

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta – katedra hudební výchovy

**Barevnost faktury v klavírní tvorbě
se zaměřením na Paletu Jiřího Vřešťála**

Autor diplomové práce: Eliška Havlíčková

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Tomáš Vránek

2007

Anotace

Barevnost klavírního zvuku je pojem velice široký. Skrývá v sobě množství různých aspektů, které se vzájemně doplňují a prolínají. Nejdůležitější aspekty jsem se pokusila shrnout v teoretické části v kapitolách: Vyjadřovací prostředky hudby zabývající se psychologickým účinkem jednotlivých složek hudební řeči, Barevnost klavírního tónu se zaměřením na úlohu interpreta, tvoření tónu, specifika klavírního tónu i technické možnosti nástroje. Kapitola Barevnost faktury je věnována skladatelům C. Debussy, M.K. Čiurlionisovi a G. Ligeti. Barevnost zvuku může mít i podobu zrakové představy, a proto je zařazena kapitola Synestezie. Praktická část obsahuje analýzu klavírního cyklu Paleta Jiřího Vřešťála a je doplněna o sluchovou analýzu, která zkoumá barevný účinek jednotlivých částí cyklu na posluchače.

Annotation

The colour scheme of the piano sound is that is a very extensive conception. It covers large amount of different aspects, that are penetrating and completing each other. I summarize the most important aspect in the theoretical part of my thesis: Verbalization resources of music – describing psychological effects of individual components of music language, the colour scheme of the piano sound – focus on an interpreter's function in this scheme, the composition of sound, the specifications of the piano sound and technical abilities of an instrument. The chapter The Color texture of the piano sound is dedicated to the following composers: C. Debussy, M.K. Čiurlionis, and G. Ligeti. The colour scheme might even contain a visual image and it is subsumed in the chapter of Synestezie. The practical part includes analysis of the piano cycle. The Palette of J. Vřešťál is completed by aural analysis which explores the colour effects on auditors.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu práce Mgr.Tomáši Vránkovi za odborné vedení a pomoc při zpracovávání mého diplomového úkolu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Barevnost faktury v klavírní tvorbě se zaměřením na Paletu Jiřího Vřešťála“ vypracovala samostatně a použila jen pramenů a literatury, které cituji a uvádím v příložené bibliografii.

V Českých Budějovicích, 25. dubna 2007

.....

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. TEORETICKÁ ČÁST.....	7
1.1 VYJADŘOVACÍ PROSTŘEDKY HUDBY.....	7
1.1.1 tón.....	7
1.1.2 interval.....	8
1.1.3 barva.....	11
1.1.4 melos.....	11
1.1.5 artikulace.....	12
1.1.6 akord.....	13
1.1.7 rytmus.....	15
1.1.8 tempo.....	17
1.1.9 harmonie.....	17
1.1.10 polyfonie.....	19
1.1.11 dynamika.....	20
1.1.12 tektonika a forma.....	21
1.2 BAREVNOST KLAVÍRNÍHO TÓNU.....	22
1.2.1 vznik klavíru a nové technické možnosti.....	22
1.2.2 tvoření tónu – úloha interpreta.....	24
1.2.3 specifika klavírního tónu.....	29
1.2.4 pedál.....	32
1.3 BAREVNOST KLAVÍRNÍ FAKTURY – TVŮRČÍ ZÁMĚR SKLADATELE.....	37
1.3.1 Claude Debussy (1862 – 1918).....	38
1.3.2 M.K. Čiurlionis (1875 – 1918).....	40
1.3.3 Györgi Ligeti (nar. 1923).....	42
1.4 BAREVNÉ SLYŠENÍ – SYNESTEZIE.....	43
1.5 KLAVÍRNÍ CYKLUS J. VŘEŠŤÁLA - PALETA.....	48
1.5.1 Jiří Vřešťál (1930 – 1952).....	48
1.5.2 psychologická charakteristika barev.....	49
2. PRAKTICKÁ ČÁST.....	53
2.1 JIŘÍ VŘEŠŤÁL: PALETA – ANALÝZA DÍLA.....	53
2.2..... SLUCHOVÁ ANALÝZA KLAVÍRNÍHO CYKLU PALETA JIŘÍHO VŘEŠŤÁLA.....	65
ZÁVĚR.....	67
SEZNAM LITERATURY.....	68
PŘÍLOHY.....	69

ÚVOD

Za původní téma své diplomové práce jsem chtěla zvolit téma „Hudba a barva“. Po konzultaci s navrženým vedoucím práce Mgr. Tomášem Vránkem jsem usoudila, že toto téma je tak široké, že by nebylo možné jej vyčerpávajícím způsobem zpracovat v rozsahu jedné diplomové práce. Proto jsem výsledně zvolené téma zaměřila na barevnost klavírní faktury obsahující rozbor klavírního cyklu Paleta skladatele Jiřího Vřeštila.

Jedním z hlavních důvodů zacílení diplomové práce na barvu klavírního zvuku je má přímá klavírní zkušenost, již od svých šesti let se věnuji hře na klavír. Tento fakt mne během studia, nejprve na konzervatoři a poté na Pedagogické fakultě, přivedl k hlubšímu zájmu o co nejpřirozenější a nejefektivnější způsob hry na tento nástroj. Nejvíce mne zajímala volnost, míra aktivity a pasivity hracího aparátu i různý způsob a funkce pedalizace. Dobrý interpret však musí pracovat i na dalších aspektech uměleckého výkonu, především na pochopení kompoziční práce skladatele. Žádný kvalitní umělecký výkon se neobejde bez pevného základu hudebně-teoretických znalostí. Teoretická část obsahující analýzu Vřeštilovy palety přede mne postavila jasný úkol. Provéřit míru svých hudebně-teoretických znalostí. Pro maximální vniknutí do kompozice jsem se rozhodla celý cyklus nastudovat a provést na absolventském koncertě 4. dubna 2006 v Alšově jihočeské galerii. Z tohoto koncertu vznikl zvukový záznam na CD, který je přiložen v příloze diplomové práce. Tento záznam mi posloužil i jako zvukový materiál pro sluchovou analýzu zaměřenou na prozkoumání účinku hudebně-barevné charakteristiky jednotlivých částí cyklu Paleta.

Vedle aktivní klavírní činnosti pracuji dvanáctým rokem jako pedagog na ZUŠ. Během poslechu koncertních vystoupení žáků z různých klavírních tříd jsem si uvědomila, jak důležitý je postoj a vztah učitele k problematice spojené s úhozovým a technickým rozvojem žáka, jak důležitý je vztah k rozvoji hudebně-teoretických

znalostí a to nejen o žáků, ale také u pedagogů samotných. Většina z nás stále bojuje s nedostatkem času pro studium či hledání nových, lepších způsobů práce. Mohu však z vlastní zkušenosti potvrdit, že díky prohloubení znalostí můžeme snáze dospět ke správnému „uchopení“ hudebního díla, odhalit hlubší vztahy jednotlivých složek a v neposlední řadě dospět k uvolněnějšímu, přirozenějšímu hudebnímu projevu. Jen ve volnosti lze správně vnímat a realizovat hudební záměr. Dotkneme-li se tím jádra hudební podstaty, můžeme zažít opravdovou radost a právě radost z hudby je jedním z nejkrásnějších prožitků člověka.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1 VYJADŘOVACÍ PROSTŘEDKY HUDBY

Základním materiálem hudební řeči je zvuk. Hudebně pochopený zvuk na nás působí svým zněním (tj. smyslový moment) a svým významem (tj. funkcí v kontextu). Například tón e působí jako zvuk s určitými fyzikálními vlastnostmi, které vyvolávají smyslovou reakci. Funkčně může v kontextu být jako citlivý tón, který se jeví tendencí stoupaní k tónu f. Jinou funkci může mít tentýž tón v akordu E dur.

Znění zvuku tedy vyvolává smyslovou reakci, při které naše psychika bezprostředně reaguje na fyzikální stránku zvuku (tónu). Funkčnost zvuku se projevuje v jeho konstrukční tendenci tj. ve snaze vytvořit pevný tvar, logicky smysluplný celek.

Hudba nepracuje pouze s tóny, ale využívá širokou, teoreticky neomezenou škálu zvuků. Tóny však vykazují fyzikální i psychologickou pravidelnost, které dávají možnosti stabilizace estetických vztahů, které se pak v hudbě využívají.

1.1.1 tón

Tón lze charakterizovat výškou, hlasitostí, barvou a délkou trvání. Uvedené aspekty můžeme spojit s řadou jednoduchých významů. Už v označení tónů jako vysokých a nízkých můžeme nalézt skrytý významový až metaforický moment. Vysoké tóny zveme někdy jako lehké, vzdušné, tenké, štíhlé, jemné, ostré, pronikavé, špičaté, nízké tóny jako temné, těžké, kulatější, tupé, široké, zemité atd. Hlasité tóny mohou působit průrazně, masivně, mají větší dojmovou stabilitu než tóny tiché, které jsou vnímány jako jemnější, snad i lehčí. Z hlediska barvy pocítujeme jasnost nebo temnost tónů, drsnost nebo měkkost, ostrost nebo kulatost.

Uvedené psychologické specifikace jsou samozřejmě velmi relativní, přesto však do smyslového charakteru tónu se promítá mnoho psychologických informací. Leoš Janáček na to často upozorňoval („náš vlastní život dělá na tónu rýhy časové“). Protože

tón většinou vytváří hudebník svým nástrojem, proniká do jeho smyslového dojmu celá osobnost, zejména její emotivní stránka.

V hudbě jen zřídka jsou využívány čisté tzv. sinusové tóny. Většina tónů je směsí základního tónu a přidaných tónů alikvotních, nazývaných také vyšší harmonické složky tónu. Vezmeme-li za základní tón c, pak řada prvních deseti harmonických složek je následující:

C c g c' e' g' b' c'' d'' e''

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Postupně se v řadě tónů jejich intenzita snižuje, např. desátý tón alikvotní řady má pouze setinu energie základního tónu. Souznění svrchních harmonických tónů určuje zabarvení základního tónu i jeho smyslový dojem. Současně má vliv i způsob tvorby tónu. Základní tón doprovázejí různé šумы a šelesty (klepání klávesové mechaniky u klavíru, falešný vzduch u flétny). Významné jsou dále tzv. přechodové děje na začátku a na konci tvoření tónu. Tyto děje označujeme jako vkmitávací a dokmitávací. Jako příklad uvedeme dlouze držený tón flétny nahraný na pásek. Při druhé nahrávce stejného tónu odstříhneme nasazení a ukončení tónu. Při reprodukci zjistíme, že druhý, upravený tón ztrácí typicky flétnový barevný charakter.

Kvalita tónu je významnou stránkou hudební řeči, jejímž prostřednictvím proniká k uchu posluchače také psychologická informace o osobnosti umělce. Popřením tónu je pauza, která jako negace zvuku vyvolává dojem napětí a očekávání.

1.1.2 interval

melodické intervaly jsou základními kameny melodií a proto je lze těžko charakterizovat samy o sobě. S přihlédnutím k melodickému kontextu lze dané intervaly charakterizovat takto:

PRIMA - má nejnižší psychické napětí. Je opakováním tónu a proto nejvýš udržuje napětí dosažené předešlým tónem. Symbolizuje klid, nehybnost, spánek, smrt.

MALÁ SEKUNDA - má výraz plazivého nepokoje a sílu naléhavosti. Stoupající půltón může znamenat touhu, naději, klesající zase smutek, pokoru, tíseň, zoufalství. Záleží samozřejmě na tempu, které může charakter sekundy i ostatních intervalů výrazně změnit.

VELKÁ SEKUNDA - nemá takovou tlakovou sílu jako sekunda malá, představuje však zdravý pohyb, optimismus, veselí, klidné plynutí kupředu. Střídání stoupajících a klesajících velkých sekund vyjadřuje váhání a kolísání.

ZVĚTŠENÁ SEKUNDA - obsahuje v sobě úzkost, bolest, zoufalství a bezradnost, může symbolizovat démoničnost a osudovou tragiku.

MALÁ TERCIE - navozuje představy vroucnosti a líbeznosti. Připisuje se jí dívčí půvab, i když v pomalém tempu získává zádumčivý charakter.

ZMENŠENÁ TERCIE - se může objevit na místě, kde je dán průchod bolestné vzpomínce, pocitu tísně, utrpení atd.

VELKÁ TERCIE - má pronikavý, mužný účín. Je to charakteristický interval durového tónorodu. Drsnost, optimistický náboj, důraznost jsou v protikladu k povaze malé tercie, která zase reprezentuje mollový tónorod a ženský princip.

ČISTÁ KVARTA - je otevřena výzvou. Dále symbolizuje ráznost, vyhraněný postoj, určitost, vyrovnanost, světlo a jas.

ZMENŠENÁ KVARTA - objevuje se v motivech smutku, zármutku, velkého zklamání.

ZVĚTŠENÁ KVARTA - byla v minulosti pokládána za „d'ábelský“ interval (tritonus) pro svou nezpěvnost. Vyvolává dojem napjaté neurčitosti.

ČISTÁ KVINTA - reprezentuje intonaci otázky, podobně jako sexta vyznívá také jako očekávání. Sestupující symbolizuje přání, odpověď, vyřešení problému. Zmenšená kvinta je enharmonicky totožná se zvětšenou kvartou. \k napětí vydatně přispívá zvětšená kvinta především jako nedoškálný interval.

MALÁ SEXTA - budí dojem většího skoku, cituplnosti, romantického sentimentu, někdy i sympatické přítulnosti a zamyšlení.

VELKÁ SEXTA - nese ještě větší napětí, působí poněkud mužnějším dojmem než malá sexta.

MALÁ SEPTIMA - bývala v minulosti chápána jako výraz touhy nebo tragiky, zmenšená septima je pokládána za výraz stísněnosti.

VELKÁ SEPTIMA - je intervalem největšího napětí v rámci jedné oktávy, symbolizuje velký, převážně tragický životní zážitek.

OKTÁVA - je „přenesenou primou“, jejíž klid a nehybnost proměňuje do výrazu slavnosti a hymničnosti, hrdosti a patosu, někdy až nadutosti a zpupnosti.

Harmonické intervaly podobně jako melodické intervaly mají hlavní charakteristiku psychologického obsahu v napětí a uvolnění. Pro tuto charakteristiku využíváme pojmy konsonance a disonance. Konsonantnost souzvuků se v dnešní době vysvětluje matematicky, fyzikálně (akusticky), fyziologicky a psychologicky. Vymezení, který souzvuk je konsonantní a který disonantní, má své kořeny již v historii. Dnešní posluchač je například k disonanci daleko tolerantnější než posluchač před sto lety.

Nelze jednoduše říct, že konsonance působí příjemným a disonance nepříjemným dojmem. Drsně znějí pouze ostré disonance (m.2, v.7). Jejich drsnost je závislá i na instrumentačním provedení. Například ve smyčcovém orchestru znějí ostré disonance mnohem měkčeji než v orchestru dechovém a zejména při použití žesťových nástrojů. Za konsonance jsou považovány č.8, č.1, č.5, č.4, v.6, m.6, v.3, m.3. Disonancemi jsou v.2, m.7, m.2, v.7, zv.4. Intervaly čisté jsou vnímány jako „prázdné“, intervaly velké a malé tercie a sexty jako plné, mírné disonance jsou všechny zbývající kromě m.2 a v.7. V disonancích je patrné pohybové napětí, které vyvolává pocit potřeby dále pokračovat. Toto napětí se usmiřuje konsonancí, která vyvolává pocit klidu. Dříve se proto rozváděly disonance do konsonancí. Od 19. století se toto pravidlo stále více

narušovalo. Ve 20. století se v hudbě uvolnily tonální vztahy a tím se také konsonance a disonance osamostatnily, jsou pojímány jako konkrétní jednotky mimo hudební souvislost.

1.1.3 barva

Zvuková barva je mnohem složitější jev než barvy světla, protože se na ní podílí mnoho faktorů. O vlivu rozložení parciálních (aliquotních) tónů, šumů a šelestů, přechodových dějů (vkmítávání a dokmítávání) jsem se již zmínila. Na barevné kvalitě hudební řeči se však podílí celá řada dalších faktorů. Jedním z nich je například způsob užití tóniny (specifické zabarvení tóniny) nebo harmonie (různá akordická seskupení). Označení zvukových barev je synestetické povahy. Hudební barvy jsou vnímány jako více nebo méně syté, světlé nebo tmavé, jasné či temné, čisté a kalné. Existují jedinci nadaní tzv. barevným slyšením, kteří dokáží k určitým tónům, zvukům i celým skladbám vyvozovat barevné představy (viz. kapitola Synestezie). Sytost hudební barvy je dána účastí aliquotů nebo akordických složek (například souzvuk $f - a - c - f^{\#}$ je sytější než souzvuk $f - a - c$, který je zase sytější než souzvuk $f - a - f^{\#}$).

Světlost a jas podobně jako lehkost a vzdušnost jsou pocitově spjaty s výškou tónu. Podobně jako ve vizuálním světě, fungují i ve světě zvuků různé barevné kontrasty. Mezi nejúčinnější patří kontrast durové a mollové tóniny. Barva je nejcharakterističtější kvalitou zvuku. Člověk identifikuje známé podněty okolního světa na podkladě barevných zvukových kvalit.

1.1.4 melos

Řazením několika intervalů za sebou (horizontálně) vzniká melos. Melosu se také říká melodická linie, která je podstatnou stránkou melodie, která se skládá ze stoupajících a klesajících intervalů na metro-rytmickém podkladě. Intervaly do rozsahu tercie se nazývají kroky, při větším rozpětí (ambitu) jde o skoky.

Výškový rozsah melosu má důležitý výrazový obsah. Malý ambitus je příznakem stísněnosti, smutku, úspornosti. Větší ambitus (nad kvintu) působí neklidněji. Čím větší rozpětí melosu, tím více neklidu, vášnivosti až extatického prožitku. Pokud jsou melodické kroky a skoky dostatečně vyplňovány, působí vyrovnaně, vyváženě. V opačném případě je melos trhaný, což může být výrazem impulzivní, nezvládnuté emotivity. Harmonicky vytvářená melodická linie začíná a končí přibližně v téže tónové výšce. Výběr skladby intervalů v melodii nese její psychologický charakter. Spojením intervalů do větších celků se mohou jejich výrazové zvláštnosti změnit. Např. bolestná stísněnost vyvěrající ze zmenšených intervalů může být vyrovnána intervaly zvětšenými, které jsou nositeli výrazu vzpínavého úsilí, překonávajícího nakupené překážky.

„V celku melos může mít různé lineární tvary, Bývá stoupající (veselost, optimismus), klesající (smutek, odevzdanost) nebo rovný, vyvážený (síla vůle, odhodlání). Může být ve tvaru přímky nebo křivky (vypouklý = klid – vzruch – klid; vydutý = vzruch – klid – vzruch). Rozlišujeme vrcholy horní a spodní, které dávají melosu plastičnost. Melos bez vrcholu působí jednotvárně, vyjadřuje apatii. Mnohdy je výrazový charakter melosu ovlivněn harmonií a rytmem.“¹

1.1.5 artikulace

Termín artikulace převzali hudebníci z jazykovědy, kde se mluví o artikulaci slabik, o různých stupních zřetelnosti a rozčleněnosti slabik při pronášení slova. Podobně v hudební teorii se artikulace chápe jako umění reprodukovat hudbu (především melodii) s různými odstíny oddělování nebo vázání tónů, jako umění využívat všech mnohotvárných odstínů *legata* a *staccata*.

Artikulace může plnit více funkcí. Často její působení souvisí s ostatními výrazovými prostředky, s dynamikou, rytmikou a témbrem. Vztah dynamiky

¹ Kulka, J.: Řeč hudebního umění, In: Psychologie umění, SPN Praha 1991, str.300

a artikulace je dobře znatelný při prodlužování nebo zkracování hodnot. Máme-li vedle sebe notu zahranou portamento a staccato, vždy bude delší nota působit silnějším dojmem. Tento prostředek obzvlášť vyniká na klávesových nástrojích. Staré klávesové nástroje, jako cembalo, které nemají možnost zesilování a zeslabování tónu, využívaly tohoto dynamického účinku artikulace jako svého základního vyjadřovacího prostředku. Artikulace ve funkci rytmické je dobře patrná zejména na smyčcových nástrojích. Na těžké době dochází ke změně smyky pohybem dolů. Díky krátkému přerušení vázanosti před těžkou dobou dochází k jejímu zdůraznění. Příkladem je tón nastoupený po césuře, je vnímán jako tón akcentovaný.

Můžeme říci, že césurey před těžkými dobami zdůrazňují význam těchto těžkých dob. Artikulace souvisí nejen s rytmikou, ale i určitým tvořením tónu, hracím pohybem. Tyto pohyby jsou možné jenom v mezích určitého tempa, ale současně můžeme říci, že toto tempo svým charakterem zdůvodňuje adekvátní artikulaci. Různý tónbr artikulace se vytváří pomocí kontrastu odstínů staccata a legata, které mohou být vnímány jako barvy, jako různé vlastnosti hudební tkáně.

„Také každý nástroj má svůj charakteristický způsob artikulace. Napodobíme-li tento způsob na nějakém jiném nástroji, můžeme v posluchači vyvolat představu nepřítomného nástroje, charakterizovaného jenom způsobem artikulace.“²

Za nejsamozřejmější funkci artikulace považujeme funkci rozdělování a spojování. Snad nejvýrazněji se artikulace projevuje v osvětlení různých stránek vnitřní struktury melodie. Například v sonátě se hlavní a vedlejší téma často zabarvují dvěma odlišnými způsoby artikulace.

1.1.6 akord

Řazením několika intervalů nad sebou (vertikálně) vzniká akord. Akordy jsou souzvuky nejméně tří různých tónů. Jsou vnímány a chápány jako samostatné útvary,

² Braudo, I.A.: Rozlišující funkce artikulace, In: Etudy o klavíru, Praha: Supraphon, 1987, str.110

které jsou něčím víc než pouhým součtem prvků, popř. intervalů v nich obsažených. Vedle akordů se v hudbě setkáváme s nesamostatnými souzvukovými útvary, které vznikají samostatným vedením několika polyfonních hlasů. Nazývají se průběžná harmonie. Ale ani akordy nejsou zcela samostatné a podléhají harmonickým zákonitostem (viz funkční vazby v rámci harmonického rozvoje hudby). Důležité je, že je vzhledem k jejich harmonickému okolí vnímáme jako samostatné souzvuky. Přispívá k tomu především jejich osamocenost na začátku nebo na konci skladby či rozlišitelného hudebního úseku.

Podle stavby třídíme akordy na složené z tercií nebo kvart, podle počtu tónů na troj-, čtyř-, pěti- a vícezvuky, podle tvaru na základní a obraty, podle zvukového dojmu na konsonance a disonance. Nejběžnější jsou akordy sestavené z tercií (kvintakordy, septakordy, nónové akordy atd.). Ty lze dělit na doškálné a alterované, podle příslušnosti jejich tónů do různých tónin.

Akordy vnímáme a chápeme směrem odspodu nahoru. Jako zvláště exponované složky vystupují jejich okrajové tóny. Nejspodnější (basový) tón akordu určuje jeho tvar. U základních tvarů (prvotvarů) je basový tón shodný s tónem základním. Vezměme pro jednoduchost akord C dur.

Tón c je základním i basovým, tj. nejnižším. V prvním obratu tohoto akordu (e – g – c) se však základní tón dostává nahoru (do sopránu), zatímco basovým tónem se stává jeho velká terciie. Tím je narušen dojem stability akordu. Základní kvalita akordu však zůstává zachována, proto také hovoříme a sextakordu C dur.

Nejvyšší tón akordu určuje jeho polohu. Akordický souzvuk má tolik poloh, kolik obsahuje tónů. Například u kvintakordu rozeznáváme polohu kvintovou (vnější hlasy svírají kvintu), oktávovou (vnější hlasy svírají oktávu) a terciovou (vnější hlasy svírají tercii).

Kromě tvaru a polohy má svůj účín také rozloha akordu. Rozlohu akordického souzvuku určuje souhrn středních tónů. Akord může být v rozloze úzké (těsné), široké, smíšené, rozptýlené nebo rozštěpené. Úzká rozloha akordu zvyšuje jeho kompaktnost, zatímco oddalováním tónů se zhoršuje dojem celku. U kvintakordu je například pojítkem mezi základním a kvintovým tónem velká tercie. Je-li tercie příliš oddálená od obou ostatních tónů (rozptýlená poloha), působí nejen osamoceně, ale také pozbývá svůj pojivý účinek. Akordy ve větších polohách působí vzdušně a méně vyváženě než akordy těsné, případně v široké harmonii.

Podobně jako u intervalů, také u akordů se uplatňují zákony konsonance a disonance. Konsonantní jsou akordy, které neobsahují ani jediný disonantní interval. Takových je celkem šest: durový a mollový kvintakord s převraty. Všechny ostatní troj- a vícezvuky patří mezi disonance.

Akordy se vzhledem k vztahu k tónině nebo konsonantnosti (disonantnosti) projevují větší či menší klidovostí, pohybovým napětím. Disonantní akordy mají samy o sobě určitý náboj pohybového napětí, neklidu. Největší klidovost má konsonance ve funkci tónického kvintakordu. Velký pohybový náboj mají konsonance (tím více i disonance) ve funkci subdominanty nebo dominanty. To přirozeně platí pro tonální hudbu. Ale i mimo tonální vazby obsahují některé akordy kinetickou tendenci vycházející jejich případné disonantnosti.

Jakmile je nějaká hudební věta zakončena kteroukoli disonancí nebo netónickou konsonancí, pocítujeme nutnost dalšího pokračování. Dojem ukončenosti je tedy závislý na tonální a konsonantní povaze akordu.

1.1.7 rytmus

Hudební zvuky se rozprostírají v čase. Jejich relativně pravidelně opakující se časové odstupy pocítujeme jako rytmus. Základem rytmu je střídání různých délek tónů a jiných zvuků. Kromě střídání časových délek je pro hudební řeč příznačné rozdělení

přízvuků, které se také pravidelně opakují. Rytmus utváří jak střídání délek, tak střídání přízvuků (tj. lehce dynamicky zdůrazněných zvuků). Z vnitřní organizace rytmu vzniká metrum, které můžeme popsat jako schéma pravidelně se opakujících přízvučných a nepřízvučných dob. Metrum představuje vyšší organizaci rytmu, pozadí, na němž se rytmus prezentuje. Někdy je těžké oba pojmy rozlišit, neboť se často vzájemně doplňují (metro-rytmické vztahy). V případě, že rytmus a metrum spadají v jedno, cítíme stabilizovaný, někdy až těžký rytmický pohyb. Přenesením důrazu na nepřízvučnou dobu vzniká synkopa, která pohyb nadlehčuje až rozhoupává, což dobře známe zejména z jazzové hudby.

Metrické schéma obvykle zapisujeme do taktů, které představují základní metrické jednotky. Nejdůležitějšími výrazovými póly jsou sudost a lichost taktů. Sudé takty 2/4, 4/4 atd. znamenají krok, stabilitu, závažnost, liché takty 3/4, 3/8 atd. představují skoky, nadlehčení, tanec.

„Rytmus je jedním z nejdůležitějších prostředků hudebního výrazu. Může vyjadřovat klidné plynutí i nejvyšší stupeň rozrušení, beznadějnou pokoru i heroické odhodlání.“³ Řada stejně dlouhých časových hodnot vyznívá jako pokorná oddanost, nečinnost až zánik a smrt. Při jiné intenzitě zvuku však zní jako neotřesitelná odhodlanost, trvání na svém, tvrdohlavost. Rovnoměrné střední a menší hodnoty jsou výrazem zdravé veselosti, při nejkratších rytmických hodnotách (šestnáctinách a menších) se hudba rozplývá v bujaré bezstarostnosti. Z toho vyplývá, že čím menších rytmických hodnot se používá, tím větší je hybnost hudebního proudu. Hybnost je pak příznakem živosti. Živost je také probouzena střídáním hodnot různých délek. Dojde-li k rozbití rytmu velmi častým střídáním rytmických útvarů, vzbuzuje to pocit neklidu, vzrušení a může znamenat bezradnost, tápání, nerozhodnost.

³ Kulka, J.: Řeč hudebního umění, In: Psychologie umění, SPN Praha 1991, str.303

Některé druhy skladeb obsahují charakteristické rytmické útvary, které samy o sobě vyjadřují určitý význam. Například polkový rytmus bývá chápán jako výraz lidového veselí, rytmus mazurky má rytířský ráz, velmi charakteristický je rytmus smutečního pochodu, menuetu, scherza atd. Tato expresivní povaha tanců a dalších zmíněných případů je však závislá i na jiných hudebních parametrech, z nichž nejvýznamnější je tempo.

1.1.8 tempo

Tempo znamená rychlost, s jakou je hudba hrána. Hudební tempo je neobyčejně důležitým nositelem psychických obsahů, neboť veškerou činnost člověk uskutečňuje v čase. Průběh různých emocí má určitý tempový ráz (rozčilení, nedočkavost, spěch, klid, lhostejnost atd.). Proto například skladba smutná nemůže být interpretována v rychlém tempu, protože by zcela ztratila svůj zádumčivý charakter.

Za zmínku stojí také spojitost hudební řeči s rychlostí fyziologických pochodů. Určující je především srdeční tep. Průměrná klidová frekvence je u mužů sedmdesát, u žen osmdesát tepů za minutu. V klidu tedy tepe naše srdce v tempu andantino (MM = 69) až comodo (MM = 80). Tepová frekvence ovšem individuálně kolísá ve spojení s fyzickou zátěží nebo psychickým rozpoložením člověka. Tempové změny (accelerando) zvyšují napětí, naopak ritardando napětí uvolňuje. Označení rubato (neklidně, trhaně), které se ovšem netýká jenom tempa, ale i ostatních kinetických prostředků hudební řeči (podobně jako agogika) je výmluvné již svým obsahem.

Rytmus, metrum a tempo shrnujeme do jedné kategorie jako tzv. kinetické složky hudby. Nelze je od sebe násilně oddělit a jsou vedle melodické a harmonické složky stavebními kameny hudby.

1.1.9 harmonie

Harmonická stránka hudebního textu zahrnuje problematiku intervalů a akordů, překračuje ji však ve vyšší syntéze.

Intervaly a akordy je možno chápat vertikálně (samy o sobě) nebo horizontálně (ve vzájemných vztazích). Ve vertikální rovině mohou být souzvuky uspořádány akordicky, figuračně (akordickými rozklady) nebo smíšeně (tj. akordicky i figuračně). Postupují-li akordy v blocích, mohou utvářet barevné plochy, které jsou typické pro tzv. témbrovou hudbu.

Na horizontální rovině díky vztahům mezi intervaly nebo akordy se utváří určité funkce těchto souzvuků. Tato funkčnost harmonických vztahů je dána tóninou. Těžiště, stabilitu představuje funkce tónická. proti ní stojí dominanta a subdominanta jako funkce hlavní a frygický a lydický akord jako funkce vedlejší. Tyto funkce zavádějí do hudby napětí a pohyb.

Tonální řád má obrovský vliv na účín hudby. Za stěžejní považujeme volbu tónorodu (dur nebo moll). S oběma jsou spjaty silné prožitky a představy doložené historicky, které se udržely navzdory tomu, že byly nesčetněkrát porušeny. Pojmy dur a moll pocházejí z ranného středověku, kdy odlišovaly od sebe tóny b-durum a b-molle. Toto chápání se brzy přeneslo na velký a malý sekundová interval a v renesanci i na „durovou“ a „mollovou“ tercii. Durovost začala být vnímána jako dokonalost a jednoduchost, pevnost a zřetelnost, mužskost a tvrdost. Mollovost se pojila s pocity a představami nedokonalosti, složitosti a nezřetelnosti, ženskosti a měkkosti. Vývojem získala durovost a mollovost další jednoduché významy: veselí a radost, hrdinskost, slavnost, epičnost (dur) proti smutku, citovosti až vášnivosti a lyričnosti mollového tónorodu.

Někteří skladatelé pociťovali a následně využívali i významovou charakteristiku, jakousi fyziognomii jednotlivých tónin.

Například pro Beethovena byla tónina Es dur hrdinská, c moll tragická, f moll vášnivá, C dur slavnostní atd.

Oproti tomu neurčité vědomí tóniny nebo její úplné vyloučení komplikuje strukturu hudby a znesnadňuje orientaci posluchače. Psychologie vnímání má určité hranice, které nelze překročit, nemá-li být posluchač dezorientován.

Tonální skladba hudby má významný psychologický dopad. Umožňuje využití tónových kontrastů, přispívá k pocitu harmonické rovnovážnosti. Případné tóninové proměny (vybočení, modulace, skoky) oživují průběh hudby a přispívají také k dojmu ucelenosti skladby a její celkové svěžesti.

Vše dosud zmíněné platí zejména pro harmonii barokní, klasickou a romantickou. Takzvaná moderní harmonie je charakterizována uvolněním tonality, rozšířením dalších možností akordických spoju a používáním nových, obvykle složitějších a tonálně méně určitých akordů (až dvanáctizvuků). V atonální hudbě jsou akordické vazby na tonálním základě zrušeny, takže souzvuky mají větší autonomii a mohou být spojovány neomezeným způsobem. Proto se o harmonii v klasickém slova smyslu většinou již nedá hovořit.

1.1.10 polyfonie

Pojem polyfonie označuje fakturu hudby, pro níž je příznačné, že její součástí je více než jedna samostatná melodie.

Zhruba od roku 1600 se polyfonie rozvíjela na harmonických základech, mluvíme o tzv. melodicko – harmonickém slohu. Práci s jednotlivými hlasy nazýváme kontrapunkt. Typů kontrapunktu máme mnoho (dvoj – a vícehlasý, jednoduchý, dvojitý, několikanásobný, imitační, vokální, instrumentální). Psychologický dopad kontrapunktu je dán intervalovými vztahy (konsonance a disonance) a metro-rytmickými vztahy (kontrapunkt stejný, nestejný, synkopický, smíšený). Spolu s nimi se mohou podílet na psychologickém účinku i tektonické zvláštnosti (imitace jednoduché v protipohybu, rytmické, v augmentaci, diminuci). Obecně je pro posluchače polyfonie obtížnější na poslech než například homofonie, ale její emotivní dopad je zejména při použití

vícehlasu monumentální. V rámci homofonně vystavěných kompozic působí obvykle velmi osvěžujícím dojmem a navozuje pocit hravosti nebo naopak působivé gradace. Možnosti využití polyfonie jsou velmi široké.

1.1.11 dynamika

Hudební řeč používá různé intenzity, hlasitosti hudebního proudu. Pro tento pojem používáme slovo dynamika. Spolu s kinetickými složkami hudby dynamika nejlépe vykresluje emocionální náplň díla. Lidské ucho však není schopno zaznamenávat stejný počet rozdílů ve všech výškových polohách. Například v poloze kontraoktávy lze rozlišit jen tři dynamické stupně, u šestičárkované oktávy šestnáct dynamických stupňů, avšak v nejběžnějších středních a vyšších frekvencích může citlivé ucho postřehnout až kolem tří set různých stupňů intenzity.

Z psychologického hlediska vyjadřuje dynamika především změny napětí. Nejlépe dynamika vyjadřuje prudké city s dramatickým průběhem (afekty). Analogicky porovnáno s lidskou řečí: pp = řečeno šeptem, p = polohlas, mf = běžná řeč, f = zdůraznění, ff = nesmí být přeslechnuto, zvláštní důraz. Samozřejmě nelze uvažovat jen takto mechanicky, záleží na kontextu. Snadno se může stát, že myšlenka provedená v pianissimu vyzní mnohem působivěji, než kdyby byla provedena ve fortissimu.

Dynamika může mít různý průběh, pozvolný nebo náhlý. Stupňuje-li se napětí pozvolna (crescendo), máme pocit přibližování, narůstání až očekávání. Čím je crescendo provedeno v kratší době, tím vášnivěji působí. Oproti tomu decrescendo vyvolává dojem ubývání, vzdalování až vyčerpanosti. Kombinací těchto dvou protikladných dynamických proměn lze dosáhnout velmi specifického účinku.

Náhlé dynamické změny, zejména krátké a silné akcenty, vzbuzují dojem rozhodnosti, vzdoru, vybití nahromaděné energie. Je-li proud forte náhle přerušeno pianem, následuje dojem překvapení, který má fyziologickou příčinu: v běžném životě často překvapení doprovázíme zatajeným dechem.

1.1.12 tektonika a forma

Každá hudební skladba má určitou vnitřní stavbu (tektoniku) a vnější tvar (formu). Hudební tektonika je široký pojem s řadou psychologických souvislostí, např. průběh díla v jeho celku, otázka růstu a uvolňování napětí. Výstavba skladby obsahuje fakturu a strukturu díla. Za nejjednodušší fakturu považujeme jedinou, slyšitelně samostatnou hudební linii, která vytváří prostý harmonicko-melodický nebo zvukově barevný jednohlas. Nazýváme ji fakturou monofonní. Heterofonní faktura je v podstatě monofonní fakturou, která je občas obměňována zcela nesamostatným hlasem. Získá-li tento hlas samostatnost, mění se heterofonie na polyfonii. Obecně lze říci, že homofonie se lépe hodí k vyjádření citových stavů a nálad, zatímco polyfonie více odpovídá pohybu a dějovosti.

Tektonika obsahuje důležitý psychologický fakt a tím je rozložení napětí. Ve všech hudebních složkách jsou dostředivé a odstředivé síly, které toto napětí vytvářejí. V melodii představuje dostředivou sílu symetrie a opakování, rytmická stejnosměrnost a pravidelné metrické členění. Jejich narušením vzniká pocit odstředivé síly. V harmonii představuje funkce dominantní a subdominantní vzruch, tedy sílu odstředivou, tónika je dostředivá.

Podle převahy dostředivých a odstředivých sil rozlišujeme expoziční a evoluční typ hudby. Konkrétní znaky pro expoziční typ hudby jsou: jasně vykrytalizovaná melodie, pravidelná členitost, návraty a opakování, jasný začátek a konec. Evoluční hudba bývá naopak více tříštěna do různých hlasů a pásem. Má tedy častěji polyfonní fakturu. Je nepravidelně členěna, neopakují se v ní souvislé delší části, má výrazný spád. Začátek a konec nebývají pevně ohraničeny.

Rozložením dostředivých a odstředivých sil se v rámci hudební skladby uskutečňuje starý estetický požadavek jednoty v rozmanitosti (*unitas multiplex*). Odstředivé síly slouží k rozvoji hudební skladby, otevírají její další pokračování. Síly dostředivé skladbu scelují a zabraňují jejímu rozpadu.

1.2 BAREVNOST KLAVÍRNÍHO TÓNU

Literatura se kterou se setkáváme při hře na klavír zasahuje do doby od vzniku klávesových nástrojů až po současnost. Až od dob Beethovenových vznikaly skladby určené pro nástroj přibližně takový, jaký ho známe dnes. Starší literatura byla psána pro klávesové nástroje té doby: clavichord, cembalo, clavecin nebo varhany. Skladatelé vycházeli ze zvukových a technických možností těchto nástrojů i ze způsobu hry na ně. Tento fakt měl i zásadní vliv na fakturu skladeb a měl by ho mít na zřeteli každý, kdo interpretuje na klavír skladby z tohoto období.

1.2.1 vznik klavíru a nové technické možnosti ⁴

Clavichord a cembalo, předchůdci kladívkového klavíru (pianoforte), jsou historicky doloženy ze 14. století. Staré klávesové nástroje lze v podstatě rozdělit podle mechanismu vytvářejícího tón na dva typy. U clavichordu to byla kovová tangenta, u cembala seříznutý ptačí brk nebo kousek kůže, který při úhozu zadržával o strunu. K tomuto druhému typu patří řada nástrojů s odlišnými jmény (cembalo, gravicembalo, clavecin, virginal, spinet aj.), které si byly podobné, anebo se více či méně lišily velikostí, tvarem, počtem manuálů, rejstříků apod.

Clavichord byl nástrojem vysloveně intimním, jemného tónu. Za velkou oblibu, jíž se ve své době těšil (například i u samotného J. S. Bacha), vděčil zvláštním druhem úhozu (Bebung, Balancement – chvění), který vznikl balancováním prstu na klávese a umožňoval určité zesilování a zeslabování jednotlivého tónu, případně i jeho nepatrné zvyšování. To dodávalo přednesu zvláštní výrazovosti a působivosti. „*Má duši, nebo se to alespoň zdá, neboť pod prsty nadaného hráče se v něm odráží každý citový záchvěv jako v dokonale vybroušeném zrcadle. Jeho zvuk je plný života, jeho tóny se mohou zesilovat nebo rozechvívat tak jako hlas, třesoucí se pohnutím.*“ ⁵

⁴ Böhmová, Z.: Kapitoly z dějin klavírních škol, Supraphon o. p., 1973.

⁵ Dolmetsch, A.: Interpretace hudby 17. a 18. stol., Praha 1958 (str. 174)

Proti tomu mělo cembalo spíše neosobní, šumivý, zvonivý a silnější zvuk. Intenzitu jednotlivého tónu ovlivňoval úhoz jen velmi málo. Akcenty se naznačovaly pomocí drobného prodlužování přízvučné noty a naopak lehkým zkrácením se vylehčovaly noty nepřízvučné. Nepostradatelnou úlohu zde u nástrojů hrála artikulace. U nástrojů se dvěma či více manuály a rejstříky bylo možné terasovitě odstínit plochy hrané slaběji a silněji, případně je odlišit různými rejstříky.

Ve Francii v průběhu 17. století získává značnou oblibu nástroj clavecin, který navázal na tradici literatury a hry loutnové. Se svým krátkým, křehkým tónem vyžadujícím větší pohyblivost hudební věty, se mohl stát dědicem loutnové literatury, v níž převažovaly písňové a taneční miniatury, často spojované v suity. Také dvorské, aristokratické ovzduší za vlády Ludvíka XIV., doba rokoka s jejím filigránským vkusem, zálibou v tanci a sklonem k půvabu a jemnosti, přispěly svým dílem k definitivní rozluce literatury klavírní a varhanní. Clavecin si našel svůj vlastní styl, který se neváže na přísnou polyfonii, je plný pohybu a delší tóny melodie vyplňuje velkým množstvím ozdob a figurací, které dodávají větě půvabu a roztomilosti.

Vedle clavichordu a cembala se kolem roku 1700 jako další nástroj tohoto typu objevuje kladívkový klavír. V počátcích to byl nástroj velmi nedokonalý, a proto dost dlouho nemohl ohrozit vládu starých nástrojů. Ve 2. polovině 18. století prodělalo fortepiano prudký vzestup. Stále zdokonalovaný nástroj přinesl, na rozdíl od starých nástrojů, tón rostoucí intenzity, síly a délky, možnost dynamického odstínění v úhozu jednotlivých tónů a crescenda i decrescenda.

Rozhodující význam pro klavírní styl i hru měl vynález pravého pedálu, který býval nazýván forte pedál. Vedle toho mívalo fortepiano ještě jiné pedály, které hrály roli rejstříků (například loutnový, který přitiskl na struny sukno a tím dodával zvuku odlišný charakter). Pravý pedál nejen zesiluje sílu tónu, ale umožňuje také spoluznění ostatních strun a napomáhá tvoření svrchních tónů, což dodává tónu barevnou krásu a okrouhlost.

Velký význam pravého pedálu pro kompoziční styl však spočívá hlavně v tom, že tóny znějí déle, i když hráč již pustil klávesy. To umožňuje vazbu vzdálených tónů a akordů, které daleko přesahují rozsah lidské ruky, s jejímiž rozměry a rozpětím se dříve muselo počítat. Nyní se dalo využít celé klávesnice, jejíž rozsah stále rostl.

Skladatelé z konce 18. a počátku 19. století nejen využívali plně nových možností, nýbrž nutili nástroj ke stálému stupňování síly a plnosti tónu. Lehkému, gracióznímu úhozu, který vyžadovaly Mozartovi a Haydnovi skladby, vyhovovalo fortepiano s krátkými, lehkými kladívky a tenkými křehkými strunami. Nemohlo však stačit mohutnému rozmachu Beethovena a Liszta, v jejichž tvorbě se fortepiano stávalo téměř orchestrem. Nástroj musel dostat delší, silnější kladívka, těžší mechaniku a silnější struny. Hra na fortepiano s jeho složitější mechanikou se stávala po technické stránce značně náročnou i fyzicky namáhavou. V boji s novým nástrojem a s požadavky na sílu zvuku, který kladl nový orchestrální styl, mohly stále méně dostačovat slabé prsty a stará zásada klidu ruky se v mnoha případech stávala překážkou. Bylo třeba ji postupně odklidit z cesty a pomoci slabému systému prstů využitím součinnosti a váhy paže. Tento proces probíhal v klavírní pedagogice velmi pomalu a byl vyřešen až v posledních desetiletích 19. a na počátku 20. století.

1.2.2 tvoření tónu – úloha interpreta

V hudebním umění je úloha interpreta nepostradatelná. Skladatel, který vytvoří hudební skladbu, je závislý na interpretovi, který jeho dílo - umělecký záměr - oživuje. „*Interpret v tónech odhaluje smysl, básnický obsah hudby, její zákonitosti a harmonii*“. G.G. Neigauz.

Způsob jakým se na strunných nástrojích tvoří tón je značně rozdílný. Nejvýhodnější je tvoření tónu prsty, které se přímo dotýkají strun. Z toho hlediska je ideálním nástrojem harfa, kde prsty přímo ovlivňují sílu tónu, témbrové odstíny atd. Při hře na klavír je tomu jinak. Mezi pohybem prstu, který stiskne klávesu a pohybem kladívka,

který vyvolá tón, je dosti složitý mechanický systém pák. Proto jsou mnozí lidé přesvědčeni, že znělost tónu a témbrové zabarvení klavírní hry jsou silně omezeny složitou mechanickou konstrukcí nástroje. Je pravdou, že tón zahraný na klavír ladicímu orchestru se ničím neliší od tónu zahraného rukou geniálního pianisty. Rozdíl bude pouze v síle úhozu prstu do klávesy, která dá kladívku větší nebo menší rychlost. Právě rychlost úderu kladívka do struny ovlivňuje intenzitu znění tónu, ale pouze v jeho počátku. Další znění tónu již pianista ovlivnit nemůže. Z tohoto úhlu pohledu se může zdát, že klavírní tón je ovlivněn pouze silou stisku klávesy a kvalitou mechanismu tvořícího tón. Jak je tedy možné, že poslechneme-li si nahrávky různých interpretů, máme dojem, jakoby hráli každý úplně jiným zvukem? Samozřejmě můžeme říci, že nahrávky jsou na jiných nástrojích, ale co když sedíme na koncertě a slyšíme na stejném nástroji více klavíristů? Přečteme-li si mínění různých klavírních osobností, dozvíme se, že ve skutečnosti má tento nástroj pod prsty talentovaného pianisty tak bohaté a rozmanité témbrové možnosti, že v mnoha ohledech předstihuje nejenom výrazové kvality harfy, ale dokonce i dechových a smyčcových nástrojů. *„Klavír je pozoruhodný především pro svou schopnost individualizace zvuku, proto rozdíly v charakteru tónu a v témbrovém zabarvení hry vynikajících pianistů jsou ještě patrnější nežli rozdíly v tónové kvalitě hry různých houslistů nebo violoncellistů. Témbrový charakter je neoddělitelný od hry určitého pianisty stejně jako je pro živý hlas charakteristická určitá přirozená kvalita a barva.“*⁶

K základní specifičnosti hry na klavír proti hře na jiné nástroje počítáme to, že pianista nereprodukuje pouze melodii nebo jeden hlas, ale složitou harmonickou a často polyfonickou tkáň skladby. A právě na klavíristovi závisí, zda učiní tuto tkáň plastickou nebo matnou, výraznou nebo ztlumenou. Vyděluje polyfonické hlasy, přiděluje různou důležitost jednotlivým prvkům současně znějícího tónového komplexu. Pianista může

⁶ Feinberg, S.J.: Etudy o klavíru (str. 137)

mnoha způsoby vyvolat v posluchači zvukové i témbrové představy, které jsou nutné pro postižení hudebního záměru. Například vztah melodie a doprovodu může být na klavíru velmi rozlišný. Tóny melodie mohou být velmi syté při neobyčejně tichém, jakoby vzdáleném, doprovodu. Někteří vynikající interpreti dosahují charakteristické průzračnosti zvuku díky jemné a zároveň výrazné diferenciaci síly jednotlivých hlasů. Pro vysoké mistrovství je příznačné spojení síly a jemnosti. Žákovské provedení zpravidla nivelizuje většinu toho, co je v mistrovské hře zřetelně rozdělené a odlišené. „Průzračná zvukovost závisí na jasnějších barvách prosvítajících povrchem zvukového pozadí. Průzračnost a výraznost jsou různé stupně příbuzných způsobů klavírní interpretace. To, co zní v pianu průzračně, získává ve forte výraznost. Stejně paprsky světla pronikají povrchovými vrstvami i hlubokým pozadím zvukovosti. Odstíny matovosti a kompaktnosti mají sborový charakter. Jsou to tóny splývající v akordickém komplexu. Mnohé akordy forte ve skladbách Beethovenových, Brahmsových znějí kompaktně a jednoduše, jako by byly určeny jedné témbrové skupině orchestru. Vynikající klavírista umí zacházet se všemi gradacemi a odstíny zvukové palety: od polostínu k obrovské zářivosti, od krátkého drnkavého pizzicata ke zpěvné kantiléně, od kompaktních navrstvení tónů k jemné řečové výraznosti.“⁷

Na vnímání posluchače dále působí další faktor a tím je rytmická volnost klavírní hry, protože pianista nemusí omezovat svoje interpretační záměry společnou hrou. Jak píše Feinberg, dojem vyrovnaného nebo ostrého, plynule se pojícího nebo tvrdého tónu závisí na charakteru pohybu, na živém rytmu interpretově.

Specifické pohyby jsou nezbytné pro tvoření tónu na kterémkoli nástroji. Pohyb obsahuje dvě složky: složku účelnosti i určitou složku výraznosti, gesto, které vyjadřuje hráčovu emoci. Obě složky pohybu jsou v tak těsné souvislosti, že kdybychom hráči znemožnili se projevit v pohybech emocionálního naladění, odrazilo by se to ve zvuku

⁷ Feinberg, S.J.: Etudy o klavíru (str. 139)

a zbavilo by to hru nejenom vnější, ale i tónové plastičnosti. Často se však setkáváme s nesouladem hráčových pohybů a charakterem reprodukované hudby. Bývá to přílišná gestikulace s množstvím zbytečných pohybů, které vadí nejenom hráči, ale i posluchači, protože odvádějí od správného vnímání hudby a jsou v rozporu s významem hudebních představ. Naopak drží-li se hráč příliš strnule, těžko nás přesvědčí, že cítí plastický průběh hudebních obrazů. Jindy disharmonují pianistovi příliš plavné a jednotvárně zaokrouhlené pohyby s prudkostí dramatické hudby. Dalo by se říci, že se můžeme snažit nevidět hrajícího a soustředit pozornost na zvukový výsledek, ale rozpor vnějších a vnitřních kvalit hry nemá nikdy dobrý vliv na interpretaci. Dokonalá hra by měla působit plasticky a výrazně i navenek.

V poslední řadě by se měl pianista stát pomocníkem a spolupracovníkem skladatele. Měl by řešit mnohé kompoziční úkoly a svým pojetím budovat fakturu skladby a její celkové vyznění. Vždyť neúspěšná hra může zničit i nejlepší díla klavírní tvorby.

„Zvládnutí tónu je první a nejdůležitější úkol mezi všemi ostatními technickými úlohami ve hře na klavír, protože tón je sama podstata hudby“. G.G. Neigauz.

Hra na klavír jako veškerá práce vyžaduje určitou svalovou námahu. Pro úspěšnou práci pianisty je zapotřebí pružného aktivního svalového tonusu. „La souplesse avant tout“ (pružnost především) jak říkali Chopin i Liszt. Základ pro dobrou hru tvoří „uvolněná váha“, pojem vyznačující se uvolněnou rukou od ramene a zad až do konečků prstů dotýkajících se kláves. Tato váha musí být přesně a účelně regulována podle požadované síly zvuku, od sotva postřehnutelného letmého dotyku v rychlých lehounkých pasážích, až do ohromného opření s účastí celého těla pro dosažení mezní hranice síly zvuku. Pianista tedy využívá všech anatomických možností pohybového ústrojí, počínaje nepatrným pohybem posledního článku prstu, celého prstu, dlaně, předloktí, ramene až do zapojení zad, prostě pohybem v celé vrchní části těla. Počínaje od jednoho opěrného bodu – konečku prstu na klaviatuře a konče druhým opěrným

bodem na židli. Nohy také mají svoji úlohu, nejen že sešlapují pedály, ale napomáhají správnému držení těla, které také umožňuje povstat při vrcholech, čímž se zvyšuje i opření o klávesnici.

Klavír je klávesovým nástrojem, který má schopnost diferenciací síly zvuku. V klavírní literatuře se setkáme s dynamickým označením od ppp po fff, což obecně vymezuje zvukové možnosti nástroje. Jakým způsobem se však dosahuje rozdílnosti síly či intenzity zvuku při hře na klavír? Je to především způsob použití, zapojení části či celku hracího aparátu. Pro prozkoumání celé dynamické škály klavírního zvuku, která by se dala vymezit pojmy „ještě ne tón a už ne tón“ poslouží následující cvičení. Pomalu pohroužíme prst do klávesy jako do pružné hmoty. Zjistíme, že tón se neozve. Kladívko se sice zvedá, ale do struny neudeří, nedostalo dostatečný impuls. Stiskneme-li klávesu jen o trošku rychleji (zvětšíme sílu stisku nebo výšku zvednutí ruky), dostaneme prvopočáteční tón. Při tvoření tónu na klavíru energie ruky přechází v energii zvuku. Jeden z největších klavírních pedagogů Genrich Gustanovič Nejgauz vytvořil jakousi rovnici aspektů, která působí na kvalitu tónu. Tato rovnice je velice zajímavá a zní: *„Energie úhozu, kterou převezme klávesa je určena silou – “F“ – působení naší ruky a výškou – “h“ zvednutí ruky před spuštěním na klávesu. Závisle na jednotkách síly a výšky má ruka v okamžiku úhozu různou rychlost - “V“. Právě rychlost ve spojení s hmotou - “m“ těla při úderu (prstu, předloktí, celé paže atd.) určuje energii, kterou dostává klávesa“*.⁸

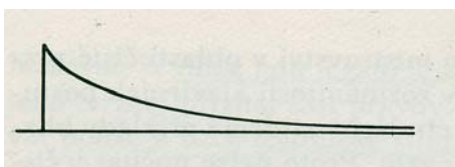
Mohli bychom si říci proč tak složitě popisovat všechny aspekty působící na kvalitu tónu. Většina pianistů intuitivně využívá různých možností jak tvořit tón. Je však velmi zajímavé vyzkoušet, jak právě různá výška zdvihu ruky či intenzita stisku klávesy má obrovský vliv na znělost, konkrétnost i nosnost klavírního tónu.

⁸ Neigauz, G.G.: Umění klavírní hry (str. 65)

Budeme-li dále pokračovat v prozkoumávání tvoření tónu, tzn. postupně zvětšovat sílu a výšku, dostaneme se do bodu střetnutí nadměrné síly a výšky. Tato nadměrnost způsobí bolestivý úder a to už není tón. Dostali jsme se tedy na hranici vymezenou zkušeností „ještě ne tón a už ne tón“. Mezi těmito hranicemi leží všechny možné gradace tónů, které by měl každý klavírista prostudovat a prozkoumat, aby znal hranice výkonnosti a kapacity svého nástroje. Jen tak může ocenit a využít celou krásu všech barevných odstínů klavírního tónu.

1.2.3 specifika klavírního tónu

Po úhozu kladívka tón rychle ztrácí velkou část své síly až postupně utichá. Křivka intenzity znění by se mohla nakreslit přibližně takto:

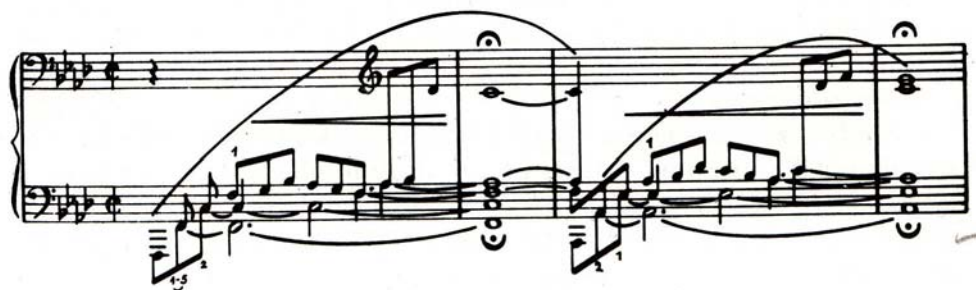


Důležitý je první dostatečně silný vjem, aby sluch byl schopen sledovat další doznívání tónu, ale také si ho v představě doplňovat. Klavírní tón nedoznívá ve všech polohách stejně. Ve vysokých oktávách je doznívání rychlejší, proto se struny nad e tříčárkované oktávy u klavírů obejdou bez dusítek (při krátkém tónu odpadá nutnost utlumení tónu). Ve střední a zejména v hluboké poloze netvoří křivka doznívání tak příkrou linii. Ve velkých sálech se trvání tónu zdá ještě kratší. Pak se efekty založené na táhlých klavírních tónech snadno uskutečňují v pokoji nebo ve třídě, ale ve velké místnosti ztrácejí působivost.

Klavírní tón má možnost velké diferenciací síly zvuku. Nemá však možnost oproti jiným nástrojům tón po zaznění plynule zesilovat či zeslabovat. Plynulé vokální crescendo či diminuendo je na klavíru nedosažitelné. Rozdíl mezi vokálním a klavírním diminuendem můžeme schématicky znázornit asi takto:



Čím je tempo pomalejší, tím je plynulost zesilování a zeslabování obtížnější. Skladatelé často počítají s touto zvláštností vznikání a mizení klavírního tónu. Příkladem nám může být Chopinova Fantazie f moll. Jednotlivé tóny figurace se zdržují a tím tvoří dlouze vydržený akord.



Doznívání tónu a „stupňovitost“ znění kladou před pianistu zvláštní požadavky. Je nutné dosáhnout zpěvného tónu a plynulosti při přechodu od jednoho melodického tónu k druhému. Jde o to, jak dosáhnout na klavíru skutečné kantilény, jestli je to vůbec možné?

Řekli jsme, že žádný klavírista nemůže zesílit nebo protáhnout tón více, nežli to dovoluje ubývající chvění struny. Přesto známe množství případů, které dokazují, že na klavíru lze výborně uskutečnit kantilenu i nejjemnější frázování. Pianista však využívá jiné metody než zpěvák. Nesoustředí se na konec předcházejícího tónu, ale na začátek tónu nového. Plnost, zpěvnost a plastičnost klavírní fráze tedy nezávisí na doznívání každého tónu melodie, ale na rozvržení počáteční síly tónů. Chce-li klavírista dosáhnout zpěvné klavírní zvukovosti, snaží se na začátku fráze nabrat dost síly, aby jí potom mohl ekonomicky využívat v průběhu melodie, aby mohl spojit všechny tóny do jedné celkové plynulé linie. Zvuková plnost na začátku fráze je tedy analogická se zpěvákovou zásobou dechu. Pěvcův dech spojuje několik tónů dohromady a odpovídá

tak pohybu smyčce, který nejvěrněji podává podstatu melodického frázování. Proto označujeme smyky smyčcových nástrojů jako „viditelné dýchání hudby“. Někdy se mohou pohyby pianistovi paže shodovat se smyky, ale většinou je to možné jen v krátkých obloučcích. Při delším klenutí fráze musí pianista využít komplexních spojovacích pohybů celé paže. „Hrozny tónů“ sestávající se ze dvou, tří nebo několika tónů se musí hrát jedním pohybem paže. Tak například v první větě Beethovenovy Sonáty G dur, op. 14 zahrnuje jeden pohyb všech šest tónů tématu.



Hra na klavír by byla nesmírně únavná, kdyby pianista nepoužíval komplexních spojovacích pohybů paže. Zejména v oblasti takzvané „velké techniky“ (repetované oktávy, akordy, komplikované rozklady akordů v pasážích atd.) je potřeba použít větších pohybů nejen paže, ale celého trupu. Například masivní technika Lisztovy Sonáty „Po četbě Danta“ se může zdařit jen díky těmto komplexním pohybům. Můžeme tedy říci, že klavírní frázování a dynamika splní stejný výrazový cíl jiným způsobem.

Za největšího mistra široké a tónově bohaté fráze je považován Sergej Rachmaninov. O zpěvnosti hry tohoto ruského pianisty se říká to, co o vynikajícím zpěvákovi, že v ní uchvacuje především šíře, síla a stálost melodického dýchání. V dlouhé melodii nás okouzlují sytý a plný tón, umění rozvrhnout síly tónu. Dlouhá diminuenda v jeho skladbách (dokonce přes několik stránek partitur) se nám zdají být nerealizovatelná. Souvisí však těsně s mistrovstvím jeho hry, s hlubokým dýcháním jeho frázování. Možná, že silná působivost Rachmaninovy interpretace způsobila rozřešení starého sporu: uzavřít se ve sféře čistě klavírní zvukovosti nebo překonat omezení daná kladívkovým mechanismem a dosáhnout vokální a někdy i orchestrální plnosti

a výraznosti zvuku? Jak protichůdně ke klavíru přistupovali například Mozart – Beethoven nebo Chopin – Liszt. Uvědomíme-li si, jak široké horizonty hudebních skladeb klavír obepíná, můžeme souhlasit s názorem, že je to nejintelektuálnější nástroj ze všech. Vždyť se na něm může hrát vše, co se nazývá hudbou, od melodie pastýřské píšťalky, až po gigantická symfonická a operní díla. Důvodem je určitá abstraktnost jeho zvuku ve srovnání s jinými nástroji. Vlastně je to „nejlepší herec“ mezi nástroji, protože může hrát nejrůznější role. *„Protože však nevládne oním smyslovým ztělesněním jako druhé nástroje, je nutné, aby ve fantazii hrajícího žily všechny tušené i konkrétní zvukové obrazy, všechny reálné tóny a barvy vyjádřené ve zvuku lidského hlasu a ve zvuku všech nástrojů na světě.“*⁹

A.Rubinstein: „Vy si myslíte, že je to jeden nástroj? To je sto nástrojů!“

1.2.4 pedál

Pedál bývá nazýván „duše klavíru“. Je to zejména díky barevnému bohatství a možnosti měkkého tvoření tónu, které svým působením umožňuje.

Hlavním důvodem vzniku pedálu byla idea zbavit klavír nevýhodné suchosti a krátkosti jeho zvuku. Z toho vyplývá, že hlavní přínos pedálu je v prodloužení a v ténbrovém i zvukovém obohacení klavírního tónu.

Sešlápnutím pravého pedálu se zdvíhají dusítka a dochází k netlumenému, delšímu znění tónu. Tento fakt umožňuje udržet zvuk na místech, kde ruce již opustily klávesnici. Například v místech, kde chceme docílit legato jinak neproveditelné (při spojování mnohahlasých akordů) nám pomůže pedál. Podobně napomáhá pedál udržet harmonii tvořenou figuracemi ve vzdálenostech větších, než je rozpětí ruky. Můžeme říci, že v tomto spočívá prvotní funkce pedálu.

Zdvižením dusítek díky sešlápnutí pedálu však dochází ještě k jedné velmi důležité okolnosti. Každý zahráný tón na klaviatuře zní obohaceně o alikvotní tóny. Tento fakt

⁹ Neigauz, G.G.: Umění klavírní hry (str. 51)

dodává tónu s pedálem jedinečnou charakteristickou barvu zvuku. Zastírá bicí charakter klavírního tónu a dodává mu specifickou zamlženou atmosféru. Klavír je konstruovaný s pedálem, avšak jeho zvuk bez pedálu má svou svéráznou charakteristickou barvu. Za výrazný výrazový prostředek, který napomáhá zvukovému odstínění i psychologické charakteristice, slouží kontrast klavírního zvuku s pedálem a bez pedálu. Mezi plným zvukem s pedálem a suchou barvou bez pedálu je velké rozpětí, jsou to dva zvukové světy. Když bychom chtěli pracovat pouze s těmito krajnostmi, tak by to bylo stejně těžké, jako se omezit na odstíny forte a piano. Pro dosažení mnohých mezistupňů se v pedalizaci užívá neúplný pedál.

Snad nejpoetičtěji napsal o pedálu F. Busoni: „Klavír má to, co žádný jiný nástroj – nenapodobitelný prostředek, fotografii nebe, paprsek měsíčního světla – pedál“.

Busoniho přirovnání k měsíčnímu paprsku nejvíce vystihuje zvuk podbarvený neúplným pedálem. Neúplný pedál znamená neúplný stisk pedálu, tj. neúplné zdvižení dusítek. Stisk se může proměňovat, může být hluboký nebo mělký. V tomto nevýznamném zlomku pohybu pedálové páky se skrývají zázračná tajemství. Každá pedálová páka, i když je dobře vyregulovaná, má takzvanou pedálovou vůli. Noha musí překonat určitý odpor, aby uvedla páku do pohybu. I minimální, nepatrné překonání odporu způsobí, že se zvuk klavíru změní. Staccato zní ještě krátce, ale stříbřitěji, a také měkčeji doznívá. Čím hlubší je stisk, tím delší a barevnější je tón. To je způsobeno tím, že minimální stisk sotva nadzvedne dusítka. Při staccatu na nepatrně stisknutém pedálu padá dusítka opuštěné klávesy rychle zpět. Neuhodí však celou svou tíhou do struny, ale přimkne se k ní jakoby nehmotně chloupky svého plstěného povrchu. Stiskneme-li pedál trochu silněji (nesmí se však úplně zdvihnout dusítka) dochází k pomalejšímu doznívání. Neúplný pedál má tím větší efekt, čím vyšší je tón. Hluboké struny se tak lehce nepoddávají, jsou i méně napnuté a doznívají pomaleji. Výsledek je takový, že bas při výměně pedálu nepřestává pod pedálem znít, zatímco v nejvyšších polohách je

všechno naprosto čisté a průzračné. Tato skutečnost skrývá ohromné barevné možnosti. Na tomto principu zakládá Chopin svět nových zvukových efektů – splývání jedné rozvětvené melodie na jednom basovém tónu, střetnutí cizích tónů v jedné harmonické sféře. Například v mazurce Chopinovy Polonézy fis moll znějí melodické tercie a zvláště sexty s hluboce stisknutým pedálem kalně a slévají se. Mělký pedál zachovává bas nedotčený, ale odstraňuje přebytečné tóny, jako by celkový zvuk „prosival“.

Další příklad „mnohvrstevné“ vlastnosti pedálu je Chopinovo Preludium As dur, op. 28. Kóda jakoby zněla na varhaním base „As“, který musí znít přes dva takty. Tzn. pedál je nutné držet, ale zároveň se mění harmonie v akordech ve střední poloze spolu s melodií – tedy – pedál se musí měnit. Rozřešení této protichůdnosti bude vypadat asi takto: bas zahrajeme sfp (sforzato piano), ale měkce, melodii něžně, ale slyšitelně s jemnými nuancemi a nejslaběji ze všeho (pp) hrajeme doprovodné akordy (harmonii). Při změně harmonií pedál trošinku nadzvedneme (měníme). Můžeme to nazvat „čtvrtpedálem“, jehož výsledkem je žádná faleš a bas zní tak dlouho jak má. Není třeba zdůraznit, že pedalizace tak jako tvoření tónu, vlastně všechna hudba, se řídí správným sluchem.¹⁰

¹⁰ Neigauz, G.G.: Umění klavírní hry, str.113

Neúplný pedál má tedy důležitou funkci v tom, že zachovává jasnost při odstranění suchosti. Pro interpretaci hudby před Beethovenem má neúplný pedál výjimečný význam. V této hudbě není pedál zamýšlen zároveň s textem, není závislý na faktuře (neexistoval). Pauzy a staccata jsou zcela reálná, kontury melodické linie jsou jasné, často založené na stupnicových řadách. Případná polyfonická faktura vyžaduje naprostou jasnost vedení hlasů. Zdálo by se, že tato fakta odporují užívání pedálu. Uvědomíme-li si však, že tato hudba byla komponována pro tehdejší klávesové nástroje a porovnáme-li například zvuk clavecinu a klavíru, zjistíme, že clavecin má kouzelný stříbřitý nádech tónu, proti němuž je klavírní tón chudý. Je to způsobené tím, že clavecin nemá dusítko jako klavír a chvění jeho struny tím trvá daleko déle, navíc je obohaceno o alikvotními tóny. Zde má neúplný pedál velké pole působení. Tón klavíru získává barvitost a vřelost při možnosti využít harmonické opory basu. Jakákoli figurace s minimálním pedálem zní čistě, ale díky splývání sousedních tónů má zde pedál i koloristickou úlohu. V hudbě francouzských impresionistů lze dosáhnout vibrující proměnlivosti jenom s neúplným pedálem. Míšení barev, harmonií, zamlžené zvukovosti, dematerializace klavírního tónu – to vše jsou éterické zvukové efekty, které umožňuje rafinované využívání neúplného pedálu.

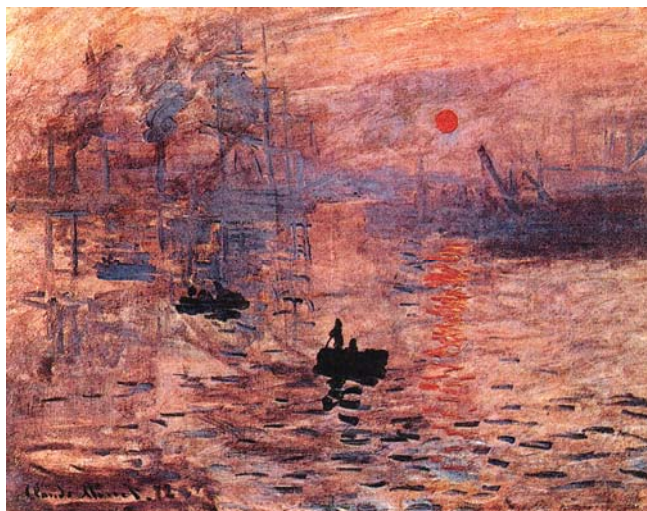
Na závěr bych se ráda zmínila také o levém pedálu. Jeho základní funkce spočívá v posunu mechanismu tvořícího tón zleva doprava. Kladívko tímto posunem neudeří do třech stejně znějících strun, ale pouze do dvou a tím je tón nejen tišší, ale získá i jemnější a zastřenější barvu. Zajímavý je také ten fakt, že první ze tří strun, do níž kladívko neudeřilo, zní spolu se dvěma rozeznělými strunami, aniž by je k tomu přiměl

úder kladívka. „Zní prostě proto, že se nad ní zvedne dusítko a ona zní výlučně z lásky ke svým sestrám, naladěným s ní v unisonu. Je to jediný neúderný zvuk, který je vůbec na klavíru možný a nelze ho za to zvlášť nemilovat“.¹¹

¹¹ Neigauz, G.G.: Umění klavírní hry, str.116

1.3 BAREVNOST KLAVÍRNÍ FAKTURY – TVŮRČÍ ZÁMĚR SKLADATELE

Notový zápis je pro každého skladatele zachycením myšlenky, hudební představy, je obrazem díla. Již zrakový vjem při pohledu do notového zápisu nám o znění skladby mnohé vypovídá. Můžeme v něm vyčíst techniku, způsob kompoziční práce a z toho odvodit stylové období kompozice, i do jisté míry postřehnout osobnostní rys a temperament skladatele. V každé době umělci čerpali a reagovali na ovzduší své doby a proto jejich díla, ať už výtvarná, literární nebo hudební nesou charakteristické znaky daného vývojového období celé společnosti. Budeme-li soustředit pozornost ke klavírní faktuře a jejímu barevnému působení, můžeme říci, že v každém slohovém období se její podoba proměňuje, nese své specifické rysy i své specifické zabarvení. Počínaje barokem, kde hlavní barevný účín nese různá artikulace melodických hlasů v rámci kontrastů terasovité dynamiky, přes klasicismus a jeho průzračnost harmonické struktury, k romantické chromatické a svébytnosti barevné harmonie, barevnost klavírního zvuku nebyla prvořadná. Až v období impresionismu získává barva své prvořadé místo, stává se hlavním tvůrčím záměrem, ať již ve výtvarném či hudebním projevu.



Claude Monet: Impression soleil levant (Dojem, východ slunce) 1872

1.3.1 Claude Debussy (1862 – 1918)

V těsné návaznosti na malířský impresionismus vzniká na přelomu 19. a 20. století hudební impresionismus, reprezentovaný především Claudem Debussym¹². „Jeho zvukové obrazy dávají přednost malbě před kresbou, vytvoření zvukově barevné atmosféry před melodickou linií. Také smysl pro chvějivý, vibrující pohyb „přírodních“ výjevů jeho tvorbu spojuje se stejnojmenným malířským hnutím.“¹³ Hudební impresionismus je styl s výrazným těžištěm ve zvukové barvě, směřující k zachycení subjektivních, těkavých lyrických nálad, dojmů, pomocí všech složek hudebního projevu včetně melodiky, harmonie, formy, faktury, instrumentace, dynamiky i nástrojové artikulace. Tyto tendence se objevují již v díle romantických skladatelů F.Chopina, R.Schumanna, F.Liszta, R.Wagnera aj. Typickými znaky tohoto tzv. romantického impresionismu ve skladbách uvedených autorů jsou například: zastavování harmonického spádu s obstinátním, doprovodným prodléváním na jediném akordu, melodická zvukově-barevná, útržkovitá, variačně-improvizační koloristika, zdůraznění barevných možností, nezvyklých poloh a rozšířených dynamických jemností jednotlivých nástrojů, využití menších forem obsahově charakteristických svou intimní lyrikou. Na všechny tyto rysy C.Debussy ve své tvorbě navazuje, dále je rozvádí a prohlubuje.

„Shrneme-li typické znaky kompoziční práce C.Debussyho, můžeme říci, že jeho skladebný styl nepoužívá tradiční tématické práce s její funkční harmonií, nýbrž který vidí základ ve zvuku a absolutní, uvolněné harmonii. Využívá do krajních možností diatoniky, chromatiky a celotónových řad, jakož i cizích stupnic (např. pentatoniky). Užívá souběžných kvint, celých řad nonových, terdecimových akordů tak nově a tak často, že se stávají charakteristickými znaky impresionismu. Harmonie ve své instrumentaci je vůbec základem, z ní vychází rozplývavá impresionistická melodika,

¹² Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby, NLN 1985

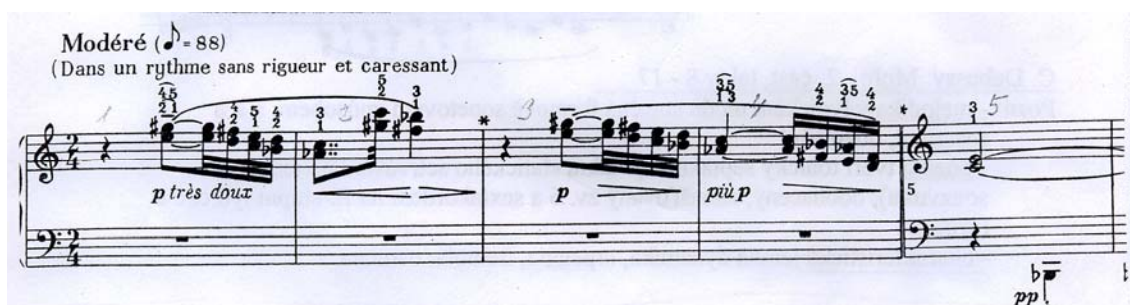
¹³Navrátil, M.: Dějiny hudby, Votabia s.r.o. 2003, str.222,223

opřená o monotónní melodická jádra nemotivického charakteru. Při všem bohatství je to umění francouzsky uměřené. Zvuková paleta působí na posluchače opojivě – posluchač není přesvědčován, ale okouzlen.“¹⁴

Několik notových příkladů s poznámkami se pokusí aspoň částečně dokumentovat výše uvedená zobecnění:

C. Debussy: Preludium pro klavír č.2 (Plachetnice), takt 1 – 5

Pozn.: - melodický obrys v paralelních terciích na podkladě celotónové stupnice od c
 - rytmus velmi pestrý a s předpisem bez přesného tempa, velmi sladce, mazlivě, podtrhuje přímo typický impresionistický projev



C. Debussy: Preludium pro klavír č.3 (Vítr na pláni), takty 3 – 4

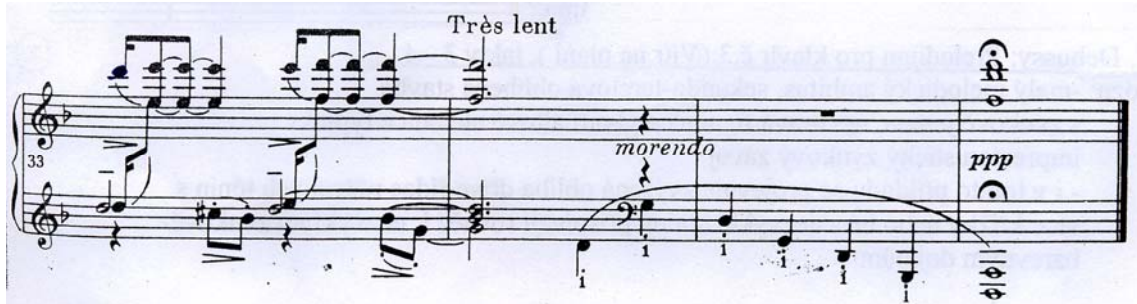
Pozn.: - malý melodický ambitu, sekund-terciová oblíbená stavba
 - zvukově jemná, nevtíravá figurace vytváří melodie typický impresionistický zvukový závoj
 - užitá tónina s více bé – nezvyklé tóniny přispívají k nezvyklým zvukově-barevným dojmům



¹⁴ Navrátil, M.: Dějiny hudby, Votabia s.r.o. 2003, str.222,223

C. Debussy: závěrečné takty 6. preludia pro klavír (Stopy ve sněhu)

- Pozn.: - klavírní sazba využívá krajních poloh nástroje s vynecháním středu pro dosažení nezvyklé barvy a tím i nezvyklého výrazu
- v dynamice ppp je jakoby vychutnáván každý jednotlivý tón



C. Debussy: Preludium pro klavír č.4 (Zvuky a vůně víří ve večerním vzduchu), takty 3 – 6

- Pozn.: - nad prodlevou vidíme volné sledy septakordů (v obratech) a rozklad zm. septakordu, třetí zvukovou vrstvu tvoří vzdychavé kvartové melodické motivky



1.3.2 M.K. Čiurlionis (1875 – 1918)

Velice svébytně přistupoval ke struktuře klavírní faktury litevský skladatel a malíř Mikalojus Konstantina Čiurlionis. V jeho tvorbě dochází k přímému propojení hudby a výtvarného vyjádření. V průběhu svého uměleckého zrání hledal Čiurlionis styčné body mezi oběma svými tvůrčími činnostmi. Více než o dopátrání se analogie v působení barev a tónů mu šlo o přenášení kompozičních principů, metod, struktur a forem z oblasti hudby do světa malby.

„Vrcholným typem aplikace hudebně-kompozičních principů ve výtvarném díle jsou Čiurlionisovy malířské fugy. Lineární myšlení polyfonních hudebních forem jako reprezentant časového aspektu a perspektivní malba jako reprezentant prostorového

parametru se právě ve výtvarných fugách nejvýrazněji spojují ve čtyřrozměrný vzhled Čiurlionisovy umělecké syntézy.

Jako příklad můžeme uvést tzv. Fugu s jedlemi, která je součástí diptychu Preludium a fuga z roku 1908. Obě části jsou spolu spjaty motivem siluety muže průběžně opakovaným v tmavé kontuře. Výtvarná Fuga s jedlemi (Příloha 1 a 2) se skládá ze sedmi horizontálních úrovní odpovídajících jednotlivým hlasům hudební fugy. Téma siluety je složené ze dvou motivů – sedícího předkloněného muže a věže v jeho blízkosti. Druhým tématem fugy je motiv jedle. V jednotlivých horizontálních úrovních obrazu se témata a motivy variují, zrcadlovitě převracejí, vzájemně kombinují apod. na způsob hudebně kompoziční práce.

Čiurlionis zachází dokonce tak daleko, že propočítává časové hodnoty rytmizovaných výtvarných motivů. Tak např. jedna velká jedle a jedna malá jedle vizuálně odpovídají třem menším jedlím obdobně jako jedna půlová nota a jedna čtvrt'ová nota jsou v součtu délek rovny třem čtvrt'ovým notám. Užití vizuální motivy autor tedy vyvažuje v souladu se striktními požadavky hudební formy.

V Čiurlionisově symbolice této fugy jde o víc než o pouhý dialog člověka a přírody. Užitý motiv věže symbolizuje nejvyšší snahy člověka, duchovní růst. Ve své literární skice z roku 1901-1903 (později nazvané Čiurlionisova závěť) autor volá ke svému hrdinovi hledajícímu dobro a krásu: „*Nikdy nezapomeň dívat se z těch vysokých věží, ať se ti neztratí cesta z dohledu!*“. Silueta muže v blízkosti věže je shrbená a působí skromně, přestože sedí na stupňovité struktuře připomínající trůn. Symbol jedle reprezentuje v původních pohanských litevských tradicích ženský princip – princip Matky, která pronásledovaným a pokorně hledajícím nabízí útočiště a ochranu pod svými větvemi a ptákům – poslům bohů – dovoluje zpívat ve své koruně.“¹⁵

¹⁵ Peřinová, L.: Vztah hudebního a výtvarného v tvorbě litevského skladatele a malíře M.K. Čiurlionise, In: Díváme se na hudbu, PF JU České Budějovice, 2002 (str. 20)

1.3.3 Györgi Ligeti (nar. 1923)

Tento skladatel patří mezi nejvýznamnější maďarské skladatele . Proslul zejména jako představitel témbrové hudby. První skladbou s témbrovými prvky je orchestrální dílo Zjevení (Apporation).V této skladbě použil netradiční práci s melodicko-harmonickými, rytmickými a témbrovými prvky,kde intervalové poměry ztrácejí svůj význam. Na jejich místo nastupují zvukové plochy, jejichž součástí jsou také velmi citlivě a jemně promyšlené clustery (shluky). Ligeti je považován za tvůrce „zvukové kompozice“ (Klangkomposition) spočívající v práci s „mikropolyfonií“ v jemně odstíněných a prolínajících se zvukových plochách na základě výškových změn, rytmických proměn s neostrými vibrujícími postupy. Ligeti pro zápis svých skladeb používá klasickou notaci doplněnou i o přesné pokyny pro interpreta.

Příklad: Continuum pro cembalo (1968) –(Příloha 3)

1.4 BAREVNÉ SLYŠENÍ – SYNESTEZIE

Barevné slyšení je jedním z nejnámějších jevů, s nimiž se v oblasti vnímání můžeme setkat. Na toto téma napsal František Řehánek odborný článek Barevné slyšení otištěný v Hudební vědě č.3 roč.1968. Tento článek mi posloužil jako předloha pro zpracování této kapitoly a z větší části z něho cituji.¹⁶

Sousloví barevné slyšení je český ekvivalent pro německé *Farbenhören*, které bylo utvořeno podle anglického *colour-hearing*, a pro francouzské *audition colorée*, které se používá i v odborné literatuře psané jinými jazyky. Němci označují tento jev také jako *chromatische Synopsie*, *Doppelempfindung*, *Sekundärempfindung* nebo *Synesthesie*. Poslední výraz byl přejat z francouzštiny, kam ho zavedl podle řeckého slova Jules Miller. Všechny tyto odborné psychologické termíny (kromě synestezie) vznikly kolem roku 1880.

Barevné slyšení je nejrozšířenějším případem tzv. dvojího počítku (*Doppelempfindung*) neboli synestezie, tj. spojení nebo sloučení dvou nebo více smyslových sfér v jeden přesvědčivý akt vjemu nebo představy. Dvojí počitek nastane, když při smyslovém podráždění, například zvukovém, vzniká nejen příslušný adekvátní zážitek (v tomto případě zvuk, tón, šelest, lomož, rachot), ale zároveň i zážitek nebo také více zážitků z jiného smyslového okruhu, například barva. Všechny způsoby spojení akustických a optických kvalit se označují slovem *synopse*. Při účasti pestrých barev mluvíme o *chromatické synopsi*.

Proti barevnému slyšení stojí tónové vidění (*Tönesehen*). Zatímco u barevného slyšení je slyšený tón spojen s barvou nebo více barvami, aniž byl proto dán vnější podnět, při tónovém vidění k vidění barvě přistupuje zvuk, kterému v objektivním podnětu nic neodpovídá. Kvalita, která vystupuje v neadekvátní smyslové oblasti, tj. sekundární kvalita, nazývá se při barevném slyšení *fosfisma*, při tónovém vidění

¹⁶ Řehánek, F.: Barevné slyšení, In: Hudební věda, č.3, 1968, str.405-413

fonisma. Fotisma se neomezují jen na tóny, ale rozšiřují se i na barvy jednotlivých hudebních nástrojů, samohlásky, šumy a často i na abstraktní komplexy představ a pojmy (např. čísla, názvy dnů v týdnu, osob apod.). Často se vyskytuje i typ univerzálního synestetika, který do určité míry všechno vidí v barvách anebo slyší znít.

Na mezinárodním kongresu fyziologické psychologie roku 1890 v Paříži byla *audition colorée* vymezena v širším slova smyslu. Již dříve pozorovali, popsali a rozřídili E. Bleuler a K. Lehmann tyto jevy:

- světelné představy, tj. představy barev a tvarů při všech možných počitcích zprostředkovaných sluchem (*Schallphotismen* – zvuková fotismata)
- zvukové představy při vjemech zprostředkovaných zrakem (*Lichtphonismen* – světelná fonismata)
- barevné představy při počitcích chuťových (*Geschmacksphotismen* – chuťová fotismata)
- barevné představy při čichových vjemech (*Geruchsphotismen* – čichová fotismata)
- představy barev a tvarů pro počitky bolesti, tepla a vjemy hmatové
- barevné představy pro tvary

Původně se předpokládalo, že jde o přeskočení podráždění nebo počitku z jedné smyslové oblasti do jiné, takže primární, tj. vyvolávající počitek, stejně jako sekundární, tj. vyvolaný, má pro svou smyslovou živost a životnost charakter počitku jako následku normálního podráždění nebo vjemu při halucinacích.

Brzy se však ukázalo, že takové případy dvojího počitku jsou řídké, ale že se často vyskytuje spojení primárního počitku se sekundární kvalitou mající charakter pouhé představy, a ještě častěji pouhá dvojitá představa. Na základě toho se pak začaly lišit synestazie pravé, tj. pocíťované od nepravých, pouze představovaných, myšlených.

Albert Wellek oproti tomu dokazuje, že takové dělení se hodí jen pro extrémní případy a že mnohem častěji jde o množství přechodných forem mezi pravými,

pociťovanými synesteziemi a pouhými představovanými. Předkládá toto jejich rozdělení:

- dvojí počitek (počitek + počitek) s povrchním podrážděním
- následná představa (počitek + představa) s povrchním podrážděním
- následný počitek (představa + počitek) bez povrchního podráždění
- dvojí představa (představa + představa) bez povrchního podráždění

ad 1) dvojí počitek (např. hlas trubky je slyšen červeně, je zřejmě viděn s červení)

ad 2) následná představa (červeň si osoba ke hlasu trubky jen představí)

ad 3) následný počitek (někdo myslí na hlas trubky a přitom zřetelně vidí červeň)

ad 4) dvojí představa (někdo, kdo si představuje hlas trubky nebo naň myslí, představuje si zároveň bezděčně červeň anebo na ni myslí)

Obtíže vznikají při vymezování jednotlivých úkazů, zvláště při vidění v obrazech, kdy jsou celé hudební skladby spojovány s celými komplexy obrazů. Čím jsou v jednotlivých případech fotismata opravdovější, tím jsou zpravidla pro jejich nositele subjektivně přesvědčivější. Tím jsou také větší rozdíly mezi tónovými nebo samohláskovými barevnými systémy rozličných osob a je menší naděje, že se ony osoby dohodnou o „pravé“ barvě tónu nebo vokálu. Nicméně se barevné údaje různých osob do značné míry shodují.

Speciálně se barevným slyšením ve 20. letech 20. století zabýval G. Anschütz, který pořádal v Hamburku kongresy „Farbe – Ton – Forschung“ a publikoval stejnojmenné sborníky. Rozlišil synopsis:

- analytické (spojení jednotlivých tónů a barev, u některých osob vznikají celé systémy fotismat)
- synestetické či komplexní (spojení hudebních útvarů s klidovými či pohyblivými obrazy)
- analyticko – syntetické (barvy jsou přiřazovány jednotlivým tóninám)

V přiřazování barev k tónům či tóninám se někdy objevují určité interindividuální shody (např. spojování tónu f1 či zvuku trubky s červenou barvou). Většinou se však projevuje velká variabilita (často připomínané odlišné barevné charakteristiky tónin u Rimského - Korsakova a u A. Skrjabinu).¹⁷ Podle řady výzkumů se zdá, že úplný analytický nebo analyticko – syntetický tónový nebo tóninový systém barev bývá pravidelně spojen s více či méně spolehlivým absolutním sluchem.

Nejstarší a dosud nepřekonaný je případ absolutně slyšícího univerzálního synoptika vídeňského hudebníka, badatele a skladatele Roberta Lacha, který roku 1903 svůj vlastní případ popsal, aniž by uvedl svoji totožnost s autorem. Roku 1905 pak tentýž případ popsal Lachův učitel Richard Wallaschek. Lach měl soustavu velmi jemně odstíněných subjektivních barev pro 19 tónů oktávy i s enharmonickými variantami, pro všechny durové i mollové tóniny (tónina dostala zpravidla barvu základního tónu) rovněž i s rozlišením enharmonických variant, pro všechny intervaly, pro všechny nástroje a vokální hlasy, pro všechny samohlásky a dvojhásky a viděl všechnu hudbu a řeč (slyšenou i pouze představovanou nebo viděnou) v barvách.

Právě na případě R. Lacha dokládá A. Wellek závislost absolutního sluchu na barvách. Jak sám Lach popisuje pozoroval, že jeho barevné slyšení vystupuje periodicky od výrazného k méně výraznému a zároveň s ním funguje i absolutní sluch silněji nebo slaběji. Ve 46 letech pak u něho fotismata navždy zmizela a zároveň s nimi Lach ztratil i absolutní sluch.

Wellek pak studoval otázku, jestli také komplexní hudební synopse absolutní sluch podporuje anebo jej zcela vytváří, ale k žádné určité odpovědi nedošel.

Většinou u absolutního sluchu podmíněnému synopsami nelze podle každé ze subjektivních barev fotismat usuzovat na tón (nebo tóninu), který (nebo která) jí podle zkušenosti přísluší. Zpravidla v takových případech barva a tón jako zážitek srůstají

¹⁷ Poledňák, I.: ABC – stručný slovník hudební psychologie, Praha, 1984, str.374, 375

dohromady v nerozborný celek. Tón a barva tvoří společnou kvalitu. Barva se stává vlastní tónu od kterého nemůže být odtržena, aniž se jeho vlastní kvalita nerozpadne. Podle barvy se při absolutním sluchu tón pozná, a fotisma tedy přispívá k jeho poznání.

Fotismata, jak bylo na základě mnoha výzkumů prokázáno, nejsou jevem naprosto vzácným a mnozí badatelé jim věnovali velkou pozornost. Podle údajů Augusta Messera lze je zjistit dokonce asi u 12% lidí, kdežto fonismata jen asi u 4%. O fotismatech, i když neprozkoumaných, svědčí i mnohé výroky umělců, básníků a hudebníků, hlavně z doby romantismu.

1.5 KLAVÍRNÍ CYKLUS J. VŘEŠŤÁLA - PALETA

1.5.1 Jiří Vřešťál (1930 – 1952)



Jiří Vřešťál se narodil 21. července 1930 v Praze. První hudební vzdělání, zejména základy klavírní hry, se Jiří Vřešťál naučil u svého otce, který byl výborným amatérským hudebníkem (hrál na klavír a klarinet) a který spolupracoval s M. Škampou jako korepetitor jeho violoncellové třídy. Jiří Vřešťál se vedle studia na gymnasiu intenzivně věnoval kompozici. Základy harmonie získal u prof. Uzelace (1941 – 1942) a zdokonalil se u prof. F. Píchy (1942 – 1945). Skladbu studoval s přestávkami soukromně u vynikajícího českého skladatele V. Nováka. V roce 1947 nastoupil do 5. ročníku pražské konzervatoře do klavírní třídy prof. Emy Doležalové. Konzervatoř tehdy řídil Dr. Václav Holzknacht, působila zde řada vynikajících umělců (K. P. Sádlo, P. Kohout, F. Maxian, M. Micka atd.). Student Vřešťál se po celou dobu studia projevoval velmi aktivně, například v roce 1948 se stal laureátem Smetanovské klavírní soutěže. Konzervatoř absolvoval v roce 1950 absolventským koncertem (A. Chačaturjan: Koncert pro klavír a orchestr, symfonický orchestr FOK, dirigent Dr. Smetáček), jehož náročnost svědčí o Vřešťálově vysoké pianistické kvalitě. Po ukončení studia na konzervatoři pokračoval ve studiu na HAMU v Praze u prof. Františka Maxiana (1950 – 1952). V roce 1952 požádal vzhledem k dlouhodobé chorobě ruky o odklad postupové zkoušky. Povolení získal, ale další zkouška se již nikdy neuskutečnila. 20. srpna 1952 Jiří Vřešťál dobrovolně ukončil svůj život.

Za svůj krátký život tento mimořádně nadaný klavírista a skladatel složil celkem 38 skladeb. Většinu z nich zasvětil především klavíru a některé z nich přednesl na svých klavírních koncertech (Paleta, Rudolfinum 1950).

Československý hudební slovník uvádí tato díla:

Sonáta ve starém stylu (1943)

Cyklus Den (1943)

Romantické kousky (1943)

Polky (1944)

Nálady (1945)

Fugy (1945)

Charakteristické studie (1946)

Cyklus Paleta (1947)

Písně beze slov (1947)

Pohádka (1952)

Písňový cyklus Vidiny (1949)

Sonáta h moll pro housle a klavír (1948)

1.5.2 psychologická charakteristika barev

Klavírní cyklus Paleta zkomponoval Jiří Vřešťál v roce 1947, ve svých sedmnácti letech. Jak je uvedeno v záhlaví první strany, cyklus věnoval svému „tatičkovi, který tolik miluje barvy“. Protože spolehlivých historických pramenů o životě Jiřího Vřešťála je velmi málo, nevím, zda otec Jiřího Vřešťála byl výtvarně vzdělán, či jestli výtvarným studiem neprošel i sám autor klavírní Palety. Myslím si však, že i když by Jiří Vřešťál neměl přímé osobní zkušenosti s výtvarným uměním, jistě se před takto cíleně zaměřenou kompozicí zabýval psychologickou charakteristikou jednotlivých barev. Z tohoto důvodu bych se ráda zmínila alespoň o obecných znacích, které v sobě nesou vybrané barvy, a které s největší pravděpodobností inspirovaly Jiřího Vřešťála ke kompozici klavírního cyklu Paleta.

BÍLÁ

Bílá je barvou světla, které je syntézou všech barev – bývá symbolem nejvyšší hodnoty. Je to barva ctnosti, nevinnosti, čistoty a cudnosti. Bývá spojována se začátkem života, a také s jeho koncem – ovšem jen tam, kde tento konec není pouhým zánikem, ale zároveň počátkem něčeho nového. V Orientu je bílá barvou smutku, objevuje se i v pověstech a mýtech, které nějak souvisejí se smrtí a znovuzrozením. Bílé jsou svatební šaty i rubáš.

ŽLUTÁ

Je výrazem radosti, veselí a otevřenosti. Zlatá žlut' připomíná sluneční zář – proto má podobný význam: značí život, moudrost a božské světlo. Ve všech mýtech, pohádkách a legendách patří zlatá žlut' bohům. Ve starých asijských kulturách platila žlutá za barvu moci, také dodnes je posvátnou barvou buddhistického náboženství. Jako každá barva má i svoji dvojznačnost – svoji kladnou i zápornou podobu. Může symbolizovat lásku a nesmrtelnost, ale také žárlivost a pýchu. Ve středověku se stala žlutá barvou hanby. Museli ji nosit žebráci, malomocní, prostitutky a svobodné matky. Naposledy zneužili symboliky žluté nacisté: po vzoru středověku přikázali nosit Židům viditelné znamení – žlutou Davidovu hvězdu.

ČERNÁ

Je barvou tmy, prázdnoty, smutku, symbolizuje zánik a smrt. Jestliže bílá znamená v některých kulturách konec spojený se začátkem něčeho nového, symbolizuje zde černá pouhý zánik, pád do nicoty, ze které není návratu. Obecně je to barva neštěstí, smutku, temného tajemství, magie i zla. „Ve středověku ovšem platila černá i za barvu pokory, skromnosti a odříkání, proto byla zvolena pro roucho kleriků a mnichů.“¹⁸ Ve východních zemích je patrná její dobrá tvář, je barvou plodnosti. Černá je úrodná země,

¹⁸ Pleskotová, P.: Svět barev, Albatros Praha, 1987.

černé jsou mraky plné deště, který přináší životodárnou vláhu. Černá tma je také místem klíčení – vznikání.

ČERVENÁ

Ztělesňuje živost, čilost, dynamiku a sílu. Symboliku jí propůjčují krev a oheň, je to barva životní síly. Historicky je to první užívaná barva ve všech kulturách. Archeologické nálezy z období mladého paleolitu dokazují, že pravěký člověk si touto barvou maloval tělo. Mrtví byli obalováni červeným okrem nebo pohřbíváni s miskami krevele – červeň měla dodat sílu a život posmrtnému bytí. Později se červená stala symbolem lásky a vášně. Erós, řecký bůžek, nosí červený plášť, červená je barvou indické bohyně Lakšmí, dávkyně lásky, zdraví, krásy a štěstí. Červená je však také barvou krvavého násilí, barvou válek a revoluce. Ve středověku symbolizovala také zákon a spravedlnost.

RŮŽOVÁ

Působí dojmem naivity, něžnosti, melancholie a opojení. Je to také barva magie, rozpolcenosti a slabošství.

MODRÁ

Je to barva klidu, uspokojení a souladu. Symbolizuje nebe, vodu, nekonečnost, nedosažitelnost a hlubokou víru. Je nejčastější barvou připisovanou bohům. Například nejvyšší egyptský bůh Amón je modrý, Opeřený had, stvořitel Aztéků, je také modrý. Na druhou stranu modrá barva měsíčního svitu může být také barvou tajuplných mocností, dobrých i zlých. V pohádkách jsou modré čarovné květy, modrý je pták štěstí. Světle modrá působí přívětivě, vyvolává představy oblohy a vzduchu, ticha a touhy. Tmavě modrá je vážná až skličující, barva dálek, hloubky a rozjímání.

ORANŽOVÁ

Vyjadřuje energii, přátelství, radost. Je spojována s představou slunce, tepla, bohatství, zlata a úrody. Podobně jako žlutá a červená působí vzrušivě. Je barvou veselí a vzdoru, dokáže však zdůraznit i pocit neštěstí.

FIALOVÁ

Směšuje v sobě protiklad a napětí červené a modré, dynamismus a statečnost, impulzivní výboje a laskavé oddání. Je náročná, neklidná, znepokojivá, melancholická a tajemná. Symbolizuje důstojnost, povýšenost, mystickou tajemnost a utlumenou vášeň. Může však vyjádřit i citlivost a skrytou touhu. Ten kdo miluje fialovou chce být především okouzlen a touží také okouzlovat druhé. Je to barva sentimentálních snů a romantiků, kteří se v praktickém životě většinou příliš nevyznají, nedovedou odlišit skutečnost od svých snů a přání, jsou těkaví a nerozhodní.

ZELENÁ

Vyvolává klid a pohodu, byla vždy symbolem života, znovuzrození, svěžesti a mládí. Vyjadřuje životodárnou sílu přírody, a proto je pokládána za barvu jistoty a růstu. Nese v sobě naději, mládí, může působit teple i chladně. Je tichá, vyrovnaná, hrdá a ochraňující. Druhá strana zelené je ta, že je to barva zlých duchů a démonů. Zlý vodník loví lidské dušičky i kosmickým bytostem dává lidská fantazie většinou podobu ošklivých zelených mužíčků.

2. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 JIŘÍ VŘEŠŤÁL: PALETA – ANALÝZA DÍLA

Uvědomíme-li si, že Jiří Vřešťál zemřel v roce 1952, tedy v období nejtěžších let totalitního komunistického režimu, musíme si přiznat, že jeho kompoziční styl byl na svou dobu velmi progresivní. Vždyť v době padesátých let v tehdejší Československu byl díky působení Zdeňka Nejedlého uznáván za skladatelský vzor pouze Bedřich Smetana. Vřešťál ve své kompoziční práci vychází ze základů klasické harmonie tonálního systému dur, moll, ale často experimentuje s výdobytky nových kompozičních technik (dodekafonie, volná tonalita). Po melodické stránce jsou jeho linie zpěvné, logicky klenuté, zejména v částech s jasnou optimistickou náladou (Bílá, Růžová). Často používá nepravidelných rytmů i jejich vzájemného střídání, zejména pro podtržení dramatického účinku, pocitu neklidu až rozervanosti. (Červená).

Rytmus je také prostředkem k navození charakteristiky jednotlivých skladeb. Obecně delší hodnoty vyjadřují klid, chlad, zamyšlení (Bílá, Černá a Fialová), rychlejší hodnoty veselost, pohyb, vybití nahromaděné energie, vášně (Zelená, Oranžová, Červená). Některé části využívají kontrastu, jakoby skladatel chtěl zdůraznit, že každá barva má dvě tváře, své dva protipóly. Harmonická stránka je velmi bohatá. Vřešťál pracuje se souzvuky a akordy jako nositeli barevného účinku. Pro vyjádření chladných klidných jemných barev používá prázdných nekomplikovaných konsonantních souzvuků, zatímco pro charakteristiku barev živelných, teplých až agresivních, využívá často disonantní kvartové zahuštěné akordy a zvětšené intervaly. Skladateli není cizí ani práce s kontrapunktem či práce s dvanáctitónovou řadou – dodekafonií. Tato komplikovanější skladatelská práce pak podtrhuje hlubší filosofický obsah skladby (Fialová). Opírá-li se

Vřešťál o tonální základ, je pro něho tónina nositelkou základního barevného účinku (Bílá – C dur, Růžová-Des dur).¹⁹

Shrneme-li kompoziční práci Jiřího Vřešťála, můžeme říci, že přes své mládí byl mimořádně nadaným skladatelem. Jmenovitě klavírní cyklus Paleta byl dokončen roku 1947, tedy ve skladatelových sedmnácti letech. V té době měl za sebou pouhé čtyři měsíce studia na konzervatoři. Všechny Vřešťálovy klavírní skladby mají osobitý charakteristický rys a tím je, že autor z minima dokázal vydobýt maxima. Technickými prostředky, ve kterých je znát skladatelova pianistická obratnost (vždy působí plasticky, jsou dobře hratelné) dokáže z klavíru vytěžit vše, co tento překrásný nástroj nabízí.



BÍLÁ

Andante semplice (zvolna, jednoduše, prostě)

Za úvodní část klavírního cyklu Paleta Jiří Vřešťál zvolil barvu bílou, která ve své podstatě ani barvou není, vzniká syntézou všech barev. Jakoby záměrně v úvodu byla zařazena ta barva, která je základem, ze které rozkladem všechny další barvy vznikají. Bílá je barvou světla, čistoty a nevinnosti. Skladba odpovídá této charakteristice svou klidnou atmosférou s jemně klenutou prostou melodií podbarvenou rozloženými akordy přeznívajícími v *legatissimo*. Jemnost zvuku způsobuje i předepsané užití levého pedálu v celé skladbě, kromě střední části, spolu s dynamickým rozvržením skladby (nejčastěji *p* po maximální *mf*).

¹⁹ Dušek, B.: Barevné slyšení tónin, In: Hudební věda, č.3, 1969

Úvodní část je složena ze dvou klasických melodických frází pravé ruky s doprovodem rozložených paralelních septakordů s vynechanou kvintou v levé ruce. První fráze plyne v jasné C dur, však ve druhé frázi se tónina uvolňuje a přechází zvolna ve volné tonalitě do střední části. Ta počínaje devatenáctým taktem přenáší melodii do levé ruky plynoucí dále ve dvou devítitaktových frázích. Pravá ruka připomíná typickým rytmickým pohybem třech osmin se zadržanou třetí osminou v ligatuře doprovodné septimové akordy z úvodní části, tentokrát však složené nejčastěji z terciových a sekundových intervalů. Volná tonalita se postupně usazuje na dominantním septakordu z C dur, který je vstupní branou pro návrat úvodního tématu. Závěrečná část doslova opakuje první úvodní frázi, ve druhé se stejně jako na začátku skladby začne vzdalovat základní tónině, ale závěrečné čtyři takty již směřují ke konečnému tonálnímu ukotvení skladby v C dur.

ŽLUTÁ

Allegretto scherzoso (poněkud rychleji, žertovně, dováděivě)

Již skladatelovo tempové a výrazové označení napovídá, jaké charakteristice bude tato skladba odpovídat. Žlutá barva je výrazná, teplá, veselá, proto je skladba komponována ve svěžím dvoučtvrtovém taktu s převážným užitím šestnáctinových a osminových not, navíc často vylehčených ve staccatu. Skladba se zdržuje ve střední a vyšší poloze klávesnice, což podtrhuje světlý zvukový vjem. Již úvodní souzvuk zvětšené kvarty a dále žertovně plynoucí šestnáctiny obalující rozvod do čisté kvinty spolu se zněním velké sekundy v levé ruce dávají tušit žertovný charakter skladby. Nápadně často se v průběhu skladby vyskytuje interval zvětšené nebo čisté kvarty, a to i v násobené podobě vrstvením do souzvuků převážně v paralelních postupech. Tyto kvartové otevřené intervaly dodávají žluté nezkalený, jasný někdy až křiklavý optimistický náboj.

ČERNÁ

Grave (těžce, vážně, hluboce)

Z psychologického hlediska je černá barvou smutku, bolesti, zániku, prázdnoty. Vřešťál pro tuto charakteristiku využívá hudebně – psychologických prostředků jako jsou disonantní intervaly a jejich vzájemné vrstvení do akordů, rytmus s proměnlivostí rytmických hodnot, velký tónový rozsah s častým střídáním poloh i velmi klidné tempo skladby.

Úvodní část začíná taktem, který je svébytně specifický. Obsahuje vzestupný krok zvětšené kvarty doplněný rozvodem malé sekundy. Tyto intervaly jsou silně disonantní, ve fortissimu, a tím dávají motivu charakter bolestného výkřiku. Tento výkřik se ztrácí pohlcen temnotou, prázdnotou symbolizovanou v dalším taktu zahuštěným souzvukem v hluboké poloze, který vytváří v těžkých krocích šesti taktů naléhavé ostinato. Nad ním pravá ruka v paralelních oktávách s doplněnou kvintou postupuje nejčastěji v krocích vzestupných a sestupných sekund, které vyznívají velmi žalostně.

Střední díl nastupuje s kontrastní silou zvuku – subito sonore (sytým tónem, zvučně), naplněn ostře disonantními akordy prudce střídanými v hluboké či vysoké poloze klávesnice. Od čtvrtého taktu se pohyb ustálí v pětiosminovém taktu na motivku, který se celkem ve třech taktech tvrdošíjně opakuje, pouze s poklesem trojzvuku na první době. Tento motivek obsahuje sekundový sestup pěti tónů ve dvaatřicetinách, vzbuzující pocit vtíravého, škodolibého, pokoušivého našeptávání, které vyústí v opakování úvodního bolestného výkřiku v nepatrné rytmické a tónové obměně.

V závěrečné části se vrací motiv temnoty ostinata v hluboké poloze levé ruky. Pravá ruka nastupuje krokem zmenšené oktávy (znějící velká septima) ve vysoké poloze a dále pokračuje s improvizčním charakterem až do devatenáctého a dvacátého taktu, kde se ozve část citace úvodního bolestného výkřiku. Tato špatná vzpomínka jakoby vyvolala náhlý afekt zoufalství, bolesti (závěrečná pasáž v unisonu), která má

sílu „srazit až na kolena“. Po tom všem se rozhostí pocit prázdnoty – celou skladbu uzavírá kvartkvintový souzvuk v pianissimu.

ČERVENÁ

Impetuoso (bouřlivě, prudce, dravě)

Tato část je ze všech částí nejdramatičtější. Působí velice kompaktně, bez kontrastních dílů, valící se v jednom tahu od začátku do konce. Celkový ráz červené je typický neklidem, živelností, trhaností, čehož skladatel dosahuje rytmem rozepsaným do nepravidelných lichých taktů, které se i v průběhu skladby často střídají. Důrazy a těžké doby vycházejí nesymetricky, což podporuje spontánní, nevyrovnanou, divokou náladu. Již úvodní krok zvětšené kvarty i dále často užití disonantní zahuštěné souzvuky a to vše v dynamickém rozpětí *mf* – *fff* dávají červené jasnou charakteristiku hrdé, silné, vášnivé až živočišné barvy.

Skladba začíná v hluboké poloze, postupně se prakticky takt po taktu prodírá vzhůru až dosáhne nejvyšších tónů (*des*⁴), odkud prudce padá zpět do původní hluboké polohy. Odtud se znovu vzpíná vzhůru, až vše ukončí divoký sestup v oktávovém unisonu. Tento vývoj ve skladbě mi z psychologického hlediska připomíná vyjádření vášně. Vášně, která se rodí v nitru, skryta hluboko pod povrchem, postupně „probublává“ na povrch, až vybuchne plně, otevřeně. Může se podařit, aby se na čas skryla, ale zanedlouho vybuchuje znovu, tentokrát definitivně se všeničivou silou. Červená je však barva silná a hrdá, proto nesnese pocit porážky nebo rezignace. I tak by se dal vysvětlit význam pětikrát opakovaného souzvuku ve *fff* na samý závěr skladby.

RŮŽOVÁ

Andante (zvolna, krokem)

Růžová je proti předešlé červené velice kontrastní část. Užívá lichého pětičtvrtového taktu. Tato lichost zde nepůsobí impulzivně, dravě jako v červené, ale naopak klidně až ostýchavě. Přispívá k tomu i klidné tempo melodických tónů, které se převážně zdržují

ve střední poloze klávesnice a jsou hrány levou rukou. Charakteristický je pro růžovou rytmický pohyb osmin střídáný pozastaveními na čtvrt'ových hodnotách. Tato nesymetricky rozložená pozastavení velmi připomínají ostýchavý projev někoho, kdo nám chce něco sdělit, ale není si jistý, zda nás to bude zajímat. Souzvuky v pravé ruce často obohacené o malou či velkou sekundu probarvují melodické tóny v levé a jakoby stále rytmicky „pokulhávají“ za melodií. To dává celkovému vyznění jemný oparový nádech a neurčitý pocit sklíčenosti.

Kontrastní díl- Poco meno mosso (trochu méně hybně) začíná zvětšeným kvintakordem, který zde vyznívá velice bolestně. Melodická linie kráčí pomalu, často přes chromatické tóny, které tomuto místu dodávají bolestný až zlověstný charakter. Jakoby zde Vřešťál na ploše pouhých čtyř taktů chtěl ukázat růžovou i v jiném světle, jako barvu chladnou a zlou.

Následuje návrat něžné, jemné úvodní části, která se doslovně opakuje pouze se změnou polohy o jednu oktávu výše. Vyšší poloha dodává charakteristice růžové v závěru ještě jemnější a křehčí nádech. Závěrečné dva takty kódy končí na D^7 , čímž vzniká pocit neukončenosti, očekávání až vznesené otázky na konci skladby.

MODRÁ

Andantino piacevole (zvolna, líbivě, příjemně)

Je nejznámější a také nejhranější částí cyklu. Tato obliba je pravděpodobně způsobena tím, že na malé ploše dokázal skladatel využít velmi pestrou paletu barev klavírního zvuku. Od klidně plynoucí kantilény probarvené jemnými akordy přes toccatovou dramatičnost až po brilantní pasáž téměř přes celou klávesnici. Skladba je na půdorysu malé třídílné formy. Tato třídílnost umožňuje využít značného kontrastu mezi díly a toho také Vřešťál využívá prakticky ve všech částech cyklu, ale právě v modré je tento kontrast nejzřetelnější.

Díl a – postavený harmonicky na základním G dur.

Tato část v interpretaci vyvolává představu blankytného nebe. Tohoto průzračného dojmu skladatel dosahuje díky nekomplikované harmonii souzvuků v pravé i levé ruce. Levá ruka kráčí v klidných krocích v rozpětí nejčastěji kvinty. Tyto kroky jsou i harmonickým basem (tj. základním tónem a kvintou) pro akordy v pravé ruce. Pravá ruka je proti levé v rychlejším šestnáctinovém pohybu, ale vždy se na půl taktu zastaví a přeznívá pomocí ligatur, jakoby se chtěla rozletět, ale něco jí v tom brání. Souzvuky pravé ruky jsou zajímavé už tím, že při soustředěném poslechu v nich můžeme slyšet tři vrstvy. První vrstva se skládá z nejvrchnějších tónů akordů, které tvoří „kostru“ jednoduché melodie. Druhá vrstva je složena z kvintakordů, které nejčastěji obsahují průtah k následnému základnímu tónu. Třetí vrstva vzniká stupnicovou řadou čtyř nejspodnějších tónů hraných pravou rukou. Souzněním těchto tří vrstev vzniká rafinovaná jednoduchost zvuku v rozmanitosti.

Díl b Allegro (rychle) – zcela kontrastní tóninově, tempově, dynamicky i rytmicky

Úvod in f, na hlubokém oktávovém basu zní ve střední poloze „toccatové“ střídání pravé a levé ruky v rychlých šestnáctinách, přičemž souzvuk intervalů na první době je stejný jako souzvuk na těžkých dobách z úvodní části. Tentokrát však souzvuky vyznívají v naprosto odlišném charakteru. Dále skladba opouští f moll a pokračuje ve volné tonalitě. Charakter zůstává stejný, postupně se tóny dostávají ze střední polohy výš a výš, i tempo se zrychluje (accelerando), až skladba vrcholí souzvukem f^3 des⁴ f^4 , který je začátkem brilantní pasáže. Tato pasáž přes čtyři oktávy rychle uvolňuje obrovské nahromaděné napětí střední části a utichá pomocí originálního efektu. Skladatel předepisuje stisknout nehlučně, důsledně všechny klávesy předepsaného akordu, který se díky zadržení ozvuku alikvotních tónů ozve jako z dálky až po následné výměně pedálů. Celá střední část díky živému, lehce zaokrouhlenému pohybu šestnáctin vyvolává pocit vlnění moře. Čím výše vlny pění, tím více vzrůstá napětí, až

dosáhne vrcholu a tato největší vlna všechno smete, uhladí. Voda se postupně vsákne nebo vypaří. Vypaří se kam? Do nebe.

Díl a' - návrat úvodního „nebeského“ motivu v G dur. Pravá ruka hraje stejný třívrstvý motiv, ale přenesený o oktávu níže. Nad ním zaznívá levá ruka ve vysoké poloze jakýmsi cinkáním stříbrného zvonku, což dodává znění a charakteru modré ještě křehčího, průsvitnějšího dojmu.

ORANŽOVÁ

Allegro giocoso (rychle, hravě, žertovně)

Hlavní charakter oranžové je energie, radost, vzrušivost. Vřešťál této charakteristiky dosahuje pomocí použití zahuštěných akordů, které se skládají z disonantních intervalů m.2, v.2, m.7, v.7 atd. /viz Vyjadřovací prostředky hudby – Intervaly/. Tyto intervaly sami o sobě mají napjatý vzrušivý charakter, který se umocňuje jejich vrstvením v akordech. Celá skladba je pojata v tříčtvrt'ovém taktu tanečního charakteru.

Úvodní motiv je složen ze souznění dvou stupnicových vzestupů v rozpětí velké tercie, což vyznívá otevřeně, sebejistě až ukřičeně. Na těžkých dobách vytvářejí šťavnatý zvuk zahuštěné akordy. V závěru dílu Vřešťál užívá šestitónové stupnicové sestupy modálního charakteru. Působí zde nekonvenčně až umíněně.

Střední část pokračuje ve valčíkovém rytmu, v prvním taktu probarvena souzvukem tónů celotónové řady, ve čtvrtém taktu ozvláštněna o efektní glissando, které „rozstříkne“ tóny přes dvě oktávy. V závěru části pravá ruka sestupuje v zmenšených kvintakordech, zatímco levá tvrdošijně trvá na svém f¹. Následná chromatická řada tercií připravuje návrat úvodního tématu, který se v závěrečné části doslovně opakuje a je doplněn pouze závěrečnou kódou.

FIALOVÁ

Andante triste (zvolna, smutně)

Tato část má zvláštní osobitý charakter. Plyne v klidných krocích dvou melodických hlasů, které vyprávějí dosti bolestný obsah. Skladba je složena ze čtyř vln, z čehož tři jsou gradační a jedna je návratná. Oba hlasy postupují nejčastěji v krocích malé sekundy, což podtrhuje bolest a závažnost sdělovaného obsahu. Šestitaktové téma je stavěno výrazně chromaticky – z dvanácti tónů jich v pásmu pravé ruky zazní jedenáct. Pásmo levé ruky, které tvoří kontrapunktický protihlas vyčerpává všech dvanáct půltónů. Tato kompoziční technika je příznačná pro dodekafonii a proto tato skladba je nepochybně skladatelův experiment s touto novodobou kompoziční technikou. Vydělíme-li ze závěrečného kvintového souzvuku tón „c“, zjistíme, že je zastoupen čtyřikrát a všimneme-li si počátečního tónu „c“ vychází nám skladatelem zvolená řada c-des-d-es-e(fes)-f-fis-g-as-a(heses)-b-h. Skladatel v práci s dvojhlasem dodržuje přísná pravidla kontrapunktu v práci s disonancemi a konsonancemi. Na těžkých dobách znějí proti sobě většinou konsonance (sexty, tercie, kvinty, oktávy), pokud nastoupí disonance (sekundy, kvarty) jsou ve shodě s pravidly rozvedeny do konsonance. Od 7. do 10. taktu následuje přísný tříhlasý kánon ve spodních kvartách vystavěný z hlavy tématu, takže všech dvanáct půltónů základní řady se vystřídá již v průběhu půldruhého taktu.

Třetí zaznění tématu – pesante (těžce, s váhou) je zajímavé tím, že je transpozicí úvodních šesti taktů o velkou sekundu a to doslovně v obou hlasech. Jediná výjimka je v 13. taktu, kdy na čtvrté době v pravé ruce je v transpozici místo očekávané malé sekundy f-ges malá tercie f-as. Tato malá, ale významná změna dopomáhá vykreslit sílu gradace k vrcholovému místu celé skladby. Celá druhá část je přednášena jakoby sborově. Melodická linie je v pravé i levé ruce zdvojená do oktáv s přidáním kvinty. Toto vykvitování vnáší nový pohled na původně dodekafonické téma, skladatel

působením kvint zahrnuje do skladby i dosud chybějící harmonický rozměr hudby. Tyto paralelní kvintové postupy působí středověkým charakterem a oproti úvodní části tentýž obsah vyznívá zde rozhodně až slavnostně. Gradace síly zvuku je přerušena klesající pasáží oktávového unisona doplněného dráždivými sekundami v obou rukách. Pasáž ústí do zklidnění v motivickém dvoutaktí, vyčerpávající opět všech dvanáct tónů řady (dokonce v průběhu jednoho taktu), které uvádí závěrečný sedmitaktový oddíl. Závěr (takty 21-27) přináší téma v původním dvojhlasu, zpracované tentokrát technikou převratného kontrapunktu v oktávě.

Fialová je barva melancholická, znepokojivá, tajemná a náročná. Můžeme říci, že této charakteristiky dosáhl Jiří Vřešťál v této nejkomplicovanější a nejpropracovanější části bezesbytku.

ZELENÁ

Allegretto (poněkud rychleji)

V této části je zajímavé užití tóniny aiolské d i přesto, že se jedná o barvu živou, veselou, optimistickou. Může to být způsobené tím, že ve Vřešťálovi představa zelené nevyvolávala jednoznačně spontánní radostné pocity mládí, přírody, pohybu, uvědomíme-li si, že tento mladý člověk byl od narození vážně tělesně postižený. Jistý zvýšený smysl pro vyjádření bolesti je patrný v celém cyklu barev.

Zelená přesto působí veselým, svěžím, radostným dojmem, plyne v tanečním tříčtvrt'ovém taktu se skladatelovým upřesněním- staccato ben ritmico (krátce, rytmicky). V úvodu nad prodlevou hraného d (jen dvakrát střídaného 7. stupněm c) se v šesti svrchních tématických sekundách objeví sestupná melodie (a^2-c^2), a je od 7. taktu vystřídána prudkým vzestupem do ff a vzápětí padá do basové polohy. Celý hlavní motiv jakoby tančil a poskakoval, souzvuky zní prázdně, bezstarostně až šibalsky. Faktura je vylehčena, vyznívá jako hrána jednou rukou. Od 13. taktu nastupuje rytmická mezivěta na basových tónech f-c-es, odvozená z figury tématu.

Kontrastní díl – quasi trombe je celý vystavěn na melodii vedené sledem paralelních kvintakordů vždy v oktávové poloze. Pravá ruka v kvartách (kvinta a zdvojený základní tón), levá ruka v terciích (základní tón a tercie). Úsek vyznívá opravdu jako fanfára čtyř žesťů. Po dvoutaktové téměř glissandové mezihře nastupuje úvodní téma tentokrát jako z dálky (subito p). V 41. taktu se nečekaně mění aiolské „b“ na lydické „h“ a tím vnáší do skladby výrazný moravský melodicko-harmonický ráz.

Přes prudký skok do akordu Ges dur, který je krátkým vybočením se v klesající triolové pasáži (rozložený akord es moll) vrací základní tónina, ailská d. Tento divoký sjezd v oktávách od e^4 do D_1 a následné živelné čtyři takty v unisonu uzavírají nejen tuto část, ale celý klavírní cyklus Paleta (Příloha 4,8).

Jiří Vřešťál byl mladý, talentovaný člověk, který smysl života našel v hudbě. Na jedné straně mu byl nadělen mimořádný talent, na druhé straně měl závažné zdravotní problémy. Narodil se s vrozenou chorobou zakrnělých dolních končetin. Plně se oddal hudbě. Následující problémy s rukama ho zlomily. Měl sklony k psychickým problémům, které vyvrcholily sebevraždou. Žil pouze 22 let. Byl to život velmi plodný, naplněný hudbou.

Hodnocení V. Holzknechta: „Zdalo se, že mu osud vynahradí klavírní virtuositou a kompozičním talentem, oč ho tak hrubě obral jako člověka. Tvorba je ventil osobních bolestí a kompenzuje zpravidla to, co ve vlastním životě schází. Možná, že by mu byl odříkavý způsob života poskytl velké impulzy k velkým dílům. Dochované skladby ještě mladého a vyvíjejícího se autora svědčí o nesporném talentu a připouštějí domněnku, že by byl vývoj šel dál vzhůru. Ale stalo se něco opačného a my se musíme spokojit skutečností. Vřešťál přes krátkost lhůty, která mu byla poskytnuta nebo si spíše určil sám, a již se snažil horečnou činností co možná nejvíc vyplnit, prosadil jako skladatel a pojistil si jméno bez zřetele na osobní případ, který byl v pozadí. Vzpomínáme-li na něho, nemůžeme zamlčet, co bylo podstatné v jeho osudu, ale můžeme se zároveň těšit vědomím, že zanechal cenné skladby, které zůstanou v historii naší hudby jako dokument lidský a umělecký“.

2.2 SLUCHOVÁ ANALÝZA KLAVÍRNÍHO CYKLU PALETA JIŘÍHO VŘEŠTĀLA

Během práce na nastudování klavírního cyklu Paleta jsem se několikrát dotázala náhodného posluchače na barvu skladby, kterou jsem právě hrála. Některé odpovědi, které jsem obdržela, byly nesprávné nebo přibližné, ale hodně odpovědí bylo správných. Rozhodla jsem se proto provést sluchovou analýzu zaměřenou na určení a funkčnost barevné charakteristiky všech barev obsažených v klavírním cyklu Paleta.

Za analyzovaný zvukový materiál jsem ve všech případech použila nahrávku na CD celého klavírního cyklu Paleta od Jiřího Vřeštila. Cyklus obsahuje tyto části: Bílá, Žlutá, Černá, Červená, Růžová, Modrá, Oranžová, Fialová, Zelená. Tento zvukový záznam byl pořízen během mého absolventského koncertu 4.dubna 2006 v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou. Zkoumanou skupinu tvořilo 111 respondentů, z čehož bylo 65 dětí a 46 dospělých osob. Cílem zkoumání byly dva sledované údaje. Prvním sledovaným údajem bylo zjistit, do jaké míry se skladateli podařilo vyjádřit barevnou charakteristiku jednotlivých částí cyklu. Za zkoumaný vzorek zde posloužily odpovědi všech dotazovaných respondentů. Druhým sledovaným údajem bylo posoudit vliv vzdělání či hudební zkušenosti na správnost určení barevné charakteristiky jednotlivých částí cyklu. Za zkoumaný vzorek tentokrát posloužily odpovědi dvou oddělených skupin. První skupinu tvořilo 65 dětí, druhou skupinu 46 dospělých. Výsledek mého výzkumu mohu shrnout asi takto: Co se týče úspěšnosti určení jednotlivých hudebně vyjádřených barev nejvíce správných odpovědí získala, a to jednoznačně, barva černá (105). Za ní ve značném odstupu následovaly barvy oranžová (34), červená (31) a bílá (28). O něco méně správných odpovědí obdržely barvy fialová (16) a růžová (14). Stejný výsledek určení zaznamenaly barvy zelená a modrá (12). Nejméně správných odpovědí získala barva žlutá (11). (Příloha 5)

Dotazník obsahoval také položku sledující jakým způsobem hraná skladba či zvolená barva na respondenta působí. Odpovědi na tuto otázku byly velice zajímavé a plně potvrdily skutečnost, že největší vliv pro zvolení vybrané barvy mají asociace, které jednotlivé barvy vyvolávají. Proto i docházelo k časté záměně barev s podobným založením (např. žlutá – oranžová, modrá – růžová). Silný vliv asociace mohl být zřetelný například z odpovědi, která černou nazvala jako růžovou s doplněním „zní hnusně“.

Výsledek druhého sledovaného záměru, tedy vlivu vzdělání či hudební zkušenosti na úspěšnost výběru správné barvy, mohu zhodnotit asi takto: Porovnaný počet správných odpovědí mezi oběma skupinami vykázal poměrně malý rozdíl co do součtu správných odpovědí. (Příloha 6 a7)

Z tohoto důvodu se tedy mohu přiklonit k názoru, že vyšší míra vzdělání či hudebních zkušeností nemá zásadní vliv na rozpoznání hudebně-barevné charakteristiky analyzovaných skladeb. Vyjadřovací prostředky hudební řeči tedy nepotřebují zvláštní hudební vzdělání, působí přímo na samou podstatu člověka.

ZÁVĚR

Práce na této diplomové práci mne velice obohatila. Již dlouhou dobu jsem se zajímala o různé způsoby hry na klavír, ve snaze dopátrat se nejdůležitějších faktorů působících na znělost a barvu klavírního tónu. Vždy mě při poslechu uměleckého výkonu nejvíce uchvacoval zvuk nástroje. Domnívala jsem se, že ušlechtilost a krása tónu závisí především na kvalitě nástroje, míře talentu či fyzických dispozicích umělce. Tyto aspekty jsou jistě pro kvalitu tónu velmi důležité, ale musí být podpořeny správným technickým způsobem tvoření tónu. Každý interpret a především pedagog by se měl o správný způsob co nejvíce zajímat. Sám na sobě zkoušet a potvrzovat nově nabytých zkušeností, podněcovat žáky k hledání co nejpřirozenějšího a nejznělejšího tónu. Krása tónu však k postizení celého uměleckého záměru nestačí. Je třeba studovat i další aspekty správné interpretace díla. Vniknout do skladatelovy kompoziční práce a zdárně vyřešit jednotlivé interpretační formově-výrazové úkoly směřující ke kvalitní reprodukci díla. Právě práce na analýze Vřešťálovy Palety spojená s vlastní interpretací díla mi přinesla přímou osobní zkušenost, jak důležitá je důsledná práce na pochopení všech hudebně-výrazových složek díla. Interpret se pak stává jedinečným prostředníkem mezi skladatelem a posluchačem, pomocníkem, který odkrývá a předává hlubší smysl sdělovaného obsahu hudby.

SEZNAM LITERATURY

1. Böhmová, Z.: Kapitoly z dějin klavírních škol, Supraphon o. p., 1973.
2. Braudo, I.A.: Rozlišující funkce artikulace, In: Etudy o klavíru, Praha: Supraphon o.p., 1973
3. Dolmetsch, A.: Interpretace hudby 17. a 18. stol., Praha, 1958.
4. Dušek, B.: Barevné slyšení tónin, In: Hudební věda, č.3, 1969
5. Feinberg, S.J.: Klavírní tón a klavíristické pohyby, In: Etudy o klavíru, Praha: Supraphon o. p., 1987.
6. Golubovskaja, N. J.: Umění pedalizace, In: Etudy o klavíru, Praha: Supraphon o. p., 1987.
7. Kulka, J.: Řeč hudebního umění, In: Psychologie umění, SPN Praha 1991.
8. Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby, NLN 1985
9. Navrátil, M.: Dějiny hudby, Votabia s.r.o. 2003
10. Neigauz, G.G.: Umění klavírní hry, SPN Praha, 1983.
11. Poledňák, I.: ABC – stručný slovník hudební psychologie, Praha, 1984.
12. Pleskotová, P.: Svět barev, Albatros Praha, 1987.
13. Peřinová, L.: Vztah hudebního a výtvarného umění v tvorbě litevského skladatele a malíře M.K. Čiurlionise, In: Díváme se na hudbu, PF JU České Budějovice, 2002
14. Řehánek, F.: Barevné slyšení, In: Hudební věda, č.3, 1968.
15. Schnierer, M.: Soudobá hudba 20.století, JU Č.Budějovice, 1997
16. Sklovskaja, A.Š.: O výchově pianistických návyků, EGO-Press Karlovy Vary, 1996

PŘÍLOHY

Příloha 1: M.K. Čiurlionis: Fuga s jedlemi – Výtvarná část

Příloha 2: M.K. Čiurlionis: Fuga s jedlemi – Hudební část

Příloha 3: G.Ligeti: Continuum pro cembalo

Příloha 4: Jiří Vřešťál: Paleta

Příloha 5: Graf počtu správných odpovědí pro jednotlivé barvy klavírního cyklu Paleta

Příloha 6: Porovnání úspěšnosti určení barev mezi sledovanými skupinami respondentů

Příloha 7: Graf úspěšnosti sluchové analýzy klavírního cyklu Paleta Jiřího Vřešťála

Příloha 8: CD J.Vřešťál: Paleta, Eliška Havlíčková-klavír

Příloha 1: M.K. Čiurlionis: Fuga s jedlemi – Výtvarná část



Příloha 2: M.K. Čiurlionis: Fuga s jedlemi – Hudební část

28

Fuga • Fugue • Fuge

(Sostenuto) VL 345 (1908-1909)

The first system of the musical score is written for piano. It features a treble clef and a common time signature (C). The tempo marking is '(Sostenuto)'. The piece is identified as 'VL 345 (1908-1909)'. The music begins with a piano dynamic marking 'p' and a fermata over the first two measures. The bass line starts with a half note G2, followed by a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F

Musical score system 12, measures 12-14. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf* and *cresc.*

Musical score system 15, measures 15-17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f*. A section labeled *ossia cd.* is shown at the bottom of the system.

Musical score system 18, measures 18-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f*, *dim.*, and *mp*.

Musical score system 21, measures 21-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf* and *dim.*. A *p* dynamic is indicated at the end of the system.

Musical notation for measures 24-26. The system consists of two staves. Measure 24 is marked with *cresc.* and measure 26 with *dim.*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 27-30. The system consists of two staves. Measure 27 is marked with *mp* and *cresc.*. The notation includes various fingerings such as 4, 4, 5, 6, and 3.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. Measure 29 has a fingering of 1 4. Measure 32 is marked with *mf e cresc.* and includes fingerings 2 4, 3 5, and 2 4.

Musical notation for measures 31-34. The system consists of two staves. Measure 31 has fingerings 5 2 and 2 4 5. Measure 32 has fingerings 5 4 3. Measure 33 has a fingering of 1. Measure 34 has a fingering of 2 4 5. A dashed line connects the end of measure 32 to the beginning of measure 33.

33 *dim.* *p e cresc. molto*

This system contains measures 33, 34, and 35. Measure 33 begins with a piano introduction marked *dim.* (diminuendo). Measure 34 features a dynamic marking of *p* (piano) and the instruction *e cresc. molto* (and crescendo molto). The music consists of a treble and bass staff with various articulations and fingerings.

36

This system contains measures 36 and 37. Measure 36 continues the piano texture with a treble staff featuring sixteenth-note patterns and a bass staff with sustained notes. Measure 37 shows a continuation of the piano accompaniment.

38 *più cantabile*
(Vi = (ad libitum) = de)

This system contains measures 38 and 39. Measure 38 is marked *più cantabile* (more cantabile) and includes the instruction *(Vi = (ad libitum) = de)*. Measure 39 features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *p* (piano) and includes fingerings such as 1, 5, 4, 2, 1.

40 *dim.* *p*

This system contains measures 40 and 41. Measure 40 is marked *dim.* (diminuendo) and includes fingerings such as 1, 2, 1, 2. Measure 41 features a dynamic marking of *p* (piano) and includes fingerings such as 2, 1, 5.

György Ligeti

Continuum

Prestissimo *

Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1970

* Prestissimo = extremely fast, so that the individual tones can hardly be perceived, but rather merge into a continuum. Play very evenly, without articulation of any sort. The correct tempo has been reached when the piece lasts less than 4 minutes (not counting the long fermata at the end). The vertical broken lines are not bar lines — there is neither beat nor metre in this piece — but serve merely as a means of orientation.

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

Svému tatěkovi, který tolik miluje barvy, v upomínku vánoc 1947

PALETA BÍLÁ

JIRÍ VŘEŠTAL
(1930-1952)

Andante semplice (♩ = 56)

p
legato

P *P* *P* *P simile* *sempre legatissimo*

una corda

3 4 1 2

2 5 3 1 3 P x P x

espress. *cresc.*

tre corde P x P P P x

4 2 1 4 2 1 4 2 1 2 1 2

mf

4 1 5 1 1

dim. *p* *rit.* *a tempo p*

P P x P P x P *una corda* P P

P simile

rit.

XP

ŽLUTÁ

Allegretto scherzoso (♩ = 126)

8va

p

p sub.

P x P x P x P x P x P x

8va

mf

P x P x P x P x P x P x

8va

cresc.

P x P x P x P x P x P x

8va

f

m.d. *m.s.*

P x P x P x

8va

P x P x

P x P x P sfx sfx sfx sfx sfx

prava

ff *p sub*

8va

* P x

8va

P

P x P x P x P x P x P x

8 va

mf *p sub* *f alio*

P x P x P x P x P x P x

8 va

P x P x P x

ČERNÁ

Allegro pathetico *Grave* (♩ = 72)

ff *p*

P x P x P *simile* P

secco

x P P P P P x P P P P P x P P

Musical notation system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a piano introduction with chords and a melodic line. The dynamic marking *ff sub. sonoro* is present, along with the handwritten note *sy film khoruzheni*. Fingerings and articulation marks like 'x' are visible. Below the staff, the letters 'P', 'P', 'x', 'P', 'P', 'P', 'x', 'P', 'P' are printed.

Musical notation system 2, continuing the piece with more complex rhythmic patterns and chords. It includes dynamic markings like 'P' and 'x', and various fingerings. The letters 'P', 'P', 'P', 'P', 'x', 'P', 'x' are printed below the staff.

Musical notation system 3, featuring a section marked *come sopra*. The notation includes chords and melodic lines with dynamic markings 'P' and 'x'. The letters 'P', 'x', 'P', 'x' are printed below the staff.

Musical notation system 4, starting with a section marked *8 va*. It includes a melodic line with a slur and dynamic markings 'P' and *p sub.*. The letters 'P', 'P', 'P', 'P' are printed below the staff.

x P P P x P P P P P simile

P P P P x P P P P x P P x P P

ff sub P P x P x P x ff morendo pp sub P x P

ČERVENÁ

Impetuoso (♩ = 76)

mf P x P x P x P x P x

praus

cresc.

ff

P P x P P

x P x P x P

8 va

cresc.

P x P x

8 va

fff martellato

mf sub.

P x P x

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains four measures of music with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with slurs and accents. Dynamics are indicated as *P* (piano) and *f* (forte). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the fourth measure of the lower staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Below the staves, there are dynamic markings: *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P*.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with slurs and accents. Dynamics include *ff cresc.* (fortissimo crescendo) and *P* (piano). An *8 va* (octave up) marking is present above the first measure of the upper staff. Below the staves, there are dynamic markings: *P* *P*.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with slurs and accents. Dynamics include *fff* (fortississimo) and *P* (piano). An *8 va* (octave up) marking is present above the first measure of the upper staff. Below the staves, there are dynamic markings: *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x*.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with slurs and accents. Dynamics include *fff* (fortississimo) and *P* (piano). Below the staves, there are dynamic markings: *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x*.

RŮŽOVÁ

Andante (♩ = 104)

The first system of music features a piano introduction. The right hand plays a series of chords in the upper register, while the left hand plays a melodic line with eighth notes. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first measure is marked 'dolce' and 'p' (piano). The second measure is marked 'La melodia espressivo'. Below the staff, there is a dynamic marking 'P' (piano) and a wavy line indicating a tremolo effect. The system ends with a fermata over the final chord.

The second system continues the piano introduction. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line with eighth notes. The system ends with a fermata over the final chord.

The third system continues the piano introduction. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line with eighth notes. The system ends with a fermata over the final chord.

The fourth system continues the piano introduction. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line with eighth notes. The system ends with a fermata over the final chord.

Poco meno mosso

mf

P *P simile*

p *pp* *m.d.* *5 m.s. pochissimo accel.*

8 va bassa una corda al fine *P* *P* *x*

Tempo I.

sempre pp

P come sopra *P simile*

8 va

P *P* *P* *P* *P* *P*

Musical score for the first system, featuring piano (P) dynamics and a dashed line indicating continuation.

MODRÁ

Andantino piacevole (♩ = 66)

Musical score for the 'MODRÁ' section, including tempo markings like 'poco rit.' and 'a tempo', and dynamic markings like 'P' and 'P simile'.

čistý pedál

Allegro (♩ = 66)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 2, 2). Dynamics include a forte *f* marking and a piano *P* marking. The word *martellato* is written above the bass staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has chords and the lower staff has a melodic line. Dynamics are marked with piano *P* throughout.

The third system features two staves. The upper staff has chords and the lower staff has a melodic line with slurs and fingerings (3, 3, 2, 1). Dynamics include *più f* and piano *P*. A cross symbol *x* is placed below the first measure of the bass staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has chords and the lower staff has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 2, 3, 3, 2). Dynamics are marked with piano *P*.

cresc.
P

8 va...
accel.
rit.
P

8 va...
sffx
in tempo, brillante

dim.
X X

*) znovu nehlučně stisknout

Largo

Tempo I

fis

mf *p* *pp**) *pp* *sopra Cant.*

una corda

P P P X P P

e c

P P P simile

d a

poco rit. *a tempo p*
tre corde

P P P P

vic Fdur

dim. e rit.

8va *a m.s.*

P P P P X P

***) stisknout nehlučně, důkladně všechny klávesy
akord se ozve po výměně pedálu.

ORANŽOVÁ

Allegro giocoso (♩. = 72)

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (1-5). There are several instances of 'P' and 'X' markings below the notes, likely indicating fingerings or specific performance techniques. The second system continues the piece, featuring a *p* dynamic marking and similar rhythmic complexity. The third system also includes a *p* dynamic marking and maintains the lively character. The fourth system concludes the page with a *p* dynamic marking. The overall style is characteristic of early 20th-century piano music, emphasizing technical skill and rhythmic vitality.

1 4 5 5 4

p

P X P X P X P X

5 3 5 4

p

P X P X P X

3 5 3

P X P X P X P X

4 5

f *p sub* *f sub*

P X P X P X P X

cresc.

rit.

8va
più ff
in tempo

riten.
pesante

8 7 4 6 5 2 1 11
4 12
10 9 6
2 1 10

P P P3 x

H 1836

mf dim. e rit.

p sempre a tempo

P x P x

morendo

ZELENA

Allegretto (♩ = 72)

mf

stacc. ben ritmico

P x P x P P x

8 va

ff

f

P x P P x P x

Musical score system 1: Bass clef, piano accompaniment. The system contains two staves. The first staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. The second staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. Dynamic markings 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x' are placed below the notes. The text 'ff quasi' is written in the right margin.

Musical score system 2: Treble clef, Trombe part. The system contains two staves. The first staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. The second staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. Dynamic markings 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x' are placed below the notes. The word 'trombe' is written in the left margin.

Musical score system 3: Treble clef, piano accompaniment. The system contains two staves. The first staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. The second staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. Dynamic markings 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x' are placed below the notes. The text 'm.d.' and 'm.s.' are written in the right margin.

Musical score system 4: Treble clef, piano accompaniment. The system contains two staves. The first staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. The second staff has notes with fingerings 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2, 5, 2, 2. Dynamic markings 'p subito', 'f sub.', 'P', 'x', 'P', 'x', 'P', 'x' are placed below the notes.

Musical notation for the first system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamics include piano (P) and forte (f). There are 'x' marks under the bass line, likely indicating specific articulation or performance techniques. The system concludes with a fermata over the final chord.

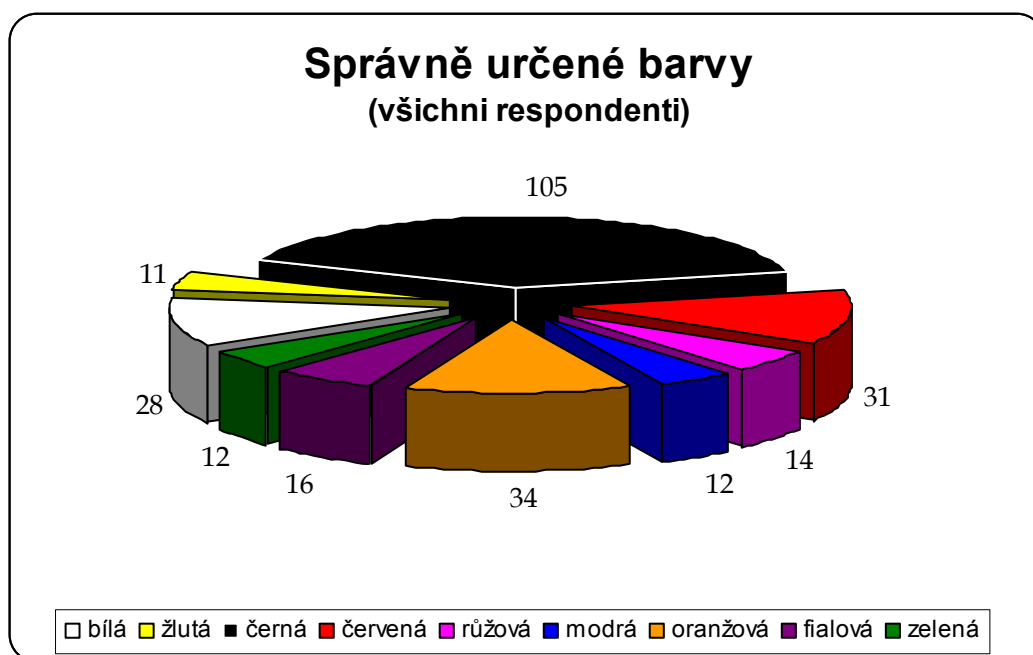
Musical notation for the second system. It begins with a piano (P) dynamic and a forte (ff) dynamic. A 'cresc.' (crescendo) marking is present. An '8va' instruction is written above the treble staff, indicating an octave shift. The system includes various articulation marks and dynamic changes.

Musical notation for the third system. It features a fortissimo (fff) dynamic. The bass line contains several triplet markings. The system includes various articulation marks and dynamic changes.

Allegro vivace.

Musical notation for the fourth system, starting with the tempo marking 'Allegro vivace'. It includes an 'in tempo' marking. The system features detailed fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The system concludes with a fermata over the final chord.

Příloha5: Graf počtu správných odpovědí pro jednotlivé barvy klavírního cyklu Paleta



Příloha6: Porovnání úspěšnosti určení barev mezi sledovanými skupinami respondentů

Určeno barev	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Celkem	Průměr
dospělí	1	11	15	9	6	4					46	
dospělí %	2,2%	23,9%	32,6%	19,6%	13,0%	8,7%						16,7%
děti	1	18	24	11	9	1		1			65	
děti %	1,5%	27,7%	36,9%	16,9%	13,8%	1,5%		1,5%				14,3%

Příloha7: Graf úspěšnosti sluchové analýzy klavírního cyklu Paleta Jiřího Vřešťála

