjnová revoluce. Stravinskij tak přišel o veškeré majetky a finanční obnos, který měl v Rusku uložený. Evropa se vzpamatovala z konce světové války, epidemie španělské chřipky a ve skladatelově nelehké životní situaci mu přichází zpráva, že zemřel jeho blízký přítel a obdivovatel Claude Debussy.

Když se Ďagilev roku 1917 vrátil z Ameriky, přivezl s sebou množství hudebních ukázek a partitur jazzových skladeb. Při několika společných večerech Ďagilev Stravinského seznámil s touto hudbou. Stravinskij se nadchl v barevnosti a nových možnostech jazzové a černošské hudby. Pod vlivem jazzu složil radostné skladby jako *Ragtime*, *Piano-Rag-Music* nebo *3 kusy pro sólový klarinet*. Na konci tohoto roku získal Stravinskij švýcarské občanství.

---

<sup>16</sup> Žil 1878-1947. Švýcarský spisovatel.

<sup>17</sup> Žil 1883-1969. Švýcarský dirigent.

<sup>18</sup> Žánrově složitě zařaditelný opus. Dílo je napsáno pro tři herce, jednoho (či více) tanečníků a komorní orchestr. Herci mají v několika částech rytmicky prokomponované pasáže mluveného slova napojené na hudební proud. Stravinskij jim však neukládá konkrétní výšku not, pouze rytmus.

<sup>19</sup> Dirigoval v Ženevě a Paříži orchestrální suitu z Ptáka ohniváka.

<sup>20</sup> Pablo Picasso (1881-1973), španělský výtvarník.

### 1.3.1. Hudební charakteristika

První větší kompozice z let 1906 vznikly ještě pod dohledem Rinského-Korsakova. Jsou charakteristické romantickým jazykem, hustou instrumentací a pod vlivem estetiky doby jsou zatíženy romantickým patosem. Typickým příkladem je jeho *První symfonie Es dur*. Po roce 1910, kdy přicházely od Ďagileva první objednávky a angažmá u Ruského baletu v Paříži, se Stravinského hudební řeč postupně vyvíjí novým směrem. Stravinskij byl ohromen myšlenkou spojení ruské a evropské kultury, tak jak to smýšlel a dokonal Čajkovskij ve svém díle<sup>21</sup>. Avšak vliv evropské kultury, nefolklorních tendencí Leoše Janáčka nebo Bély Bartóka a impresionismu jej zavedl více k vnímání své vlastní kultury, ruského folklóru, lidových zvyků a tradic, k mystickým až pohádkovým námětům někdy až drsného barbarského podbarvení. Z těchto inspirací vznikly jedny z nejzajímavějších kompozic 20. století a hudební literatury vůbec: balety *Pták ohnivák*, *Petruška* a *Svěcení jara*. Toto období u Stravinského vymezujeme do roku 1920, tedy do období premiéry neoklasického baletu *Pulcinella*.

### 1.4. Neoklasické období

Po první světové válce odjíždí Stravinskij ze Švýcarska do Francie. Přestěhovali se s rodinou na venkov blízko Paříže. Do uměleckého centra Evropy pravidelně dojížděl a také tam prožíval svůj hudební přerod. Do nového domova s sebou přináší dílo pro některé stejně šokující jako *Svěcení jara - balet Pulcinellu* na původní hudbu a motivy Giovanni Battisty Pergolesiho<sup>22</sup>. *Pulcinella* vychází z postavy sluhy z renesančního improvizovaného divadla Commedia dell'arte. Stravinskij balet zkomponoval z úplně nového hudebního materiálu, který Ďagilev přivezl ze svých cest po Itálii. Ďagilev se řídil názorem společnosti jednoho ze směrů této doby - obnovy a oživení hudby starých mistrů. Pro Ruský balet objednal Ďagilev u skladatelů Vincenza Tommassiniho<sup>23</sup> hudbu na náměty

---

<sup>21</sup> Šest symfonií (2. symfonie "Malá ruská", 3. symfonie "Polská", Symfonie Manfred, 6. symfonie patetická); zpracováním Shakespearovských témat (Hamlet, Romeo a Julie, Bouře); italských inspirací (Francesca da Rimini, Italské capriccio); evropské přijetí děl založených na předloze ruské romantické literatury Alexandra Nikolajeviče Ostrovského (Vojevoda, Sněhurka, Bouře), Nikolaje Vasiljevič Gogola (Kovář Vakula-Střevíčky) nebo Alexandra Sergejevič Puškina (Evžen Oněgin, Mazepa, Piková dáma)

<sup>22</sup> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), italský skladatel barokního slohu.

<sup>23</sup> Vincenzo Tommasini (1878-1950), italský skladatel.

Domenica Scarlatiho a u Ottorina Respighiho<sup>24</sup> hudbu k baletu vycházející z díla Domenica Cimarosy.

Pro svůj zájem o hru na hudební nástroje spojený s mimořádným hudebním talentem i technickými schopnostmi se Stravinskij vypracoval během jednoho roku na koncertního pianistu. Jeho snažení porozumět hudebním nástrojům bylo tak velké, že se dokázal rychle naučit na jakýkoliv nástroj, který zamýšlel uplatnit ve svých kompozicích. Byl velkým znalcem bicích nástrojů, v oblibě měl nástroje dechové. *"Ale, co je nejvýznamnější, to je skutečnost, že Stravinskij se znenáhla stává - největším znalcem orchestru své doby."*<sup>25</sup>

V roce 1921 s Ruským baletem odjíždí na turné do Španělska a Anglie, kde byla také provedena koncertní podoba *Svěcení jara*. Velmi brzy se stal úspěšným a vytíženým umělcem, který se kromě kompozice též naplno věnoval dirigování. Za uměleckou prezentací svých děl vycestoval do Benátek, New Yorku či Los Angeles. Byl tak zaneprázdněn koncertováním, že již nemohl dále komponovat pro Ďagileva a Ruský balet.

Ve dvacátých letech svým dílem ovlivnil další vývoj hudebního umění v Paříži. Z jeho děl čerpali skladatelé Pařížské šestky, nebo o několik let později Bohuslav Martinů. *"Stravinskij dovršil, zároveň s mladším svým druhem, Sergejem Prokofjevem, slovanský vliv z Východu na hudební život ve Francii. Spolu s Ďagilevem jsou nejpopulárnějšími osobami, ba téměř uměleckými diktátory Paříže."*<sup>26</sup>

Roku 1922 v létě Stravinskij zkomponoval jednoaktovou komickou operu *Mavra*, jejíž předloha vychází z básní Alexandra Puškina v přepracování libretisty Borisa Kochna a druhou komorní operu-balet *Lišák* na námět ruských pohádek a moralizujících lidových příběhů zpracovaných libretistou Alexandrem Afanasyevem.

Vedle komponování se Stravinskij stále intenzivněji věnoval dirigování a přípravě na svou sólistickou činnost. Z toho důvodu se rozhodl ukončit spolupráci s Ruským baletem a symbolickým rozloučením bylo uvedení Stravinského baletu *Svatba* z roku 1923 pro čtyři klavíry, bicí, sbor a tanečníky.

Stravinskij se roku 1924 odstěhoval se svou rodinou do Nice, odkud plánoval koncertní turné do Belgie a Španělska. Toho roku procestoval velkou část Evropy a v říjnu mj. navštívil Prahu. Jako dirigent prováděl hlavně svá díla, později ale v koncertních programech uvedl i skladby svých oblíbených autorů,

<sup>24</sup> Ottorino Respighi (1879-1936), italský skladatel.

<sup>25</sup> KYPTA, František Alois a Paclt Jaromír. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelé, 1957. str. 34

<sup>26</sup> KYPTA, František Alois a Paclt Jaromír. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelé, 1957. str. 34



např. Franze Schuberta, Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Michaila Ivanoviče Glinky, Nikolaje Rimského-Korsakova nebo Petra Iljiče Čajkovského.

Stravinskij se věnuje studiu starých partitur z období baroka a klasicismu. Studuje díla mistrů italského baroka, nizozemského baroka, styl mistra Johanna Sebastiana Bacha, nebo díla klasiků první vídeňské školy. Toto studium mu napomáhá v krystalizaci jeho vytříbené kompoziční techniky. Vyzván dirigentem Sergejem Koussewitzkým zkomponoval v této době svůj první *Klavírní koncert*. Stravinskij toto dílo interpretoval a často i dirigoval v dalších pěti letech, stejně jako později napsané *Capriccio pro klavír a orchestr*<sup>27</sup> ze závěru 20. let.

Stravinskij byl fascinován novými technologiemi, strojírenským průmyslem, zvukem motorů, a zálibou se mu stala vášeň k automobilům. Vlastní vůz si také pořídil a ve vzácných chvílích volna se této své zálibě vášnivě věnoval.

Současně soustředěně pracoval na nově vznikajícímu opusu opeře-oratoriu *Oidipus Rex*, kterou věnoval Ďagilevovi. Toto dílo představuje kompoziční zralost a jistotu Stravinského v neoklasickém období. Stravinského a Ďagileva spojoval dlouholetý pracovní, ale hlavně přátelský vztah. Když Stravinskij ukončil spolupráci s Ruským baletem, Ďagilev mu to nikdy nedokázal odpustit. O to víc, když zjistil, že Stravinskij se skládáním baletní hudby neskončil a zkomponoval na zakázku např. pro washingtonský festival balet *Apollón Musagetes*, nebo balet *Polibek víly*. Tím nastaly potíže ve vztahu s Ďagilevem. Jejich poslední setkání proběhlo ve vlaku z Londýna do Paříže v roce 1929. Podle Stravinského vzpomínek se tam "sotva pozdravili" a zhruba šest měsíců před Ďagilevovou smrtí spolu přerušili veškerý kontakt. Jeden z největších mecenášů současného umění, podporovatel Stravinského, Sergej Ďagilev 19. srpna 1929 zemřel. Tím nastal konec kariéry celého Ruského baletu, i přes tendence tento projekt vzkřísit. To mělo za následek, že se Stravinského balety na divadelních pódii objevovaly stále méně.

Stravinskij odcestoval do Itálie, konkrétně do Benátek, které si zamiloval. V místní katedrále prožil silné duchovní prozření, připojil se k ortodoxní církvi a pod tímto vlivem složil vůbec první duchovní opus *Pater Noster*.

Další nabídky mu přicházely na začátku 30. let, kdy Sergej Koussewitzky působil jako dirigent v Bostonu, jejímž symfonikům věnoval Stravinskij slavnou *Žalmovou symfonii*. Ve zpracování liturgických textů Stravinskij pokračuje inspirován ruskými ortodoxními formami a skládá smíšené sbory *Credo* a *Ave*

---

<sup>27</sup> Stravinskij toto dílo sám provedl v Praze s Českou filharmonií 26. února 1930 pod vedením dirigenta Václava Talicha.

*Maria*. V tomto období také uzavřel smlouvu s americkou nahrávací společností Columbia. V této době koncertuje po celé Evropě. Na svých cestách se setkává u rodiny nakladatele Schotta s mladým talentovaným houslovým virtuosem Samuelem Dushkinem<sup>28</sup>. Tomu věnuje Stravinskij svůj první *Koncert pro housle a klavír*, který společně se skladatelem uvedli v sále berlínského rozhlasu. Pobídnut velkým úspěchem složil Stravinskij *Duo concertante* pro housle a klavír a roku 1932 s Dushkinem uskutečnili koncertní turné v USA i Evropě a odehráli mnoho recitálů. I přes koncertní vytíženost měl čas zkomponovat *Italskou suitu* pro housle a klavír, kterou Dushkinovi věnoval a použil v ní hudbu z *Pulcinelly*.

V dalších letech mezi jednotlivými koncerty napsal melodram *Persefona* nebo malé *Divertimento*. Česko navštíví Stravinskij také v roce 1933. Do Ostravy jej pozval dirigent Jaroslav Vogel a věnoval mu celovečerní koncert 26. ledna v městském divadle. Stravinskij se ve svém *Capricciu* pro klavír představil jako sólista, také zazněly *suity z baletů Petruška a Pulcinella* a v závěru večera *Žalmová symfonie*.

Roku 1934 získal státní občanství ve Francii a mohl tak kandidovat na člena Francouzské akademie. Jeho kandidatura však byla neúspěšná. Přestěhoval se z venkovského sídla na předměstí Paříže, kde sepsal své vzpomínky do dvoudílné autobiografie *Kronika mého života*, která byla roku 1935 v Paříži vydána. Ve stejném roce pracuje na novém baletu pro soubor Metropolitaní opery v New Yorku s názvem *Hra v karty*. Inspiračním podnětem ke zkomponování tohoto baletu byla prostá rodinná záliba Stravinských, ve hře pokeru. Při cestě do Ameriky se opět skladateli podlomilo zdraví a byla mu diagnostikována plicní tuberkulóza. Po únorové premiéře v roce 1936 Stravinskij odjíždí za svou ženou a dcerami do sanatoria ve Francii, kde se léčily ze stejné nemoci.

Před začátkem druhé světové války začal pracovat na orchestrálním *Koncertu Es dur a Symfonii C dur* pro Chicago Symphony Orchestra. "*Symfonie in C ukazuje nejušlechtlejší tvář osobnosti Igora Stravinského. Skladatele, který se neodtrhl od lidu některého národa, jak soudí někteří místní patrioti, neboť ostatně nevíme, zda kdy a s kterým se sžil, ale skladatele, který ukazuje cestu dál všemu lidstvu a člověka s nepopíratelnou lidskou mravní bezúhonností*"<sup>29</sup>

Následující období pro něj bylo velmi náročné. Změny politické situace a nástup druhé světové války Stravinského tvorbě a umění obecně nepřály. Jeho hudba byla pro nový německý režim nepřijatelná, jeho skladby nikdo nevydával, ani neinterpretoval. Na svých koncertních cestách se zásadně

---

<sup>28</sup> Žil 1891-1976. Americký houslista, pedagog a skladatel.

<sup>29</sup> KYPTA, František Alois a Paclt Jaromír. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelé, 1957., str. 45.

Německu vyhýbal. Při jedné z cest Stravinského zastihlo několik tragických zpráv. Na podzim roku 1938 zemřela jeho dcera Ludmila, následně 2. dubna zemřela jeho žena Kateřina a v červnu jeho matka. Toto nešťastné období trávil opět v sanatoriu, protože jeho zhoršující se zdravotní stav způsobený tuberkulózou mu nedovolil pracovat, ani cestovat. Když se jeho zdravotní stav zlepšil, se smutkem v srdci opustil milovanou Paříž a odstěhoval se do Spojených států.

#### **1.4.1. Hudební charakteristika**

Neoklasické období v životě Stravinského datujeme od roku 1920 až do počátků 50. let dvacátého století. Při studiu skladeb z dřívějších hudebních slohů nacházel čistotu a jasný tvar formy, nekomplikovanou harmonii, jednoduchou instrumentaci, což se promítlo i v jeho vlastních kompozicích. Ve svém díle vycházel z hudby středověkých chorálů, renesanční vokální polyfonie, barokních forem a harmonie. Obzvláště v dílech skladatelů období klasicismu sledoval vývoj a vytříbení hudebních forem, harmonii, jednoduchost melodií a čistou instrumentaci. Stravinskij se snažil z těchto prvků ve svých kompozicích vycházet a naplňoval je novým hudebním materiálem. V Rozhovorech vzpomíná, že kritikové vnímali tento přerod Stravinského hudby jako něco špatného, jako značný krok zpět bez skladatelské invence a nápadu.

K nejtypičtějším skladbám tohoto období patří nejstarší hudba k baletu *Pulcinella*, *Koncert pro klavír*, opera-oratorium *Oidipus Rex*, *Žalmová symfonie*, nebo díla, která napsal již v Americe, hlavně jeho poslední neoklasická opera *The Rake's Progress - Život prostopášníka*.

#### **1.5. Nový začátek v Americe**

Stravinskému Spojené státy vzhledem k předchozím cestám nebyly cizí. Po příjezdu roku 1939 se dostal do kontaktu s dřívějšími americkými přáteli nebo přistěhovalými Evropany, se kterými se znal z uměleckých kruhů z Francie. Prakticky ihned po příjezdu se stal hlavním hostujícím dirigentem v předních amerických orchestrech, to však nestačilo na to, aby se uživil. Začal tak komponovat na zakázku pro mnohé různorodé příležitosti<sup>30</sup>. Rychle se přizpůsobil novému systému autorských práv, začal svá starší díla revidovat a vytvářet na

---

<sup>30</sup> Skladby jako Ciurkusová polka pro výstup slonů v cirkusovém vystoupení, filmová hudba pro Walta Disneyho, aj.

nich drobné úpravy. Takto zpracoval a vytvořil reedice nejhranějších baletů, ale také *Žalmovou symfonii* a oratorium *Oidipus Rex*. Začal působit jako profesor na Harvard College, kde mu byly také vydány soupisy jeho přednášek pod názvem *Hudební poetika*<sup>31</sup>. V následujícím roce 1940 potkává v Americe svou dávnou milenkou z Paříže Věru de Bosset<sup>32</sup>, která zde žila v exilu, v komunitě, kde se potkávali s Charliem Chaplinem, Otto Klemperer, Arnold Schönberg, Ernst Křenek a další. S Věrou se následně roku 1940 oženil.

Stravinskij se po svém příjezdu do Spojených států roku 1941 spojil s malířem a televizním producentem Waltem Disneyem. Ten si u Stravinského objednal hudbu pro nově vznikající film *Fantasia*. Stravinskij v ní použil také některé části ze *Svěcení jara*, to se ale muselo znovu pro tyto účely nahrát. Disney však, i přes předchozí dohodu, nechal přeinstrumentovat vybrané části ze *Svěcení jara*, na což Stravinskij reagoval soudním líčením. Tento soudní spor Stravinskij vyhrál a Disney mu musel vyplatit vysokou pokutu. Pracoval také na hudbě k filmu *Commandos Strike at Dawn*, ten však nebyl nikdy natočen. V této době vznikly taneční skladby jako *Cirkusová polka* nebo *Čtyři norské nálady* evokující melancholický charakter skladeb Edvarda Griega.

V období konce války komponuje skladby jako je *Sonáta pro dva klavíry* z roku 1943 či kantátu *Babel* pro mužský sbor. Ve stejném roce věnoval k uctění památky manželky dirigenta Koussewitzkého *Ódu pro orchestr*.

S novými vlivy přicházely i nové nápady. Stravinskij se věnoval znovu experimentům s jazzovou hudbou. Nejzajímavějším opusem z prvních skladeb amerického období je *Scherzo po rusku - Scherzo à la Russe*. Tato kompozice byla původně napsána pro Jazzový orchestr Paula Whitemana, avšak první provedení pod autorovou taktovkou zaznělo v San Franciscu v symfonické úpravě. Když 8. května 1945 v Evropě skončila druhá světová válka, Stravinskij získal oficiálně americké občanství společně se svou ženou Věrou. Ve stejný den Stravinskij uzavřel smlouvu o spolupráci s vydavatelstvím Boosey & Hawks, které drží dodnes práva k Stravinského nově vydaným americkým opusům a reedicím. Naplněn novou silou a energií zkomponoval *Symfonii o třech větách*<sup>33</sup>, *Baletní scény*, nebo jazzové *Ebony Concerto* pro jazzový orchestr, věnovaný klarinetistovi Woody Hermanovi. *Ebony Concerto* bylo na festivalu

---

<sup>31</sup> STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005.

<sup>32</sup> Žila 1889-1982. Tanečnice a umělkyně.

<sup>33</sup> V Praze byla provedena na Pražském jaru 21. května 1947 pod vedením Ernesta Ansermeta s Českou filharmonií.

soudobé hudby ve Varšavě roku 1956 provedena jako nejúspěšnější dílo festivalu.

### 1.5.1. Přítel Robert Craft

Stravinskij v roce 1945 kromě koncertní činnosti několikrát přednášel a vedl kompoziční dílny v hudebním centru v Tanglewoodu, kde působil později také Bohuslav Martinů nebo Paul Hindemith. Stravinského hudba byla stále oblíbenější a žádanější. V témže roce se začal zajímat o Stravinského dílo mladý dirigent a Stravinského budoucí blízký přítel Robert Craft. Jejich první kontakt nastal, když teprve dvaatřicetiletý dirigent napsal Stravinskému dopis, ve kterém jej prosil o zapůjčení notového materiálu k *Symfonii pro dechové nástroje*. Stravinskij se nabídnul, že dílo bude sám dirigovat. Poprvé se osobně potkali v březnu roku 1948, a tak začalo jejich dlouholeté přátelství. Ve spolupráci s Craftem rozpracoval operu o třech dějstvích *The Rake's Progress*, překládáno jako *Život prostopášíka*, nejrozsáhlejší kompozice, na které Stravinskij zatím pracoval. Na přípravách opery strávil více než tři roky a je první kompozicí v anglickém jazyce. Dílo dokončil v průběhu roku 1951 a premiéra byla uvedena v Teatro alla Fenice v Benátkách 11. září 1951, New York se dočkal premiéry v Metropolitní opeře až o dva roky později. Vzhledem k připravované benátské premiéře mohl po dlouhé době podniknout cestu zpět do Evropy. Ta však netrvala příliš dlouho. Hned po premiéře Stravinskij odcestoval zpět do Spojených států a tam oslavil sedmdesáté narozeniny. K oslavě narozenin si složil na svou počest *Kantátu 1952* pro sbor a orchestr na texty staroanglických písní 15. století, kde využívá různých virtuózních a vtipných kontrapunktických hříček.

### 1.5.2. Pozdní období a serialismus

*„Zaznamenaná na papíře nebo uchována v paměti existuje hudba už před provedením, čímž se liší od všech ostatních umění, a jak jsme viděli, liší se od nich i modalitami, jimiž se řídí její vnímání. Hudební entita má tedy tu jedinečnou vlastnost, že na sebe bere dvě podoby, že postupně existuje ve dvou různých formách, oddělených od sebe tichem ničeho.“<sup>34</sup>*

Igor Stravinskij se seznámil s kompozicemi zakladatele dodekafonické práce Arnolda Schönberga roku 1912. Schönberg se proti neoklasicistnímu stylu

---

<sup>34</sup> STRAVINSKIJI, I. Hudební poetika, Arbor vitae, Praha 2005, str. 95.

Stravinského ohradil složením posměšné sborové skladby *Der Neue Klassizismus* (1926). Ve své skladbě posměšně popisuje Stravinského jako "pana Modernského, který si užívá nejnovějších módních výstřelků". Schönberg nemohl pochopit, jak se mohl Stravinskij odvrátit od vzrůstajících originálních hudebních tendencí, které vyvrcholily premiérou *Svěcení jara*, a vrátit se k hudbě, která byla podle jeho názoru stará a ve které již bylo vše řečeno. Stravinskij se však veřejně k Schönbergovi a jeho hudbě vyslovil až mnohem později, kdy již skladatel druhé vídeňské školy nežil. Stravinskij se přiklonil k cestě dodekafonie a serialismu, kterou Schönberg propagoval skoro 30 let. Schönberg, stejně jako Stravinskij, opustil ve 30. letech Evropu a pobýval v exilu ve Spojených státech, tam se ale nikdy nepotkali.

Poprvé se Stravinskij přiklání k dodekafonii roku 1953 ve svém *Septetu*. Došel k ní naprosto přirozenou cestou, kdy již vyčerpал všechny možnosti dosažené v neoklasicistním směru, a pod vlivem nových směrů a stylů v umění, které se rozvinuly v druhé polovině 20. století, navázal na dodekafonickou práci Schönberga a punktualismus a serialismus Weberna. Hudební formy starších slohů však Stravinskij nikdy neopustil. Vnášely mu do jeho kompozic racionalitu a řád. V jedné z vět *Septetu - Passacaglii* - použil dodekafonickou řadu. Další kompozice z těchto let jsou spíše drobné opusy nebo zpětné instrumentace některých písní, např. z roku 1954 *Tři písně podle textů Williama Shakespeara*. Pod vlivem serialismu v roce 1956 složil kantátu *Canticum sacrum* ke cti sv. Marka, jejíž benátská premiéra proběhla ve stejném roce za účasti skladatele. Stravinského ale v Benátkách sužovala nepříjemná nemoc, ochromila jej trombóza a skladatel částečně ochrnil na levou nohu. Když mu lékaři dovolili znovu cestovat, vrátil se do Spojených států. Tam byl oceněn medailí společnosti Royal Philharmonic Society za přínos pro hudební svět. Mezitím nepřestává komponovat pro baletní scénu v City Center of Music and Drama v New Yorku. V roce 1957 pro ně složil dodekafonický balet *Agon* pro dvanáct tanečnicků. Nastudování a premiéra v Metropolitní opeře proběhlo pod vedením choreografa George Balanchina a pod taktovkou Roberta Crafta. Stravinskij nadále intenzivně koncertoval a hojně cestoval. Na všech místech, kam přijel, se mu v posledních dvaceti letech dostávalo značné pozornosti a vysoké pocty. Stal se i mimo uměleckou veřejnost velmi uznávaným a oceňovaným člověkem. Pravidelně koncertoval ve Washingtonu, Los Angeles, Torontu, New Yorku, Johannesburgu, nebo také v Hamburku, Tel Avivu či Jerusalemu. Přestože byl touto činností značně vytížen, Stravinskij se nepřestával zajímat o hudbu starších epoch. Na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století se velmi důsledně zaměřil na

hudbu skladatele Carla Gesualda da Venosy. K příležitosti čtyřstého výročí jeho narození sepsal skladbu *Monumentum per Carlo Gesualdo da Venosa*, kde využívá techniky benátské dvousborovosti<sup>35</sup>. Za účelem podtrhnutí nadčasovosti skladeb da Venosy jeho tři pozdní madrigaly použité ve skladbě nijak neupravoval a dodal jim novou podobu v instrumentaci.

Další benátskou premiérou z roku 1958 byla kantáta *Tyčeni* - nářky proroka Jeremiáše na starozákonní texty. Dále pracoval na kantátě *Kázání* a na hudební hře *Potopa*. Za své skladatelské dílo byl Stravinskij v roce 1959 oceněn cenou Grammy jako nejlepší skladatel klasické moderní hudby a o dva roky později byl oceněn Grammy za své koncertní orchestrální výkony a za nejlepší album klasické hudby.

*"Ve svých více než šedesáti dílech (do op. 9 je ještě čísloval) dokázal, že světová hudba musela už mnohokrát jít jeho cestou: symfonická, komorní, dramatická hudba a zejména taneční svět velkého baletu. Neboť v Igoru Stravinském je něco, co imponuje všem: je to síla, tvrdá a nepoddajná, protože uvědomělá, jasná a přitom v jeho charakteru životně nutná. Síla, kterou respektují i ti, kteří tvrdí, že od roku 1913, od Svěcení jara, Stravinskij už nic nenapsal, že nemá tvořivé continuity, ale dovede jen "poskakovat z manýry do manýry" a "od módy k módě"(...)." <sup>36</sup>*

V roce 1962 se Stravinskij dožil svého dalšího jubilea. K poctě a oslavě osmdesátých narozenin uspořádali studenti amerických uměleckých škol festival s programem pouze ze Stravinského děl. K příležitosti Stravinského jubilea vydal Robert Craft sepsané Rozhovory s Igorem Stravinským. V této knize Stravinskij vzpomíná na mnohá důležitá setkání ve svém životě, ale také společně popisují Stravinského estetické názory na umění a zamýšlí se nad filozofickými názory v umění a životě. Po oslavách svého jubilea Stravinskij pokračuje ve své koncertní kariéře. Mimo evropského turné koncertoval na pódíích v Mexiku, Kanadě, Africe nebo na Blízkém východě. Koncertoval také v Hong Kongu, Singapuru nebo dokonce v Honolulu. Ve volném čase se věnoval společenskému životu a účastnil se aktivně koncertů jako posluchač. Jednou z nejvýznamnějších cest v posledních letech života byla návštěva Sovětského svazu. Stravinskij se snažil do své rodné země dostat i v předchozích letech, ale politická situace

---

<sup>35</sup> Barokní kompoziční technika benátské dvousborovosti, také uváděna jako benátská vícesborovost, je úzce spojena s bazilikou sv. Marka v Benátkách. Jako první ji začali využívat skladatelé Andrea Gabrielli a Giovanni Gabrielli. Jejich tvorba byla ovlivněna architekturou baziliky a rozmístění chórů. Na nich byli rozmístění hudebníci a zpěváci, kteří se mohli různě střídat, střetávat se a odpovídat si.

<sup>36</sup> KYPTA, František Alois a Paclt Jaromír. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelů, 1957. str. 69. (Citát podložený referáty anglického Tisku za 40 let od Charlese Stuarta z roku 1947.)

stalinistického režimu, která ho označila za buržoazního, mu cestu do Sovětského svazu nedovolila. Po smrti Stalina se ovšem situace trochu uklidnila, ale Stravinskij už o koncertní turné ve své rodné zemi ztratil zájem. Do Ruska vycestoval 21. září 1962 a po necelých padesáti letech v něm strávil čtyři týdny. Rodnou zemi navštívil, protože přijal pozvání svých přátel Kary Karayeva, Borise Michailoviče Jarustovského a Igora Bozrodného. Vyřkl, že touto cestou chce pomoci ruským skladatelům a umělcům nové generace. Prvně koncertoval v Moskvě s Ruským orchestrem. Stravinskij byl nadšený z vlídného přijetí muzikanty a dobré spolupráce, na které mu velmi záleželo. Cestoval za svými starými přáteli, třeba Vladimírem Rimskij-Korsakovem, a navštívil i město svého mládí - Petrohrad. Na půdě americké ambasády se setkal se skladateli Dimitrijem Šostakovičem, Aramem Chačaturjanem a dalšími. Jeho koncerty sklidily značný ohlas a Stravinskij byl ohromen, že jeho rodné Rusko na něj nezapomnělo.

Když se vrátil zpět do Ameriky, dostalo se mu několika významných poct. Na recepci v Bílém domě u Johna Fitzgeralda Kennedyho, od kterého si převzal nejvyšší státní vyznamenání, nebo také od papeže Jana XIII si převzal papežský řád sv. Silvestra za zásluhy o Svatý stolec. Inspirován těmito podněty složil skladby jako dodekafonická kantáta *Abrahám a Izák* na texty ze Starého zákona, nebo *Variace pro orchestr* z roku 1963.

Jeho poslední léta mu ztěžovala srdeční choroba. I přesto se věnuje úpravám skladeb od Johanna Sebastiana Bacha, Carla Gesualda da Venosy, Hugo Wolfa nebo Jeana Sibelia. Jednou z jeho posledních kompozic je *Requiem Canticles* z roku 1965. Z vydavatelství Boosey & Hawkes se proslýchalo, že si toto *Requiem* Stravinskij napsal pro sebe. "Věděli jsme to my i on." <sup>37</sup> Stravinskému se stále zhoršoval zdravotní stav, byl velmi často hospitalizován, a tak se rozhodnul věnovat se už jen výhradně dirigování. Jeho poslední vystoupení, při kterém dirigoval orchestrální *suitu* z *Pulcinelly*, mu značně komplikoval stále zhoršující se zdravotní stav. Zrealizoval poslední nahrávání, ale pro komponování už mu nezbývalo mnoho sil. Rozhodl se na konci roku 1969 odcestovat do Francie, kde v městě Evian u Ženevského jezera podstoupil ozdravný pobyt poté, co prodělal další chřipku. Zpět do New Yorku se vrátil, avšak stále nemocen. Poslední dva roky života trávil posloucháním nahrávek hudby jiných autorů, kterých si za jejich tvorbu vážil, patřili k nim Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Nikolaj Rimskij-Korsakov a mnoho dalších. Jeho zdravotní stav se stále nelepšil, a na následek srdečního selhání 6. dubna 1971

---

<sup>37</sup> Igor Stravinsky: *Requiem Canticles*. *Boosey&Hawkes* [online]. 1966 [cit. 2020-04-10]. Dostupné z: [https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail?musicid=880](https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail?musicid=880). Volně přeloženo ze stránek vydavatelství.



zemřel. Pohřeb se konal v kostele St. Giovanni e Paolo v Benátkách 15. dubna. Podle svého přání byl pochován na ostrově San Michelle v Benátkách, na místě, kde je pohřben i jeho dávný přítel Sergej Ďagilev.

### 1.5.3. Hudební charakteristika

*"Vůbec lze říci, že posledních třicet let jeho života a tvorby mělo pečeť dokonalého triumfu. Byl všude přijímán asi tak, jako se přijímají hlavy států, dostalo se mu velkých poct a začalo se mu říkat car Igor."<sup>38</sup>*

Nástup posledního seriálního období v roce 1951 uzavírá Stravinského etapu neoklasicismu, která trvala více než třicet let. Toto období provázelo Stravinského až do jeho smrti. Ačkoliv se Igor Stravinskij s Arnoldem Schönbergem v mnohém odlišovali, jedno nakonec měli společné. I přes nelibost a jisté pohrdání hudbou mentora druhé vídeňské školy si Stravinskij našel po druhé světové válce cestu k poznání hudby této skladatelské skupiny. Od roku 1951 Stravinskij hledal systém v dodekafonii, punktualismu a serialismu. Ve svých skladbách používá nápadité dvanáctitónové řady s použitím základních transformací transpozic a kvaternionu a jejich kombinací. Dalšími typickými znaky pro toto období je linearismus ve vedení hlasů a práce s kontrapunktickými formami. Ne ve všech skladbách však striktně dodržuje seriální techniky. Často používal mimo jiné bitonalitu a modalitu a nikdy se úplně nevzdal tonálního cítění.

Skladby jako *Septet*, balet *Agon*, *Tři písně Williama Shakespeara*, *In Memoriam Dylan Thomas* či *Canticum Sacrum a Monumentum per Carlo Gesualdo* a poslední *Requiem Canticles* patří k jeho vrcholným dílům amerického seriálního období.

---

<sup>38</sup> Harmonie: Z nevydaných textů muzikologa Vladimíra Lébla - Schönberg a Stravinskij. *Harmonie* [online]. Praha, ©2020, 12. července 2013 [cit. 2020-04-10]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/z-nevydanych-textu-muzikologa-vladimira-lebla-schonberg-a-stravinskij.html>

## 2. Neoklasicismus

### 2.1. Umělecký směr 20. století

Pojem klasicismus<sup>39</sup> spojujeme s dokonalostí, lehkostí a vkusem. Vychází z řecko-římských hodnot antiky a renesance. Estetika doby, literatura i výtvarné umění se nesou ve znamení filozofického proudu francouzského osvícenství, revolucionářských myšlenek demokratizace společnosti s vyústěním ve Velké francouzské revoluci. V hudbě se nový směr klasicismu projevuje v hudebních formách a harmonii. V hudebních formách vznikly nové hudební celky jako je sonáta, symfonie nebo koncert. V harmonii a melodii reaguje klasicismus na přetíženost a hustotu barokní harmonie a polyfonní práce zjednodušením.

Nový směr hudebního klasicismu se profiluje lehkostí, elegancí, virtuozitou a vtipem. K hlavním představitelům evropského hudebního klasicismu patří skladatelé první vídeňské školy Joseph Haynd, Wolfgang Amadeus Mozart a v raném díle i Ludwig van Beethoven, který však po roce 1800 svou dramatičností a emocionální složkou ve svých skladbách pod vlivem hnutí Sturm und Drang prolнул své dílo emocemi a překlenuje tak směr klasicismu do epochy romantismu. V této souvislosti jde o návaznost dalších skladatelů v celé Evropě.<sup>40</sup>

Období romantismu provází prakticky celé 19. století a snaží se oživit starší styly a vytvořit stylovou syntézu. Od barokních návratů Felixe Mendelssohna Bartholdyho (variační formy i techniky, kontrapunktické použití protestantského chorálu, zájem o dílo Johanna Sebastiana Bacha) přes klasicko-romantickou syntézu Brahmsovu, až k pozdně romantickému barokně-klasicistnímu snažení Brucknerovu či Regerovu.

---

<sup>39</sup> Vychází z latinského *classicus*, neboli vynikající, vzorový, dokonalý.

<sup>40</sup> V Německu Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach, také Christoph Willibald Gluck, v Itálii Luigi Boccherini, Domenico Cimarosa, v Rakousku Antonio Salieri, čeští skladatelé emigranti - rod Bendů, Mannheiská škola, František Xaver Brixl, Jan Václav Stich-Punto, Jan Ladislav Dusík, Antonín Rejcha, čeští kantoři Karel Blažej Kopřiva Jakub Jan Ryba, ve Francii Jean Jacques Rousseau,

Miloš Schnierer ve své knize *Proměny hudebního neoklasicismu* uvádí, že hudební projevy skladatelů období klasicko-romantické syntézy nejsou novým hudebním prostředkem znovuoobnovení klasicismu, ale hudebním projevem pozdního romantismu. Uvádí také, že i tak přísné formy jako je fuga, sonáta nebo variace jsou naplněné dobovými prvky jako jsou nadužívání chromatiky, alterací a komplikovaných polyfonií, což jsou typické znaky vrcholného a pozdního romantismu. Nejedná se tedy o nový sloh nebo styl.

Technologický pokrok a nové vynálezy usnadňující lidem život na přelomu 19. a 20. století znamenali pro společnost slibnou budoucnost. Nově vznikající světonázory a ideologie ukazovaly cestu k řešení i velmi citlivých společenských otázek a problémů. Umělecký svět se ale změnil k nepoznání. Společensko-historické pozadí se neslo ve znamení dekadence, symbolismu a počátku expresionismu. Rozsáhlost tvorby vrcholného a pozdního romantismu a také impresionismu vyčerpala všechny možnosti známé hudební řeči klasicko-romantické harmonie, hudebních forem a přivedla tak skladatele na scestí. Museli hledat cestu novou. Začala vznikat nová odvětví umění, jež byla inspirována průmyslovou revolucí a politickou rozpolceností Evropy. Pro mnohé autory se tato nová cesta jevila jako dobrá volba, někteří umělci však hledali a dokázali najít podporu v osvědčených jistotách dřívějších forem a slohů.

Termín neoklasicismus<sup>41</sup> je v historii i muzikologii flexibilní. *"Výraz neoklasicismus (novoklasicismus) s převahou užívání mezinárodní předpony "neo-" je zpravidla vykládán jako reakce na romantickou přecitlivělost, jako protiklad na jemný opar impresionismu a tvůrčího subjektivismu až egocentrismu s autobiografickými prvky (R. Strauss, G. Mahler, V. Novák, J. Suk aj.), ale též jako touha po formovém pořádku v tematické (motivické) práci a tektonice skladby."*<sup>42</sup>

Výše definovaný styl začal vznikat v průběhu první světové války jako reakce na rozvolnění formových útvarů pozdního romantismu a impresionismu. Neoklasicismus se stal jedním z nejproduktivnějších a nejvytrvalejších hudebních stylů 20. století. Není však jediným kompozičním stylem - na scéně se objevil neofolklorismus představován Leošem Janáčkem, Bélou Bartókem a Igorem Stravinským v tvorbě ranného období. Také dodekafonie Arnolda Schönberga a skladatelů druhé vídeňské školy Albana Berga a Antona Weberna měla v uměleckém světě významné zastoupení.

---

<sup>41</sup> Uváděn také jako novoklasicismus.

<sup>42</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 10.

Ve výkladu hudebních pojmů se můžeme setkat s nejednotným nebo neúplným výkladem pojmu neoklasicismus. Starší muzikologové tuto cestu komplikují samostatnými výklady pojmů jako neobaroko, neorenesance či neogotika.

Více než před třiceti lety, jak Schnierer uvádí, se zabýval touto tematikou neoklasicismu M. K. Černý ve své stati v Hudební vědě "K vymezení pojmu neoklasicismus". Zde kriticky popisuje tři vědecké práce - Musik in Geschichte und Gegenwart, Hugo Riemann Lexikon a Grove Dictionary, protože nikde heslo "neoklasicismus" nenašel. Více o problematice vymezení pojmu se můžeme dočíst v pracích Jarmily Doubravové (Proměny neoklasicismu v české hudbě 20. století), Josefa Beka (Hudební neoklasicismus)<sup>43</sup>, v práci ruského muzikologa Jurije Keldyše či ve Slovníku české hudební kultury<sup>44</sup>.

Neoklasicismus se projevoval nejen v hudbě, ale i ve výtvarném umění a literatuře. Reaguje na nové neoklasicistní tendence ve svých kresbách roku 1915 Pablao Picasso, či v literatuře Josefa Čapek ve článku "Novoklasicismus - umění života".

Umělecký život a kultura vytvářeli přímou linii s ekonomickou a politickou situací v Evropě. Vznikaly nové směry a styly, někdy nazývané obecně jako Nová hudba. Neotřelý zvukový ideál a obraz zastávali skladatelé druhé vídeňské školy a jejich pokračovatelé. Procházeli směry liberalismu, racionalismu a iracionalismu, dadaismu, surrealismu či expresionismu, ve kterých vytvářeli nové umění. Avšak to bylo pochopeno jen u hrstky umělců a poučených posluchačů. Proti tomu vznikl kontrast, který se vracel k tónu, rytmu, lidovým písním a tancům či stylům renesance, baroka a klasicismu.

Nesmíme opomenout, že na hudební scéně stále doznívá pozdní romantismus a impresionismus. Vůči těmto starým hodnotám doznívajícího romantismu se vyhranila skupina umělců, která se nazývala Mladá Francie. Reagovala na dominující směr Stravinského a jeho pokračovatelů. Zcela odmítla akademické konvence, konzervativismus, strohost, eklekticismus a lacinou líbivost.

*"Severní Francie se během první světové války stala obětí masivního pustošení, ale Paříž si navzdory tomu zachovala tvář, jež lákala umělce z celého světa. Když se politické poměry a různé formy umělecké cenzury*

---

<sup>43</sup> Academia, Praha 1982, 108 stran.

<sup>44</sup> Red. J. Vysloužil, J. Fukač, Edirio Supraphonu, Praha 1997.

*v nacistických a fašistických zemích staly neúnosnými, skladatelé a umělci prchali nejprve do Paříže a odtud pak do Spojených států.*<sup>45</sup>

V hudbě tak začaly vznikat zajímavé hudební experimenty, odvracející se od tradičních kompozičních principů. Ty tradiční a nové principy neoklasicismus syntetizoval a u mnohých skladatelů vytvořil z nich své hlavní hudební východisko. V tomto období se zrodilo několik nových skupin a osobností, například druhá vídeňská škola v čele s Arnoldem Schönbergem, nebo Igor Stravinskij, který prošel mnoha stylovými proměnami.

## **2.2. Hudební počátky a vývoj neoklasicismu**

Nový styl neoklasicismu v hudbě 20. století se vyvíjel dvěma směry. Za prvé jako novodobý styl v rozmezí od počátku první světové války až do padesátých let 20. století s vrcholem stylové syntézy v průběhu druhé světové války. Za druhé jako technická metoda kompozice, užívající staré formy a způsoby tematické práce, inspirována hudbou středověku, přes renesanci, baroko i klasicismus. Smyslem neoklasicistních pohledů do minulosti u klasiků 20. století je snaha o racionální a citovou vyváženost hudebních skladeb emocionálně orientovaných stylů 19. a 20. stol.

O vyváženost stylů se snažil jako jeden z prvních Sergej Prokofjev. Elegantní a humorná Symfonie č. 1 mu při své premiéře v roce 1918 otevřela cestu do světa. Svým invenčním způsobem ve svém díle vytvořil syntézu starších přístupů s originalitou hudební řeči 20. století. Symfonie dostala později přívlastek Klasická. Prokofjev o ni prohlásil, že je jako by ji napsal Haydn, kdyby se dožil dnešních dnů.

K novému pojetí hudby v návratech ke starším jistotám a ideálům se začali přiklánět i francouzští skladatelé. Odtud se rozšířil neoklasicistní směr dále do Evropy. Estetické hodnoty neoklasicismu jsou spjaté s městským životem v poválečné Paříži, kde umělecké směřování vedlo několik osobností. K prvním propagátorům nového stylu patřili představitelé umělecké skupiny Pařížské šestky. Ti se snažili svůj program orientovat na obnovu hudebního vyjadřování s rovnováhou citu a rozumu v čistotě linií a harmonii. Navraceli se k hudbě francouzského romantismu, principům Haydnovské sonáty, nebo Rameauvské suity. Při výstavbě hudebních děl kladli důraz na používání harmonie a tonality jako základních principů. Nejvýrazněji můžeme vnímat nový hudební směr v pozdním díle Alberta Roussela, Dariuse Milhauda, Francise Poulenca, nebo

---

<sup>45</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby*. V Praze: Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3. str. 127.

u člena skupiny Pařížské šestky, Arthura Honeggera. K jeho neoklasickým kompozicím patří skladby jako 1. smyčcový kvartet (1916), dvě houslové sonáty s klavírem (1916-1918, 1919), oratorium Král David (1921), Concertino pro klavír a orchestr (1924) nebo dvě opery Judith a Antigone (1925, 1926) a také I. symfonie "Bostonská" (1929). Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric a jiní skladatelé Francie se snažili komponovat hudbu pro širokou hudební veřejnost, chtěli se publiku mnohdy jednoduše zalíbit. Často je to dovedlo na scestí prvoplánového eklektismu bez osobního zapojení a vnesení originálních prvků při hledání nového směru.

Skladatelé německého neoklasicismu se snažili více o získání nových posluchačů a budování vztahu k soudobé hudbě. Po první světové válce se v Německu k proudu neoklasicismu přidal skladatel, interpret a pedagog Paul Hindemith. Vycházel z barokních a klasicistních skladeb, které jej inspirovaly svou dokonalostí formy a stylovostí práce. *"Kromě protiromantického postoje, bezvýhradného přilnutí ke svobodnému výkladu harmonie ve vazbě na samostatnost melodie, čímž vzniká svébytné pojetí svobody kontrapunktu, není jeho tvůrčí vývoj obrazem jiných, řekněme politických, filosofických, literárních nebo autobiografických myšlenek. Ty se dostavovali v uměřeném množství až v pozdější tvorbě (...)."*<sup>46</sup> Hindemithovy kompozice, kde můžeme vyzorovat vlivy neoklasického smýšlení, nalézají těžiště v díle J. S. Bacha. Patří k nim Smyčcový kvartet f-moll č. 1, Smyčcový kvartet C-dur č. 2, klavírní Suita (1922) nebo cyklus patnácti písní pro soprán a klavír op. 27 Život Mariin (1922-1924).

Na rozdíl od vývoje Stravinského nemůžeme uceleně ohraničit Hindemithovo neoklasické období. Neoklasické prvky najdeme v jeho skladbách ze školních let, také v době druhé světové války, až po skladatelova poslední léta. K hlavním kompozicím v neoklasickém stylu patří jeho instrumentální koncerty či sonáty a Klasická symfonie D-dur op. 25, na objednávku dirigenta Koussewitzkého.

*"Neoklasicismus ve Francii i v Německu je zajisté především hudbou tonální. Využívá sice atonálních ploch, kombinuje tóniny ve smyslu bi- nebo polygonálním a jinak rozšiřuje pojem tonality zaváděním ostrých harmonických střetnutí, jaká obsahují zvláště skladby ze začátečnického období skladatelů."*<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 133.

<sup>47</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 144.

V české hudbě mezi světovými válkami skladatelé vycházeli hlavně z estetických hodnot pozdního romantismu, impresionismu nebo neofolklorismu. Příkladem je kompoziční cesta Leoše Janáčka. Skladatelé první poloviny dvacátého století vycházeli z tradic smetanovsko-dvořákovsko-fibichovské linie. K takovým patřili skladatelé jako Otakar Zich, Rudolf Karel, Ladislav Vycpálek, Jaroslav Křička, Otakar Jeremiáš, Karel Boleslav Jirák, a mnozí další. První kontakt s novým směrem do českého prostředí přinesli lidé, kteří se dostali do styku s poválečnou Paříží, dílem Stravinského, Prokofjeva, Hindemita, a dalších. V tom zastával klíčovou pozici Bohuslav Martinů. Při svém studijním pobytu od roku 1923 v Paříži se začal seznamovat se zákonitostmi stylu neoklasicismu, který plně ovládnul ve svých skladbách od počátku 30. let. Postupně se seznamoval s dílem Roussela, Stravinského a Honeggera a dalších autorů, kteří pobývali v Paříži. Martinů se snažil usilovat o syntézu české hudby a nový hudební projev, formovou vyváženost s jasnými liniemi a formou. V tom jej ovlivnil hlavně Stravinskij a Honegger. Martinů byl obviněn kritikou po koncertu České filharmonie, když v roce 1924 údajně vytvořil ve svém díle *Half-Time* plagiát Stravinského baletu *Petruška*. Martinů naplňuje novou hudbou klasické formy. K prvním kompozicím v novém stylu neoklasicismu patří *První klavírní trio* (1930), *Violoncellový koncert* (1930), *Koncert pro smyčcové kvarteto a orchestr* (1931) nebo opera *Julietta* (1937). Martinů sám o sobě tvrdí, že on je stylem *concerta grossa*. Barokní inspirace v novodobém tvaru je v jeho tvorbě bohatě zastoupena, např. *Sinfonietta giocosa*, *Sinfonietta La Jolla*, *Koncert pro dvoje housle a orchestr*, *Sonáta da camera pro violoncello a orchestr*, *Tre ricercari*, nebo některé jeho symfonie. *“Neoklasické a neobarokní orientace Bohuslava Martinů v letech pařížského pobytu přinesly nejen stylový obohacující vklad do tohoto úsilí světové hudby mezi dvěma válkami. (...) Silou svých emocí, svého národního cítění dokázal těsně před vypuknutím války navodit syntetické základy svého osobitého stylu, který mohl v dalších letech vyhraněně obohacovat. Jeho základy byly jednou provždy dány vrcholovou trojicí Concerta grossa, Tre Ricercari a Dvojkoncertu.”*<sup>48</sup>

V meziválečném období v Praze začala působit skupina Mánesa. Působilo v ní pět umělců: Pavel Bořkovec, Iša Krejčí, Jaroslav Ježek, František Bartoš a Václav Hlozknecht. Její členové tvořili umělecký protipól Aloisi Hábovi, který kromě mikrointervalového systému propagoval hudbu druhé vídeňské školy.

---

<sup>48</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 165.

*“Neoklasicismus se dotkl též Klementa Slavického v jeho dvou symfoniích, Miloslava Kabeláče v Misteriu času, což je orchestrální passacaglia. Jeden z nejstarších současných skladatelů mezinárodní pověsti Petr Eben se inspiroval najednou gregoriánských chorálem s neolitickými tendencemi. Ojedinělé principy neoklasických tendencí bychom našli porůznu v šedesátých i sedmdesátých letech u Jana Rychlíka, Václava Trojana, Václava Felixe, Ilji Hurníka, vedle řady jiných.”<sup>49</sup>*

K posledním mistrům světového neoklasicismu patří anglický skladatel Benjamin Britten. Jeho skladatelské začátky byly čistě neoklasické. Kompozice jako Sinfonetta pro deset nástrojů, Kvartet op. 2, nebo Simple Symphony si získaly světovou pověst, podobně jako Prokofjevova Klasická symfonie. K dalším kompozicím neoklasického směru patří Sinfonia da requiem, Čtyři mořská interludia, Variace a fuga na Purcellovo téma či Průvodce mladého člověka orchestrem, kde se projevují jeho neobarokní invence.

Na konci druhé světové války se směr neorenesance, neobaroka a neoklasicismu začal vytrácet. Tato změna byla spjata s obnovenou technikou dvanáctitónové hudby, která se rozvinula v postupu let, tak jak to Schönberg předpověděl při svém objevu dodekafonie. Počátek konce neoklasicismu je spojován s nástupem tvorby Oliviera Messiaena, či René Leibowitze, nebo Piera Bouleze. *“Tak po roce 1945 dochází k pronikavé změně, která se stala zjevnou v roce 1951 a kterou již nebylo možno dále ignorovat. Nastává obrat ke druhé, poválečné fázi Nové hudby, která dále rozvíjí novátorství Schönbergovy školy a jež se institucionalizuje v západoněmeckém Darmstadtu. (...) V téže době je již na východě Evropy Schönberg, Stravinskij a vůbec celá velká tvorba první poloviny století odsouzena jako “nepřátelská lidu” a stoupence Nové hudby čeká vyobcování z hudebního života a nejednou i vězení.”<sup>50</sup>*

### **2.3. Neoklasicismus Igora Stravinského**

Na začátku tvorby Igora Stravinského stál vliv romantismu, slovanské neofolklorní tendence a barevnost impresionismu, mimo jiné i vliv Korsakova, Musorgského či Glazunova.

Po uvedení baletu *Svěcení jara* nastává ve Stravinského kompozicích značný přerod. Doboví kritici a někteří jeho kolegové tento přerod nechápali. Mysleli si, že pro autora, který dokázal stvořit pro moderní hudební svět dříve

<sup>49</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 255.

<sup>50</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby*. V Praze: Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3. str. 252.



zmíněnou trojici baletů, je přechod k neoklasickému období krok zpět. Mnozí z odborné veřejnosti považovali tyto změny za nedostatek inspirace, nedostatek tvůrčí invence a módní pózy hudebního génia. Málokdo v tom viděl logické vyústění jeho dosavadní tvorby a zralost myšlení a kompozičního řemesla.

Právě jeho neoklasické období napomáhá k poznání a pochopení kompozičních principů, názorů a estetiky v celé řadě jeho rozdílných děl a žánrů. Škála kompozic nám ukazuje stejný prvek ve svých principech - je jím právě neoklasicismus jako princip kompozice, ale také jako metoda práce. Ve svém díle vytváří nové hodnoty, snaží se moderně vyjádřit rovnováhu emocí člověka a intelektu. Tím se nachází v jeho díle množství různorodých kompozic.

*"Proto nelze Stravinského plně pochopit bez poznání typických děl všech období, která nejsou ve strmé vývojové přímce, ale představují každé samo o sobě vyzrálý svět kvalit dílčích artefaktů, majících pevný základ v neoklasickém uchopení hudební dějin, jak se o to s větším úspěchem třicet let pokouše, počínaje baletem Pulcinella (dok. 1920) a operou Život prostopášíka (The Rake's Progress - dok. 1951) konče."*<sup>51</sup>

Z uvedené citace však nelze brát striktní označení neoklasického období u Stravinského od roku 1920 až do roku 1951. I v tomto období se nechal skladatel inspirovat jinými žánry a vlivy, např. jazzem. To je možné pozorovat v díle *Příběh vojáka*<sup>52</sup> z let 1916 a 1917. V době, kdy pracoval s Ďagilevem, se Stravinskij zabýval problémem moderního syntetického divadla. Usiloval o dokonalou rovnováhu jednotlivých divadelních prvků: herectví, zpěv, tanec, pohyb, hudba, výtvarné řešení scény a kostýmů, aj. K tomu se odkazují jeho díla *Liška* a *Svatba*. Roku 1920 dokončil jeden z nejpůvabnějších baletů neoklasického období *Pulcinella*.

Stravinského hudební projev v tomto období je klidnější, jednoduchý. Ve svých kompozicích používá malé ansámby, nebo symfonický orchestr beethovenovského typu. Využívá čistých barev nástrojů dechových dřevěných a žesťových.

Melancholie, pochmurnost, temnota, zamlžený obraz impresionismu, žádné konkrétní linie - to byla hudba a trend, ve kterém Stravinskij nechtěl pokračovat. Již při *Petruškovi* a *Svěcení jara* vstupuje Stravinskij do hudebního světa s překvapivou dravostí rytmů i melodií, světlými plochami, které se vymykají dobovým tendencím. Vyvaroval se temnotě a citovým výlevům, kterou ve své tvorbě ztvárňoval vrcholný a pozdní romantismus v tvorbě Wagnera

<sup>51</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 50.

<sup>52</sup> Někdy bývá označeno jako opera, v celém díle se však vůbec nezpívá.

a Strausse, také nekonkrétnosti impresionismu Ravela a Debussyho. Stravinskij byl zapřisáhlý antiromantik, ačkoli pod vlivem svého učitele zpočátku jeho první opusy byly zaobaleny do hávu romantické nálady.

*"Několik let později napsal malý manifest, stroze nazvaný "Upozornění", který vyšlo v prosinci 1927 v "The Dominant", kde varuje před pseudoklasicismem, novoklasicismem vyráběným pomocí formulí, kdysi funkčních a živých v klasické hudbě. Skutečný "nový klasicismus" charakterisuje spíše jako novou jasnou hudbu "tvořenou klasickými tektonickými hodnotami", které z ní samé zas musí vyplynout."<sup>53</sup>*

Ve Stravinského skladbách převládá optimismus, humor, ironie. Stále bližší je mu tanečnost, dokonce i v netanečních skladbách. Přibývá v nich smysl pro grotesku, jakousi "klauniádu". Stravinskij počítá s technickou zralostí a brilantností hráčů jednotlivých skupin. Pozorovat tyto vlastnosti můžeme v *Petruškovi*, *Pulcinelle*, *Marvě* či *Příběhu vojáka*. Humornou stránku svých skladeb vždy vyvažoval intelektem, řádem, řemeslnou pracností a disciplínou.

K dalším skladbám vzniklým v neoklasicistním směru v chronologickém pořadí patří:

*Koncert pro klavír* (1923),

*Oidipus Rex* opera-oratorium (1926),

*Apollón Musagetés*, balet (1927,1928),

*Capriccio* pro klavír a orchestr (1929)

*Žalmová symfonie* (1930),

*Koncert pro housle a orchestr in D* (1931, 1932),

*Persefona*, melodram(1933, 1934),

*Concerto pro dva klavíry* (1935),

*Hra v karty*, balet(1936),

*Concerto in Es* pro komorní orchestr (1938),

*Symfonie in C* (1938-1940),

*Sonáta pro dva klavíry* (1943, 1944),

*Symfonie o třech větvích* (1942, 1945),

*Ebony Concerto* pro jazzový orchestr (1945),

*Concerto in D* pro smyčcový orchestr (1946),

*Orfeus*, balet (1947),

*Mše* pro smíšený sbor a dvě dechová kvinteta (1947),

*Život prostopášníka*, opera (1948-1951).

---

<sup>53</sup> KYPTA, František Alois a Paclt JAROMÍR. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelé, 1957. str. 46.

V tomto období vznikly skladby ovlivněné i jinými směry, styly a žánry, např. *Koncertantní tance*, *Baletní scény*, *Circusová Polka*, *Tango pro klavír*, *Čtyři norské nálady pro orchestr*, *Scherzo à la Russe*, *kantáta Babylon*, *Elegie pro sólovou violu*, aj.

## 2.4. Neobarokní inspirace Igora Stravinského

Stravinskému byly blízké formy 17. století a také kontrapunktická práce. Využíval jak kompoziční řád fugy, tak volnost fantazie, virtuozy toccaty, sólové hlasy *concerta grossa* a střídání nástrojových skupin po vzoru benátské dvousborovosti. Nebál se použít citace různých chorálů. Významná díla (např. *Carla Gesualda da Venosy*) upravuje do ryze instrumentální podoby.

Konkrétně v sólové *Sonátě pro klavír in C* z roku 1924, jak autor sám vysvětluje ve svých *Rozhovorech*, přistupuje k základu slova *sounare*, což znamená znít či hrát. Skladba však nevykazuje žádné prvky klasicistní sonáty. V tomto díle vychází Stravinskij z forem instrumentální hudby 17. století. Sonátu udržuje v tocatovém charakteru. Zajímavá je i druhá věta této sonáty, která připomíná barokní operní árii s koloraturami v pravé ruce.



Př. 1. Úvod 1. věty *Sonáty in C*. Dominující je triolový tocatový charakter v celé první větě.



Př. 2. Úvod 2. věty *Sonáty in C*. Stylizace přezdobených koloratury barokních árií.

Po vzoru staré barokní suity vznikla *Serenáda in A* (1925). Ta má 4 části, 1. Slavnostní hymnus, 2. Romance a 3. Rondoletto, které zastupují taneční věty starých suit a finální Cadenza, kterou skladatel doplňuje ve svých vzpomínkách "s pečlivě vykrouženými kudrlinkami."<sup>54</sup>



Př. 3. *Serenáda in A*, 4. věta "Cadenza", takty 21-32. Melodická práce je zde spíše rozprostřena do ostintáních osminových pohybů a ve vnitřních hlasech. Melodických ozdob je zde použito v závěru frází.

<sup>54</sup> SCHNIERER, Miloš., *Proměny hudebního neoklasicismu*. Akademie, Praha 2005, str. 59.

Opera-oratorium *Oidipus Rex* z let 1926 a 1927 je jedno z nejnáměnnějších děl hudby 20. století. Stravinskij se dohodnul s libretistou Jeanem Cocteauem na tématu Sofoklovy antické tragédie. Latinský text si zvolili pro jeho vznešenost. Stravinskij se v tomto díle snažil pracovat na dokonalosti hudební formy za pomoci vnitřního řádu a mistrovské kompoziční řemeslné práce. Chtěl vzdát hold mistrům renesanční vokální polyfonie a proto volně pracuje s fonetickou složkou, kterou nesvazuje její obsah a význam. Schnierer dílo popisuje jako dokonalost vytvořené monumentality v hudbě 20. století. Dalším z cílů a omezení, které si Stravinskij kladl v roce 1930, bylo provedení cyklické formy *Žalмовé symfonie*. Chtěl výrazně změnit pojetí symfonie a suity. V této skladbě rozkládá rovnocenně party sboru i orchestru po vzoru mistrů barokní polyfonie. Toto dílo je syntézou klasicistního, ale hlavně barokního základu, krom práce založené na kontrastních plochách v první větě i druhá se nese ve znamení dvojité fugy, jejíž očekávaný vrchol skladatel přeruší nečekaně homofonní sazbou tvořící závěrečnou plochu symfonie.



Př. 4. Orchestrální fugové téma 2. věty symfonie.

Fl. gr.

Obor

2

*mf*

Př. 5. Ukázka pracování orchestrální fugy z 2. věty symfonie. Nástup druhé flétny jako 3. hlasu stojící proti rozpracovaným protivětám dvou předcházejících hlasů.



Př. 6. Druhé kontrastní téma fugy 2. věty ve sboru. Tato dvě témata stojí proti sobě a tvoří dvojitou fugu.

Neobarokní inspirace najdeme ve třech ze čtyř vět *Houslového koncertu in D* z let 1931 a 1932 věnovaný Samuelu Duskhinovi. Koncert je stavěn na půdorysu čtyřvěté suity s prvky monotematismu. První věta je komponována jako toccata a vnitřní věty jsou stylizovány jako barokní árie. Stravinskij toto dílo pojímá jako nový typ moderního instrumentálního koncertu. Náročnost sólových orchestrálních partů jsou zde v mnohém svoji virtuozitou rovnocenné partu sólových houslí. Záměrně propojuje archaické prvky s moderními postupy, které mají symbolizovat poklonu Bachovi.



Př. 7. Úvod houslového koncertu z 1. věty. Ve 3. taktu je hudební materiál rytmické toccaty. Úvodní dvoutaktí je také introdukcí 2. a 3. věty koncertu. Sěmito dvěma tématy a 3. lyrickým z 2. věty se pracuje v celé skladbě.

Rytmický tep toccaty v první větě *Houslového koncertu* má přísný sled osminových not, které jsou obklopovány figuracemi šestnáctinových not. Vnitřní věty jsou postaveny na melodiích s velkými intervalovými skoky a bohatou zdobností doprovodu. Jiskrné téma závěrečné věty *Capriccio* je analogií skladatelova *Capriccia pro klavír*.

*Concerto pro dva sólové klavíry* (1935) je čtyřvětým cyklem. Jeho druhá věta je tvořena preludiem a fugou. Kontrapunkt ve finále tvoří dvě akordické vrstvy obou nástrojů.

V seriálním období Stravinského někteří muzikologové hovoří o podobnosti s bachovskou inspirací v *Koncertu in Es pro komorní orchestr*. Koncert z roku 1938 získal podtitul *Dumbarton Oaks*, podle názvu sídla ve Spojených státech, kde skladba vznikla. Tento koncert bývá v literatuře označen jako 7. braniborský koncert pro skladebnou dokonalost a bachovskou strukturální inspiraci.

*Symfonie o třech větách* (1942, 1945) má zcela osobité řešení oproti dříve vzniklé Symfonii in C, k oslavě výročí 50 let vzniku Chicagského symfonického orchestru a je oslavou vrcholné klasicistní symfonie. Barokní inspirace vnímáme v první větě, která je komponovaná ve třech částech s náznakem sonátového řešení. Avšak hudební proud brzy tyto náznaky přetvoří a v průběhu skladby se prosadí rytmičnost a forma toccaty. Závěrečná věta má znázorňovat pochod spojeneckých vojsk a porážku fašismu. Pochod je zanesen do formy majestátní fugy v kombinaci s formou ronda.

Zajímavou skladbou z roku 1945 je *Ebony Concerto* pro jazzový Big Band. Byla věnována jednomu z nejlepších orchestrů v USA, souboru Woody Hermana. Stravinskij vychází ze základů americké jazzové hudby ve formálním provedení a transformaci barokního, tedy nového neobarokního *concerta grossa*. Nejvýraznější sólový part má v této skladbě klarinet.

### 3. Pulcinella

#### 3.1. Postava Pulcinelly

Commedia dell'arte (dále CDA) je divadelní žánr italské improvizované komedie. Žánr vznikl v polovině 16. století (1545 - vydal se první cejch skupině komediantů, aby mohli provozovat komedii) její název vznikl však mnohem později (17. - 18. století), do té doby se tomuto žánru improvizovaného divadla říkalo například *commedia bufonesca* či *commedia all'improvviso*. Kromě improvizace, masek a profesionálních herců jsou pro CDA důležité typizované postavy. Mezi původní patří např. *innamorati* (zamilovaná dvojice), *Pantalone* (nejdůležitější postava, kupec), *Dottore* (karikatura učence) a postavy sluhů. Těch bylo několik druhů - *Zanni* (původně *Zanne*), což byl hloupý venkovský mladík, který vstoupí do městské služby, *Harlekýn* (původ ve Francii) zábavný sluha a svůdník.

K původním postavám *Commedie dell'arte* přibyla v Itálii postava *Pulcinella*, *"jakožto typ jihoitalský, neapolský, Pulcinella není však postavou, kterou vytvořil renesanční lidový humor, nýbrž postavou, která byla skutečným a nepopiratelným oživením antické tradice. Jest vzkříšením starořímského typu veseloherního který jsme v příslušných výkladech poznali pod jménem minus albus nebo Maccus. Veliké břicho a hrb vedle deformovaného obličeje a vysoký špičatý klobouk byly jeho předními známkami zevní charakteristiky."*<sup>55</sup>

*"Postava italské komedie improvizované (CDA), jež vystupuje zároveň jako čelná veselá osoba při lidových slavnostech neapolských (o karnevalu) a na divadle loutkovém. Typem šaškovaného sluhy stává se koncem XIV. stol., a zvláštní oblíbenosti v lidu nabývá vlivem neapolského spisovatele veseloher Carlona v stol. XVII.*

*Pulcinella pochází z Acerry. Je hloupý a neohrabaný, zchytralý a posměvačný, zároveň bázlivý a hltavý. Oděn bývá v bílé plunžry a bílý šat se širokými rukávy, opásaný černým pasem koženým a lemovaný třásněmi. Kol krku má nabíraný límec plátěný, na hlavě bílou čapku vlněnou s červeným chumáčkem, větší část obličeje zakrytu černou škraboškou a nos špičatý jako zobák ptačí, namnoze má napřed i v zadu hrb. Mluví pronikavě ječivě."*<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ottův slovník naučný, J. Otto, 1903, str. 976.

<sup>56</sup> Ottův slovník naučný, J. Otto, 1903, str. 976.



### 3.2. Balet Pulcinella

Při jedné z cest do Itálie objevil Ďagilev nový hudební a dramatický materiál, který našel v archivu benátské konzervatoře. Byly to skladby, které byly přisuzovány Giovanni Battistu Pergolesimu, skladateli, který byl znám do té doby hlavně pro jeho komickou operu *La serva padrona*<sup>57</sup>.

Ďagilev objevil z Pergolesiho děl třetí dějství z opery *Il fratello innamorato*<sup>58</sup> z roku 1732, fragmenty opery *Il Flaminio* z roku 1735 a melodické party dvanácti triových sonát pro housle a basso continuo. Ve svazcích byly také kromě hudebních ukázek komedie s tradičními postavami neapolského divadla v maskách či travestovanými osobami. Z těchto literárních předloh Ďagilev vybral dílo ve stylu CDA s názvem *Čtyři stejní Pulcinellové* a hudební materiál známý i ten neznámý, který se mu v průběhu života podařilo najít i v dalších italských knihovnách, školách či anglických muzeích. Ďagilev tak v roce 1919 předal Stravinskému kompletní svazky s literární i hudební předlohou.

Stravinskij Pergolesiho znal z děl *La serva padrona* a *Stabat Mater* a nijak hlouběji se do té doby o jeho dílo nezajímal. Po prostudování nových materiálů si vybral hudbu ze tří Pergolesiho oper<sup>59</sup> a některé části z jeho triových sonát a symfonií. V Pergolesiho hudbě nacházel stejné rysy, které byly podobné jeho vlastnímu hudebnímu smýšlení. Čistou hudbu a kompoziční řád forem, z nichž vychází energie techniky nizozemských skladatelů, Stravinskij i Pergolesi jejich díla studovali a při své práci z jejich techniky a hudební řeči vycházeli. Stravinskij pracoval s předem daným hudebním materiálem, do kterého se snažili přidat svou osobitou stránku, nový názor své doby.

*"Stravinskij v Pergolesiho hudbě našel určitý rys společný s vlastními tendencemi. Sloh, který by pramenil z nezkalených zřidel hudby, kontrapunktický styl, z něhož nesešla dávná patina moudrosti nizozemských mistrů, sloh, z něhož čerpal i Palestrina, ale ke kterému chtěl, stejně jako tento Ital, přidat své, své nové, co cítil."*<sup>60</sup>

Stravinskij hudbu vybíral pečlivě, aby ji mohl dobře proměnit v hudbu taneční, proto se primárně zaměřil na hudbu spíše živelnou vycházející z tanečních forem. Pro zhudebnění baletu vybral komorní orchestr. Z dechových

---

<sup>57</sup> Česky uváděno pod názvem *Služka paní*.

<sup>58</sup> Uváděno také jako *Lo frate innamorato*.

<sup>59</sup> Opera buffa *Il fratello innamorato* (1734), opera seria *Adriano in Siria* (1734) a opera buffa *Il Flaminio* (1735).

<sup>60</sup> KYPTA, František Alois a Paclt Jaromír. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelé, 1957. str. 31.

dřevěných nástrojů použil flétny, hoboje a fagoty. Z žesťových nástrojů použil dva lesní rohy, trumpetu a trombón. Smyčcové nástroje rozdělil po vzoru koncerta grossa na dvě skupiny concertino a ripieno (sóla a orchestr). Stravinskij rád používal zpěváky ve svých baletech. Vnímal je jako součást orchestru, nikoliv jako vůdčí scénický zpěv, jako je tomu například v opeře. V *Pulcinellovi* se jedná o trio zpěváků soprán, tenor a bas.

Originální téma původního textu popisuje osobnost bezstarostného veselého Pulcinelly, do kterého jsou zamilována všechna děvčata z nejbližšího okolí. Mladí muži jsou zasaženi žárlivostí na šťastlivého konkurenta. Někteří z nich tedy převezmou nápad maskovat se stejně jako Pulcinella, aby mohli přelstít své dívky a dostat je zpět. Komédie nabízí klasické scény zarputilých rodičů, kteří lijí vodu z oken na snažící se milovníky, a nechybí ani scéna pokusu o vraždu Pulcinelly. Vychytralý Pulcinella postaví proti mladým mužům svého dvojníka Furba, který zinscenuje Pulcinellovu smrt. Pravý Pulcinella přestrojen za kouzelníka s léčivou mocí jej přivede zpět k životu před tím než dav lidí stihne zavolat stráž. Mezitím, co mladí muži oslavují Pulcinellovu smrt, ten překvapí všechny svým znovuzrozením a začne rozhádané páry dávat dohromady a sám se ožení se svou milou Pimpinellou.

Ďagilev měl koncepci a sestavení realizačního týmu předem velmi dobře promyšlenou. Kostýmy, kulisy a dekorace vyrobil Ďagilevův přítel Pablo Picasso a choreografii vytvořil a titulní roli ztvárnil Leonid Mjasin. Premiéru měl balet v pařížské opeře 15. května 1920. Dirigoval ji Stravinského věrný přítel Ernst Ansermet.

### 3.2.1. Úpravy baletu

Hudbu z baletu Pulcinella Stravinskij upravil do tří různých podob: Orchestrální suita, Italská suita pro violoncello a Houslová suita z baletu Pulcinella.

Jako první v průběhu roku 1922 vznikla Orchestrální suita na objednávku Bostonských symfoniků, kteří provedli i její premiéru v prosinci téhož roku. Houslová suita z baletu má dvě podoby. První úpravu pro housle a klavír z roku 1925 vytvořil Stravinskij v Nice a věnoval ji houslistovi Pavlu Kochanskemu. Premiéru<sup>61</sup> však provedla houslistka Alma Moodi za klavírního doprovodu Stravinského. K často prováděné úpravě baletu patří Italská suita pro violoncello

---

<sup>61</sup> Premiéra provedena 25. listopadu 1925 ve Frankfurtu.

a klavír. Ta byla poprvé uvedena roku 1932 violoncellistou Igorem Piatigorským také za klavírního doprovodu Stravinského.

Stravinskij vytvořil ještě jednu úpravu baletu, tentokrát pro housle a klavír. Dokončil ji roku 1932 a věnoval ji houslistovi Samuelu Dushkinovi. Tato houslová suita, bývá označována také pod názvem Italská suita, využívá však úplně jiné části z baletu než dřívější violoncellová verze.

### 3.2.2. Hudební původ baletu

Hudební materiály, které Ťagilev předal Stravinskému, byly ve své době přisuzovány Pergolesimu. Dnes již víme, že ve svém baletu použil i hudbu skladatelů ve své době ne tak známých, kteří svou hudbu vydávali jako Pergolesiho. Mnozí chtěli svým skladbám dodat minimálně předem zaručenou formu úspěchu, někteří dokonce vědomě kopírovali Pergolesiho styl. Z celého baletu můžeme Pergolesimu přisoudit pouze pěvecké výstupy, jenž vycházejí z jeho oper Adriano in Siria, Il Flaminio a Il fratello innamorato. Mimo tyto pěvecké výstupy použil Stravinskij poslední část z Pergolesiho Sinfonie pro violoncello a basso continuo. Ostatní skladatelé se dnes příliš v koncertních programech neuvádí, a někteří jsou zcela zapomenuti. Patří k nim Domenico Gallo (1730?–1760), Carlo Ignazio Monza (1680?–1739)<sup>62</sup>, Unico Wilhelm van Wassenaer (1692–1766) a Fortunato Chelleri (1690–1757). Ve Stravinského baletu část Canzona Se tu m'ami (v orchestrální suitě nepoužita) je dokázaným kompilátem. Autorem je Alessandro Parisotti (1853–1913), skladatel a kompilátor slavné sbírky *Arie antiche*, kterou je i dnes považována za „starou hudbu“. Stravinskij patrně do konce svého života netušil, že původní materiály nejsou pouze Pergolesiho.

### 3.3. Orchestrální suita Pulcinella

*"Stravinskij provedl více než jen aranžmá: tu a tam prodloužil či zkrátil notu, vnesl do partitury nestejnouměrnost, nerovnoměrnost, neuhlazenost a anomáliemi výsledkem byl Pulcinella, nový typ ultdramodní krece à la Stravinskij."*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Zdroje uvádí rozdílný rok narození skladatele (1680, 1685, 1696)

<sup>63</sup> Cit. ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán).

Suita měla premiéru roku 1922 a byla provedena Bostonskými filharmoniky pod vedením dirigenta Pierra Monteuxe. Tuto partituru Stravinskij ještě jednou později upravil v roce 1949.

Stravinskij zde zcela zbavuje starou hudbu atmosféry své doby. Tuto hudbu přetváří a používá pouze základní materiál. Ten však plně spadá do současného myšlení a kontextu. Co z velké části zachoval, je melodická a basová linie. Tyto vůdčí prvky pouze rozšířil o svou osobitou invenci. Suita nese podtitul "*Musique par Igor Stavinsky, d'après Giambattista Pergolesi.*" Stravinskij ve svých Rozhovorech uvádí, že mnozí kritikové tvrdili, že mu došla invence a že je to Pergolesiho hudba upravená Stravinským, nikoli naopak.

### **3.3.1. Stavba a forma suity**

Originální balet má celkem 18. částí, v orchestrální suitě Stravinskij použil těchto osm níže uvedených částí (některé z nich jsou dále členěny).

#### **1. Sinfonia (Overture)**

Stravinskij se inspiroval hudbou z Triové sonáty č. 1 G dur skladatele Domenica Galla, která byla původně přisuzována Pergolesimu. Tato první energická část v tónině G dur má celkem 44 taktů s předtaktím. Původní Gallovu harmonii improvizovaného generálbasu Stravinskij dodržel a místy obohatil o harmonické sekundové či septimové zahuštění. Předehra vychází ze dvou kontrastních myšlenek s původně pravidelným dvoutaktovým a třítaktovým členěním. Ze Stravinského strany došlo k několika transformacím těchto frází. Jednou je tato pravidelnost narušena v 11. a 12. taktu. Stravinskij v této části rozbíjí Gallovu pravidelnost vkládáním drobných motivů. Dochází tak ke změně metra s vloženým 2/4 a 3/4 taktem. V této pasáži není využito celého orchestru. Použil pouze hoboje, fagoty, lesní rohy a tutti smyčcový orchestr. K sólovému kvartetu smyčců (concertino) v průběhu této části i celé suity se přidají technicky náročné party prvních hráčů dechové skupiny.

Vln. I., Vln. II.

*f*

Basso Continuo

6 7 6 6 7 7

4

Př. 8. První téma Triové sonáty D. Galla.

**Allegro moderato, ♩ = 80**

Vln. I, Vln. II.,

*f*

Ob., Fgt., Cor., Vln. II, Vclli, Bassi

*f*

tr

Př. 9. První téma overture Pulcinelly.

Vln. I, Vln. II,

Basso Continuo

6 6 6 6 5

5 5 4 3

Př. 10. Originál Triové sonáty D. Galla.

Archi soli, Cor.,

*f*

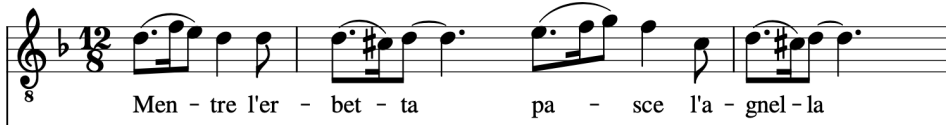
tr

Př. 11. Stravinského přepracování v Pulcinellovi,  
změna frázování a prodloužení tématu.

## 2. Serenata

Druhá část suity (i baletu) vychází z hlavního tématu a hudební struktury tenorové árie z prvního dějství komické opery *Il Flaminio* Giovanni Baptisty Pergolesiho. Originální hudba pro vyšší mužský hlas, housle a basso continuo je v d-moll. Stravinskij tuto lyrickou část ve 12/8 taktu přepracoval do tóniny c-moll. Hudební struktura je zajímavě instrumentačně řešená. Stravinskij svěřil sólový part hoboji a prvním houslím concertina, kteří mezi sebou vedou dialog. Dynamika celé části je velmi nízká a hudební materiál vycházející z jednoho tématu je pravidelně členěn ve 32 taktech. Zajímavé je užití konkrétních pokynů pro hráče smyčcové skupiny. Stravinskij velmi detailně vypsál v celé části užití flažoletů, hry nad hmatníkem či kobylkou, kombinací pizzikát s flažolety, flautando, použití dusítek či arpeggia v rozložených akordech. V této části kromě smyčcových nástrojů použil Stravinskij příčné flétny. Ty jsou využity hlavně kvůli možností zvukové palety barev, jenž jemně doplňují citlivý doprovod hoboje a houslí. Nebojí se použít krajních poloh fléten, jako to dělávali skladatelé v impresionismu, nebo bohaté škály flažoletů. Tato část přechází vzruchem flétny a pikoly attacca v další díl.

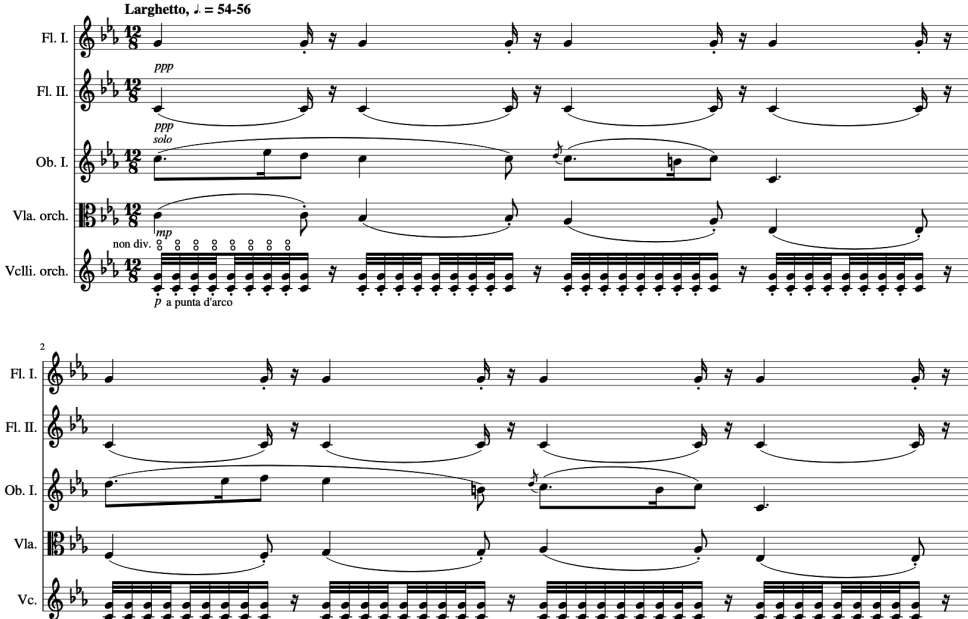
Tenor (Polidoro)



Men - tre l'er - bet - ta pa - sce l'a - gnel - la

### Př. 12. Originál Pergolesiho árie Polidra z opery *Il Flaminio*.

Larghetto,  $\text{♩} = 54-56$



Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
Vla. orch.  
Vclli. orch.  
Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
Vla.  
Vc.

### Př. 13. Přepracování hlavního tématu Stravinským,

Vln. I. solo    Con sord.

Flauti    En harmonique en se servant du do, dolgeté du fa grave

Archi    Pizz., Flautando sino al segno \*

Vcllo solo, Bassi

Př. 14. Modifikace hlavního tématu v 10.-12. taktu s užitím zajímavých hráčských technik.

### 3. a) Scherzino

Tato věta je rozdělená do 3 bloků hudby, každý z nich vychází z témat triových sonát Domenica Galla. Oddíl "a" s označením Scherzino vychází z první věty Triové sonáty č. 2 B dur. V tomto bloku můžeme vnímat hlavní výrazové prvky lehkosti a hravosti. Stravinskij tuto sonátu přepracoval a hned v hlavním tématu upravil frázování a celý blok transponoval do C dur. Díl ve 4/4 taktu obsahuje celkem 43 taktů, ve kterých se střídají jednotlivé skupiny concertina, ripiena a dechových nástrojů. Po 15 taktové militérní spojce ve 2/4 taktu přechází plynule v další díl předvádějící "Scherzino" jako taneční prvek ve 3/8 taktu.

Př. 15. Originální téma Triové sonáty B dur D. Galla.

Př. 16. Téma Scherzina "a" použito Stravinským.

### b) Allegro

Druhý blok má celkem 84 taktů a převážně využívá stejné instrumentace jako předchozí blok. Hudební materiál je převzat ze 3. věty Triové sonáty č. 2. Domenica Galla. Tento díl "b, allegro" je protkán staccaty, trilkami, pizzicaty a ostinátním tanečním rytmem. Použitím těchto prvků vznikl odlehčený doprovod nad náročným houslovým sólem. Krátká třítaktová spojka připraví následující díl "c".

The image shows a musical score for Violin (Vlni) and Basso Continuo. The Violin part is in the treble clef, and the Basso Continuo part is in the bass clef. Both are in 3/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part consists of four measures with chords and some melodic lines. The Basso Continuo part consists of four measures with a steady rhythmic accompaniment. The first measure of the Basso Continuo has a '5' above and a '3' below. The last measure has a '6' above, a '6' above, and a '7' above. The second measure has a '4' below.

Př. 17. Originál 3. věty Triové sonáty č. 2 B-dur D. Gallo.

The image shows a musical score for Flute, Oboe, Bassoon, Horn, and Trumpet (Fl., Ob., Fag., Cor., Trp) and Violin I solo (Vln. I solo). Both parts are in the treble clef and 3/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The Flute/Oboe/Bassoon/Horn/Trumpet part consists of four measures with chords and some melodic lines. The Violin I solo part consists of four measures with a steady rhythmic accompaniment. The first measure of the Violin I solo has a 'f' below.

Př. 18. Stravinského zpracování prostředního dílu "b" Scherzina - allegro.

### c) Andantino

Hudební základ vychází z úplně jiné sonáty. Původní Triová sonáta č. 8 Es dur Domenica Galla má podobné hlavní téma a je rytmicky podobné části "a" ze Scherzina. Působí více jako variace tohoto dílu a stylově sem zapadá. Blok v tónině F dur vychází z jednoho tématu, bez výrazných kontrastů a postupem druhé poloviny z dílu o délce 60 taktů dochází k postupnému odlehčení do smyčcových pizzicat s figurací hlavního tématu fagotu a vtipnému zakončení této části.



#### 4. Tarantella

Rychlý italský tanec v 6/8 taktu zpracoval ve 4. větě ve svém Concerto armonico č. 2 pro komorní orchestr Wilhelm van Wassenaer. Je to další ze skladeb, která byla přisuzována Pergolesimu. Stravinskij zachoval původní tóninu B dur o celkové délce 89 taktů. Začátek Tarantelly Stravinskij upravil rozdílným frázováním jednotlivých skupin. Smyčcové nástroje dodržují frázování 6/8 taktu jako 2+2+2 a dechové nástroje 3+3. Tento prvek rytmického členění se objeví znovu v codě. Prvních 67 taktů je označeno repeticí, která se v interpretaci dodržuje. Celý tento tanec vychází z jednoho tématu bez kontrastních myšlenek. Po interpretech tato část vyžaduje bravurní technickou hru a patří nejvirtuóznějším částem celé suity. Tato část attacca přechází do další části Toccata.

Fl., Ob., Cor.,  
Archi

The image shows a musical score for the introduction of the Tarantella. It consists of two staves. The top staff is for woodwinds (Flute, Oboe, Cor Anglais) and the bottom staff is for strings (Archi). The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 6/8. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a pattern of eighth notes in a 2+2+2 grouping.

Př. 19. Stravinského metroritmické zpracování introdukce Tarantelly.

Archi  
Mezzo forte e staccato

The image shows a musical score for the main theme of the Tarantella. It consists of one staff for strings (Archi). The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 6/8. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes in a 2+2+2 grouping. The dynamic is mezzo forte and the articulation is staccato. There are three trill ornaments (tr) above the notes.

Př. 20. Hlavní téma Tarantely.

#### 5. Toccata

Trumpetové sólo nese hlavní téma této krátké padesáti taktové části v E dur. Z velké části je zde věnována pozornost dechovým nástrojům, postupně přibývají sólové nástroje concertina a teprve v závěru části zazní celý orchestr. Původní hudba vychází z Cembalové suity č. 1. skladatele Carla Ignazia Monza.

Trp. solo  
mf

The image shows a musical score for the main theme of the Toccata. It consists of one staff for trumpet solo (Trp. solo). The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. The trumpet plays a melodic line starting with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Př. 21. Hlavní téma Toccaty.

## 6. Gavotta con due variazioni

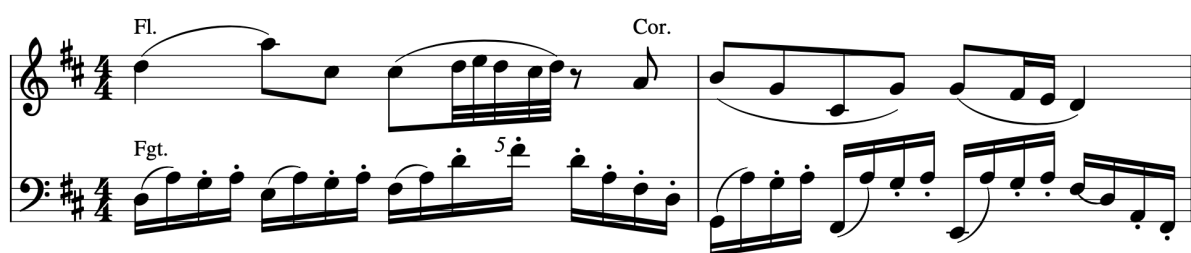
Šestá část vycházející z cembalové suity č. 3 Carla Ignazia Monzy je rozdělena do třech částí - téma a dvě variace. Hlavní téma přednese hoboj za doprovodu dechové sekce, které je věnována celá tato část. První variace je řazena do tanečního charakteru 6/8 taktu, druhá připomíná svým zdobným melodickým vypracováním kolorатурní árii. První díl Gavotty má 32 taktů, také první variace má 32 taktů a druhá variace 19 taktů. Všechny části obsahují vnitřní malé repetice (které nenarušují formu) a sjednocuje je tónina D dur.



Př. 22. Hlavní téma Gavotty.



Př. 23. První variace 1a.

Musical notation for the second variation of Gavotta, marked 'Fl.', 'Cor.', and 'Fgt.'. It is written on two staves in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The top staff features a flute (Fl.) and a horn (Cor.) part, while the bottom staff features a figured bass (Fgt.) part with a '5' marking. The music is highly rhythmic and complex.

Př. 24. Druhá variace 2a.

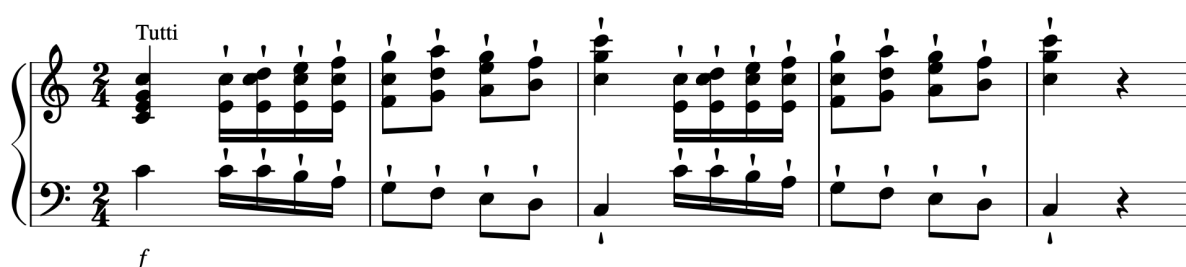
## 7. Vivo

Tato rytmicky pregnantní část svou instrumentací může z mimohudebního hlediska připomínat furiantství, odvahu a nadhled v životě Pulcinelly. Stravinskij v ní využívá maximálních možností silné dynamiky a akcentů. Celé části vévodí trombon a kontrabas. Je pochopitelné, že si Stravinskij pro instrumentaci vybral zrovna tyto hluboké nástroje, když původní skladba Giovanni Baptisty



## b) Finale

Virtuózní závěr celé suity označený tempovým předpisem *Allegro assai*. Tonálně je ukotven v C dur a využívá dvou hudebních motivů vycházejících z Triové sonáty č. 7 Domenica Galla. Hlavním tématem je poměrně prostý, ale výrazný motiv trumpet a sólových houslí podložený harmonií v celém orchestru. Vedlejší kantábilní téma je předneseno flétnami a lesními rohy. Těmito melodickými kontrasty témat vznikne potřebné napětí pro závěr suity. Prvky kontrastů úplně chybí v předchozích kratších částech, které vycházejí z jednoho tématu. Kontrasty tak tvoří složení jednotlivých vět ve suitě. Poslední díl suity se skládá ze 125 taktů a využívá principu barokního instrumentálního ritornelu.



Př. 29. Hlavní téma Finale - využívá výplně durového kvintakordu a stupnicových škál.

The image shows a musical score for the secondary theme of the Finale. It is written for flute and horn in 2/4 time. The flute part is marked 'Flauti' and 'molto cant.' (molto cantabile). The horn part is marked 'Corni'. The melody is characterized by a smooth, flowing line with long intervals and a melodic contour that is typical of Stravinsky's style. The key signature is C major.

Př. 30. Vedlejší téma Finale v přepracování Stravinským.

### 3.3.2. Instrumentace

Stravinskij pro tuto suitu zvolil stejné nástrojové obsazení jako v baletu: dvě flétny (píkola), dva hoboje, dva fagoty, dva lesní rohy, smyčce ve dvou skupinách sólistů concertina, orchestrálního ripiena se třemi kontrabasy. Zpracování orchestrálních partů je velmi pečlivé a pestré. Rozsah dechových nástrojů Stravinskij využívá jak ve znělých polohách, tak zachází do krajních poloh nástrojů. V některých částech suity jsou použity pro orchestrální sazbu nepříliš běžné techniky hry na nástroje, které jsou spíše typičtější pro sólistickou hru.

Ve druhé části "Serenata" Stravinskij nadužívá flažolety v tichých dynamikách **ppp-p** u smyčcových nástrojů a fléten pro navození barevného chvění jako ostinátčního doprovodu sólových nástrojů. Flažolety kombinuje s oktavovými tremoly nebo pizzicaty. Ve smyčcových nástrojích také užívá jasných technických pokynů pro hráče, jako *a punta d'arco*, *sul tasto*, *sul tasto e punta*, *flautando*, včetně jasných pokynů práce s dusítkem.

Ve třetí části "Scherzino" využívá ve spojovací ploše označené číslem 27 skřípavou barvu flažoletů smyčcové skupiny se sólovou flétnou ve vysoké poloze. Toto místo navozuje až skoro pochodový charakter.

Šestá část "Tarantella" má zajímavou introdukci. V úvodních čtyřech taktech je obsazen celý orchestr mimo kontrabasů. Celá tato část se nese v 6/8 taktu a frázováním osminových not 3+3. Orchestr je rozdělen do dvou skupin - dechové nástroje proti smyčcovým nástrojům. Dechové nástroje toto frázování 3+3 mají striktně prokomponováno a proti nim stojí celá smyčcová skupina s frázováním 2+2+2. Toto frázování je podpořeno seco akordy, pizzicaty a vytváří velmi zajímavou barvu orchestru.

Sedmá část Vivo je založená na konkrétním frázování nástrojů a celých skupin. Stravinskij jako hlavní motiv využívá rozverné melodie rozloženého a vyplněného akordu v trombónu, trubce violoncellech a kontrabasy. Detailně ve frázování rozlišuje druhy akcentů, staccat a dynamiky (např. **fff** v žesťových nástrojích a kontrabasu společně s akcenty) Zajímavé je použití glissanda v trombónu, které si Stravinskij nejspíše převzal z jazzové hudby).

Ve všech částech je partitura orchestrální suity vypracovaná do posledního detailu, ať už se jedná o předpis tempových označení, agogiky, techniky hry, dynamiky, ozdob, frázování, akcentů či výrazu.

## Závěr

Stravinskij měl bohatý život a prošel si několika životními fázemi. Jeho hudební jazyk se vyvíjel ze vztahů k jeho pedagogům, rodině, přátelům a uměleckým osobnostem, které byly jeho inspirací a vzorem. Značný vliv na Stravinského tvorbu měla jeho odvaha v hudebním vyjadřování, kterou několikrát šokoval nejen uměleckou společnost.

Stravinského dílo je v dnešní době chápáno jako první uchopení polystylovosti, ať už v podobě kompozičních cest z minulosti při použití citací témat či nápadů, nebo se zacházením s notovým materiálem ať už v podobě koláže nebo montáže. Sám autor s odstupem vzhlíží kriticky na svou kompoziční cestu a utvrzuje se, že není jeho záměrem objevovat nové prostředky, ale zdokonalovat staré. Nebojí se revizí a nového pohledu na věci, které již byly řečeny. K nejvýznamnějším počínům v jeho osobitém díle patří premiéra Svěcení jara, přechod do období neoklasicismu a uvedení Pulcinelly. V obou zmíněných dílech můžeme sledovat mnoho podobností, přestože jsou zcela rozdílná. Zapříčinily rozkol mezi posluchači a umělci. Ti Stravinského cestu buďto obdivovali anebo zcela zavrhovali.

Originální námět Pulcinelly s původem v Commedii dell'arte je v autorově životě jedno z nejdůležitějších děl. Když měl Stravinskij o Pulcinellovi hovořit, odmítal to. Chtěl hudbu raději zpívat a hrát, ne o ni mluvit, protože by neobsáhnul slovy to, co pro něj toto dílo znamená a co vyjadřuje. Původní koncept parodie Stravinskij zcela povýšil na přelomovou kompozici udávající nový směr stylu neoklasicismu.

Kapitola neoklasicismus popisuje historický kontext nového směru 20. století. Jsou v ní uvedeny inspirační zdroje a návaznosti na sloh baroka, kterým se nechal Igor Stravinskij inspirovat. Také za pomoci formální analýzy orchestrální suity Pulcinella byl cíl práce naplněn.

## Zdroje

DRUSKIN, Michail. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Praha: Editio Supraphon, 1981. ISBN VA 18, 62, AA18, 92-403/22 - H 6468 09/21.

SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního neoklasicismu: deset studií k dějinám hudby 20. století*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby*. V Praze: Ikar, 2007. ISBN 80-249-0808-5.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

STRAVINSKIJ, Igor. *Pulcinella, Orchestral suite after J. B. Pergolesi [partitura]*. Revised version 1949. England: Boosey & Hawkes Inc., c 1949.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and his Works*. 2. vydání. California: University of Carolina Press, 1979. ISBN 0-520-03985-8.

KLIMEŠ, Marek. *Igor Stravinskij: Svěcení Jara*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Jánáčkova akademie múzických umění. Vedoucí práce Rostislav Hališka.

ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

KYPTA, František Alois a Paclt JAROMÍR. *Igor Stravinskij*. Praha: Svaz čs. skladatelé, 1957.

FALTIN, Petr. *Igor Stravinskij*. Bratislava: Štátné hudobné vydavateľstvo, 1965.

JOSEPH, Charles M. *Stravinsky Inside Out*. Yale University: U.S., 2001. ISBN 0-300-07537-5.

CRAFT, Robert. *Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem*. Supraphon, Praha 1967.

Ottův slovník naučný: encyklopedie obecných vědomostí. Praha: J. Otto, 1892.

*Bohuslav Martinů: Martinů, život v datech 1921-2930* [online]. Praha: Nadace Bohuslava Martinů, 2020 [cit. 2020-05-22]. Dostupné z: <https://www.martinu.cz/cz/martinu/zivot-v-datech/1921---1930/>

Harmonie: Z nevydaných textů muzikologa Vladimíra Lébla - Schönberg a Stravinskij. *Harmonie* [online]. Praha, ©2020, 12. července 2013 [cit. 2020-04-10]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/z-nevydanych-textu-muzikologa-vladimira-lebla-schonberg-a-stravinskij.html>

Igor Stravinsky: Requiem Canticles. *Boosey&Hawkes* [online]. 1966 [cit. 2020-04-10]. Dostupné z: [https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail?musicid=880](https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail?musicid=880). Volně přeloženo ze stránek vydavatelství.

Jak je možná neznáte: Igor Fjodorovič Stravinskij. *Opera* + [online]. Praha, 24. 02. 2018 [cit. 2020-05-12]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/mozna-neznate-igor-fjodorovic-stravinskij/?pa=1>

*Notové ukázky ve 2. kapitole jsou dostupné z dostupných zdrojů na internetu.*

*Notové ukázky ve 3. kapitole jsou vlastní úpravou autora práce.*