

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ

HOUSLE

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**HOUSLOVÉ MINIATURY V TVORBĚ P. I. ČAJKOVSKÉHO**

**Ilona Martynenko**

Vedoucí práce: odb. as. Jiří Panocha

Oponent práce: MgA. Jakub Marek

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of music

Violin

**MASTER 'S THESIS**

**VIOLIN MINIATURES IN THE WORK OF P. I.  
TCHAIKOVSKY**

**Ilona Martynenko**

Thesis supervisor: odb. as. Jiri Panocha

Thesis opponent: MgA. Jakub Marek

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Houslové miniatury v tvorbě P. I. Čajkovského

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Tato diplomová práce popisuje historickou, harmonickou a interpretační analýzu houslových miniatur v tvorbě P. I. Čajkovského. Kromě autorova života a jeho pedagogické činnosti zde najdeme kapitolu o autorových návštěvách Prahy a jeho vztah s předními českými skladateli jako například s A. Dvořákem. Diplomová práce se také zaměřuje na hudební řeč autora a vlivu lyrismu na jeho dílo. Mimo jiné zahrnuje kapitolu o vývoji houslového umění v Rusku ve druhé polovině 19. století.

Klíčová slova: život Čajkovského, houslové miniatury, pedagogická činnost Čajkovského, lyrismus v hudbě, ruské houslové umění 2.pol. 19. století

## **Abstract**

This thesis studies harmonic analysis of the violin miniatures from P.I. Tchaikovsky, as well as analyzing different interpretations of the works throughout the history. It contains details of Tchaikovsky's personal life, his teaching career, as well as his travels to Prague and his relationships with the Czech composers (for example A. Dvorak). The thesis focuses on his musical language and the influence of lyricism on his work. It also contains a paragraph about the development of the Russian violin school in the second half of the 19th century.

Key words: the life of Tchaikovsky, violin miniatures, Tchaikovsky's teaching career, lyricism in music, Russian violin school, second half of the 19th century

## Obsah

Úvod.....	9
1. Život Petra Iljiče Čajkovského.....	10
1.1. P. I. Čajkovskij a česká hudba.....	14
1.2. P. I. Čajkovskij a jeho pedagogická činnost.....	17
2. Houslové umění v Rusku ve druhé polovině 19.století.....	19
3. Houslové miniatury P. I .Čajkovského.....	23
3.1. Valse Scherzo op. 34.....	23
3.2. Melancholická serenáda op. 26.....	25
3.3. Souvenir d´un lieu cher op. 42.....	27
3.4. Humoreska op. 10 č. 2 a Andante Cantabile z op. 11.....	30
3.5. Transkripce pro housle a klavír a výňatky baletních sól.....	31
4. Hudební řeč P. I. Čajkovského.....	32
4.1. Lyrismus v hudbě Čajkovského.....	34
4.1.1. Vliv lidové písně na lyrismus.....	34
4.1.2. Vliv Ruského „romansu“ na lyrismus.....	36
4.1.3. Vliv tanečních žánrů na lyrismus.....	36
4.1.4. Přírodní obrazy a jejich vliv na lyrismus.....	36
4.1.5. Vliv psychologických aspektů na lyrismus.....	37
5. Analýza harmonické složky ve vybraných houslových miniaturách Čajkovského.....	38
5.1. <i>Valse Scherzo</i> op.34.....	39
5.2. Melancholická serenáda op. 26.....	42
5.3. Meditation op. 42 „Souvenir d'un lieu cher“.....	45
6. Interpretační analýza vybraných houslových miniatur P. I. Čajkovského.....	48
6.1. Valse-Scherzo.....	48
6.1.1. David Oistrach.....	48
6.1.2. Vadim Repin.....	50
6.1.3. Itzak Perlman.....	52
6.2. Melancholická serenáda op. 26.....	54
6.2.1. Itzak Perlman.....	54

6.2.2. David Oistrach.....	57
6.2.3. Leonid Kogan.....	60
6.3. Meditation ( Souvenir d'un lieu cher op. 42 ).....	63
6.3.1. Leonid Kogan.....	63
6.3.2. David Oistrach.....	66
6.3.3. Itzak Perlman.....	69
Závěr.....	72
Použitá Literatura.....	73
Bibliografie.....	73
Disertační práce.....	74
Hudebniny.....	74
Zdroje z internetu.....	75



## Úvod

Čajkovskij dosáhl už během svého života velké váženosti a dokonce slávy. Proslulý svými operními, symfonickými, vokálními i instrumentálními díly slavil velké úspěchy. V této práci bych se ráda věnovala jeho houslovým miniaturám, které zůstaly v pozadí báječného a věhlasného Koncertu pro housle a orchestr D dur, op.35. Vždyť nejen velká díla jsou hodny pozornosti.

V první části práce chci popsat život Čajkovského, jeho skladatelskou a pedagogickou činnost, která byla odsunuta, díky velkým skladatelským úspěchům, takzvaně na druhou kolej. Druhou část bych zaměřila na historická fakta vzniku houslových miniatur a zajímavosti kolem nich.

V poslední části bych ráda šla hlouběji do analýzy hudby P. I. Čajkovského, v němž bych se zaměřila na jeho hudební řeč a udělala harmonickou analýzu třech vybraných houslových miniatur, které bych zakončila jejich interpretačním srovnáním.

## 1. Život Petra Iljiče Čajkovského

Petr Iljič Čajkovskij se narodil 7. května roku 1840 ve Votkinsku, v tehdejší Vjatské gubernii carského Ruska. Rodina Čajkovských zde žila 8let. Během této doby byl otec Čajkovského pověřen vybudováním a řízením velkého státního podniku na zpracování surovin. Snad díky drsné přírodě se zde zachovávaly charakteristické rysy dávného ruského patriarchálního způsobu života včetně starých forem synkretického národního hudebního umění, které si přinesli přistěhovalí rolníci z centrálních částí Ruska. V jiných oblastech Ruska docházelo už v té době k diferenciaci lidové tvořivosti, tj. vedle starých forem se již objevovaly formy nové, do kterých se Vjatská gubernie ještě v polovině 20. století nezapojovala. Původní lidové umění všeho druhu tu plně působilo na tehdy malého Petra Iljiče.<sup>12</sup>

Později v plném uvědomění tohoto vlivu o tom vydal svědectví v dopise hraběnce N. F. von Meckové: *„Co se týče ruského živilu v mé době, tj. melodických a harmonických postupů příbuzných národní písni, pochází z faktu, že jsem vyrostl v zapadlé končině a též, že jsem od dětství do sebe vsakoval nevyslovitelnou krásu charakteristických rysů ruské lidové hudby.“*<sup>3</sup>

Modest Iljič Čajkovskij, bratr Petra, napsal o tehdejší votkinské společnosti: *„Tato společnost se nikterak nenechala ovlivnit zdivočelým provincialismem tehdejší doby. Množství mladých lidí, kteří přijeli pracovat do Votkinska z Petrohradu, i rodiny vybraných vzdělaných Angličanů, pracujících v továrně, dovolily zapomenout na blízkost Asie a vzdálenost od center civilizace.“*<sup>4</sup> Votkinsk byl tehdy naplněn pracovním ruchem, lákal specialisty a pracovní sílu z jiných ruských měst.

---

1 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1.

2 DANILEVIČ, Lev Vasil'jevič. *P.I. Čajkovskij*. Moskva Leningrad: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1950

3 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1., s. 6

4 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 9

Petrův otec, Ilja Petrovič Čajkovskij, jehož rodina byla původem z Polska, byl technokrat a měl malé porozumění pro duchovní život, za to ke své matce, z poloviny francouzce Alexandře Andrejovně, měl Petr velmi blízko. Byla to inteligentní a citově kultivovaná bytost. Hrála na klavír a zpívala moderní elegické romance na domácích večírcích. Otec Petrovy matky trpěl nervovou chorobou a občas propadal hysterii. Jeho vlastní otec měl zase výbuchy hněvu, po kterých následovala netečnost a ochablost těla.<sup>5</sup>

Petr Iljič Čajkovskij byl velmi citlivý člověk. V jednom pozdějším rozhovoru jeho bratra Modesta s jejich francouzskou guvernankou Fanny Durbach, se vyjádřila o Petru takto: „*Jeho citlivost neměla konců, a proto se s ním muselo zacházet krajně opatrně. Dotknout se ho mohla každá maličkost. Byl křehký jako ze skla.*“<sup>6</sup>

Po stěhování do Moskvy v roce 1848, následně do Petrohradu a Alpajevsku, se vrátil s matkou do Petrohradu, zatímco zbytek rodiny žil ještě 2 roky v Alpajevsku bez nich. Během této doby Čajkovskij prodělal spalničky a začal mít zdravotní problémy s míchou. V roce 1850 začal studovat Petr na gymnáziu se specializací na studium práv, což nesl velmi špatně. Jeho bratr Modest později píše, že Petr nikdy nemohl mluvit o tomto období aniž by se neotřásl hrůzou. Čtyři roky na to umřela Petrova matka na cholera. Stesk a zármutek ovládly duševní život mladíka. Postupně se stával samotářský, zádumčivý a lenivý.

Po zanechání studia nastupuje Petr v roce 1859 na ministerstvo spravedlnosti. Modest později charakterizuje toto období jako „Mrtvý spánek talentu“.<sup>7</sup>

V této době se v Petrohradu setkávají skladatelé jako Rimskij Korsakov a Musorgskij s italskou operou a z ní odvozenými belkantovými písňovými formami, které nazývali romance. Petrohrad byl branou, kterou se rval do Ruska středoevropský a západoevropský romantický symfonismus. Začíná zde vznikat petrohradská písňová kultura.

---

5 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1

6 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 10

7 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 11

Do té doby se Čajkovskij setkal převážně ve Votkinsku s ryze ruským národním folklórem a občas s petrohradskou romancí.

V Petrohradě přichází do módy Glinka, kterého Petr Iljič obdivoval od mladých let stejně jako Balakierova a některé další z mocné hrstky. Záhy však byla jejich tvorba napadena kritikou. Čajkovskij má též velký obdiv k Mozartovi i vřelý vztah k R.Schumannovi. Obdivoval velice profesora K. Albrechta působícího na Moskevské konzervatoři, v jehož skladbách nacházel ohromný talent. Vedle talentu a geniality si však Petr Iljič u nich více cenil profesionalismu, myšlenkového i pracovního pořádku, vytrvalosti a cílevědomosti. Později se vyznačoval těmito vlastnostmi sám. A jak sám zdůrazňoval: „ *Inspirace je host, který nerad navštěvuje líné.*“<sup>8 910</sup>

Mezníkem v životě Čajkovského se stal rok 1863, kdy opustil zaměstnání a započal studium na nově založené Petrohradské konzervatoři. Od této doby se až do smrti věnoval hudbě.

Čajkovskij neuměl lidem odporovat, ale přitom nechtěl ani ustupovat. Často své konflikty řešil dopisy nebo tvorbou. Můžeme předpokládat, že trvale elegický tón v jeho hudbě byl částečně postojem jeho opozice vůči problémům a všedním starostem, kterým neuměl čelit. S postupem let se ve vlastnostech Petra Iljiče objevuje vytrvalost a systematickosti. Proslul schopností využít každé chvílky pro práci. Jen tak si lze vysvětlit jeho rychlý pokrok ve skladatelských dovednostech. Kontrapunkt a harmonii studoval u N. Zaremby, kompozici a instrumentaci u světoznámého A. Rubinsteina. Samoukem v západní hudbě se stal díky perfektně zvládnuté francouzštině.

Během studií se živil jako korepetitor nebo učitel hudby. Po ukončení studia v roce 1865, pozval Nikolaj Rubinstein, bratr Antona Rubinsteina, Čajkovského do Moskvy, aby tam přednášel teorii hudby ve škole při moskevském oddělení Ruské

---

8 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1

9 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 15

10 DANILEVIČ, Lev Vasil'jevič. *P.I. Čajkovskij*. Moskva Leningrad: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1950

hudební společnosti. Moskevská atmosféra byla též velkou inspirací Čajkovskému. Celé jeho první tvůrčí období trvalo zhruba asi 11 let.

V roce 1877 se Petr Iljič Čajkovský oženil se spolužačkou Antoninou Miljukovovou, která jej donutila ke sňatku pod výhrůžkou sebevraždy. Brzy se odcizili a Čajkovskij začal cestovat díky hraběnce N. Von Meckové, se kterou udržoval korespondenční vztah a dostal se mu od ní roční apanáže. Díky těmto cestám se začaly hrát skladby Petra Iljiče Čajkovského i za hranicemi a přineslo mu to slávu. Vztah mezi ním a hraběnkou von Meck byl založen čistě a především na korespondenci.<sup>11</sup>

V 80 letech se Čajkovský stává jako jeden z prvních ruských skladatelů známým po celý Evropě. Od roku 1887 diriguje své skladby po Evropě. Na svém vrcholu slávy navštívil třikrát Prahu, kde se mu dostalo velkého uznání a obdivu.<sup>12</sup> Avšak i přes vnější projevy štěstěny se nestal Petr Iljič šťastnějším. Druhé tvůrčí období Čajkovského bylo zaměřeno převážně na koncertní pódium.

Jeho posledním vystoupením byla premiéra VI. Symfonie „Patetické“ v Petrohradě. Petr Iljič Čajkovskij zemřel 6. února roku 1893.<sup>13</sup>

---

11 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1

12 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1

13 DANILEVIČ, Lev Vasil'jevič. *P.I. Čajkovskij*. Moskva Leningrad: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1950

## 1.1. P. I. Čajkovskij a česká hudba

Ruská hudební kultura v 18. století a první polovině 19 století byla silně ovlivněna nejen italskými a německými ale i českými hudebníky, které si ruská aristokracie zvala na svůj dvůr. Díky tomu se vedle sebe vyskytovaly charakteristické prvky ruské melodiky a rytmu, převzaté z národních tanců a písní, spolu s klasicistními kompozičními postupy instrumentálními, harmonickými a formovými.

Při své první návštěvě v Praze se Čajkovskij zmiňoval o svém přátelství s českými hudebníky žijícími trvale v Moskvě a Petrohradě– s houslistou Ferdinandem Laubem, s houslovým pedagogem Vojtěchem Hřímalým a s věhlasným skladatelem a dirigentem Mariinského divadla v Petrohradě Eduardem Nápravníkem.<sup>14</sup>

První cesta do Prahy se uskutečnila v únoru 1888. Petr Iljič Čajkovskij byl pozván Uměleckou besedou, aby dirigoval dva koncerty, složené ze svých skladeb, v Rudolfinu a Národním divadle. Na programu byla díla Romeo a Julie, Smyčcová serenáda, Slavnostní předehra, Klavírní a houslový koncert a výňatky z III. Suity pro orchestr.<sup>15</sup>

Uznání dirigentského výkonu Čajkovského ho natolik potěšila, že v závěru svého česky předneseného přípitku zdůraznil: *„Pocty, které mi byly prokázány, předstihují míru mých zásluh o tolik, že by mnou otřásly a zničily mne, kdybych neuměl oddělit tu část sympatií, která se týká mne osobně, od oné, která se v mé osobě vzdává čemusi mnohem většímu, významnějšímu a vážnějšímu, než jsem já sám.“*<sup>16</sup>

---

14 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1.

15 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 54

16 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 55

Během první pražské návštěvy se Čajkovskij osobně seznámil s Antonínem Dvořákem a za několik dní se mezi oběma skladateli vyvinulo srdečné přátelství. Z jejich korespondence vyplývá, že hudba obou skladatelů na ně vzájemně činila silný dojem.

Ve Dvořákově dopisu Čajkovskému ze 2. ledna 1889 se píše: *„Když jste byl posledně u nás v Praze, slíbil jsem Vám, že Vám napíši o Vaší opeře Oněgin. Teď mě k tomu nutká nejen vaše prosba, nýbrž moje vnitřní tužba, abych vám řekl vše to, co jsem při poslechu vašeho díla pocítil. S radostí doznávám, že vaše opera nám učinila velice hluboký dojem...“* Čajkovskij obratem odpověděl 18. ledna 1889: *„Vašeho mínění o mé opeře si velice vážím nejen proto, že jste velký umělec, ale i proto, že jste pravdomluvný a příjemný člověk.“*<sup>17</sup>

Hudební dějiny zaznamenaly osobní přátelství Čajkovského nejen s A. Dvořákem, ale i s J. B. Foerstrem a K. Bendlem.

Výňatek z dopisu adresovaného hraběnce N. F. von Meckové datovaného 10. února 1888: *„V Praze jsem strávil 10 dní... Od první minuty mého příjezdu jsem až do dnešního dne trávil čas na nekonečných slavnostech, oslavách, prohlížením památek apod. Dostalo se mi zde takového přijetí, jako kdybych byl představitelem nejen ruské hudby ale celého Ruska. Situace byla poněkud trapná, neboť prokázané úcty se mi dostávalo nejen jako mé osobě ale jako celému Rusku. Nepomyslel jsem ani, jak moc je Česko oddané Rusku. Možná se něco dozvídáte z novin o mém pobytu zde a i o zdejších politickém charakteru. Co se týká samotných koncertů, tak se uskutečnily dva.. Úspěch byl ohromný. Po prvním koncertě se konal banket, na kterém jsem pronesl, nebo spíš přečetl, řeč v českém jazyce. Tím jsem nejen velmi zapůsobil na Čechy, ale i jsem získal obrovský úspěch z mé pronesené řeči. Včerejší koncert v divadle se mi obzvlášť líbil, protože orchestr hrál velice dobře. S Dvořákem a dalšími zdejšími skladateli jsme se spřátelili.*

---

17 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 57

*Musím přiznat, že se český národ ukázal jako úžasný, překvapila mě jejich odvaha k sympatiím k Rusku, kterou projevovali po mém příjezdu. Moje pražská cesta se stala celou epopéjí.<sup>18</sup>*

---

18 ČAJKOVSKIJ, Petr Il'jič. *P.I. Čajkovskij o narodnom i nacional'nom elementě v muzyke : izbrannyje otryvki iz pisem i statěj*. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1952, s. 88



## 1.2. P. I. Čajkovskij a jeho pedagogická činnost

Už jako žák soukromých učitelů se Čajkovskij v dětství setkal s pedagogikou. Po studijních letech na Petrohradské konzervatoři se jeho spojení s pedagogikou utvrdilo přijetím místa profesora na Moskevské konzervatoři. Od té doby byla pro Čajkovského práce se studenty, mladšími kolegy, postavena převážně na výuce skladby.

O své první učitelce Marii Markovně Palchikové, která posílala některé své kompozice samotné imperátorce, i když byly pouze na diletantské úrovni, psal v dopise Čajkovskij: „*Bylo mi pouhých pět let, když jsem byl zasvěcen do učitelské kompozice - první osnovy mého umění*“<sup>19</sup>. Z těchto slov můžeme pojem „mé umění“ chápat nejen jako klavírní dovednost, ale i první náznaky kompozic. Pedagogickou činnost Čajkovského přetrhla až jeho smrt. Na poslední návštěvě konzervatoře, 9. října roku 1893, Čajkovskij slíbil S. I. Tanějevovi spolupráci v příštím akademickém roce se studenty navštěvujícími předmět Svobodné kompozice.<sup>20</sup>

Čajkovského jméno vždy zůstane spjata se založením Moskevské konzervatoře nejen jako svědka, ale i aktivního účastníka, jehož první studenti se mohli zároveň pyšnit statusem absolventa tohoto velkého skladatele.

Čajkovskij se stal prvním skladatelem, který si osvojil celou evropskou hudební teorii kompozice aniž by vycestoval. Toto byla jeho výhoda oproti jeho starším kolegům jako byli například Glinka nebo Rubinstein, kteří se učili tuto kompoziční techniku nesystematicky v Evropě. Čajkovskij se během své pedagogické činnosti setkával s lidmi různé kompoziční úrovně, včetně kompoziční techniky diletantů. Což byli milovníci hudby, kteří měli potřebu skládat, avšak neměli k tomu dostatečnou možnost profesionálního vzdělání. Analýzu pedagogické činnosti

---

19 POLOTOSKAYA, Elena Evgenievna. *P.I. Čajkovskij a formování skladatelského vzdělání v Rusku*. Mosva, 2009. Dizertační práce. Ruská akademie hudby Gnessin. s. 4

20 POLOTOSKAYA, Elena Evgenievna. *P.I. Čajkovskij a formování skladatelského vzdělání v Rusku*. Mosva, 2009. Dizertační práce. Ruská akademie hudby Gnessin.

Čajkovského se nejlépe dozvídáme od jeho studentů, například studiem rukopisů S. I. Tanějeva, ve kterých jsou poznámky Petra Iljiče.

Díky prvním učitelům M. M. Palchikovou, Filippovem, R.V.Kündingerem a G. I. Lomakinem přicházel do styku s rozmanitostí pedagogického přístupu. A během studia na Petrohradské konzervatoři byl svědkem pedagogického přístupu a umění A. Rubinsteina a N. Zaremby.

Ve druhé polovině 60. let 19. století se Čajkovskij velmi usilovně a pečlivě snažil o vytvoření studijních osnov pro studenty skladby a zasedal na pedagogických poradách Moskevské konzervatoře. Po odchodu z profesorského sboru Moskevské konzervatoře se sice mění pedagogický charakter Čajkovského, ale neklesá na intenzitě.

Své žáky, mezi kterými byli kromě profesionálů i diletanti, v komponování vyučoval formou dopisů. Tak vznikla „korespondenční pedagogická činnost.“ Dopisní pedagogická forma, ve které student konzultuje s profesorem svá díla. Čajkovskij byl k žákům velmi laskavý a plně respektoval jejich dílo. Pomáhal jim v dílech hledat melodiku, přirozenost a důsledně dbal, na vedení hlasů v harmonii. Zastával přirozené znění slova v hudbě.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>POLOTOSKAYA, Elena Evgenievna. *P.I. Čajkovskij a formování skladatelského vzdělání v Rusku*. Mosva, 2009. Dizertační práce. Ruská akademie hudby Gnessin

## 2. Houslové umění v Rusku ve druhé polovině 19.století

Druhá polovina 19.století se ukázala dobou brilantního rozkvětu ruského houslového umění. Houslová interpretace už dosahuje veliké profesionální úrovně i díky Petrohradské a Moskevské konzervatoři, kde byl kladen velký důraz na klasickou hudbu, což bylo jejich charakteristickým rysem. Styl přednesu klade důraz na vyhledávání a zdůraznění myšlenky díla, umění „umělecké reinkarnace“, který je výsledkem zavedení realistické estetiky v ruské hudební kultuře.

Na přelomu 50. a 60. let došlo k radikální reorganizaci ruského hudebního života. Hudební salony a kruhy pomalu přestávaly hrát znatelnou roli a dominantní roli převzaly otevřené veřejné koncerty. Právo organizovat koncerty, které zprvu patřilo vedení císařských divadel v první polovině 19. století, převzaly takové instituce, jako je Ruská hudební společnost a do určité míry i Svobodná hudební škola, vedená členy Balakirevova kruhu.<sup>22</sup>

Ruská hudební společnost, založená na základě iniciativy A. G. Rubinsteina v roce 1859, si udržovala svou vedoucí pozici do října 1917. Společnost se těšila podpoře císařského dvora a díky široce orientované veřejné činnosti otevřela své pobočky v různých částech země. Díky tomu vznikl v Rusku systematický koncertní život. Každoročně pořádali sérii symfonických a komorních koncertů.<sup>23</sup>

Druhá polovina 19. století byla organizací hudebního vzdělávání, ke které přispěla i Ruská hudební společnost. V roce 1862 byla založena Petrohradská konzervatoř a v roce 1866 Moskevská konzervatoř. Během této doby byly v dalších městech založeny za podpory Ruské hudební společnosti hudební školy a učiliště. Mnoho významných hudebníků, umělců a učitelů pracovalo na těchto učilištích ve velkých městech. Například v Kyjevě vedl houslovou třídu, již od 10 let věku dítěte, vynikající český houslista a pedagog Otakar Ševčík a v Kišiněvě

---

22 SMIRNOVA, I.J. *Houslové umění v Rusku koncem 19. - počátku 20. století*. Kostroma, Ruská federace, 2007. Kostromská Státní univerzita Nekrasov.

23 SMIRNOVA, I.J. *Houslové umění v Rusku koncem 19. - počátku 20. století*. Kostroma, Ruská federace, 2007. Kostromská Státní univerzita Nekrasov.

zase chvíli učil věhlasný český houslista František Ondříček. Hudební vzdělávání bylo zastoupeno i jinými společnostmi. Moskevská filharmonická společnost měla instrumentální kurzy. Houslovou třídu zde vedl V. V. Bezekirskij.

Léta 1860 až 1890 se vyznačovaly prudkým zlomem ve vývoji divadelního umění. Tento směr se stává dominantním, což zvyšovalo i otázku interpretačního výkonu.

Ve druhé polovině 19. století navštěvovaly koncertní sály masy rozmanité inteligence, které se vyznačovaly chamtivou touhou po poznání. Toto publikum se nyní primárně zajímá o obsah a hloubku hudby, zatímco umělec klade důraz na ztvárnění a uchopení uměleckého díla.

Tyto požadavky změnilly hudební dramaturgii koncertních programů účinkujících. Díla čistě virtuózního charakteru jsou z něj téměř vyškrtnuty, a nejen ta, ale i díla samotných umělců, která byla vyhraněna houslovým "efektům" a začal zde proces rozdělení na skladatele a interpreta. Interpret produkuje pouze skladby zkomponované jinými skladateli.

Koncertní program druhé poloviny 19. století spojuje nejširší škálu děl světového umění, dob minulých až po současnost. Sonáty starých mistrů jako Corelli, Tartini a Locatelli byly vzkrášleny. Zaměřoval se také na hudbu Bacha, Beethovena ale i současníků skladatelů např. Mendelssohna. Ke koncertnímu repertoáru, který establoval v interpretaci světové houslové tvorby se přidávají ruská díla A. G. Rubinsteina, P. I. Čajkovského, N. A. Rimského-Korsakova a dalších. Interpretace děl těchto skladatelů vyžadovala vývoj a nastolení nových interpretačních principů souvisejících s národní povahou ruské hudby a předními tendencemi realismu, národní hrdosti a hloubky.<sup>24</sup>

V centru pozornosti interpreta je dílo, ve kterém musí uchopit koncept, ba samotnou myšlenku, styl, který se pak snaží vyjádřit co nejpřesněji.

---

<sup>24</sup> SMIRNOVA, I.J. *Houslové umění v Rusku koncem 19. - počátku 20. století*. Kostroma, Ruská federace, 2007. Kostromská Státní univerzita Nekrasov.

Pokud do druhé poloviny 19. století nebyl problém přednesu, skladatel -dílo-umělec, tak nyní se tento model stává hlavním problémem. Hlavní pozornost publika přitahují umělci, kteří citlivě vnímají a dokáží dokonale zprostředkovat styly různých epoch různých skladatelů. Právě tyto vlastnosti odlišovaly F. Lauba a L. Auera, kteří se stali ústředními postavami ruské houslové koncertní činnosti té doby.

Období mezi 1860-1900 bylo mimořádně aktivním vývojem ruského houslového umění, který do značné míry ovlivnilo zorganizování profesionálního vzdělání otevřením konzervatoří v Petrohradě a Moskvě, hudebních škol a vysokých škol v jiných městech. Nejprve je třeba zdůraznit obrovskou roli dvou center, která přispěla k vytvoření ruské houslové školy. Petrohradská konzervatoř, kde houslové třídy vedl nejprve H. Wieniawski, a od roku 1868 L. Auer. A Moskevská konzervatoř, kde byly napsány osnovy houslové školy F. Laubem, jež po jeho smrti převzal J. Hřímalý.

Koncertní organizace bedlivě sledovaly pokroky ve vzdělávání a následně věnovaly zvláštní místo komorní hudbě. V tomto ohledu aktivně pracovali H. Wieniawski a L. Auer v Petrohradě, a F. Laub s J. Hřímalým v Moskvě. V Kyjevě vedl své smyčcového kvarteto O. Ševčík. Kvarteta petrohradské a moskevské konzervatoře soutěžila s nejlepšími soubory z celého světa. Komorní hudba dosáhla v této době nejvyššího možného úspěchu a úrovně.<sup>25</sup>

Vývoj houslového umění v Rusku ve druhé polovině 19. století je charakterizován rozšiřováním jeho vazeb různými aspekty ruského společenského života. V souvislosti s obecným rozmachem národní kultury se posiluje realistický základ performativní a kompoziční tvořivosti ruských houslistů. Houslová a souborová literatura vytvořená ruskými klasiky se vyznačuje bohatým žánrem úzce souvisejícím s ruskou národní tradicí.

---

25 SMIRNOVA, I.J. *Houslové umění v Rusku koncem 19. - počátku 20. století*. Kostroma, Ruská federace, 2007. Kostromská Státní univerzita Nekrasov.

Bohatství obrazu se odráží v instrumentálních prostředcích, které zobecňovaly techniky klasické a romantické hudby.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> SMIRNOVA, I.J. *Houslové umění v Rusku koncem 19. - počátku 20. století*. Kostroma, Ruská federace, 2007. Kostromská Státní univerzita Nekrasov.

### 3. Houslové miniatury P. I. Čajkovského

#### 3.1. Valse Scherzo op. 34

Valse Scherzo bylo napsáno po slibu daném houslistovi I.I.Koteku. Přesné záznamy o práci na díle se nedochovaly. Časovou osu práce lze přibližně určit díky dopisům I.I.Koteka. Dne 22. ledna 1877 píše Kotek v dopise adresovanému Čajkovskému: *„Předem Vám děkuji za tento valčík; bude jistě úžasný, jakož i vše co skládáte...tuto skladbu budou obdivovat po celém světě.“* V dalším dopise Koteka se dočteme: *„Ještě zpět k valčíku. Proč se nutit, a unavovat? Já budu samozřejmě nadšen a neskonale rád pokud se Vám podaří jej napsat a to dokonce s věnováním pro mně.... jsem vůbec rád, že o něm přemýšlíte ba jste už dokonce na něm začal pracovat“<sup>27</sup>*

V období mezi březnem a srpnem nejsou žádné zmínky o práci na Valse Scherzu. Díky dochovaným poznámkám o kompozici čtvrté symfonie v dubnu a plném ponoření do opery Evžen Oněgin v půli května, se dá předpokládat, že Valse Scherzo bylo již touto dobou dokončeno. V dopise z 25. srpna se Kotek ptá Čajkovského: *„Nevíš náhodou, zda se již vydalo tvoje Valse Scherzo?“<sup>28</sup>* Výtisk Valse Scherza (stejně jako Variace na rokokové téma) bylo po přímlově F. F. Fitzengagena předáno k tisku berlínskému vydavatelství Leikard, kde se vydání valčíku velmi pozdrželo. Přání I. I. Koteka o provedení valčíku na večeru u K. J. Davydova bylo zaznamenáno v dopise Koteka Čajkovskému: *„Prosil jsem Tě o zaslání rukopisu valčíku - pokud Ti již nezaslali výtisk. Drahý! Omluv, že Tě ruším, ale ještě jednou Tě o něj žádám. Aljoša to napraví. Požádej o rukopis při setkání s Hřímalým nebo Brodským. Nevím kdo z nich ten rukopis má. Malozemova nacvičí doprovod a spolu to zahrajeme v pátek (23. září) příští týden.“<sup>29</sup>* Bohužel provedení Valse Scherza se neuskutečnilo v navrženém termínu, ale o něco později.

<sup>27</sup> Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s.323

<sup>28</sup> Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s 323

<sup>29</sup> Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s 323

Po zjištění, že vydavatel ani nezačal s prací na publikaci díla, Čajkovský s ním zrušil smlouvu a předal práva na tisk P. I. Jurgensonu.

První veřejné provedení Valse Scherza bylo na třetím ruském koncertě v Paříži v sále Trocadéro houslistou Stanislawem Barceviczem v září 1878.

Dalším provedením tohoto díla též Barceviczem bylo v Moskvě 1. prosince 1879 pod taktovkou N. G. Rubinsteina. Aranžé Vlase Scherza pro housle a klavír vydal P. I. Jurgenson v září 1878. Partitura byla vydána po smrti Čajkovského v roce 1895.<sup>30</sup>

Lyrický charakter valčíku, populární formy devatenáctého století, byl velmi blízký umělecké povaze Čajkovského. V této skladbě si zachovává rytmické rysy i tah, ale zároveň oslňuje svou lehkostí, ve které se projevuje druhá forma této skladby Scherzo nebo-li italsky žert. Oslňující téma, virtuózní technika a bravurní pasáže skladby, které vyžadují od interpreta brilantní ovládnutí nástroje a při tom nepostradatelný nadhled, jsou třeba při interpretaci skladatelova valčíku. Tato třídílná skladba (A B A) odpovídá tradicím taneční hudby. První a třetí část jsou si podobné a druhá část nám dává kontrast. V prostřední části (B) Čajkovský vnáší lyrickou vložku jako protiklad.

---

<sup>30</sup> *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958



### 3.2. Melancholická serenáda op. 26

Melancholická serenáda byla zkomponována v Moskvě v únoru roku 1875, svědectví o její instrumentaci se bohužel nedochovalo. V lednu 1875 se Čajkovský seznámil v Moskvě s L. S. Auerem. Lze předpokládat, že právě tehdy bylo Auerovi slíbeno napsat skladbu pro housle a orchestr.

Záznamů o procesu komponování této serenády není mnoho. V dopisech adresovaném Modestu Čajkovskému, bratru, píše Petr Iljič: „*Dokončil jsem svůj klavírní koncert a hned na to jsem napsal houslovou skladbu slibovanou Auerovi.*“<sup>31</sup> Melancholická serenáda byla Auerovi věnována dokud se v roce 1881 Čajkovský neurazil odmítnutím Auera zahrát jeho houslový koncert. Zrušil nejen věnování Houslového koncertu Auerovi, ale i věnování Melancholické serenády.

19. prosince 1881 píše Jurgenson dopis Čajkovskému: „*Vyškrtneme věnování Auerovi, ale jak rychle se nám to asi podaří? Zatím je pouze v novém vydání. U serenády ho můžeme vyškrtnout brzy.*“<sup>32</sup> Tento záměr však nikdy nebyl realizován a věnování serenády zůstalo Auerovi.

Provedení Melancholické serenády proběhlo 16. ledna 1876 Adolfem Brodským na sedmém symfonickém setkání Ruského hudebního sdružení v Moskvě. S největší pravděpodobností to bylo její první veřejné provedení, soudě podle dochovaných údajů interpretace serenády Auerem 6. listopadu 1876 na symfonickém seskupení Ruského hudebního sdružení v Petrohradě. Toto dílo bylo vydáno P. I. Jurgensonem v únoru 1876 v orchestrální úpravě a v dubnu téhož roku vyšla úprava pro housle a klavír. Partitura byla publikována až v listopadu roku 1879.<sup>33</sup>

Serenáda začíná krátkou orchestrální přehrou, následovanou houslemi v pomalé melodii na struně G .

31 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 320

32 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 320

33 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958

Druhé téma (*Pochissimo piu mosso*) se podobá předešlé v úvodu. Poté následují dva vrcholy sólových vstupů, napsaných v *Largamente*, které zakončuje malá kadence, která přechází do reprízy. V závěru je hlavní myšlenka v *pianissimu* ukončená *morendem*.

### 3.3. Souvenir d'un lieu cher op. 42

Tři skladby pro housle a klavír „Vzpomínka na mé drahé místo“

1. Meditation (Meditace)
2. Scherzo
3. Mélodie

Část skladby byla zkomponována ve švýcarském Clerense v březnu 1878, část v Kaměnce a Brajlově v květnu téhož roku.

Koncepce díla vznikla během práce na houslovém koncertu, dost možná pod tlakem neustálých prosb I. I. Koteka. K části Meditation připojil Čajkovskij Andante, dokončené v březnu 1878, která mělo být původně druhou větou houslového koncertu. K napsání dalších dvou částí se Petr Iljič zabýval až po napsání „Dětského alba“, které bylo dokončeno 4. května 1878.

Čajkovskij píše bratru Anatolijovi v dopise 10. května roku 1878: „*Má práce pokračuje dobře.*“<sup>34</sup> 13. května odjíždí Čajkovský do Brajlova a 19. května přepisuje tato houslová díla na čisto. Před odjezdem z Brajlova píše hraběnce von Meckové: „*Má díla ( která jsem věnoval Brajlovu) jsem dal Marcelovi, aby Vám je předal. První část ze skladby se mi zdá nejlepší, ale zároveň i nejtěžší, má název Meditation, hraje se v tempu Andante, druhá část je velmi rychlé Scherzo a třetí „Chant sans paroles.*“<sup>35</sup> (V překladu Píseň beze slov.) „*Bylo mi velmi smutno, když jsem Marcelovi dával tuto skladbu. Není to tak dávno co jsem ji sám přepisoval, to ještě šerík kvetl v celé své kráse, tráva byla neposekána a růže sotva začínaly pučet.*“<sup>36</sup> V tomto dopise Čajkovskij prosil o vyhotovení kopie tohoto díla a jejímu zpětnému zaslání, aby jej mohl vydat. Tato kopie byla vyhotovena V. A. Pakhulským a následně i publikována.

---

34 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 423

35 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 424

36 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 424

Kopie obdržel Čajkovský až v září 1878, což bylo potvrzeno v dopise hraběnce von Meckové: „Skladby pro housle jsem obdržel. Děkuji Vám i Pakhulskému.“<sup>37</sup>

V listopadu se Petr Iljič táže v dopise Jurgensona: „Řekni mi prosím Tě, zda jsem Ti již ukazoval své tři houslové miniatury? O jejich korekturu poprosím Koteka. Na nich bude napsáno toto věnování: Věnuje se Bxxxxxxx, tedy písmeno B a sedm křížků.“<sup>38</sup>

Po vydání miniatur v květnu 1879 píše Čajkovskij panu Jurgensonu: „Vydání miniatur jsem již obdržel a kochal jsem se jím. Požádám Tě o rukopis, ale to se zřejmě neobejde bez překážek.“<sup>39</sup> Bohužel se žádná zmínka o provedení houslových miniatur nedochovala.

Jurgenson vydal miniatury v jednom svazku v květnu 1879, dále v říjnu 1880 vyšla zvlášť Meditace a v dubnu 1884 Scherzo spolu s Melodií. V roce 1896 vydal Jurgenson miniatury s úpravami A. K. Glazunova pro housle a orchestr a v roce 1908 vyšlo nové vydání miniatur pro housle a klavír s redakcí L. S. Auera.<sup>40</sup>

Dalo by se předpokládat, že se mohl na zkomponování tohoto díla též trochu podílet dopis hraběnky von Meckové, ve kterém prosí Čajkovského o kompozici díla pro housle a klavír, podobnou dílu Kohne nazvané „Le Reproche“ (výčitka). „Má výčitka, by měla být neosobní, může být mířená k přírodě, osudu, nebo k sobě samé, ale neměla by být k někomu konkrétnímu...Měla by pojednávat o zlomeném srdci, pošlapané víře, ublíženosti z nepochopení, o zabaveném štěstí...“<sup>41</sup> Čajkovskij nejprve odmítl nabídku na tuto skladbu, protože si myslel, že to hraběnka dělá pouze z dobré vůle materiální pomoci. Čajkovskij píše „Umělci nikdy nepřijde ponižující dostat plat jako náhradu za svou píli, ale kromě píle, podobné tomu oč mě tu žádáte, musí být do komponování též vložena nálada určitého druhu, tedy to, čemu se říká inspirace, a tato poslední věc mi

37 Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s. 424

38 Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s. 424

39 Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s. 424

40 Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958,

41 Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij., Moskva, 1958, s. 424-425

*není vždy dostupná. A já bych se zachoval umělecky nečestně, pokud bych z důvodu zlepšení svého materiálního zabezpečení Vám vydal toto dílo jako Falešný metál.*<sup>42</sup> Nehledě na daný slib zhotovení tohoto díla, zůstalo jen u slov.

---

42 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 425

### 3.4. Humoreska op. 10 č. 2 a Andante Cantabile z op. 11

Čajkovskij zkomponoval Dvě skladby pro klavír op.10 č. 1 v době třínedělního pobytu ve francouzském městě Nice, které se uskutečnilo v druhé polovině prosince roku 1871 až do ledna 1872. Jak napovídá název, skladba se skládá ze dvou částí, první část Nocturno (F Dur) a druhá Humoreska (G dur). V základním tématu střední části Humoresky je národní píseň, kterou Petr Iljič slyšel právě při tomto pobytu.

Později Čajkovským udělaná transkripce „Humoreska pro housle a klavír“ byla vydána P. I. Jurgensonem v dubnu 1877. Obě části díla jsou věnovány jeho žákovi a příteli V. S. Šilovskému.

Humoreska byla publikována spolu s transkripcí pro housle a klavír, Andante Cantabile, ze třetí věty třetího smyčcového kvartetu (Es Dur).<sup>43</sup>

Smyčcový kvartet Es dur byl zkomponován v roce 1876 při pobytech v Paříži a Moskvě. Věnován byl památce houslistovi a kvartetnímu hráči F. G. Laubovi, profesoru Moskevské konzervatoře, zesnulém v březnu 1876. V dopise z 10. února 1876 adresovaném svým bratrům píše Petr Iljič: „*Všechn svůj čas... plně věnuji dokončení kvartetu, který je již napsán, ale ještě není instrumentován.*“ „*Ze všech sil se snažím dokončit kvartet, který jsem začal komponovat v Paříži, jak možná pamatuješ.*“<sup>44</sup> Třetí smyčcový kvartet Petra Iljiče Čajkovského poprvé zazněl na večeru u N. G. Rubinsteina 2. března roku 1876. Publikováno P. Jurgensonem v roce 1877 spolu s transkripcí Humoresky op.10 č.2.<sup>45</sup>

---

43 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958

44 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958, s. 372

45 *Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva. 1958

### 3.5. Transkripce pro housle a klavír a výňatky baletních sól

Z Čajkovského klavírní tvorby bylo zkomponováno mnoho transkripcí pro housle s doprovodem klavíru, které se staly po světě hranými a cennými díly. Z klavírních miniatur již zmíněná Humoreska z druhé části Dvou skladeb pro klavír op.10. Další transkripce písně beze slov „Chant sans paroles“ op.2 č.3, Barkarola č. 6 a Podzimní píseň č. 10 z Ročních dob op.37, Valčík z Dvanácti skladeb op. 40, Valčík ze Serenády pro smyčcový orchestr op. 48( L. Auer). Transkripce z Dětského albumu- Mazurka č. 11, Stará francouzská píseň č. 16, Italská píseň č. 15, Zpívající flašinetista č. 23, Smutná píseň č. 2, Neapolská píseň č. 18, Hra na koníčky č. 3, Sladká snění č. 21, Valčík č. 8. Ze šesti skladeb pro klavír op. 51 napsal Čajkovský transkripci Sentimentálního Valčíku č. 6 pro violoncello a klavír, který věnoval francouzské guvernance Emmě Genton při pobytu v Kaměnkě, ze stejného opusu později byla udělána transkripce Natalie-Valčíku č.1.

Nesmíme opomenout známá houslová sóla „Ruský tanec“ z baletu Labutí jezero a Suita z baletu Louskáček ( V. Šera).<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> ČAJKOVSKÝ, Petr Iljič. *Skladby: transkripce pro housle a klavír*. Moskva: vydavatelství Muzyka, 1974.

#### 4. Hudební řeč P. I. Čajkovského

Vývoj ruské hudební kultury v 18. a první polovině 19. století byl jak jsem se již zmiňovala ovlivněn italskými, německými a českými hudebníky.

Teprve Glinka učinil konec kompozičnímu epigonství. I když puritanismus Mocné hrstky měl hluboké společenské kořeny. Díky zrušení nevolnictví v roce 1861 se částečně uvolnila tuhá pouta, které podnítilo vzrůst národního sebeuvědomění a povzbudilo snahy vytvořit z typicky ruských forem lidové tvořivosti velké evropské umění. Stasof se opíral do hudby Čajkovského, že jsou v ní ruské prvky nepatrně obsaženy a že se blížil hudebnímu evropskému vkusu. Naopak Asafjevův intonační rozbor teoreticky dokázal, že jeho hudba byla ruská.

Čajkovskij se nestal členem Mocné hrstky, proto že se od členů seskupení lišil povahou, temperamentem, nadáním, výchovou i přesvědčením. Sám se stal zakladatelem nového kontextu ruské hudby, spjatou s ideou intenzivního propojení evropských inspiračních podnětů. Jeho následovníky byli Skrjabin, Arenskij, Rachmaninov.

Čajkovskij byl sice romantik, ale také realista, který ve svých dílech dokázal podat osud „malých hrdinů.“ Hudbu považoval za prostředek umožňující besedu s posluchači a právě proto usiloval o to, aby byla sdílnou. Za největší cit považoval lásku, ať k bližnímu, ženě, matce nebo vlasti. Člověk, který miloval byl v jeho očích vždy hrdinou, ač musel vždy o lásku bojovat.<sup>47</sup>

V estetice byl zastáncem principu obsahovosti hudby. Čajkovskij se ve své hudbě vyjadřoval hlavně pomocí melodie, která stačila k podání charakteru nebo situace. *„Nehledal logickou inspiraci pouze ve folklóru, nýbrž všude, kde ji mohl nalézt: v salónní písni, v pouličním popěvku, v monumentálních formách duchovní hudby, v melodiky klasických sonát a symfonií. Tyto rozmanité podněty*

---

<sup>47</sup> P.I. Čajkovskij : život a dílo. Praha: Český ústřední výbor, 1970, s. 61



*přetvořil ve své fantazii v monolitní melodický styl jemuž nebylo v hudbě 19.století rovno."* <sup>48</sup>

Kompozice techniky Čajkovského je pozoruhodná. S velkou lehkostí řeší složité úkoly ve vedení hlasu, harmonie, formy a přitom jeho díla až překvapují svojí jednoduchostí, přesností a obrazností. Při poslechu jeho skladeb posluchače ani nenapadne řešit analýzu díla. Jeho geniální dar je v realistickém hudebním pojetí.

---

48 BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1, s. 62-63

## 4.1. Lyrismus v hudbě Čajkovského<sup>49</sup>

Lyrismus ve skladbách Čajkovského zaujímá primární postavení. Prolíná se ve všech jeho vokálních, instrumentálních, operních i klavírních dílech. Ve vypjaté lyrice mají do určité míry kořeny i dramatické prostředky. Čajkovskij nenahlíží na hudební jev jednostranně, jak můžeme v jeho hudbě slyšet.

### 4.1.1. Vliv lidové písně na lyrismus

Na rozdíl od skladatelů Mocné hrstky nebyl Čajkovskij sběratelem lidových písní, přesto vokální lyrika měla velký vliv na jeho tvorbu. *„Ruská lidová píseň je vzácný vzor lidové tvorby, jejíž samotná osobitá stavba, její nádherné melodické formy vyžadují nejhlubší hudební analýzu, aby se dala zakomponovat k zavedeným harmonickým zákonům, aniž by zkreslily její smysl a jejího ducha. Existuje obrovské množství zpopularizovaných, banálních, údajných ruských popěvků, k jejímž rozpoznání od pravých lidových melodií je potřeba vytříbeného hudebního citu a pravé lásky k ruské písňové tvorbě.“*<sup>50</sup>

K lidové písni tíhli také skladatelé Mocné hrstky, ale zpracováním se lišili od Čajkovského. Zatímco se hrstka opírá o archaické folklórní obřady a starší lidové písně, kde lidová melodie vystupuje v popředí, ve vrchním hlase za harmonického doprovodu, tak v Čajkovského podání je ruská píseň zakomponována do kontextu v závislosti na žánru. Věnoval velkou pozornost prolínání melodie a kontrapunktického basu. Lidové motivy zakomponovával na principu variačního vývoje. V jeho zpracování lidových písní převládá polyfonie vycházející z lidového umění. Nejčastěji používal polyfonický dvojhlas v kontrapunktu nebo v imitaci. Kontrapunktickému basu a melodii uděloval Čajkovskij zvláštní pozornost.

---

49 STEPASJUKOVÁ, Kristina. *Lyrismus v klavírních miniaturách P. I. Čajkovského*. Praha, 2020. 117 stran : ukázky not.

50 Petr Iljič Čajkovskij. *Kompletní souborné dílo. Literární dílo a dopisy. 2.díl*. Moskva, 1953, s. 139

Modální funkce jsou autenticky zpracovány, i když to obnášelo určité přehodnocení tonálně harmonického systému evropské hudby. Čajkovskij uměl pomocí harmonických prostředků zachovat ruský lidový kolorit a při tom nestřídat tradičně tóniku s dominantou. Nahrazoval tyto funkce trojzvuky vedlejších tonálních stupňů a harmonicky je obměňoval s použitím Dur/moll, aiolskou moll s plagálními obraty, chromatizací vedlejších hlasů a svobodnou imitací. Metody kompozice se samozřejmě v průběhu života Čajkovského transformovaly, ale vždy jsou opodstatněny uměleckým záměrem.<sup>5152</sup>

Petr Iljič Čajkovskij napsal: „*Vliv ruského elementu v mojí hudbě, tedy prvky příbuzné ruské lidové písni, jsou důsledkem toho, že jsem vyrůstal na samotě, od dětství do mě pronikala nepopsatelná krása charakteristických rysů ruské lidové hudby; vášnivě miluji ruský element ve všech jeho projevech, tak, že já sám jsem prostě jedním slovem Rus a to v jeho plném významu.*“<sup>53</sup>

---

51 Nikolaev, A. *Klavírní odkaz Čajkovského*. Moskva-Leningrad: Muzyka, 1949

52 Zukkerman, V.A. *Výrazové prostředky lyriky Čajkovského*. Moskva: Muzyka, 1971

53 Petr Iljič Čajkovskij. *Kompletní souborné vydání díla. Literární dílo a dopisy*. 7.díl. Moskva: Muzgiz, 1963, s. 260

#### **4.1.2. Vliv Ruského „romansu“ na lyrismus**

Tradici ruského lyrického „romansu“ a lidové písně, ze kterých vychází charakter melodiky lyrických miniatur, komponovali skladatelé A. A. Alyabyev, A. E. Varlamov, M. I. Glinka. Robert Schumann ovlivnil nejvíce Čajkovského ze západoevropských skladatelů. Právě jeho písňový styl byl Čajkovskému blízký. Felix Mendelssohn-Bartholdy byl též velkou inspirací Čajkovskému v písňové lyrice, a bezpochyby ho inspiroval ke známým Písňím beze slov. Jako ve většině lyrických miniaturách Čajkovskij usiluje o vnesení nálady a duševního rozpoložení. Skladbám dodává charakter romansu deklamační prvky, vokálně-rétorická výraznost melodické linky a zřetelná hierarchie melodie a doprovodu.<sup>54</sup>

#### **4.1.3. Vliv tanečních žánrů na lyrismus**

Taneční žánry mají své osobité místo v tvorbě P. I. Čajkovského. Najdeme zde valčíky, mazurky, pochody, polky, menuety, polonézy a ruské lidové tance. S každým žánrem pracuje osobitě a dodává jim svůj styl, směr, a nové originální melodie s propracovanou harmonií. Tyto taneční formy najdeme převážně v klavírních miniaturách, ale též i v houslových jako je Valse Scherzo. Valčík patří k Čajkovského nejpoužívanější taneční formě.<sup>55</sup>

#### **4.1.4. Přírodní obrazy a jejich vliv na lyrismus**

Příroda byla vždy zdrojem energie a inspirace po celý život Čajkovského. Nacházel v ní odpočinek, radost, klid a krásu již od mladých let. Obrazy přírody jsou v Čajkovského díle protkány snad ve všech formách. V klavírním díle jsou tímto příkladem skladby z cyklu Roční doby op. 37a.<sup>56</sup>

---

54 Nikolaev, A. *Klavírní odkaz Čajkovského*. Moskva-Leningrad: Muzyka, 1949

55 Nikolaev, A. *Klavírní odkaz Čajkovského*. Moskva-Leningrad: Muzyka, 1949

56 Nikolaev, A. *Klavírní odkaz Čajkovského*. Moskva-Leningrad: Muzyka, 1949

#### 4.1.5. Vliv psychologických aspektů na lyrismus

V hudebním lyrismu Čajkovského najdeme také aspekty lidské duše - pocity, nálady, duševní stavy. Jsou plné i rozporuplnosti v lidských emocích, v lásce, radosti, smutku, trápení, štěstí. Petr Iljič zkoumal duši jako takovou, chtěl se ponořit do hloubky emoce, které pak mohl prostřednictvím své hudby zaznamenat a předat jako umělecké dílo. Psychologické aspekty se prolínají ve všech formách, žánrech a stylech Čajkovského.

V dopise Čajkovskij píše hraběnce von Meckové: *„I přes mé popírání věčného života s lítostí zavrhuji strašnou myšlenku nato, že nikdy, nikdy nespátřím těch několik mých drahých zesnulých. Bez ohledu vítězné síly mého přesvědčení, se nesmírím s myšlenkou, že má matka, kterou jsem tak miloval a která byla tak báječným člověkem, odešla navždy, a že jí nikdy nebudu moci říct, že i po dvaceti třech letech odloučení ji úplně stejně miluji... Má matka zemřela na cholera v roce 1854. Byla to výjimečná chytrá žena, která horoucně milovala své děti.“*<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Zakharov : ČAJKOVSKIJ,P.I. *Korespondence s N.F. von Meck*. Kniha první. Roky 1876-1878. Moskva: Zakharov, 2004, s.24

## **5. Analýza harmonické složky ve vybraných houslových miniaturách Čajkovského**

Čajkovského hudba si obecně získala již od momentu svého vzniku sympatie širokého obecenstva nejen díky své zpěvné, typicky ruský táhlé, výrazné melodii, ale i díky nádherné harmonii, která mě osobně také učarovala již od mého dětství. Co přesně ji ale dělá tak přitažlivou? Nekladu si zdaleka za cíl plně zodpovědět danou otázku v rámci dané kapitoly ani práce, neboť by si to zasloužilo samostatnou disertaci na toto téma, avšak se mohu pokusit o analytický vhled do zdánlivě logicky neuchopitelného, značně intuitivního světa. Často se nám stává i v životě, že pokud nějaký jev aspoň trochu víc pochopíme rozumem, o to víc ho poté začneme milovat i srdcem. Snad něco podobného bude výsledkem i následujících řádků. Není také zcela vyloučeno, že čtenář bude poněkud udiven osobními pocity, které jsou spojeny s různými momenty harmonické stavby, avšak pokud tím dosáhne obohacení svého názorového pole ve vztahu k celému dílu Čajkovského, bude tím účel této kapitoly splněn. Také bych rovnou ráda zmínila, že zcela nevyhnutelně budu popisovat vliv na celkový posluchačský vjem i jiných kompozičních složek jako jsou rytmus, formální stavba apod., neboť ty jsou samozřejmě s harmonií i mezi sebou navzájem neoddělitelně spjaty a neustále se ovlivňují.

Pro analýzu harmonie jsem z houslových miniatur, vyhodnotila jako nejzajímavější Valse Scherzo op.34, Melancholickou serenádu op. 26 a první větu Meditation z celkově třívěté skladby „Vzpomínka na mé drahé místo“ op. 42.

## 5.1. Valse Scherzo op.34

Vstup sólového partu houslí, zapůsobí na posluchače mírně, ale i svěže zároveň, což je dáno tím, že začínáme v harmonické funkci toniky. Je to zcela klasický způsob začátku. V klavíru se náhle objevuje obrat sextakordu, nikoliv kvintakordu. Právě díky tomu se zdá, že nás hudba jakoby táhne dál za sebou, nenechá nás stát na místě. Přispívá k tomu i skutečnost, že v partu sólových houslí se nota na první době nachází pod ligaturou. Analýza harmonie klavírní předešlé dle mého soudu až tak velkou hodnotu nemá, neboť klavír zde skoro výlučně postupuje v paralelních oktávách, přičemž nejčastěji zní 5.stupeň, tedy dominanta, což vzbuzuje dojem napjatého očekávání. Obecně můžeme konstatovat, že harmonie v pomyslném díle A postupuje značně nenuceně, přirozeně, ale přitom působí i svěže. S tím souvisí i výskyt sledu mimotonálních dominant, které měl Čajkovskij tolik v oblibě. Ráda bych také zmínila takt 39, kdy se hlavní téma opakuje podruhé a v houslích se oproti původnímu znění objeví gis místo g (což tedy dobře zapadne do zmíněného sledu mimotonálních dominant), díky čemuž melodická linka houslí dostane první výraznější vnitřní zápletku.

Díl B začne zcela jasně a zřetelně. Od předchozího dění je oddělen jak dynamicky, mezzoforte v houslích a piano v klavíru, harmonicky (ihned zazní harmonická funkce dominantního kvintakordu, zatímco předešlý takt skončí ve funkci tónického kvintakordu), tak i rytmicky, respektive stavebně. Hudba zřetelně přejde z dělení 2x3 na 3x2, v partu houslí zaznějí poprvé za celou skladbu trioly. Také zde začnou být patrné náznaky scherza díky dvojhmatům v houslích, které zde výrazněji rozbíjí dosavadní tok třídobého valčíku. Přitom v dílu B není vepsáno nové tempové označení, takže pohyb pokračuje v dosavadním tempu. Možná poněkud překvapivě zvolil skladatel pro klavírní doprovod ze začátku dílu pouze prázdné kvinty na tónech G a D. Při poslechu však musím konstatovat, že tak neučinil zdaleka ke škodě věci a hudba ani trochu netrpí harmonickou prázdnotou, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Vlastně levá ruka klavíru vytvoří jakousi pulzující basovou prodlevu po dobu 13 taktů, která se později v rámci části B opět opakuje. Nicméně obecně můžeme o harmonii v této části konstatovat, že působí jako jisté odlehčení vůči formálně, potažmo i harmonicky závažnějšímu dílu A. Prakticky k tomu přispívá jak absence půltónových postupů oproti dílu A, s výjimkou závěrečných taktů modulace a přípravě k repríze A, také mnohem větší počet pauz v klavírním partu, tak i mnohem menší počet různých harmonických funkcí, který se v zápisu části B skoro vůbec neobjeví.

Repríza dílu A není z harmonického hlediska prakticky změněna. Po dobu svých prvních 26 taktů dospějeme do místa, kde Čajkovskij z kompozičního hlediska velmi chytře připomene díl B a tím formálně uzavírá reprízu A. A to tím, že hudba přeci jen dospěje opět do původní tóniny C dur a zakončí daný oddíl velmi výrazně potvrzenou funkcí toniky a připraví nástup nového velkého dílu C. Od této chvíle se poprvé za celou kompozici výrazněji ponoří do béčkové tóniny, tedy As dur, a bude se pohybovat právě mezi As-dur a f moll.

Zmíněný díl C (*L'istesso tempo*) působí jako chvíle vážného zamyšlení po relativně bezstarostném dosavadním průběhu. Označení *Scherzo* v názvu skladby zde odkazuje alespoň občasný smyk *ricochet*, k čemuž přispívají hojně se vyskytující mollové akordy, ale i to, jak často se opět Čajkovskij přesouvá pomocí půltónových postupů z akordu do akordu, z jednoho harmonického prostředí do druhého. Vytváří tím pocit, jako by hudba hledala sebe samu a nikde se nemohla ukotvit nastálo. Takové pocity podpoří i dynamika, která od označení *poco rallentando* začíná gradovat. V označení *Meno mosso* přichází zlom a ocitáme se v dynamice *pianissimo*, tedy ještě nižší než předtím. Pocit intenzivního hledání cesty zpět dosáhne svého vrcholu během sólové kadence houslí, kdy jejich frekvence hustoty pohybu je v rámci tohoto úseku vysoká, jako nikdy předtím. Počínaje pátým taktem kadence na sebe upoutá pozornost chromatický postup vzniklý mezi prvními notami v taktech (g – as – a – b – h). Poté přicházejí rozklady, při nichž se rychlost pohybu zvýší díky předepsanému *stringendu*. Konečně se dostáváme k akordům, které jsou založeny na prázdných strunách g a d, které jsou základem dominanty hlavní tóniny C dur, k jejímuž návratu se



vlastně připravujeme. Zřejmě proto, aby nás skladatel ještě více navnadil, rozšiřuje ještě kadenci o další čtyři takty, během nichž postupuje spodní hlas chromaticky stále směrem dolů.

Po této kadenci přichází opět návrat k dílu A, který je pochopitelně v jisté míře variován, ale již naposledy. A už do samotného konce Valse Scherzo nepřichází natolik významný nový formální díl a nic na tom nezmění ani skutečnost, že posledních 11 taktů bych snad z formálního hlediska mohla označit jako Codu ,tím spíš, že je zde vepsáno nové tempové označení Piu mosso. Jsme zde, jako v mnoha jiných Čajkovského kompozicích, svědky radostného netrpělivého očekávání z kýženého konce. Objeví se zde i Čajkovským tolik oblíbené sekvence, v daném případě po dvou taktech. Samozřejmě i zde je pro účel vyvolání dojmu kulminace posílena zvuková síla obou nástrojů (kupříkladu oktávy v houslích či masivních akordů v klavíru). K pocitu intenzivního vyvrcholení přispívá i diminuce hlavního tématu v momentě, kde je v klavíru vepsána dynamika forte. Obecně se zde harmonie střídají mnohem častěji a mnohem rychleji se přemísťují od jednoho akordu k jinému, což znamená, že k tomu, abychom se od jednoho akordu dostali k nějakému mnohem vzdálenějšímu, nyní potřebujeme mnohem méně času, než tomu bylo například na začátku skladby. Tyto zmíněné jevy, spolu s virtuózními běhy směrem nahoru a oktávami, které se opakují po dvou osminách v houslích, v nás vyvolává pocit strmého víru, který se nedočkavě žene k radostnému konci. Ten je potvrzen mnohonásobným opakováním harmonického sledu tóniky a dominanty (C dur a G dur).

## 5.2. Melancholická serenáda op. 26

Jak již bylo o Melancholické serenádě zmíněno v kapitole jí věnované, byla původně zkomponována pro orchestr. Proto zde budu analyzovat právě její orchestrální partituru. Její začátek jako by z citového hlediska trochu klamal, působí víc idylicky než melancholicky, ovšem do melancholické nálady záhy vklouzne, a to ještě předtím, než nastoupí sólové housle. Svůj podíl na popsáném jevu je určitě i ten, že z prostředí Des-dur se postupně přemístíme do paralelní mollové b moll, ve které je již uvedeno hlavní téma. Musím zde také podotknout, nakolik chytře z kompozičního hlediska Čajkovskij dosahuje jak motivické stejnorodosti hudebního materiálu, tak zároveň i toho, aby byla hudební tkáň jemně rozpořehována, a to za pomoci melodicko-rytmických imitací, které přecházejí po jednom taktu z nástroje na nástroj.

Když tedy po orchestrální introdukci konečně nastupují s krásnou melodií sólové housle, pocity z harmonie by se daly charakterizovat jako pokládání vnitřních otázek a obdržení neutěšených odpovědí na ně, čemuž odpovídá harmonický sled durové dominanty F dur a mollové toniky b moll. V podstatě je zde melodie hlavního tématu zopakována dvakrát, podruhé samozřejmě s obměnou a s pozměněním instrumentace doprovodu.

Jak již bylo poukázáno v příslušné kapitole, odkazuje druhé téma (Pochissimo piú mosso) na hudební materiál ze začátku. Jako bychom zde s jistou nadějí vyhlíželi zlepšení melancholického rozpoložení hlavního tématu, k čemuž přispívá často opakovaný akord Des dur, i to, že se housle přemístí do vyšší polohy než předtím. Hlavní téma v sólových houslích zaznělo poprvé na g struně. Onen pocitový úsvit se snad i dostaví v momentu, kdy basová linka konečně přejde na tón f a zazní akord B dur, ovšem brzy se opět vrátíme do stavu melancholie poté, co tónorod akordu se změní na moll a sólové housle krátkou čtyřtaktovou kadencí bez doprovodu připraví opětovný návrat hlavní myšlenky. Jeho pochmurnou bezvýchodnost barevně překrásně podpoří ostinátní neměnicí se figura v lesním rohu.

Následující formální oddíl s tempovým označením *Piú mosso e agitato*, který bychom mohli označit jako díl B, přináší harmonický průběh, který na nás může působit mnohem komplikovanějším, až poněkud zmatenějším dojmem. Podmiňuje to nejen rychlejší tempo než předtím, ale i skutečnost, že se nyní harmonie mění mnohem častěji a zdaleka ne vždy tak činí na první době v taktu. Pro posluchače bez partitury může tedy být na pouhý poslech dokonce značně obtížné identifikovat, kdy zní první doba, ačkoli nedochází ke změně taktu. Při tom všem z citového hlediska působí hudba toužebně, jako by chovala naději. I zde je forma vystavěna do značné míry jako dvojdílná, to znamená, že pokud je uvedeno, tak je uvedeno s jistými obměnami rovnou dvakrát za sebou. Současně je zde harmonické prostředí protkáno velkou spoustou průchodných tónů, pohyb má zde stupnicový charakter jak v sólových houslích, tak i v lesním rohu, který ovšem postupuje ve značně delších rytmických hodnotách.

O něco později z prvotní naděje ze začátku dílu B jako by trochu ochablo. Stane se tak současně s přemístěním z *Ges dur* do *es-moll*. Nicméně poté za nárůstu dynamiky hudba vyústí do prvního ze dvou vrcholů, o kterých již byla řeč v příslušné kapitole. Ten přijde za tempového označení *Largamente* a z harmonického hlediska ho uskuteční spoj, který je pro Čajkovského opět dosti typický – z prostředí mollového akordu (*es moll*) se přesuneme do durového akordu, jehož základní tón je umístěn o půltón výš (*E dur*). Zde pomáhají do značné míry udržovat vnitřní napětí opakované tóny, kterých je vysoký počet. To, že je zde při změně akordů husté sazby pozměněno jen malé množství tónů a ostatní svojí výšku nemění, v nás může vyvolat pocit, že se hudbě z tohoto místa, kterého tak pracně dosáhla, nechce odcházet. I v tomto místě dochází na Čajkovského tolik oblíbené sekvence. Po dvou taktech, kdy sólové housle zaznívají zcela samy bez orchestrálního doprovodu, přijde již druhý ze zmiňovaných vrcholů, tentokrát již v *B dur* (zde je umístěn dosavadní nejvyšší tón v celém partu sólových houslí, *b3*). Jsou zde držené, potažmo opakované tóny v orchestru a nechybí zde ani stupnicové průtahy. Právě v tomto místě můžeme i z pohledu emocí bez pochyb umístit vrchol radostných očekávání z předchozího průběhu skladby. Ve zbylém průběhu už totiž budou radostné pocity z hudby jen opadávat. *B dur*, v jehož prostředí se druhý vrchol odehrál, je

stejnomenou tóninou k tónině hlavní celého díla, tedy b moll, takže jak vidíme, má Čajkovskij návrat k repríze hlavního tématu z dílu A i z harmonického hlediska dobře připravený. Dění před reprízou zakončí sólová kadence.

V repríze charakter harmonického dění již oproti předchozím uvedením hlavního tématu nedozná výrazných změn, i když jsou pochopitelně přítomny jisté instrumentační obměny. Hlavní melodie je zde zopakována dvakrát za sebou, přičemž napodruhé skladatel její uvedení osvěží průchodnými tóny v dřevěných dechových nástrojích. Poté bude připomenut i tématický materiál z orchestrální introdukce s jeho charakteristickou tečkovanou rytmickou figurou na začátku taktu, což ovšem už nyní vyzní jako beznadějně ztracená radostná minulost. To vše je opět završeno sólovou kadencí, která tentokrát trvá čtyři takty a dospěje do zcela závěrečného dílu s hlavním tématem, který již působí jako pouhá konstatace, respektive výsledek předchozího dění. Housle zde mají opět stupnicový pohyb, který ale v sobě nese řadu alterovaných tónů a samozřejmě zdaleka nepůsobí jako pouhá stupnice. Hlavní melodie je tentokrát svěřena klarinetu. Připomene se zde materiál z úvodní introdukce i s jeho rytmickou tečkovanou figurou. Skladba díky několika sólovým kadencím, které jsou tedy v této skladbě poměrně časté, dospěje k pocitově smířenému závěru.

### 5.3. Meditation op. 42 „Souvenir d'un lieu cher“

Do značné míry v nás melancholické pocity vyvolá i první věta Meditace celkově třívěté skladby „Souvenir d'un lieu cher“ op. 42, potažmo její harmonie. Můžeme však konstatovat, že melancholie je zde vyjádřena v poněkud jiném stylu, jinými prostředky, nežli v Melancholické serenádě. Z hlediska kompozičních jevů, mnohé z nich, které se objeví hned ze začátku, který po dobu prvních devatenácti taktů patří výlučně klavíru (nebo orchestru), jsou pro Čajkovského velmi příznačné. Ať už se jedná o zmiňované půltónové postupy či sekvence. Celkově by se dalo říci, že je začátek naladěn na něco pochmurného, na nějakou smutnou vzpomínku nebo jen pomyšlení na ni. Což podpoří i značně nízký oktávový rejstřík, ve kterém se klavír pohybuje před nástupem houslí, o mollové hlavní tónině nemluvě. Rozdíl oproti Melancholické serenádě je i v tom, že půltónové postupy jsou zde mnohem častěji umístěny do krajních hlasů, což má za následek mnohem větší pocitovou nestabilitu a nejistotu při výsledném posluchačském vjemu.

Poté, co nastupují housle (díl A), Čajkovskij upoutá pozornost mollové skladby příznačným septakordem VI. stupně s alterovaným as místo a v obratu sekundakordu. Výjimkou zde není ani neapolský sextakord, který pochmurnou až ponurou náladu podpoří. Konečně zde nechybí ani postupy po půltónech směrem dolů.

Druhý větší formální díl B, je výrazně uveden rytmickými figurami triol v klavíru. Celkově působí i díky těmto triolám jako rozpohybování vnitřního smutku nastoleného během klavírní introdukce i dílu A, k čemuž přispívá i harmonická složka. Slyšíme zde velký počet průchodných tónů především v klavíru. Zdejší sekvence jsou vystavěny buď po dvou taktech nebo poté, když už hudba směřuje ke kulminaci daného dílu. Čajkovskij zde zabrousí i do vzdálenějších tónin vůči té hlavní (d moll). Moment, kdy citová kulminace daného úseku již pominula, je i z grafického hlediska velmi jasně označen nejen Largamentem, ale i tím, že housle

přechází na dlouhou řadu duolových osminek jdoucích za sebou, které směřují dolů a přitom se mění harmonie v doprovodu na každou dobu.

Po sólovém taktu houslí v triolách se navrátí hlavní téma z dílu A, které je tentokrát osvěženo rozdrobením rytmického pohybu v klavíru (trioly). Z formálního hlediska je tato repríza poměrně krátká, nicméně už zde je harmonický průběh pozměněn a vrchol daného dílu přichází v houslích současně s vrcholem melodickým.

V díle, který následuje, je zpočátku melodie umístěna do klavíru, zatímco housle jako by klavíru odpovídaly ozdobami. Harmonický průběh se přesouvá do prostředí B dur. Tím začíná působit objevující se pocit naděje, což je ovšem doprovázeno jistými pochybnostmi (těmto pochybnostem odpovídají harmonické průtahy na těžkých dobách taktů, které jsou rozvedeny až na lehkých dobách). Zpočátku harmonický průběh není nikterak bouřlivý, ale poté se změní. Na jednu stranu zde vytváří pocit, že se pochybnosti množí, na druhou stranu jen čekáme stále na místě. Nepodněcuje to k rozhodnější akci. Po navrácení harmonického průtahu v klavíru a zkrácených výňatků se vyčleněním krátkého motivu z předchozího materiálu začne opakovat relativně rychle za sebou, čímž dosáhne dojmu většího překonání. Dojem zápolení podpoří ze své strany i housle, ve kterých zaznívá velmi drobný pohyb (triolové šestnáctiny a dvaatřicetiny). I přes toto všechno, včetně vysoké dynamiky, však musím konstatovat, že se ještě stále nejedná o kompoziční, i emoční hlavní vrchol Meditace. Z analytického hlediska tomu nasvědčuje i skutečnost, nakolik harmonie jednoduše i relativně rychle dospěje k hlavní tónině d moll, respektive další repríze hlavního tématu.

Další repríza hlavního tématu (Tempo I.) je tentokrát protkána krásným melodickým protihlasem pravé ruky v klavíru. Jinak harmonie oproti původnímu uvedení dílu A změněna prakticky není a to stejné platí i o repríze dílu B s výraznými triolami v klavíru, která zazní hned poté a je dokonce doslovným opakováním prvního uvedení. Rozdíl oproti začátku skladby začíná být patrný až při dalším návratu melodie, při němž hlavní téma opět přednesou housle za doprovodu triolových rozkladů v klavíru, tentokrát je ale tento díl rozšířen o

trojnásobnou sekvenci po dvou taktech ve vysoké dynamice s klavírními akordickými rozklady. Právě sem umístil Čajkovskij emoční vyvrcholení celé skladby, což je patrné z toho, že právě zde zazní dosavadní nejvyšší tón v houslích (c4), tak i z toho, že se podobně vypjatá a rozměrná sekvence objeví v Meditaci poprvé a naposledy zároveň.

Jako dosavadní shrnutí vývoje působí návrat materiálu s pulzující basovou prodlevou v klavíru na tónu D a v daném kontextu znějí použité harmonické postupy mnohem odevzdaněji. Posledních dvanáct taktů Meditace bychom snad mohli z formálního hlediska označit jako Codu. Zatímco v houslích je melodická linka tématicky odvozená od ústřední melodie, klavír zaujme už tím, že začne subdominantním sextakordem g moll. Harmonie se v Codě mění vcelku rychle, což v závěrech skladeb podobného rázu, kdy se hudební dění celkově zklidňuje, není příliš obvyklé, spíše by se zklidnila i harmonická složka. Také zde zabrousí Čajkovskij i do poměrně vzdálených tónin. Ať už je to sextakord f moll devět taktů před koncem nebo sextakord cis moll osm taktů před koncem. Za zmínku rovněž stojí, že i spoj mezi zmíněnými dvěma akordy je opět poměrně odvážný, neboť jsou si navzájem relativně vzdálené. Připomíná to sladké zasnění. Poté po dosavadním průběhu zazní D dur v samotném závěru Meditace.

## **6. Interpretační analýza vybraných houslových miniatur P. I. Čajkovského**

### **6.1. Valse-Scherzo**

Ráda bych interpretačně rozebrala Vlase Scherzo, které se stalo jednou z nejhranějších houslových miniatur na světě. V této kapitole popíši pár zajímavostí v interpretacích této skladby slavnými houslisty s důrazem na jejich jedinečné hudební pojetí.

#### **6.1.1. David Oistrach**

Znameníť houslový virtuóz David Fjodorovič Oistrach se narodil v roce 1908 v Oděse, tehdejším Ruském impériu. Stal se laureátem Wieniawského houslové soutěže a vítězem houslové soutěže Eugena Ysaÿe. Toto vítězství odstartovalo dlouhé koncertní turné po SSSR, Belgii, Anglii, Litvě, Francii, Holandsku, Německu a Polsku.

David Oistrach byl též uznávaným pedagogem, dirigentem a komorním hráčem. Premiéroval mnoho skladeb nejen na domácí půdě, ale i v zahraničí. Zasloužil se za vznik spousty skladeb, nejen svým osobním přičiněním ale svou houslovou hrou, která byla velkou inspirací k napsání houslových děl Šostakovičovi, Prokofjevovi a Mjaskovskému. David Fjodorovič Oistrach koncertoval po celém světě a stal se ikonou houslového umění. Byl čestným členem Spolku přátel hudby ve Vídni, také členem Spolku strunných učitelů v Japonsku, členem Akademie St.Cecilia v Římě, členem spolku Eugena Ysaÿe, Německé akademie hudby v Berlíně, Královské akademie hudby v Bruselu, Americké akademie umění a věd, doktorem hudby na Cambridgské univerzitě a také členem řady konzervatoří v Evropě.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> MARTYNENKO, Ilona. *David Oistrach a jeho zásluhy o sovětskou houslovou tvorbu ve 20. století*. Praha, 2016. Bakalářská práce. AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE.

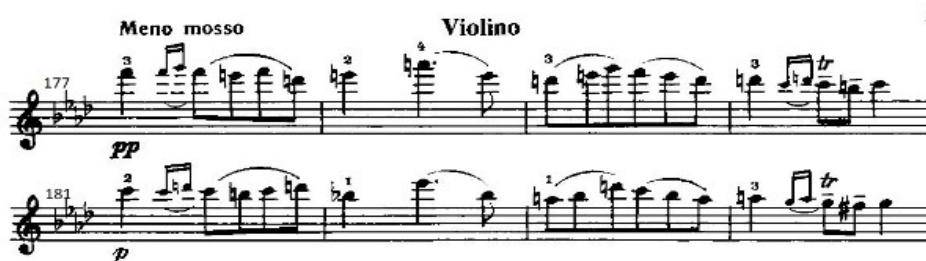


Nahrávka, kterou jsem se rozhodla interpretačně rozebrat, nemá bližší informace o interpretech, avšak mě nadchla.<sup>59</sup> David Oistrach pojal tuto skladbu svou jedinečnou přirozeností a vřelostí, kterou v jeho interpretacích slýcháme. Právě v první části (A) jeho interpretace Valse Scherza je slyšet houslová nenucenost, nevťravost, přirozená jednoduchost a líbeznost. V dílu C Oistrach nedbá na předepsané *l'istesso tempo* a hraje pomaleji, pečlivě zdůrazňuje noty vibrátem na první doby taktů, s jejich zvukovou akcentací. Viz 155-158. Následuje klidné ricochet v charakteru scherza. Stejně tak v následujících imitacích.



Ukázka č.1 Valse Scherzo op.34<sup>60</sup>

David Oistrach, jako každý světový houslista, má svou osobní houslovou charakteristiku, podle které se dá rozpoznat od ostatních houslových virtuózů a kterou každý posluchač ocení. Jeho doménou byla vždy zpěvná místa v pianu nebo pianissimu. V tomto díle je to *Meno mosso* v taktu 177, které hladí na duši.



Ukázka č.2 Valse Scherzo op.34<sup>61</sup>

Vedoucí práce Prof. Jindřich Pazdera.

<sup>59</sup> David Oistrach plays Valze-scherzo, Op.34 [online]. 24. 10. 2013 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=E7ucUL8By0o>

<sup>60</sup> ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský, s. 4

<sup>61</sup> ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský, s. 5

Valse Scherzo v podání Davida Oistracha se nese do konce skladby v duchu přirozenosti, nevtrávnosti, výrazově tempově i dynamicky, ale přitom nepostrádá potřebnou gradaci.

### 6.1.2. Vadim Repin

Vadim Viktorovič Repin se narodil v roce 1971 v Novosibirsku v západní Sibiři (SSSR). Patří k předním absolventům houslové pedagogické činnosti Zachara Brona. V pouhých jedenácti letech se stal laureátem houslové soutěže H. Wieniawského a vystupoval v Moskvě a Petrohradu. Koncertoval po celém světě s orchestry jako Berlínská filharmonie, Vídeňská filharmonie, Royal Concertgebouw Orchestra, Philadelphia Orchestra a Londýnským symfonickým orchestrem, což mu přineslo zasloužený věhlas. Jeden z ikon houslového světa Yehudi Menuhin pronesl po jednom jeho koncertě, že „Vadim Repin je nejlepší a nejdokonalejší houslista, kterého kdy slyšel.“<sup>62</sup>

Nahrávku Valse Scherza nahrál s Vadimem Repinem klavírista Nikolaj Luganskij.<sup>63</sup> Oproti Oistrachovi hraje Repin začátek skladby rychleji spolu s většími tempovými kontrasty. V taktech 53 až 56 lze cítit doslova radost z interpretace této skladby.



Ukázka č.3 *Valse scherzo* op.34<sup>64</sup>

62 *Vadim Repin* [online]. 2014 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z:

<http://www.kultura.cz/profile/28770-vadim-repin?type=3#akce>

63 *Vadim Repin - Tchaikovsky - Valse-Scherzo, Op. 34/2* [online]. 15. 6. 2012 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=L7XbL28-IiU>

64 ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský, s. 1

Vadim Repin v části C striktně dodržuje Čajkovským předepsané *l'istesso tempo* až do místa označené *poco rallentando*. Po procítěném *meno mosso* v jeho závěru zazní velmi příjemně provedené *ritardando* a to v taktu 205, které připraví návrat předchozího tématu.



#### Ukázka č.4 *Valse Scherzo* op.34<sup>65</sup>

Velký tempový zlom v interpretaci Repina nastává v přípravě kadence skladby, v taktu 222. Náhlou změnou tempa, znatelně pomalejšího, může posluchač vycítit přípravu čehosi zajímavého, což je v tomto případě Kadence. Repin jí pojal velmi virtuózně, silnou dynamikou doprovázenou rychlým vibrátem a vkusným glissandem na první notu kadence. V kadenci dále dodržuje předepsané tempové značení, které je výrazně od sebe odlišeno.

#### Ukázka č.5 Kadence *Valse Scherzo* op. 34<sup>66</sup>

65 ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský, s. 5

Po kadenci nastupuje poslední část skladby, která zní virtuózně a má gradaci jak tempovou tak i dynamickou.

### **6.1.3. Itzak Perlman**

Itzak Perlman se narodil v Izraeli v roce 1945, ale brzy na to odjel s jeho rodinou do New Yorku, kde se jako mladý houslista dostal do povědomí díky show Eda Sullivana v roce 1958. Po Studiích na Julliard school ve třídě I. Gallamiana a D. DeLay. V roce 1964 vyhrál houslovou soutěž v Leventritt Competition, díky které se mu dostalo světového uznání. Vystupoval se všemi uznávanými orchestry v Evropě a Americe. V roce 1990 navštívil po druhé Rusko na počest 150. výročí od narození P. I. Čajkovského. V roce 1993 vystoupil v Praze na galakonzertu, věnovaném Antonínu Dvořákovi k příležitosti 100. výročí světové premiéry Novosvětské symfonie za doprovodu Bostonského symfonického orchestru. V roce 2000 měl dirigentský debut s Bostonským symfonickým orchestrem a Los Angelskou filharmonií. Perlman je též váženým členem pedagogického sboru Julliard school, kde vyučuje hru na housle a komorní hru a je držitelem patnácti cen Grammy. V prosinci 2000 Perlmanovi udělil prezident Clinton národní medaili za umění.<sup>67</sup>

Nahrávku k rozboru je záznamem koncertu Čajkovského gala v Leningradě.<sup>68</sup>

V provedení Itzaka Perlmana zní začátek Valse-Scherza vesele a je v příjemném rychlém tempu. Část, na kterou bych chtěla poukázat je též v díle C, které je tempově podsazené stejně jako v podání Oistracha. Krásně vnesená melodie v taktech 195-196, najednou přináší novou posluchačsky znějící zajímavost ve Valse Scherzo, která nebyla v předchozích interpretacích.

---

66 ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský, s. 6

67 *Životopis* [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://huslisti.wgz.cz/rubriky/itzhak-perlman/zivotopis>

68 *Itzhak Perlman - Tchaikovsky Valse Scherzo op 23* [online]. 18. 3. 2007 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8La4ix318GE>



#### Ukázka č.6 Valse Scherzo op. 34<sup>69</sup>

V přípravě na kadenci mají přístup Perlman a Repin stejný. Od tempového označení Poco rallentando oba začínají v prudce sníženém tempu, které ale posluchače navnadí. Kadence je oproti Oistrachovu a Repinovu provedení pomalejší a díky tomu může vyznít v plné šíři svých možností. První čtyři takty kadence klesající melodie, Perlman zachovává virtuozitu vibrátem, glissandem a spolu s pomalejším tempem si zachovává řád. V místě „a tempo“ nenasadí rychlejší tempo, ale vychutná si pomaleji arpeggia až do jejich konce. Viz ukázka č.5.

Oproti zápisu se Perlman před koncem Valse Scherza neřídí předepsaným prestem, ale i po předchozí tempové gradaci v tomto místě znatelně zpomalí, což je posledním překvapením jeho houslového přednesu této skladby.

69 ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský, s.5

## 6.2. Melancholická serenáda op. 26

### 6.2.1. Itzak Perlman

Nahrávka serenády, kterou zde rozebírám je v podání Itzaka Perlmana z Čajkovského gala koncertu v Leningradě, rok neuveden<sup>70</sup>. Melancholie serenády není tolik patrná od vstupu samotného orchestru, ale svého názvu a výrazu plně dosáhne u první lehce pozdržené noty Perlmanova vstupu v taktu číslo 12.



Ukázka č. 7 *Melancholická serenáda op.26*<sup>71</sup>

Tempové označení *Pochissimo più mosso* Perlman interpretačně dodržuje a je zde zřejmá změna tahu dopředu oproti začátku se zachováním předepsaného *dolce* za pomoci vibráta levé ruky.



Ukázka č. 8 *Melancholická serenáda op.26*<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Itzhak Perlman - Serenade Melancolique Op 26. [online]. 29. 3. 2007 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PlkxrGGNg10>

<sup>71</sup> Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier. Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

<sup>72</sup> Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier. Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.



Vedlejší téma *Piu mosso agitato ed un poco rubato* se dostává ke gradaci v podání Perlmana v taktech 112-120 za použití spodní oktávy, která díky výraznému vibrátu přidává na virtuozitě provedení.



Ukázka č. 9 *Melancholická serenáda* op. 26<sup>73</sup>

K drobné kadenci v taktu 130 se dostává Perlman zpěvným virtuózním ritardandem od taktu 128 a prodloužením posledních dvou not trioly v taktu 128. Na takt 129 naváže s vynecháním osminové pauzy, což sice není dodržení autorova rukopisu, ale nepřetrhává to linii tahu melodie, což posluchači činí komplexnější zážitek. Jednotaktová kadence se nese v legatu s virtuózní precizností.



Ukázka č. 10 *Melancholická serenáda* op.26<sup>74</sup>

V části nesoucí označení *Piu mosso* Itzak Perlman hraje ,v taktech 174-177 a capella, první osminy dob s vibrátem a důrazem což nastíní sentiment. Konkrétně v taktech 176 a 177, kde dodržuje předepsané *ritenuto*.

73 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

74 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

Od taktu 178 si udržuje melancholii a napětí díky portamentu v pravé ruce, což se vděčně zrcadlí v stupnicových postupech.



Ukázka č. 11 *Melancholická serenáda* op.26<sup>75</sup>

Poslední znění hlavního tématu (Coda) přebrané od klarinetu sólovým partem houslí (v taktu 202) zní již v pomalejším tempu ve vibrovaném pianissimu a připomíná to vzpomínku.



Ukázka č. 12 *Melancholická serenáda* op.26<sup>76</sup>

75 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

76 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.



## 6.2.2. David Oistrach

Nahrávka Melancholické serenády, kterou jsem si vybrala k rozboru interpretace, je v podání Davida Oistracha za doprovodu Ruského státního symfonického koncertu pod taktovkou Kirila Kondrašina.<sup>77</sup>

David Oistrach hraje oproti Perlmanovi začátek zřetelně pomaleji s pomocí decentních glissand, za účelem vytvoření barvy a melancholické nálady. Pochissimo più mosso je v jeho podání zřetelněji rychlejší, možná díky předešlému pomalejšímu tempu.



Ukázka č. 13 *Melancholická serenáda* op.26

V taktech 46-48 David Oistrach s každým dalším taktem ubírá na dynamice, čímž získává tato část příjemné uklidnění.



Ukázka č. 14 *Melancholická serenáda* op. 26<sup>78</sup>

V necelém čtyřtaktí a capella (takty 56-59) je Oistrachovo provedení klidnější a také získává větší intenzitu tahu oproti Perlmanovu provedení, především pozastavením na první notě první doby taktu 58.

<sup>77</sup> Sérénade mélancolique, Op. 26 [online]. 18. 5. 2020 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4x50QqYO1bI>

<sup>78</sup> Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier. Henri Marteau. Leipzig: Steingraber Verlag.



Ukázka č. 15 Melancholická serenáda op. 26<sup>79</sup>

Oistrachovo členění fráze od tempového označení *Piu mosso agitato ed uno poco rubato* v taktu 73 je odlišné než Perlmanovo. Oistrach svým podáním vyzdvihuje frázování Čajkovského udané  $\frac{3}{4}$  tempem na  $\frac{2}{4}$  pomocí příznávek orchestru, také spolu s vibrátem a lehkým akcentem na první noty v legátu. Spolu s *agitato* následovaným *ritardando* v cyklických opakováních.



Ukázka č. 16 Melancholická serenáda op. 26<sup>80</sup>

K jednotaktové kadenci a přípravě na ni se Oistrach spoléhá na zpěvnost, než na virtuozitu, jak je to u Perlmana. Před kadencí dodrží předepsanou osminovou pomlku v taktu 129. Kadence je klidnější, ale působí provedením méně virtuózně než je tomu u Perlmana.

79 Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier. Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

80 Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier. Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.



Ukázka č. 17 *Melancholická serenáda* op. 26<sup>81</sup>

V taktu 178, ve stupnicové části, Oistrach začíná jako Perlman z piana, ale postupně se dostává do větší tenze a virtuosity pomocí větší dynamiky a většího marcata v pravé ruce, zatímco Perlman přetrvává v sentimentální náladě a zněném pianu.



Ukázka č. 18 *Melancholická serenáda* op.26<sup>82</sup>

Serenáda se v podání Oistracha až do konce nese ve zpěvném duchu. Poslední znění tématu je s lehkým vibrátem v pomalejším tempu než na začátku. S použitím předepsaného ralentanda.

81 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingraber Verlag.

82 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingraber Verlag.



Ukázka č.19 *Melancholická serenáda* op.26<sup>83</sup>

### 6.2.3. Leonid Kogan

Leonid Kogan se narodil v Dněpropetrovsku v roce 1924. Po přestěhování do Moskvy se učil ve třídě A. Jampolského. V roce 1951 se stal vítězem houslové soutěže královny Alžběty v Bruselu. Koncertoval po celém světě a je dnes znám jako legenda mezi houslovými virtuózy. V roce 1952 začal vyučovat na Moskevské konzervatoři. Dodnes je považován za jednoho z nejdokonalejších houslových interpretů.<sup>84</sup>

Pro analýzu Koganovy Melancholické serenády jsem si vybrala jeho nahrávku z roku 1976 z Moskvy za doprovodu Symfonického orchestru ruského rozhlasu pod vedením G. I. Rožděstvěnského.<sup>85</sup>

Leonid Kogan pojal začátek Melancholické serenády klidným tempem a přirozeností bez velkého vibráta nebo rytmické frázové změny oproti předešlým interpretacím, což na začátku této skladby zní též velmi příjemně a neočekávaně.



Ukázka č. 20 *Melancholická serenáda* op.26<sup>86</sup>

83 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier*. Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

84 *Životopis* [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://huslisti.wgz.cz/rubriky/leonid-kogan/zivotopis>

85 *Tchaikovsky - Sérénade mélancolique - Kogan / Rozhdestvensky* [online]. 3. 8. 2019 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4m8b4Dz0dFY>

86 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier*. Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

V Pochissimo piu mosso nepatrně Kogan zrychlí, ale při opakování tématu v taktu 42 použije líbezné piano, což je posluchačsky velmi zajímavé.



Ukázka č. 21 *Melancholická serenáda* op.26<sup>87</sup>

Piu mossoo ed agitato un poco rubato Leonid Kogan krásně pracuje s tempem stejně jako David Oistrach. Oba virtuóзовé dodrželi předepsané tempové označení. Kogan dále dodržuje pianissimo v taktu 80, což opět musím vyzdvihnout jako příjemnou výraznou změnu charakteru.



Ukázka č. 22 *Melancholická serenáda* op.26<sup>88</sup>

Příprava Koganovy interpretace na malou kadenci začíná kulminovat agitatem v taktu 126 a postupně zpomalovat až do osminové pauzy v taktu 129, odkud se až do opakování prvního tématu serenády drží v piano a charakteru příjemné přirozenosti.



Ukázka č. 23 *Melancholická serenáda* op.26<sup>89</sup>

87 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag.

88 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag

89 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag

Od taktu 174 začíná příprava na takty a capella, kde Kogan nedodrží portata v ligatuře a záměrně váže legatem tyto noty až se dostane k vrcholu fráze v taktu 176, kdy oproti Perlmanovi a Oistrachovi, klade důraz jak pravou rukou tak i vibratem v levé ruce na obou osminách v legatu. Od taktu 178 je interpretace podobná jako u Perlmana portamentem v pravé ruce a následnou dynamickou ne tak nápadnou gradací.



Ukázka č. 24 *Melancholická serenáda* op.26<sup>90</sup>

Poslední opakování hlavního tématu serenády Kogan provede s velkým ritardandem a crescendem, po kterém rozšíří triolu v pianu v taktu 205, čímž utvrdí posluchače o konci skladby.



Ukázka č. 25 *Melancholická serenáda* op.26<sup>91</sup>

90 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag

91 *Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier.* Henri Marteau. Leipzig: Steingräber Verlag



## 6.3. Meditation ( Souvenir d'un lieu cher op. 42 )

### 6.3.1. Leonid Kogan

Pro rozbor interpretace Meditace z op. 42 jsem si vybrala nahrávku živého koncertu z roku 1960 Leonida Kogana za doprovodu Ruského státního symfonického orchestru pod taktovkou Kirila Kondrašina.<sup>92</sup>

Po devatenácti taktové předejře je sólový vstup Leonida Kogana v pianové dynamice bez velkého vibráta, stále se pohybujícího v rozhraní piana až mezzoforte.

Andante molto cantabile.

19 *p*

25 *poco cresc.*

30 *piu f*

35 *mf*

Ukázka č. 26 Meditation ( Souvenir d'un lieu cher op. 42)<sup>93</sup>

První dynamický vstup nastává v taktu 40, především výrazový, díky dodržení předepsaných akcentů pomocí marcata pravé ruky.

40 *mf cresc.*

II

Ukázka č. 27 Meditation ( Souvenir d'un lieu cher op. 42)<sup>94</sup>

92 Leonid Kogan - Tchaikovsky - Méditation (Souvenir d'un lieu cher, Op 42) [online]. 2. 8. 2013 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6AjzoH3hmVo>

93 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingräber Verlag.

94 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingräber Verlag.

V taktech 50-54 posluchač může obdivovat Koganovu preciznost a lehkost, s jakou jsou vyhrávány laufové běhy.



Ukázka č. 28 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>95</sup>

V taktech 64 až 66 přichází Koganova krásná znělá espressivnost.



Ukázka č. 29 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>96</sup>

Koganova virtuosita plně vyzní v pasážových gradacích v taktech 97 až 103. Leonid Kogan na nahrávce vynechává prostřední díl (takty 102 až 142).

V taktu 151 umělec hraje krásné echo, které následně vede crescendem na vrchol skladby, který je výrazně pomalejší v dynamice forte s pomocí výrazného vibrata.

95 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.  
TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.

96 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.





Ukázka č. 30 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>97</sup>

Po tomto vrcholu už dynamika pomalu postupně ustupuje s *decrementem* a po zaznění hlavního motivu opět stoupá dynamicky až do tónu D<sup>3</sup> v taktu 182 a poté mizí v *pianissimu*.



Ukázka č. 31 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>98</sup>

97 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.

98 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.

### 6.3.2. David Oistrach

Interpretační rozbor *Meditace* v podání Davida Oistracha je za doprovodu klavíristy Vladimíra Yampolského.<sup>99</sup>

Houslový vstup Oistracha ve 20 taktu je výraznější než Koganův, jak dynamicky tak i výraznějším vibrátem. Krásně zní pozdržení na poslední osmině (nota c) třetí doby v taktu 22.



Ukázka č. 32 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>100</sup>

Interpretačně a zvukově zajímavým místě je echo v taktu 35 spolu s glissandem na druhou osminu první doby a drobným ritardandem. Krásné marcato pravé ruky dodává napětí v taktu 36 spolu s crescendem.



Ukázka č. 33 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>101</sup>

Velké ritardando začíná dělat David Oistrach dva takty před návratem prvního tématu v oktávě.

99 *Souvenir d'un lieu cher in D Minor, Op. 42: I. Meditation* [online]. 7. 3. 2015 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gy3sxJnCAYg>

100 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingräber Verlag.

101 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingräber Verlag.



Ukázka č. 34 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>102</sup>

Od taktu 82 hraje Oistrach poněkud v rychlejším tempu než Leonid Kogan. Používá i více agogiky a dynamických poryvů.



Ukázka č. 35 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>103</sup>

Krásnou přípravu na trylek v taktu 90 tvoří Oistrach ritardandem od taktu 88 a prodloužením posledních třech šestnáctinových not v taktu 89.



Ukázka č. 36 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>104</sup>

V interpretaci Davida Oistracha můžeme zaznamenat Vide od taktu 107 do taktu 144.

102 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingraber Verlag.

103 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingraber Verlag.

104 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingraber Verlag.



Ukázka č. 37 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>105</sup>

Krásné agitato nastává v taktu 152 a končí ve forte s drobnou pauzou mezi první a druhou dobou taktu 154, což zdůrazňuje vrchol skladby.



Ukázka č. 38 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>106</sup>

Oistrachova interpretace konce Meditace dostává hořkosladký podtón díky náhlému zpomalení tempa a artikulací každé noty, ošetřené živým rychlým vibrátem. Viz takty 182 a 183.



Ukázka č. 39 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>107</sup>

105 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.

106 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.

107 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingrüber Verlag.

### 6.3.3. Itzak Perlman

Třetí nahrávkou Meditace jsem zvolila provedení Itzaka Perlmana za doprovodu Israelské filharmonie pod taktovkou Z. Mehty.<sup>108</sup>

Houslový vstup Itzaka Perlmana je v podobném tempu jako v předchozích interpretacích, také v pianu, ale s výraznějším vibratem a občasnými malými glissandy.



Ukázka č. 40 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>109</sup>

O proti předchozím dvěma interpretacím, které jsou dramatictější, od taktu 40 volí Perlman ve své interpretaci piano bez marcata a akcentů ve stejném tempu jako na začátku.



Ukázka č. 41 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>110</sup>

V taktu 82 hraje Perlman tempo podobné Oistrachovu, s větším tahem, což má lepší hudební spád než tomu bylo u Kogana.

108 *Souvenir d'un lieu cher, Op. 42: No. 1 Méditation (arr. Glazunov)* [online]. 6. 10. 2015 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6zfDLGKDI60>

109 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingräber Verlag.

110 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingräber Verlag.



Ukázka č. 42 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>111</sup>

Perlman jako jediný z vybraných interpretů hraje celý střední díl Meditace. Udržuje zde stále klidné piano s gradací nanejvýš do mezzoforte. Provedení této části interpretačně nijak nevybočuje, ale také nepřekvapuje, i když se jedná o imitaci začátku skladby.

Ukázka č. 43 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>112</sup>

O proti provedení Oistracha, které bylo virtuózní, volí Itzak Perlman od taktu 147 mírnější gradaci se zachováním melancholie. V taktu 154 hraje legato mezi první a druhou notou, stejně jako v taktech 155 a 157.

111 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingräber Verlag.

112 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingräber Verlag.





Ukázka č. 44 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>113</sup>

V závěrečném opakování hlavní myšlenky, v taktu 177, zůstává Perlman v piano až do konce skladby oproti Oistrachovi a Koganovi, kteří volí crescendo a následně decrescendo.



Ukázka č. 45 *Meditation* ( *Souvenir d'un lieu cher* op. 42)<sup>114</sup>

113 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingraber Verlag.

114 TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher*, Op.42. Leipzig: Steingraber Verlag.

## **Závěr**

Petr Iljič Čajkovskij dosáhl ještě za svého života váženosti a slávy. I přes jeho ruské kořeny a vlivu lidové tvořivosti byl také ovlivněn západní hudební kulturou. Jeho zahraniční výjezdy do všech zemí světa vždy doprovázela velká sláva a obdiv. Čajkovského zásluha založení Moskevské konzervatoře s sebou nesla i jeho pedagogický odkaz.

Čajkovského houslové miniatury tvoří komplexní dílo, které má stejnou hodnotu a přínos jako jeho houslový koncert, který se těší světové slávě. Tato díla v sobě nesou nejen prožitek skladatele, ale vyžadují také zběhlého a citlivého interpreta, dbalého těchto nuancí. A proto se tato díla stala díky rukám skvělých houslových virtuózů jako Davida Fjodoroviče Oistracha, Leonida Kogana, Itzaka Perlmana, Vadima Repina součástí koncertního repertoáru světových pódíí.



## **Použitá Literatura**

### **Bibliografie**

BAJER, Jiří. *Petr Iljič Čajkovskij*. 1. Praha: Horizont, 1973. ISBN 403/8.5.1.

ČAJKOVSKIJ, Petr Il'jič. *P.I. Čajkovskij o narodnom i nacionalnom elementě v muzyke : izbrannyje otryvki iz pisem i statěj*. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1952,

DANILEVIČ, Lev Vasil'jevič. *P.I. Čajkovskij*. Moskva Leningrad: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1950

*Muzykaľnoje nasledije Čajkovskovo : iz istorii jivo praizvedenij.*, Moskva, 1958

Nikolaev, A. *Klavírní odkaz Čajkovského*. Moskva-Leningrad: Muzyka, 1949

Petr Iljič Čajkovskij. *Kompletní souborné dílo. Literární dílo a dopisy. 2.díl*. Moskva, 1953

Petr Iljič Čajkovskij. *Kompletní souborné vydání díla. Literární dílo a dopisy. 7.díl*. Moskva: Muzgiz, 1963

*P.I. Čajkovskij : život a dílo*. Praha: Český ústřední výbor, 1970

ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Učebnice harmonie: zhotoven ke čtení duchovně hudební kompozice*. P. Jurgenson. Moskva, 1875.

Zukkerman, V.A. *Výrazové prostředky lyriky Čajkovského*. Moskva: Muzyka, 1971

## **Disertační práce**

MARTYNENKO, Ilona. *David Oistrach a jeho zásluhy o sovětskou houslovou tvorbu ve 20. století*. Praha, 2016. Bakalářská práce. AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE. Vedoucí práce Prof. Jindřich Pazdera.

POLOTOSKAYA, Elena Evgenievna. *P.I. Čajkovskij a formování skladatelského vzdělání v Rusku*. Mosva, 2009. Dizertační práce. Ruská akademie hudby Gnessin

SMIRNOVA, I.J. *Houslové umění v Rusku koncem 19. - počátku 20. století*. Kostroma, Ruská federace, 2007. Kostromská Státní univerzita Nekrasov.

STEPASJUKOVÁ, Kristina. *Lyrismus v klavírních miniaturách P. I. Čajkovského*. Praha, 2020. 117 stran : ukázky not.

## **Hudebniny**

*Für Konzert und Haus: klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier*. Henri Marteau. Leipzig: Steingraber Verlag.

ČAJKOVSKÝ, Petr Iljič. *Skladby: transkripce pro housle a klavír*. Moskva: vydavatelství Muzyka, 1974.

ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Valse-Scherzo: pro housle a orchestr op.34*. P. Jurgenson, arr. V. Bezekirský

TSCHAIKOWSKI, P.I. *Souvenir d'un lieu cher, Op.42*. Leipzig: Steingraber Verlag.

## Zdroje z internetu

*David Oistrakh plays Valze-scherzo, Op.34* [online]. 24. 10. 2013 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=E7ucUL8By0o>

*Itzhak Perlman - Tchaikovsky Valse Scherzo op 23* [online]. 18. 3. 2007 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8La4ix318GE>

*Itzhak Perlman - Serenade Melancolique Op 26.* [online]. 29. 3. 2007 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PlkxrGGNg10>

*Leonid Kogan - Tchaikovsky - Méditation (Souvenir d'un lieu cher, Op 42)* [online]. 2. 8. 2013 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6AjzoH3hmVo>

*Sérénade mélancolique, Op. 26* [online]. 18. 5. 2020 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4x50QqYO1bI>

*Souvenir d'un lieu cher, Op. 42: No. 1 Méditation (arr. Glazunov)* [online]. 6. 10. 2015 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6zfDLGKDI60>

*Souvenir d'un lieu cher in D Minor, Op. 42: I. Meditation* [online]. 7. 3. 2015 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gy3sxJnCAYg>

*Tchaikovsky - Sérénade mélancolique - Kogan / Rozhdestvensky* [online]. 3. 8. 2019 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4m8b4Dz0dFY>

*Vadim Repin - Tchaikovsky - Valse-Scherzo, Op. 34/2* [online]. 15. 6. 2012 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=L7XbL28-IiU>

*Vadim Repin* [online]. 2014 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z:  
<http://www.kultura.cz/profile/28770-vadim-repin?type=3#akce>

*Životopis* [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z:  
<https://huslisti.wgz.cz/rubriky/itzhak-perlman/zivotopis>

*Životopis* [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z:  
<https://huslisti.wgz.cz/rubriky/leonid-kogan/zivotopis>