

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

SPOJENÍ HUDBY A VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE 20. STOLETÍ
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ondřej Jírový

Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Doc. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Plzeň 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 1. června 2018

.....
vlastnoruční podpis

Velmi rád bych poděkoval svému vedoucímu bakalářské práce Doc. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za skvělé vedení a inspirující komentáře. Stejně tak děkuji své rodině a přátelům za konstantní podporu po celou dobu studia na vysoké škole.

SPOJENÍ HUDBY A VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE 20. STOLETÍ

OBSAH

Úvod.....	2
1 ŘEČ UMĚNÍ A POROZUMĚNÍ, SROVNÁNÍ.....	3
1.1 KOMPARACE V HISTORICKÉM KONTEXTU	3
1.2 KOMPARACE MALÍŘSTVÍ A HUDBY	4
1.3 TYPOLOGIE PŘÍSTUPŮ	5
2 VYMEZENÍ ÚROVNÍ VNÍMÁNÍ A INTERPRETACE UMĚLECKÉHO DÍLA.....	10
2.1 TVAR V HUDEBNÍM A VÝTVARNÉM SVĚTĚ	10
2.2 BARVA V HUDEBNÍM A VÝTVARNÉM SVĚTĚ	15
2.3 SVĚTLO A KONTRAST, DYNAMIKA	17
2.3.1 Dynamika.....	19
2.4 KOMPOZICE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ	21
2.5 HUDEBNÍ KOMPOZICE	23
3 PRAKTICKÁ ČÁST	27
3.1 ÚVOD DO PRAKTICKÉ ČÁSTI	27
3.2 I. PROMENÁDA	29
3.3 SKŘÍTEK; GNOMUS.....	29
3.4 II. PROMENÁDA	32
3.5 STARÝ HRAD; VECCHIO CASTELLO	32
3.6 III. PROMENÁDA.....	35
3.7 TUILERIES, HRAJÍCÍ SI DĚTI; DISPUTE D'ENFANTS APRÈS JEUX	35
3.8 BYDLO; BYDŁO	37
3.9 IV. PROMENÁDA.....	39
3.10 TANEC NEVYLÍHNUTÝCH KUŘÁTEK; БАЛЕТ НЕВЫЛУПИВШИХСЯ ПТЕНЦОВ	39
3.11 SAMUEL GOLDENBERG A SCHMUYLE; SAMUEL GOLDENBERG UND SCHMUYLE.....	41
3.12 TRH V LIMOGES; LIMOGES, LE MARCHÉ	43
3.13 КАТАКОМБЫ; CATACOMBAE SEPULCRUM ROMANUM	45
3.14 БАБА ЈАГА, ДОМЕК НА КУРЌИ НОЖСЕ; ИЗБУШКА НА КУРЬИХ НОЖКАХ	47
3.15 VELKÁ KYJEVSKÁ BRÁNA; БОГАТЫРСКИЕ ВОРОТА.....	49
ZÁVĚR.....	52
RESUMÉ	53
SEZNAM LITERATURY	54
SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK, GRAFŮ A DIAGRAMŮ	55
PŘÍLOHY	I

Úvod

Umění je tak staré jako lidstvo samo. Nejstarší důkazy pochází již z doby paleolitu 3 miliony let před naším letopočtem. Původně existovalo jako velmi prostý a přirozený způsob sebevyjádření. Tvůrčí činností mohly být nástěnné malby, hliněné figurky nebo hra na první blánové bubny. Jestli tehdejšího člověka nutila víra, rituál, společnost nebo jen lidská zvědavost, o tom lze vést dlouhé diskuze.

Dnes je umění plně rozvinuté do všemožných směrů a oblastí. Funkce umění stále vznikají a zanikají, tak jak se společnost vyvíjí. Dnes kromě nejvíce rozšířené funkce relaxační a estetické lze pozorovat i například funkci terapeutickou, reklamní, signalizační, dokumentární, seberealizační, poznávací, hodnotící, erotickou a funkci sebe vyjadřovací.

Výsledky umělecké činnosti, tak zvané artefakty, jsou zpětně vnímány a zkoumány. V tomto případě je velmi důležitá umělecká sečtělost, odborné vzdělání, které nás provede uměleckým slovníkem a způsoby uvažování o daném druhu umění. Není divu, že se grafický návrhář vyzná v psychologii barev nebo že hudební skladatel stejně tak chápe psychologii hudby, však takové dovednosti jsou nezbytné k plnohodnotnému provozování umělecké disciplíny.

Navzdory množství druhů umění, uměleckých směrů a fúzí jde stále o sebe vyjádření, které je ve všech případech kompatibilní. Díky tomu si můžeme vychutnat spojení jednotlivých vyjadřovacích prostředků, jakými jsou třeba tanec a film nebo melodram. Prolínající se umělecké vztahy mezi jednotlivými artefakty jsou tudíž stálé a nevyhnutelné a existují pořád i tendence, kde původně nebyl primární zájem je tvořit.

Bakalářská práce spojení hudby a výtvarného umění ve 20. století má seznámit s fenoménem hudebně-výtvarných kreačí, který právě v 20. století nabral na největší síle. Kromě příkladů nabídne práce rovněž psychologický vhled do problematiky umělecké fúze a způsoby analyzování jednotlivých znaků tohoto unikátního spojení.

1 ŘEČ UMĚNÍ A POROZUMĚNÍ, SROVNÁNÍ

1.1 KOMPARACE V HISTORICKÉM KONTEXTU

„Historik nemůže jinak, než rozčlenit si svůj materiál do údobí, která Oxford Dictionary hezky definuje jako rozlišitelné části dějin. Aby se tyto části dějin mohly rozlišit, musí každá z nich mít jakousi jednotu; a jestliže si historik chce tuto jednotu ověřit, místo aby ji pouze předpokládal, musí se nezbytně pokusit o to, aby odhalil vnitřní analogie mezi jevy zdánlivě tak rozličnými, jako je umění, literatura, filosofie, sociální a politické proudy, náboženská hnutí.“ (Panofsky, 1981, str. 7)

Umění do jisté míry připomíná vědeckou disciplínu, jsou zde společné znaky i zásadní odlišnosti. Veškerá problematika vyžaduje solidní přístup, který je odrazem aktuálního historického a společenského zakotvení konkrétního typu umění a všech jeho struktur. Strukturální vztahy od počátku francouzského pozitivismu jsou zkoumány v stále širších souvislostech. Znovu se odhalují veškeré vazby a spoje ovlivňující vznik směrů a konkrétních děl. Těmito nejružnějšími vlivy mohly být například politika, filosofie nebo ekonomika.

V minulosti se strukturální vztahy redukovaly pouze na působení tří rozhodujících kategorií: rasa, prostředí a doba. Zakladatelem téhle myšlenky nebyl nikdo jiný než historik, literární kritik, spisovatel, filosof a představitel pozitivismu Hyppolite Taine. Dnes víme, že pochopení jednotlivých struktur je daleko komplexnější, než aby mohlo být rozděleno do konkrétních kategorií. Teorie umění je sít' všemožných relací a referencí, které dohromady tvoří systém, který pojímá nespočetné množství prvků. Vytváří tak zvané struktury.

Komplikovanost pochopení strukturalismu nezávisí pouze na množství jednotlivých prvků v daném tématu, ale především v různorodosti, kvantitě a kvalitě. Tak zvaná specifičnost je odrazem autorova záměru a intuice. Rovněž se nesmí opomíjet závislost a nezávislost jednotlivých znaků umění, které mohou více nebo naopak méně pulzovat svým vlastním životem v prostředí díla. Vztahy proto mohou působit na první pohled staticky, avšak v kontextu doby se dynamicky vyvíjí a častokrát se i aktualizují. Jednotlivá umělecká odvětví jsou pojena jednotou duchovní, výrazovou a formální. (Matějček, 1984)

Bez vzájemného ovlivňování a pronikání struktur by umělecká tvorba podlehla konformitě. Umění tak přestává být pouze zrcadlem doby a historického vývoje společnosti, neboť začíná realizovat své specifické zákonitosti vzniklé bez ohledu na historický kontext. Takové zákonitosti jsou daleko méně náchylné k odhalení při prvním styku s dílem. Právě tyhle prvky odlišují tvorbu jednotlivce a tvorbu společnosti. Lze ji také nazvat individualitou díla.

1.2 KOMPARACE MALÍŘSTVÍ A HUDBY

Výtvarné umění a hudba jsou si daleko cizejší než kterákoliv jiná umělecká odvětví. Hudba patří mezi umění časová, zatímco výtvarné umění pracuje převážně s prostorem. Oba umělecké směry za staletí vývoje docílily unikátního výrazu, a proto vzájemné vmíchávání vyžaduje doslova hodinářskou práci. Jako si malíře nespojíte s hudebním nadáním, tak ani historik zabývající se výtvarným uměním nebývá dobře proškolen ve vnímání světa hudebního, což následně narušuje rovnováhu v bádání. A i přes přípravu s cílem zabránit omylům, je bohužel obava z diletantismu, nevědeckosti a neobratnosti stále přítomná. (Matějček, 1984)

Přetrvávající tradiční rozdělení uměleckých směrů na prostorové a časové nebo zdánlivá odlišnost ve výrazu v oblasti sémantiky jsou jedny z příčin nedůvěry v porovnávání výtvarného umění a hudby. Umělecká komparatistika musí vycházet z umění jako jazyka, jako prostředku komunikace. (Bláha, 2012) Komparace by se měla zakládat na výrazových prostředcích, protože právě výrazové prostředky tvoří jednu z nejdůležitějších složek uměleckého vyjádření. Doposud jsme tyto elementy vnímali izolovaně pouze ve vztahu s konkrétním dílem a uměleckým směrem, což zřetelně znemožňuje analyzovat jejich vazebné souvislosti s tvarem a prostorem výtvarného a hudebního světa jako celistvého uměleckého cítění. Výrazové prostředky seskupuje forma, smysl a význam a to především v rovině vnitřních výrazových prostředků, které jsou společně s užitou (architektura, ošacení, nábytek) tvorbou svázané uměleckou výpovědí doby. K analýze a komparaci je třeba znát vývojové etapy a důkladně prozkoumat struktury děl. Komparace nesmí vycházet ze spekulace. Právě sledováním elementů se záměrem přibližovat se nebo imitovat případné tendence konkrétního díla nám umožní provádět komparaci co nejvíce objektivně. Objektivita je tedy stavebním kamenem celé disciplíny. Přibližováním nebo oddalováním od objektivního jádra badatel zaznamenává impulzy upřesňující

dostatečnou nebo nedostatečnou míru znaků v konkrétních strukturách, od kterých se na základě fáze komparace oddaluje nebo přibližuje. Tato teorie pak odsouvá fenomény jako synestézie, synopsisie a mezní umělecká odvětví na pouhé vedlejší příznaky umělecké fúze. Ideální stav je být vyzbrojen vědomostmi z obou uměleckých oborů a hledat společnou jednotu, tak jako jsme ji našli u realismu, verismu, impresionismu a expresionismu výtvarné a hudební řeči. (Matějček, 1984) Tento typ komparace uměleckých odvětví ve vztahu s komplexním vhledem do jednotlivých uměleckých slohů, vývojových etap řeší především charakteristické znaky konkrétních období. Představitelé strukturalismu důkladně propracovali metodologický systém, který je stále aktuální. Využívá kupříkladu principu sblížení, prolínání a substituování daných uměleckých materiálů. (Mukařovský, 2000). Umělecká komparace se stane estetickou látkou všech uměleckých a estetických oborů tvorby a přispěje k objektivizaci neintencionálního výkladu dějinného uvažování a přetvoření jej na pevnou základnu. (Vacková, 1993)

1.3 TYPOLOGIE PŘÍSTUPŮ

Pro orientaci v rozmanitém světě výtvarného a hudebního umění, pro rozlišování i těch nejbledějších odstínů je třeba přístupu, který splňuje konkrétní požadavky: přehlednost, systémové zjednodušení a přirozenost, platící pro společnost (socio) tak pro jednotlivce (individuum).

Takovým požadavkům skvěle vyhovuje kritérium základních přístupů ke skutečnosti. Vychází ze čtyř psychologických typů C. G. Junga: smyslový, intelektuální, emocionální a intuitivní. Jako důkaz spolehlivosti této metody je dílo Herberta Reada *Výchova uměním*, kde se tento přístup uplatňuje. Jedná se především o psychologii vnímání, která vychází z estetiky. Od dějin umění se liší především metodologickou základnou. Společný rys kritéria základních přístupů ke skutečnosti a psychologie vnímání je ovšem fakt, že oba přístupy se týkají jednotlivce, subjektu a jeho individuálního přístupu ke skutečnosti. Oproti tomu třeba dějiny umění sledují spíš společensko-historické faktory uměleckého díla jako důkaz o daném období, jako výpověď doby.

Pro neúplnost pojmů v Jungově typologii psychologie vnímání je třeba drobných úprav. Kupříkladu změna termínu „intuitivní“. Nezbytným předpokladem umělceova vztahu ke skutečnosti je intuice. Nemůže být tudíž vymezeným typem. To je

zásadní změna, která vyplývá z logiky. To, co by mělo spíš popisovat akci vycházející z intuice je estetika a tudíž i přístup vycházející z estetiky by měl nést název estetizující. Ve výsledku dostaneme uměnovědnou variantu několika přístupů vycházejících z Jungovy typologie psychologie vnímání. Jsou jimi přístupy smyslový, racionální, estetizující a emocionální (expresivní).

Klíčová slova pro smyslový přístup jsou popisná obrysová linie, detailní modelace světlem, lomné barvy, optický prostor a přesný přepis. Výtvarníci využívající tohoto přístupu se často označují za realisty nebo naturalisty.

Racionální přístup využívá logických, přísných řádů, geometrických stylizací, konstruovaného prostoru a úhrnné modelace tvaru. U racionálního přístupu se často setkáváme ještě s pojmy klasicizující a klasicistní. To proto, že samotná terminologie se občas tváří stále velmi neurčitě, nejednoznačně.

Ze všech čtyř přístupů je přístup emocionální ten nejsubjektivnější. Z toho plynou klíčová slova jako deformace, kontrast, dynamičnost. Kontrast se myslí ve všech podobách. Světelný kontrast, barevný kontrast, lineární a zvukový kontrast.

Estetický přístup nejčastěji symbolicky substituuje transcendentní svět, tak zvaný biom univerzálií. Najdeme zde kupříkladu lineárnost, lineární arabeska, heraldická barevnost, duchovní prostor nebo dekorativnost.

Tyto čtyři přístupy jsou aplikovatelné ve všech uměleckých směrech a tudíž i na hudbu. Nicméně právě ve vztahu k hudbě se mohou zdát být nevhodné a to především proto, že smyslový přístup ve vztahu k podstatě abstraktního fenoménu hudby působí nepřirozeně. Smysl, kterým je hudba vnímána, nazýváme sluch. A sluchem se realita uchopuje jen velmi těžko, jelikož zvuk plyne časem, tudíž se jeví být daleko více pomíjivý než kupříkladu výtvarné umění. Nelze si zvuk zastavit a vnímat jeho strukturu při prvním poslechu. Je třeba zvuk mapovat několikanásobným poslechem a to je kolikrát i pro trénovaného hudebníka obtížný úkol.

U hudby tak v rámci smyslového přístupu dělíme vnímání na dva další typy. Ten, který vychází z přednesu a přepisuje intonace mluveného projevu. Takový, který vychází z deklamace, je typ recitativní. Ten, který popisuje konkrétní jevové skutečnosti, duševního a citového vztahu nebo hudebně výrazové myšlenky je typ programní.

Programní hudba často vyvolává otázky, zdali něco programního je schopno vyjádřit svými prostředky smyslový přepis jevové a duchovní skutečnosti. Tyto otázky se začaly prvně objevovat v období romantismu a novoromantismu. V rámci vztahu výtvarného umění k hudbě se ptáme, zdali je možné hudebními prostředky přepsat realitu v přibližně adekvátních vývojových fázích se stejně se vyvíjejícím výtvarným uměním.

Čtyři přístupy zmíněné dříve jsou adekvátními přístupy aplikovatelnými k více než jednomu uměleckému směru. Abstraktní pojetí hudby, která je vnímatelná laikem jen velmi obtížně, se nedá do těchto přístupů tak snadno stylizovat. Avšak, jak se pravilo v kapitole o komparaci, vše je svázáno se vším. Umění je pro vhled velmi složitou entitou a případná komparace musí pracovat s individuální složkou jako se základnou celého srovnání. Proto i neživá redukce do čtyř přístupů se může zdát příliš. Nikdo však netvrdí, že přístupy fungují jen v hranicích jednotlivých termínů. Přístupy se vzájemně prolínají, doplňují a tvoří strukturu díla. Hledáme tedy především dominantní přístup, který potlačuje zbylé tři. Takový přístup stojí s největší pravděpodobností ve funkci determinátoru a zařazuje dílo. Není tedy pochyb, že teorie čtyř přístupů není pro pochopení díla nijak omezující, ba naopak vymezuje směr, ve kterém máme umění chápat a nadále hodnotit nebo porovnávat.

Míra determinace se liší v závislosti ke zdroji. Je rozdíl posuzovat dílo jednotlivce žijícího v soudobém světě, kdy má dostatek informací a nástrojů pro tvorbu a naopak, kdy je kupříkladu součástí, ne nutně, méně vyspělé etnické minority. Tam se kulturní vlivy zásadně liší, a tudíž naše přístupy nemají tolik individuálních složek, které by mohly zkoumat. V hudbě se velmi často setkáváme s kulturním zabarvením, ať už posloucháme hudbu židovskou, africkou, cikánskou nebo jednotlivé derivace tradičního New Orleans jazz jako free jazz nebo Chicago jazz. Míra je tedy jiná u ryze subjektivního přístupu individua a u společensko-historicky determinovaného přístupu národní či etnické (a řádově vyšší) society. (Bláha, 2012)

V závěru lze říct, že každé dílo obsahuje svojí individuální složku a archetypní zabarvení ze světa, v kterém žije. Dílo by se z větší části mělo posuzovat na základě individuální složky. Obě složky se v rámci umělecké tvorby dynamicky doplňují.

Problematikou v tomto způsobu posuzování je občasně přehnaná encyklopedičnost, která při nadbytečném používání ničí výraz díla a především jeho individuální výpověď. Objektivní posudek znamená brát v potaz individuální složku.

„Současné pojetí četby uměleckých děl ovládá bohužel ona encyklopedičnost, která u nás podryvá základy kultury. Díváme se na obrazy, jako by to byly ilustrace z nějakého obrovitého Larousse. Naše doba má za to, že může zrakové a sluchové vjemy podřídí metodické aplikaci jakési dialektiky hotových představ; na malířská díla zachovaná z minulosti pohlíží jako na položky vynesené nějakým obrovitým rozdělovačem vědění. Pod záminkou pozitivismu se nám předkládají finalistické doktríny potírající všechnu bohatost, všechnu otevřenost lidských postojů.“ (Francastel, 1984, stránky 24 - 25)

Užití jednoznačně negativní objektivity vědeckých prací by nemělo potlačovat individualitu díla a jeho lidskost, spíš znovu pomoc objevit námi hledané struktury. Objektivita a subjektivita existují jako jedna látka, která se více nebo méně přelévá k jednomu nebo druhému pólu. Je tedy zřejmé, že pro vhled je třeba umět chápat toto spektrum vlivů jako jednu stupnici, jako jednu látku. Jemné nuance pak přisoudit jedné nebo druhé polaritě a určit tak dominantní hodnotu.

Problematika tohoto typu existuje tak jako umění od počátku umělecky schopné civilizace. Budeme-li se bavit o architekturu paleolitu 3 miliony let před narozením Ježíše Krista, budeme spíš nahlížet z objektivního hlediska, jelikož je velmi těžké dohledat zdroj nápadu. Pravděpodobně to byla inspirace přírodou, ale co když ne. Zde je třeba objektivity a encyklopedičnosti. Logika nám pomůže odhalit strukturu.

V dnešní době je umění více komplexní a spousta uměleckých výpovědí se doslova snaží logice a encyklopedičnosti znemožnit vhled co možná nejvíce. Samotný artefakt pak při aktivní percepci a recepci vyžaduje pokročilou schopnost čtení v prostoru díla s velikým citem pro právě individuální výpověď.

„Toto pojetí umožňuje uplatnění společného jmenovatele subjektivity individuálního přístupu a objektivity jakožto vědeckého přístupu. Právě kreativní hledání informací přímo v uměleckém díle tuto interakci aktivizuje. Plně totiž rozvíjí základní předpoklad a nejučinnější prostředek: citlivost vnímání.“ (Bláha, 2012, str. 23)

Schopnost vnímání se netýká jen uměleckého díla, nýbrž i fyzické a metafyzické reality, kterou jsme konstantně obklopeni.

Umění lze pokládat za specifický typ mezilidského dorozumívání. A stejně jako jazyk má svou jemnou sémantiku, tak i umění disponuje touto vlastností. Umělec pak bývá často člověk zvyklý od svého narození vnímat svět kolem sebe daleko citlivěji než ostatní. Neznamená to, že by byl lepším člověkem, jen a pouze schopněji naslouchá světu kolem sebe a sobě samému, přičemž se následně snaží odpovědět skrze umělecký jazyk. (Kulka, 1990)

V postmoderní kritické teorii umění se jako jeden ze základních přístupů uplatňuje subjektivita a to i u vědeckých interpretací. Je to jeden z aktuálních požadavků v oblasti zkoumání uměleckého světa. A protože subjektivita bez protipólu neexistuje, tak i postmoderní vědecká interpretace musí respektovat objektivní složku a to i když se snaží obhájit spontánní, individuální přístup.

2 VYMEZENÍ ÚROVNÍ VNÍMÁNÍ A INTERPRETACE UMĚLECKÉHO DÍLA

Pro vhled do uměleckého díla je třeba vnímat konkrétní znaky, které pro nás autor do díla vtiskl. Je třeba identifikovat základní izolované prvky a následnou konfigurací docílit závěrečné syntetické reflexe komplexnosti vztahů celistvé struktury konkrétního díla. Ve 20. století se setkáváme s velmi bohatou tradicí metodologie stratifikačního procesu postupného vrstvení konkrétních úrovní. Odklon od realismu, tedy přehodnocení historické koncepce jednoznačně vedl ke genezi soudobého umění. Toto přehodnocení bylo tak radikální, že ovlivnilo všechny doposud naznačené vrstvy a složky díla. Změna neproběhla pouze ve formálním a významovém chápání, nýbrž hlavně v názoru a postoji k přítomnosti, k soudobému světu. (Bláha, 2012)

2.1 TVAR V HUDEBNÍM A VÝTVARNÉM SVĚTĚ

Tradiční chápání tvaru jako izolovaného prvku zobrazení je v současnosti vnímáno jako návrat k tradicionalismu. Pro moderní umění hraje tvar daleko významnější roli. Slouží primárně analytickému rozboru a identifikaci. Je základním prvkem uměleckého díla a je třeba jej pozorovat z několika různých perspektiv, úhlů.

Disciplíny, které zde substituuji způsoby vhledu, jsou kupříkladu morfologie, gramatika, tektonika a sémantika. To ze zkoumání tvaru nedělá jen směs referencí na jiná díla, ale především výzvu, kterou je třeba zkoumat v identifikačně analytické rovině. (Bláha, 2012)

Tvar a barva společně poukazují na formu díla a tak je hned na začátku patrné, že o jejich důležitosti v oblasti prvků díla potřebných k důkladné identifikaci není pochyb. Již antický filozof Aristoteles chápal tvar jako aktivní jednotící princip, který utváří věci. (Kulka, 1990) Pro psychologii platí, že tvar určuje, jak má být s danou věcí zacházeno, jak má být uchopena. To lze více i méně promítnout do umění. Intenzitu pak určuje poměr reálné a abstraktní složky obsažené v díle.

O některých tvarech lze rovnou hovořit jako o psychologických tvarech. Ty vznikají vymezením a strukturací vjemového pole. Následně jsou pak mezi tvary vyčleňované figury, přičemž některé figury rovnou chápeme jako koncepty a to proto, že v nich vidíme podobnosti, které lze snadno spojit s reálnými tvary reálných věcí nebo gest. Jedná se tedy o podobnost s reálným světem.

Zajímavé je, že neexistuje jen jedno řešení, aby mozek vyhodnotil tvar jako něco, co zná. Interpretace tvaru může být různá, byť ve výsledku bude recipient strženy stejnou podobností.

Nejlépe lze tento jev pozorovat u písma. Krasopis není nikdy stejný a v současné době existují i vědy, které rozdílnost písma implikují do oborů, jakými jsou třeba analytická psychologie, forenzní psychologie a především grafologie. Řeší především to, co o nás tvar, který spontánně přisuzujeme konkrétním znakům, znamená z hlediska naší osobnosti. Písmo vzniklo především na základě se dorozumívání znaky, které budou pro širokou veřejnost známé. Proto když skupina různých lidí napíše na jeden papír jedno písmeno desetkrát, tak nezávislý pozorovatel bude hned v prvních momentech percepce vědět, že se jedná o jedno a to samé písmeno.

Rozlišujeme tvary geometrické a ne geometrické (tzv. organické), plošné a prostorové (plastické), otevřené a zavřené, aktivní a pasivní, statické a dynamické, tvrdé a měkké, vyvážené (symetrické) a nevyvážené. (Kulka, 1990)

Užití geometrických tvarů bude vždy působit spíš symbolicky oproti organickým tvarům, které působí spíš emotivně v kontextu díla. Abstrakce jsou často realizovány právě geometrickými tvary, protože logika zde značně usnadňuje vnímání celku. Organické tvary nepotřebují tak silnou podporu logiky, protože jejich význam je zdůvodněn konkrétním věcným obsahem.

Mezi prostorová umění řadíme spolu s výtvarným uměním i architekturu a sochařství. Společným znakem těchto uměleckých směrů je práce s plošností a plastičností a to i přesto, že co umělecké odvětví, to jiný přístup k těmto dvěma složkám. Kupříkladu v rámci architektury plastičnost jednoduše vymezuje čitelnost architektury. Determinuje význam architektury a to, co skrývá. Jinými slovy představuje plastičnost nazírání a chápání hmoty. Podobně je tomu i u sochařství, avšak tam se nejedná tolik o vztah hmoty s funkcí, nýbrž o vztah hmoty s výrazem. U výtvarného umění tomu platí poněkud jinak. Výtvarná díla pracující spíše s plošností ve výsledku jen zužitkují veškeré barevné plochy za účelem podpořit emocionální výpověď. Chceme-li však podpořit iluzivnost malby, je třeba využít a vyzdvihnout prostorovou hloubku a podpořit genezi reálné vizuální zkušenosti. V průběhu evoluce výtvarného umění se setkáváme s postupným odklonem od plošného k plastickému

(nástěnné malby prvních lidí, Egyptské malby, umění Řeků, Etrusků a Římanů). Unikátní přístupy, které po celém světě vznikaly, se rodí z plošnosti. Nulová perspektiva, snaha zachytit celistvou předlohu z jednoho úhlu, zprvu z boku, následně i jako portrét. To vše jsme schopni pozorovat až do začátků renesance, kde se radikálně mění přístup k životu. To má na svědomí nově vzniklý směr zvaný humanismus, který chce osvobodit lidský život od falešných domněnek tím, že postaví člověka do čela celé problematiky a podnítl tak umělce o zachycení reálné lidské krásy. Zde vzniká potřeba použít plastičnost jako nástroj k zobrazení reality.

Avantgardní umělecké proudy s rovinou plošnosti a plastičnosti často experimentovaly a výsledkem je, že se dnes bavíme o dvou stejně hodnotných aspektech využívaných v tvorbě. Velmi často se lze setkat s moderním uměním naprosto neplastickým a to proto, že odklon od reálných tvarů dopomáhá k vytvoření vlastních asociací u spíše abstraktních děl.

Tvary vytvářejí struktury. Některé tvary se pojí jen ze sémantiky díla (svatozář a religionistika, zranění a krev). Pracují tedy s tak zvanou významovou podobností, která je vždy chápána v kontextu díla. Jiný typ vztahu, který tvar může tvořit, je tvar ve vztahu s prostorem.

„Otevřené tvary (např. půlkruh, mísa, otevřená dlaň) mají tendenci být v těsnější interakci s okolím, zatímco tvary uzavřené jsou vnímány jako více soběstačné, izolované, samy o sobě tvoří význam.“ (Kulka, 1990, str. 284)

Chápeme proto uzavřený tvar jako prvek, který nepotřebuje ostatních struktur pro úplnost významu a výrazu. Má ukončený děj. Tvar hledající pomoc jiných prvků v díle je tvar otevřený a právě tenhle tvar evokuje další akce spojené s akcemi reprezentujícími význam obsažený ve struktuře a to v čase přítomném a budoucím. Neposednost otevřených tvarů a jejich potřeba pojit se s jinými tvary (otevřenými, uzavřenými) podněcuje recipienta odhalovat takové vnitřní analogie, které nejsou na první pohled patrné.

Dalším rozměrem u výtvarného umění je tak zvaná aktivita a pasivita jednotlivých tvarů. Pro definici termínů je zapotřebí vědět, že výtvarné umění dovede velmi snadno a přehledně rozlišit mezi pohybem a klidem. Tvary podlouhlé směřující spíše vertikálně a evokují pohyb nebo se jej alespoň snaží napodobit. Tvary zabírající plochu spíše v úrovni horizontální pak chápeme jako tvary zprostředkovávající

stabilitu a staticnost. Dále také platí, že křivky obecně působí více dynamicky a přibližují se pohybu. Křivka v hudebním pojetí by mohl být kupříkladu rytmus nebo melodie. Lineární realizace tvaru zas naopak působí klidně a staticky.

Z povahy obrysů, kontur rovněž vychází i tak zvaná tvrdost a měkkost tvarů. Zde opět hraje velkou roli úhel. Ostrý nebo lomený úhel zřetelně evokuje tvrdost, zatímco lehce zakřivené úhly až oblé úhly působí spíše měkce.

„Z geometrických tvarů jsou tvrdé: čtverec, krychle, obdélník, hranol atd., měkké: kruh, koule, válec, na pomezí je kužel.“ (Kulka, 1990, str. 284)

Vyjádření vztahu mezi celkem a částmi vždy zprostředkovávají proporce. Vzájemná sourodost prvků závisí na právě těchto proporcích, které mají tendence být realizovány buď z hlediska přiměřenosti anebo podřízenosti. Správná volba pak ovlivní celistvý kompoziční plán díla a jeho uměleckou výpověď. Existuje několik přístupů jak se se správným určením proporcí vypořádat. První je intuice a odhad, je to rovněž nejpoužívanější způsob jak určit velikost jednotlivých tvarů. Další možností je zkrátka spočítat jednotlivé poměry tvarů vůči celku, to je tak zvaný zlatý řez. Poslední možností je tak zvaný Le Corbusierův modulator. Ten má svůj základ právě ve zlatém řezu, nicméně oproti zlatému řezu navíc využívá nejen tvaru lidské postavy, ba i emocionálního posuzování jednotlivých částí, tak zvaných harmonických proporcí, k určení správných poměrů velikostí mezi jednotlivými tvary. Tato metoda určí vždy správnou velikost individuálního prvku k celku.

Proporční problematika je častokrát zkoumána psychology zabývajícími se výpovědí výtvarných prací předškolních dětí. Děti často vnímají lidský obličej jako nejdůležitější oblast lidského těla a tak mu ve výtvarném zpracování přisuzují nesouměrnou velikost vůči zbytku těla.

Záměrné narušování proporcí výtvarného díla se začalo objevovat spolu s novými uměleckými, avantgardními směry počátkem 20. stol. Tak zvané deformace využíval kupříkladu Picasso nebo Dali.

Jako stavební kámen uměleckého díla lze tedy považovat tvar. Skrze tvary lze pozorovat jevové skutečnosti ukryté v konkrétních výsečích a úhlech. Ty jsou pak součástí každého uměleckého díla, jen v případě výtvarného umění referují tvary k prostoru a v případě umění hudebního k času. U výtvarných kreseb se tvar stává

rovněž i výrazovým prostředkem. Je tomu proto, že tvar samotný vytváří přemostění mezi dílem a recipientem, proto jej lze nazývat výrazovým prostředkem. Tím může být pochopitelně i barva nebo motiv.

V hudbě se tvar jako výrazový prostředek označit nedá. Hudební tvorba pracuje s tvarem především v oblasti tektoniky a chápe jej jako základní stavební jednotku skladby jako celku. Drobnější útvary typu téma, oblast, perioda a motiv spadají pod tak zvanou mikrotektoniku, zatím co celistvost, růst skladby, uvolňování napětí a tvorba evoluční hudby se řadí spíše do oblasti makrotektoniky.

Tvar v hudbě bude vždy více nepřesným než přesným termínem. Vizualizace takového hudebního tvaru je pro osobu neznalou hudebního světa v podstatě nemožná. Jedná-li se o tvary spadající pod mikrotektoniku, lze si kupříkladu představit notový zápis, kde každá nota v hlasu je s notou předcházející a nadcházející spojená linkou. Tak dostaneme souvislou linii melodie. Zde se dá mluvit hlavně o tvaru melodie stoupající a klesající. Menší hudební spojovací díly skladby jako třeba spojky, introdukce a kody pak řeší svojí vlastní dramaturgii, která ve výsledku rovněž demonstruje konkrétní tvar. To už se velmi blízce dotýká makrotektoniky, která takovýmto způsobem pozoruje celkovou hudební myšlenku skladby a snaží se její průběh interpretovat tvarem.

Základní stavební jednotkou hudebního díla je téma, které se následně člení do jednotlivých period. Jednotlivé periody pak členíme na motivy. Při hodnocení a analýze hudebního tvaru je nesmírně důležité uvědomit si souvislosti, v kterých je tento daný aspekt posuzován. Aspektem, který nejsnadněji vyjádří tvar v hudební řeči, nazýváme artikulací. Artikulace tvaru představuje souhrn veličin, které dopomohly přehlednosti a srozumitelnosti hudební myšlenky. Morfologické souvislosti v takové hudební myšlence jsou především souvislosti jednoho námi pozorovaného tématu a to vždy analyzované v kontextu dílčí a celkové výstavby.

Morfologická typologie rovněž vychází z typologie přístupů ke skutečnosti (smyslový, racionální, citový, estetizující), proto i tvar lze těmito přístupy posuzovat. Schopnost tvaru být analyzován přístupy ke skutečnosti dokazuje kontrapunktickou provázanost jednotlivých požadavků metodologického přístupu. (Bláha, 2012)

2.2 BARVA V HUDEBNÍM A VÝTVARNÉM SVĚTĚ

Umění se zabývá dvěma typy barev. Světelnou barvou a barvou zvukovou (témblem). V obou případech právem mluvíme o barvě, nicméně pokaždé realizované jiným způsobem. Termín barva ve výtvarném umění reprezentuje všemi známou paletu odstínů, se kterou většina z nás pracovala na základní škole. Z hlediska fyzikálního se pak jedná o elektro-magnetické vlnění vyzařované naším okolím. Vlnění lze pak díky barevné citlivosti vidět zrakem v podobě barev. Světlo se skládá ze tří základních barev: červené, zelené a modré. Kombinací těchto tří stavebních kamenů vytvoříme nespočetného množství barevných odstínů, které lze následně využít ve výtvarném umění. Zrakem vnímatelných barev tedy využívá umění prostorové.

Zvukový barevný odstín vzniká jako kombinace určité frekvence (tónu) rezonujícím skrze jinou látku. Teoreticky se dá považovat jakákoliv látka, třeba vzduch, za rezonátor, nicméně v hudbě se jedná především o kovy a dřeva. U profesionálních nástrojů často platí, že čím starší nástroj je, tím lepší má zvuk. Nejčastějším materiálem pro výrobu hudebních nástrojů je dřevo a kupříkladu houslaři a výrobci kytar se dodnes tohoto pravidla drží a nechávají svůj materiál i několik let čekat na použití za účelem co největší suchosti materiálu a tudíž i vyšší jakosti koncového produktu.

Světelné barvy disponují několika základními vlastnostmi. Jedná se především o jejich odstín, tzv. tón, sytost a světlost. Pro malířství mají barvy zejména expresivní význam. Vnímání těchto barev má svůj psychofyzilogický původ, což znamená, že různí jedinci vnímají určité odstíny velmi podobně. U některých barev lze pozorovat tak zvaný barevný symbolismus. Červená se asociuje s krví, studené a teplé barvy, hladové barvy (žlutá, hnědá, červená), zelená je zdravá, modrá zas moudrá a černá reprezentuje smrt, toť krátký výčet příkladů, které úzce souvisejí s tím, jak se lidstvo vyvíjelo a vyvíjí. Psychologie barev je v nás hluboko zakódovaná a to, co v nás zakódované není, se naučíme v průběhu života vystavováním se symbolismu moderního světa.

Vnímání barev je stále více subjektivní než dané genetikou, i když rozhodování na základě genetiky a archetypů se velmi osvědčilo v psychologii barev užitého

umění, v grafice a marketingu. Emoce získaná z recepcce barvy bude vždy víc souviset s individuální emoční zkušeností recipienta s barvou spíš než s přirozeným výběrem.

Ve výtvarném umění rozlišujeme uplatnění barev na věcné a emotivní. O věcném uplatnění mluvíme tehdy, když barvy svým informačním obsahem podporují charakterizaci pojmu nebo věci. Kupříkladu zralost jablka lze znázornit červenou barvou a jeho nezralost zas barvou zelenou. Když se řekne podzimní barvy, tak se všem hned vybaví kombinace žlutá, červená, hnědá. Květnová zeleň a lednová zeleň rovněž nepředstavují jednu a tu samou barvu a rozohněná tvář a tvář v rozpacích neznamená stejný odstín červené.

Na druhé straně je tu emotivní význam barev, který oproti věcnému významu vychází z emocí. Tento barevný význam si lze představit na příkladu teplých a studených barev. Je to jenom pocitová asociace a zkušenost, že se nám barva jeví být studenou či teplou. To, že studené barvy evokují klid a teplé opak je dáno evolucí a naší psychofyzilogickou povahou.

Asociativní význam zas na druhé straně pracuje s barvami konkrétních jevů nebo věcí, s kterými jsme v blízkém spojení a proto si při kontaktu s barvou tyto jevy a věci vybavíme spíš než jevy a věci, s kterými takové pouto a zkušenost nemáme. Rovněž zkušenost hraje v asociování velikou roli. To proto, že asociujeme z jisté části hlavně na bázi vzpomínek než na bázi konkrétních a abstraktních impulzů.

Je velmi zajímavé, že u některých barev je barevný symbolismus tak výrazný, že barvu povznáší nad zkušenost a archetyp. Jako příklad lze uvést červenou barvu v nápisech a značení, kde červená s největší pravděpodobností bude vždy symbolizovat zákaz nebo nějaké omezení. Proto i slovo napsané v hiraganě (Japonská abeceda) bude v kombinaci s červenou barvou vyvolávat stejnou symboliku.

V hudbě se barva přisuzuje zvuku, a tudíž u ní nelze hledat stejné kvality jako u světelných barev. Na skladbě zvukové barvy se podílí velké množství faktorů. Roli zde hraje kupříkladu rozložení částkových tónů (parciálních, alikvotních), šelestění a šumy, formanty nástroje nebo lidského hlasu a přechodové děje (dokmitávání, vkmitávání). (Kulka, 1990)

U zvuku lze mluvit také o tóninovém zabarvení neboli koloritu. I přesto, že se jednotlivé tóniny mohou zdát být stejné, pocitově vnímáme některé světleji a některé

temněji. Hudební skladatelé minulosti i současnosti s touto teorií sympatizují (Olivier Messiaen, Nikolai Rimskij-Korsakov, Alexandr N. Skrjabin). Podnět k bádání v této oblasti nebyl vždy jen profesní, ale i vrozený. Někteří lidé (hudebníci) disponují tak zvanou synestézií, což znamená, že jsou schopni vnímat zvuky v barvách. Pro upřesnění synestézie může představovat splynutí jakékoliv kombinace smyslů. Kombinace sluchu a zraku je ovšem nejčastější. Dalšími kombinacemi mohou být kupříkladu zvuk a chuť (při percepci zvuku se nám zjevují chutě v ústech) a zrak a chuť (při pohledu na barvu se generuje chuť). Právě Messiaen tvrdil, že pro něj nejjasnější a nejsvětlejší odstín představuje tónina Fis-dur. O nejtemnější tónině nikdy nemluvil, avšak na základě domněnek ostatních skladatelů by nejtemnější tóninou měla být d-moll nebo c-moll.

„Ruský skladatel N. Rimskij-Korsakov právem zdůrazňoval, že v hudbě není žádná špatná barva. Hudebně estetický vkus je natolik široký, že pojme a akceptuje jakékoliv barevné kombinace.“ (Kulka, 1990).

Atributy jednotlivých barev vznikly na synestetickém základu. Barvy se nám mohou jevit světlé, temné, kalné, transparentní, čisté, syté, chudé a mnohem víc. Individuální vnímání lze označit za prožitkovou paralelu a těch je tolik, kolik je lidí na Zemi. Přesto se velmi často setkáme, u většího množství respondentů, se shodou v hudebním cítění.

Světlost barvy bývá nejčastěji ovlivněna výškou zvuku, zatím co jasnost, vzdušnost a klid jdou ruku v ruce s konsonancí a doškálností zvuku. Sytost se odvíjí od hustoty harmonických souzvuků, částkových tónů obsažených vně. Rovněž akordické složky nebo charakter (dur, moll) tóniny ovlivňuje výslednou barvu.

Současná hudba řeší otázku barvy i kupříkladu generováním nových barevných odstínů za pomoci nástrojů pro tvoření syntetické, elektrické hudby. Barva je jen přeci charakteristickou kvalitou zvuku a člověk se skrz barvy učí a rozeznává.

2.3 SVĚTLO A KONTRAST, DYNAMIKA

Světlo hraje ve výtvarném umění velmi důležitou roli. Skrze světlo vnímáme obraz, jelikož vše co nás obklopuje je zapojeno do procesu přijímání, vyzařování, rozptylování a lomení světla. Světlo rovněž vytváří stín a spolu s kontrastem to jsou atributy, díky kterým může prostor skutečně vyniknout. Proto u světla mluvíme o tak

zvané dvojjedinosti, vnímání a reprodukce. Veliký důraz na světelné ztvárnění se neklade jen v malířství, nýbrž i v sochařství a architektuře.

Světlo je fluidum, elektromagnetické vlnění, které se za určitých podmínek chová jako hmota a jindy zas jako záření. To tradičně dopadá skrze atmosféru na zem a je tedy podmínkou pro vytvoření stínu. Světelné úhly se v případě výtvarného umění podmiňují záměru autora, protože zdroj světla může být v moderním světě libovolný (oproti paleolitu, kde světlo bylo vždy slunce, oheň či svit luny).

Světlo je různé, kupříkladu studené a teplé (ranní a večerní). Studené světlo dopomáhá tvorbě chladných odstínů barev a naopak. Hřejivost světla úzce souvisí s výslednou emocí a to buď radostí, nebo smutkem. To vznáší otázku světelného symbolismu, který stejně jako u barvy existuje v tak zvaném fenoménu kladného a záporného pólu, neboli světlo značí život a tma značí smrt. Znamená to, že je autorovou povinností řešit světelnou koncepci jako první a to právě díky závažnosti jejího dopadu na dílo a recipienta. Kupříkladu vnímání objemu jednotlivých tvarů se rovněž nejlépe zprostředkuje skrze techniku stínování. Metoda šerosvitu byla již v období renesance běžným nástrojem výtvarného umění. Leonardo da Vinci nebo Michelangelo Buonarroti, obě tyto významné osobnosti minulosti si byly vědomy důležitosti světla a stínu a výsledného kontrastu v umění prostoru a lze práci s touto technikou pozorovat v jejich tvorbě. Později v baroku můžeme pozorovat kladení ještě většího důrazu na výtvarné zpracování hry světla v obrazech, respektive afekt zprostředkovaný kontrastem.

Z hlediska kontrastu můžeme mluvit o nespočetném množství druhů, protože kontrast lze najít de facto ve všech složkách umění. Klasická šablona pozitivu a negativu je takřka všude aplikovatelná a tak není třeba se jí dále zabývat, nicméně bavíme-li se o barevném kontrastu, lze pozorovat krom pozitivu a negativu i tonální kontrast. Ten dává do poměru barvy na protilehlých stranách barevného kruhu. Kupříkladu žlutá a modrá barva jsou z tohoto hlediska vzájemně kontrastní. Tonální kontrasty se velmi často využívaly v uměleckých směrech minulého století jako pop art, kubismus, neokubismus a surrealismus.

V hudbě světlo nehraje příliš velkou roli, zato hudební kontrast je nástrojem, bez kterého hudba nezaujme. Z hlediska kontrastu nelze řešit jiné, než stejné způsoby realizace kontrastu a to pozitiv a negativ v oblasti dynamiky, tonality, doškálností,

harmonie, tempa a rytmu a mnoha dalších složek, které se v hudbě uplatňují. A přesto, že světlo nemá v hudbě jak figurovat, jeho přítomnost lze kontrasty v těchto složkách zvýraznit. Zrakem je vnímáno víc než sluchem a i kontrast se lépe chápe vizuálně. Při poslechu proto hudební kontrast přivodí člověku stejný pocit, jako kontrast vizuální, avšak především díky zvukové složce plující časem bude kontrast zvukový daleko více taktní a realizovaný, respektive proces uvědomění si kontrastu v díle. (Janeček, 1968)

Barevný kontrast, myšleno změna nástroje, anebo kombinace dvou vzájemně velmi odlišných zvuků, není hudebním kompozicím vůbec cizí (bicí, smyčce, tuba, pikola, basklarinet, xylofon atd.). Nebo kombinace tradičních a moderních nástrojů a jejich výsledných zvuků (orchestr a theremin). Počet nástrojů se stále rozšiřuje a spolu s tím i paleta použitelných zvuků a kombinací. Stejně tak v umění výtvarném se můžeme setkat s netradičními barevnými odstíny nebo barvami vázající na sebe nějakou novou světelnou kvalitou jako kupříkladu luminiscence při absenci světla, nebo změna odstínu při náhlé změně teploty.

Kontrast velmi úzce spolupracuje s dramaturgií díla, zatímco samotné světlo, především v prostorovém umění, dopomáhá realizaci tvaru a proporcí, což bychom mohli nazvat kompozicí díla. Je pravda, že světlo se v hudbě nevyskytuje, avšak je asociované hudbou jako takovou. Kontrast je pak tedy pouze instrumentálním komplementem díla vycházejícího z dramaturgie a autorem zvolené strategie.

2.3.1 DYNAMIKA

Dynamika neboli proměny v intenzitě hlasitosti zvuku hudební řeči. Právě skrze dynamiku lze nejlépe vytvarovat emocionální průběh díla. Dynamičnost je složka zastoupená ve všech uměleckých směrech, avšak s hlasitostí pracuje pouze ta hudební. Mluvíme-li o dynamice barev, tak spíš než kontrast myslíme vyváženost z hlediska barevného zastoupení. Kupříkladu panoramatická fotografie západu slunce pořízená z vrcholu Milešovky by se zdála být spíš nedynamická z hlediska barevného rozpoložení a to z důvodu jižní orientace vyhlídky na vrcholu kopce. Horké světlo zapadajícího slunce by sice svítilo na obce jako Roudnice nad Labem, Lovosice a Litoměřice, ale kvůli ostatním vysokým kopcům typu Lovoš by velká část fotografie byla zprava zahalena stínem bez plynulého světelného přechodu. Pro zachycení kontrastu sice ideální stav, avšak z hlediska barvy a plynulosti přechodů nikoliv.

Nicméně nelze mluvit o dobré a špatné dynamice, pouze o dynamice jako takové, která se právě tímto přístupem odlišuje od dynamiky v hudbě, která namísto světla využívá hlasitost.

Lidské ucho je schopné rozlišovat lépe dynamiku ve středních tónových polohách. Běžně jsme schopni určit až na tři sta různých stupňů intenzity. U šestičárkované oktávy lze rozlišit pouze šestnáct druhů a u kontraoktávy jen tři dynamické stupně.

Z hlediska kompozice je dynamika nástrojem, který odděluje jednotlivé části skladby, kde je třeba separovat, rozlišit různé povahy napětí. Velmi často je změna dynamiky spojována s ukončením procesu sdělování informace. Pravda je taková, že jedna informace je schopná vydržet sebezbyšlejší střídání dynamiky, je-li tomu dramaturgie skladby uzpůsobená.

Dá se říci, že dynamika stojí ve třech základních funkcích, které se liší pouze v rozsáhlosti plochy. Udává dynamickou hladinu větších ploch a sjednocuje úseky stejnou dynamickou výší. Dále dopomáhá vytvořit výkyvy, kontrasty jednotlivých úseků, třeba i dlouhých pouze několik taktů, nebo dokonce i takt. A v závěru zvýrazňuje jednotlivé hlasy tím, že frázuje nebo akcentuje určené tóny. Lze tuto funkci rovněž nazvat dynamickým odstíněním detailů.

Dynamická označení (*p*, *f*, *ff*) značí hlasitost umělecké výpovědi díla. Úseky promlouvají šeptem anebo naopak mohou křičet tak, jak autor přikáže. Skrze tyto změny lze upozornit posluchače na přicházející napětí, nebo změnu výpovědi, informace. V závěru lze říct, že vývoj dynamiky je analogií lidské řeči, především tedy dikce.

Ubíráním nebo přidáváním dynamického odstínění vzniká efekt ztráty nebo nárůstu hmotnosti. Podobně funguje práce s kontrastem ve výtvarném umění, kde *diminuendo* lze chápat jako *blednutí* a *crescendo* jako *ostření*.

Užití dynamiky v umění má fyziologickou příčinu, protože vychází z lidského chování, způsobu reakce na daný podnět. Stop stav po pasáži ve forte můžeme snadno nazvat překvapením, protože samotný akt překvapení je doprovázen stejnými symptomy. Naopak pasáž v *piano* vystřídaná *forte* může být nazývána *vzdorem*,

nebo hněvem. Takových alegorií lze v umění najít nespočet. Všechny jsou ovšem podmíněné celkovému strukturování díla, především konceptu.

„Náhlé dynamické změny – zejména krátké a silné akcenty – budí dojem rozhodnosti, silné vůle, mohou být výrazem vzdoru, představují vybití nahromaděné energie.“ (Kulka, 1990, str. 309)

Samotná dynamika se dá pak realizovat pravidelně i nepravidelně nebo ji lze zkombinovat s určitou figurou nebo harmonickým postupem (kadence, modulace, transpozice, tóninové skoky). Velkou roli při realizaci hraje využití konsonantních a disonantních souzvuků, jelikož dynamická exprese funguje lépe s disonancemi než s libozvuky. Stejně tak rytmizace v kombinaci s frázováním a akcenty hraje u použití dynamiky svou roli.

V hudbě platí, že plynulá změna dynamiky působí nepřirozeně, nicméně v moderní hudbě, syntetické hudbě se lineární nárůst nebo úbytek hlasitosti využívá již běžně, avšak u hudby klasické by lineárně se měnící dynamika působila nepřirozeně a hlavně neukotveně v rámci metra a rytmu.

2.4 KOMPOZICE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Původ slova kompozice je třeba hledat v latině, kde se nachází slovo *compositio* znamenající dohodu, uspořádání, ale také i smíření. Veškerý umělecký text prochází kompozicí neboli nastolení řádu všem uměleckým prvků obsažených v díle. Prostorové umění se v rámci kompozice snaží o vytvoření takové plochy, která nejlépe vystihne autorův záměr, přičemž jeli záměr v jistých ohledech neúplný, tradiční nauka o kompozici mu může být nápomocna. V první řadě jsou to proporce motivů obsažené v díle, jejich vzájemná vzdálenost prostorová i lineární, barevné vyvážení, kontrast, provedení a figurální kompozice. V druhé řadě tato disciplína spojuje vše, co dělá umění uměním a snaží se mezi jednotlivými nástroji vytvořit záměrně vztah, který jednak může působit jako klid nebo jako napětí. Přeci jen umění má být pouze usměrňováno, nikoliv potlačováno.

Výtvarné umění na rozdíl od umění hudebního nepodléhá tolik formě jako stylu. Z dějin umění víme, že kupříkladu kompozice barokního obrazu bude klást větší důraz na zdroj světla a práci s kontrastem, zatímco kubistické obrazy minulého století

svou plošností de facto zdroj světla postrádají, a naopak se více soustředí na barevnou a figurální kompozici.

Kompozice má za úkol rozprostřít konkrétní informace rovnoměrně po ploše a zároveň určité informace zvýraznit nebo potlačit. Tento proces se nazývá seskupování a to může být buď těsné, nebo široké. Představme si obraz vyobrazující dvě děti jdoucí po ulici. Pokud jsou figury u sebe blíže, asociujeme tím důležitější relaci mezi nimi, jsou-li každá na opačné straně chodníku, lze vnímat spíše jejich nezávislost. Nicméně i separované figury lze spojit kupříkladu očním kontaktem jedné s druhou, nebo stejným oblečením a podobně. Dynamiku a staticnost zajišťuje tvar, který s menší symetrií nabývá u recipienta pocitu pohybu a akce. Pohyb díla může zajistit i rozmístění jednotlivých informací. Rozmístění v blízkosti diagonál jdoucích z okrajů plátna anebo okrajů prostoru vizualizovaného v díle rovněž podporuje pohyb a dynamičnost. Diagonál se stejně tak využívá při znázornění perspektivy. Standardní realizace perspektivy se dělá skrze určení koncového bodu. Koncový bod je místo, kde jsou objekty již tak vzdálené a malé, že splynou do jednoho. Nejlépe si to můžeme představit na kolejích. Lehne-li si do kolejiště a podíváme se do dálky po směru kolejí, uvidíme, jak pravá a levá kolej v dálce splynou v jednu. Na stejném principu se imituje perspektiva i ve výtvarném umění.

Kompozice výtvarného umění tedy seskupuje jednotlivé výrazové prostředky tak, aby harmonizovaly, avšak rovněž se snaží dbát na výraz. Tato psychologická složka výrazu svazuje dohromady kompozici proporční (souvztažnost vymezených prvků) a prostorové umístění informací (diferenciace plochy a prostoru). Standardně platí pravidlo, že nejdůležitější informace mají být nejvíc viditelné a situované ve středu obrazu, nicméně lze to snadno porušit a znovu rozvážit tak, že nejdůležitější informace je přesunuta do $\frac{3}{4}$ obrazu, což má za následek provzdušnění a osvobození jednotlivých informací ve vztahu k celku. Takovýto druh kompozice je dnes velmi populární v oboru umělecké a užití fotografie. Tím se dostáváme k uvědomění si, že každá část plátna má jiný psychologický význam ve vztahu k recipientovi.

Představme si strom na louce na kopci, skrze kterou vede vyšlapaná pěšina. Je krásný letní den. Je-li strom ve středu obrazu tak, že jeho koruna rovnoměrně zasahuje do každé ze čtvrtin, je zřejmé, že autor chtěl zvýraznit právě strom, nikoliv cestu, louku nebo scenerii osamoceního stromu na větrem roztančené louce přikryté

modrou oblohou. Strom posazený ve $\frac{3}{4}$ lze označit za typ krajinky, protože se jedná o celistvý vyvážený tok informací. Vzdálenost zachycující výjev je taktéž rozhodující činitel, protože s větší vzdáleností se zvětšuje i zabírané pole a tak se dá lépe kontrolovat poměr v obsazení jednotlivých částí obrazu konkrétními informacemi. Jedním takovým poměrem vzniklým z perspektivy je v případě krajinky poměr země a oblohy. Pohled do země spíše podporuje introspekci (nahlédnutí do svého nitra), izolovanost, zatímco záběr oblohy naopak srší svobodou, arogancí, velkolepostí a slávou.

Tam, kde tento poměr není dostupný, přichází pozorovatelův pohled. Standardně se obrazy malovaly tak, aby to odpovídalo úrovni pohledu recipienta (výšky očí) na scénu. Změnou tohoto úhlu lze docílit, stejně jako u stromu v prvním příkladu, zcela nové výpovědi. Pohled dítěte na nohy svých rodičů, pohled z ptačího pohledu nebo pohled ze spodu. Každá změna pozorovacího úhlu ovlivní celkovou výpověď a výraz.

Kompozice se zabývá fyzickou a psychickou rovinou, snaží se oba přístupy uchopit naráz, prohníst je a vytvořit z nich takové těsto, které bude ideální pro námi určený recept. Ke správnému určení kompozice je třeba zkušeností a praxe a lidí podávajících kvalitní zpětnou vazbu.

2.5 HUDEBNÍ KOMPOZICE

Jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, hudební kompozice daleko více podléhá formě než stylu. V praxi však tvoří hudební kompozici primárně dvě složky. Jsou to tektonika a forma.

Tyto dva prostředky společně zajišťují vnitřní a vnější celistvost díla. Hudební text je zkoumán především na základě těchto dvou disciplín. V případě tektoniky, vnitřní stránky díla, pozorujeme motivaci jednotlivých principů, kroků výstavby. Nejvíce uplatňované principy jsou vrchol a vyváženost dostředivých a odstředivých sil, identita, kontrast, rozdílnost, proporcionalita a hierarchičnost.

Na druhé straně hudební forma, vnější celistvost, je především řazení už hotových informací do pořadí opisující konkrétní formové uspořádání. Mimo dějinami vykrytalizované formy (rondo, sonáta, variace) může řazení informací

podléhat taktéž formovým principům, kupříkladu totožnosti, podobnosti a odlišnosti obsahu.

Skladbu lze také posuzovat z hlediska makrotektoniky, celkového průběhu díla nebo mikrotektoniky, základních stavebních útvarů tvořících kompletní kus. Makrotektonika se zabývá rovněž celkovou dramaturgií skladby, především prací s růstem a uvolňováním napětí spolu s výrazem a dynamikou.

Práce s napětím v oblasti makrotektoniky vyžaduje znalosti odstředivých a dostředivých sil v hudbě. Platí totiž, že ve všech hudebních složkách jsou tyto síly obsaženy. Dostředivost vzniká v souvislosti s využitím symetrie a opakování. To je často viditelné v lidových písních, kde předvěti a závěti častokrát opisují stejný melodický základ, některé jsou dokonce úplně totožné. To platí i pro rytmickou podobnost nebo pravidelnost metra. Z hlediska harmonických funkcí je dostředivá tónika. Subdominanta a dominanta jsou naopak odstředivé.

Podle poměru těchto sil pak lze určit, zdali se jedná o expoziční nebo evoluční druh hudby. Expoziční hudba by měla mít za základ přímou a vykrytalizovanou melodii, pravidelnost či opakování a nijak výrazný spád, pregnantní závěr a začátek. Evoluční hudba naopak hlasy přidává, rozpadá se na menší samostatné segmenty. Častěji využívá polyfonie a nepravidelného rytmického členění. Opakování souvislých linií je de facto vyloučeno. (Janeček, 1968)

U hudebního díla je velmi důležité umět analyzovat strukturu na základě faktur. Faktury lze dělit na několik typů. Každý typ se vzájemně liší uspořádáním tónů uvnitř faktury.

Mezi první druh patří monofonní faktura. Tento druh pracuje vždy jen s jednou zvukovou linií, jedním tónem. Lze jej hodnotově a výškově či rytmicky variovat, nicméně v každém hlasu bude znít stejný tón. Jedná se tedy o fakturu unisonovou. Mixturová faktura oproti unisonové volí takové tóny, aby docházelo k přísnému paralelnímu zdvojení. Velmi zajímavá je punktuální faktura. Tato faktura využívá tónových clusterů, témbrových shluků a šumů.

Druhým druhem je faktura heterofonní. Ta vzniká, je-li souzvuk obohacen horizontálně nesamostatným hlasem. Stane-li se tento hlas samostatným, změní se i heterofonie na polyfonii. I v této hudební sféře lze najít různé typy faktur. Faktura

polystratofonní, vícevrstvá, je tvořena větším množstvím hudebních vrstev místo jednoznačných dominantních hudebních linií. Polystratofonie je i z hlediska čistě hudebního nejsložitější způsob organizace jednotlivých hlasů v hudebním díle.

Z hlediska funkčnosti platí, že homofonie lépe nese barvu a citový stav, náladu. Heterofonie a polyfonie, především díky své dynamičnosti, jsou daleko více používané k vyjádření pohybu a setrvačnosti hudební náplně, dějovosti. (Kohoutek, 1969)

Unitas multiplex neboli požadavek jednoty v rozmanitosti, který se díky rozprostření dostředivých a odstředivých sil uplatňuje v každém hudebním díle. Expanzivní povaha odstředivých sil nutí myšlenky k pohybu, zatímco statická jistota dostředivých sil spíše deklaruje pevnost struktury a váhu konkrétní informace.

Samotné napětí se pak může hromadit na různě velkých plochách, přičemž velikost plochy v poměru k napětí vždy více či méně ovlivňuje přístup skladatele v otázce rovnoměrného rozložení. Velikost napětí se shoduje s námi požadovanou hodnotou. Společně vytváří stavební linii. V momentě vyčerpání sil v úseku, dochází k závěru formy.

Uzavřená forma, hudební blok, či tektonický celek se zúčastňují hudebního dění pouze svým průběhem. Jedná se třeba o vztah motivu k tématu, kde se očekává velké množství napětí na relativně malém prostoru a tudíž i jeho následné uvolnění. Oproti tomu existují i formy průběžné, kde se spíše setkáme s hudbou evoluční.

U expoziční hudby se velmi často setkáváme s decentralizací napětí. Ta vzniká tehdy, snažíme-li se o vytvoření symetrie. Díky lepší kontrole napětí a jeho využití v uzavřených plochách se dají tyto formy dobře využít zejména pro vyjádření citových stavů, lyrických nálad a reflexivní povahy.

Konstrukce zprostředkovávající spíše vývoj pak najdou své uplatnění při práci s protikladnými ději. Dramatický konflikt, filosofická úvaha, silnější emotivní vzruchy, afekty a vášně jsou nejčastějšími podněty ve využití struktury vývojové spolu s evoluční hudbou. To protože se tyto cíle lépe vkládají do tektonických kompletů díky jednomu společnému principu, kterým je hromadění napětí. Hromaděné napětí se v evoluční hudbě poměrně dlouho vybíjí v dlouhém vývoji, který bývá často bohatý na gradace a vrcholy. (Kulka, 1990)

Formový typ sděluje především způsob členění formy, vymezení vztahů jednotlivých částí a hudebního obsahu. Mezi průběžné a uzavřené typy patří především variace, rondo a suite, veškeré dvoudílné a třídílné formy. Sonátová forma, fuga, cyklická sonáta se pak spíše objeví ve vývojových sktrukturách s evolučním typem hudby. Dále lze zmínit volné formy, které svou povahu odvozují od emoční náplně v konkrétním kuse. U formy totiž platí, že pravidelně členěná struktura, formálně ukotvená hudba evokují velmi intenzivně racionalitu, přičemž jakákoliv citová intervence vždy tuto pravidelnost narušuje.

3 PRAKTICKÁ ČÁST

3.1 ÚVOD DO PRAKTICKÉ ČÁSTI

Praktická část této práce analyzuje dílo, jež lze pokládat za jeden z nejvýznamnějších aktů spojení hudby a výtvarného umění. Jedná se o Obrázky z výstavy, významné dílo výtvarníka a architekta Viktora Harmanna a hudebního skladatele Modesta Petroviče Musorgského.

Oba aktéři se seznámili okolo roku 1870 a to skrze kritika Vladimíra Stasova. Ten je rovněž oba přijal do Balakirerova kroužku, také známého pod názvem Ruská pětka, či nová ruská škola. Toto uskupení se skládalo převážně z ruských hudebních skladatelů a umělců, iniciujících prosazení a zpřístupnění nového unikátního ruského stylu, jež se distancuje od tradiční evropské a hudby a způsobu, kterým je vyučována.

Viktor Hartmann zprvu vynikal jako ilustrátor knih, až později se začal věnovat architektuře a stavitelství. Mezi jeho neslavnější stavby patří pomník k výročí tisícího roku existence Ruska v Novgorodu. Okolo roku 1864 vycestoval na čtyři roky do zahraničí. Z tohoto období pochází jeho nejslavnější skici a akvarely.

Modest Petrovič Musorgskij, hudební skladatel a klavírista, působil v období romantismu, avšak žánrově je řazen pod ruskou školu psychologického realismu a impresionismu. Díky své skvělé schopnosti předávat hudební myšlenky svou hudbou a skladatelskými principy výrazně předběhl dobu, ve které žil. Inspiraci čerpal z ruského folklóru, ze kterého vychází kupříkladu opery Ženitba a Boris Godunov.

Při posledním společném setkání Musorgského a Hartmanna utrpěl Hartmann záchvat úzkosti a slabosti v průběhu debaty na téma nové ruské architektury a stavebních postupů. Nedlouho na to Hartmann umírá a v Petrohradských novinách se objevuje nekrolog psaný Musorgským, tak se informace o smrti šíří celým světem. O smrti se dozvídá i Viktor Stasov, který byl v osudný moment mimo Rusko. Po návratu do Petrohradu Stasov organizuje výstavu děl zesnulého Hartmanna k uctění jeho památky. Výstava čítala přes 400 děl, zahrnující akryly, skici, knižní ilustrace, cestovní náčrty, architektonické a kostýmní návrhy, přičemž většina obsahu z výstavy se úspěšně prodala. Výstava Hartmannových děl rovněž podnítila Musorgského k napsání hudební vzpomínky na něj a tak v návalu inspirace vznikla svita Obrázků

z výstavy, která vychází z Hartmannovy tvorby. Svita byla dokončena 22. červa 1874 a dodnes patří mezi světově nejznámější hudební kusy všech dob.

Dnes známe dva typy provedení této svity. První je originální klavírní kompozice od Musorgského a druhá je ta samá skladba, avšak v úpravě Maurice Ravela pro orchestr. Lze říct, že orchestrální úprava dala svitě úplně nový rozměr z hlediska výrazu a barvy. V této práci se bude orchestrální úprava analyzovat pouze z hlediska instrumentace, přičemž samotná hudební náplň bude zkoumaná v partituře pro klavír.

Dílo *Obrázky z výstavy* představuje několik od sebe motivicky odlišených výstavních sálů, místností. Koncept této výstavy byl takový, že recipient má za doprovodu promenády vcházet a opouštět jednotlivé, tematicky odlišené místnosti s obrazy. Musorgskij proto napsal rondo, kde jsou mezi opakující se promenádu vkládány kusy odrážející konkrétní náladu obrazů v daných sálech. Jak originál, tak Ravelova úprava čítají celkem 10 motivů. Liší se pouze v počtu promenád, kdy tedy v Ravelově orchestrální úpravě je vyjmuta poslední promenáda B dur. Jednotlivé obrazy pak lze v skladbě rozdělit na sudé a liché z hlediska pořadí, ve kterém se nachází jak na samotné výstavě, tak v Musorgského svitě.

Liché obrazy, 1. Skřítek, Gnomus, 3. Hrající si děti, Tuileries, Dispute d'enfants après jeux, 5. Tanec kuřátek ve skořápce, Балет невылупившихся птенцов (Balet nevyilupivshikhhsya ptentsov), 7. Trh v Limoges, Limoges, le marché (La grande nouvelle), 9. Domek na kuří nožce (Baba-Jaga), Избушка на курьих ножках (Баба-Яга), Izbushka na kuryikh nozhkakh (Baba-Yaga), jsou převážně skladby s méně závažnou atmosférou. V posluchači evokují hravost, žertovnost a satiru. Jejich svěží a lehký nezávažný charakter stojí dobrým kontrastem partům v pořadí sudým.

Sudé obrazy 2. Starý hrad, Vecchio castello, 4. Bydlo, Bydlo, 6. Samuel Goldenberg a Schmuyle, Samuel Goldenberg und Schmuyle, 8. Catacombae Sepulcrum romanum a Con mortuis in lingua mortua jsou výrazně pomalejší a závažnější než skladby spojené s obrazy lichými. Provedení je značně melancholické, avšak z hlediska vrcholů a intenzity je lze označit za monumentální, důstojné a velmi upřímné. Musorgskij se nechal při psaní této svity inspirovat pocity, které spolu s Viktorem Hartmannem zažil, a které ho naplňovali v jeho přítomnosti, šťastné chvíle pospolitosti, a absenci, splín ze smrti drahého přítele.

V této části bakalářské práce analyzuji jednotlivé úseky skladby spolu s obrazy, jimž tyto party náležejí. Zkusím objektivně zhodnotit, zdali sféry prostoru a času sdílejí společné znaky a způsob, kterým bylo této podobnosti dosaženo.

3.2 I. PROMENÁDA

První promenáda B dur, úvod celé skladby a část, z které ostatní promenády čerpají, je tvořena dvěma různými motivy. Její strukturu lze popsat jako A, B, A, přičemž A trvá po dobu prvních osmi taktů. V původním znění měla tato promenáda zpívanou předehru, což je pro ruskou hudbu obvyklé. Princip kontrastu spočíval ve střídání sólového a sborového obsazení. Ravelova úprava pro orchestr s tímto principem rovněž pracuje, avšak namísto zpěváků se zde střídají smyčcové a dechové sekce. Část B začíná devátým taktem a má za úkol rozvinout a zjemnit předcházející hudební vstup. V dvacátém prvním taktu se hudba vrací, leč jen na 4 takty, k původnímu oslavnému motivu. Celková dramaturgie dynamiky oddílu A je velmi kontrastní. Mohutné souzvuky jsou zprostředkovatelné masivního a velkolepého zvuku. Závěrem promenády je náhlé, avšak hudebně úplné utnutí, které vytváří skvělé podmínky pro nástup dalšího hudebního materiálu.

3.3 SKŘÍTEK; GNOMUS

Jak prozrazuje název, tato skica zobrazuje skřeta, který za zvuku hudby kulhavě přešlapuje z místa na místo. Satiru zde představují skřítkovi křivé nožky a nenávidný výraz mířený k divákovi. Bohužel, původní malba skřítky se nedochovala, pouze neúplná skica, a tak je zapotřebí vycházet ze zmínek, jež se k obrazu vztahují. Kupříkladu nám známý Viktor Stasov, vzájemný přítel Hartmanna a Musorgského, řekl, že v obraze vidí škodolibého skřítky, kulhajícího ze strany na stranu, kujícího pikle. Lze říct, že orchestrální úprava Maurice Ravela proměnila škodolibého skřítky na skřeta intenzivně toužícího vykonat pomstu na lidech. Původním záměrem autora ovšem nebylo vyobrazit zle smýšlející humanoidní charakter, ale pokusit se načrtnout návrh louskáčku na ořechy, který by běžného dřevěného vojáčka spíše karikoval, než kopíroval. Tak vznikl slavný skřítek, který díky hudbě ožil.

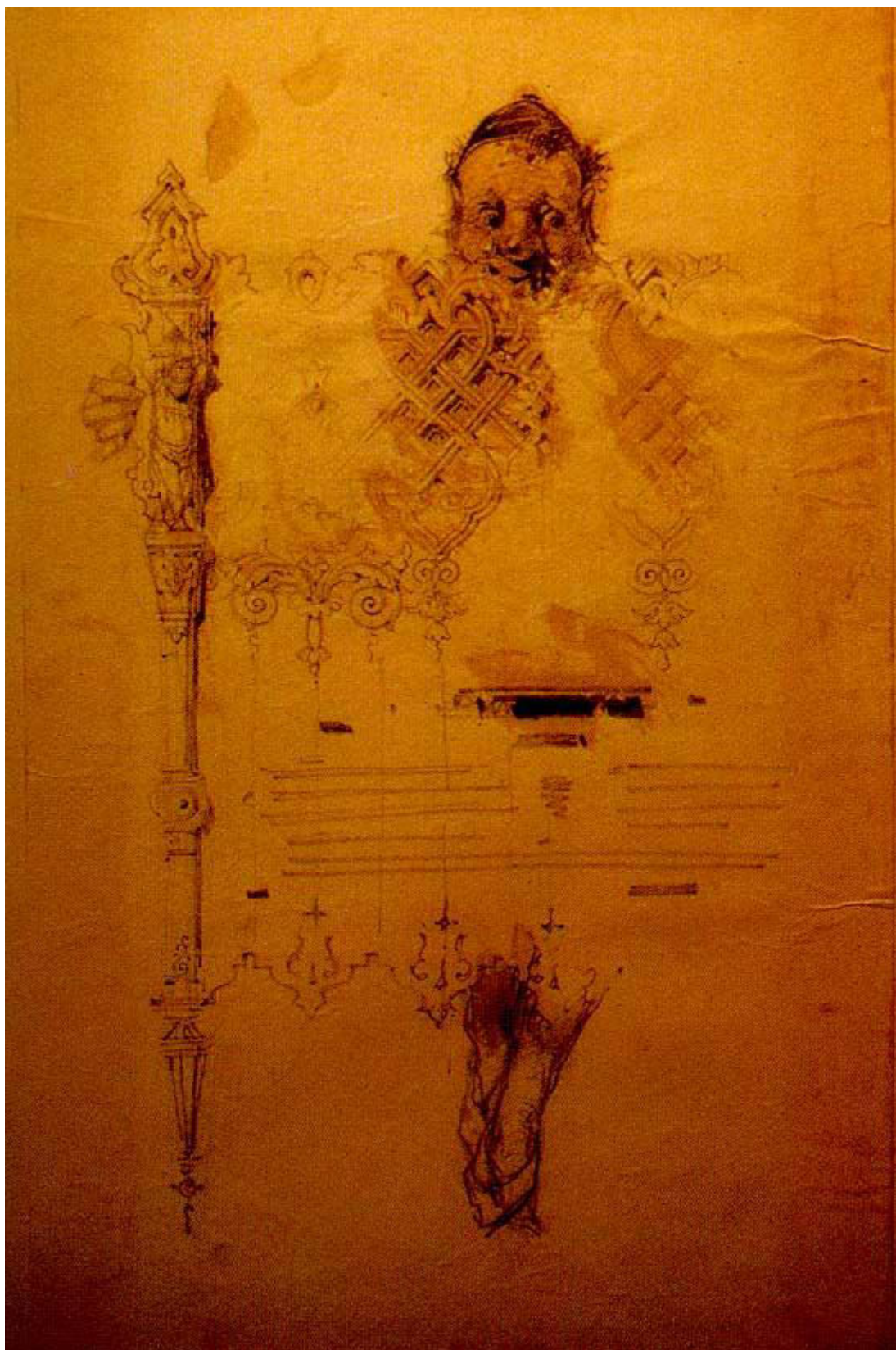
Skřítkův part je psaný v $\frac{3}{4}$ metru v tónině es moll. Tato tónina je známa především pro své malé využití v orchestrální hudbě, i když i zde se najdou skladatelé jako Mahler nebo Malmstein, kteří v es-moll relativně často psali. Po formové stránce je part tvořen schématem A, B, A. Základem jsou tedy dva motivy. První, osminový,

kterým skladba začíná a druhý, synkopový, který první motiv v taktech 11 - 18 střídá. Skřítkovo neomalené pokulhávání a zlé úmysly jsou ve skladbě realizovány skrze nepravidelné rytmy, chromatismy a disonance. Pohyb skřítky je ze skladby velmi dobře čitelný a to hlavně díky jasnému členění počátečních impulzů a pauz. V taktu 19 – 28 jsou skrze kadence vytvořené skřetovy úleky nad vlastní mazaností. Opakované uvolňování napětí v této části vypovídá o tom, že skřet si je svých myšlenek a tendencí vědom a je rozhodnutý činit, tak jak bude třeba. Rovněž mi tyto postupy připomínají, jak se skřítek topí ve své vlastní hořkosti. V dalším průběhu skladby, konkrétně v taktech 29 – 37 lze pozorovat mísení osminového a synkopového motivu. Následuje potměšilá až lehce abstraktní podoba úvodní promenády, která zároveň uvádí v 38. taktu část B.

Tato část je v notách označena jako *Poco meno mosso*. Hudba na mě působí jako hrnec vroucí vody, kterému v pravidelných časových intervalech poskakuje již nedostačující poklička. V původní verzi pro klavír je tento oddíl z velké části hrán pod sešlápnutým pravým pedálem. Vzájemně prolínající se zvuk jednotlivých taktů vytváří mysteriózní atmosféru neusazeného a proměnlivého zvuku. Takovýto zvuk přesně odráží labilní povahu skřeta. Záchytným bodem části B je připomínání ústředního motivu z části A. Odkaz na extrémně neposedný osminový motiv působí mezi půlovými a čtvrt'ovými hodnotami jako osvěžení, které připomíná, že skřet ještě není se svým plánem definitivně hotov. Závěrem části B jsou pomalu sestupující melodie s půlovými hodnotami v levé ruce, které již nejsou narušovány osminovým motivem z první části. Lze to pozorovat v taktech 60 – 65. Poslední šestitaktí této části je odrazem přechozích šesti taktů neboli pomalého spádu. Ovšem ten není stejný, neboť se hlasy v pravé a levé ruce prohodily.

Další na řadu přichází opět část A, nicméně tentokrát s obměnou v doprovodu. Autor začal variovat synkopický materiál, který podpořil vrtošivými trylky a sextolami v levé ruce. Poněkud groteskní závěr je realizován na posledních šesti taktech a to skrze osminové běhy končící akordem *es-moll*.

Obrázek 1 - Skřítek, Gnomus,



3.4 II. PROMENÁDA

Druhá promenáda představuje variovaný materiál z úvodního dílu a je rovněž prvním navraceným materiálem ronda. Svěže působí transpozice s předcházející es-moll do As-dur, kde je jasně patrný dominantní vztah. Variace materiálu lze pozorovat na dvou aspektech. První, původní melodie pravé ruky se nyní přesunula do ruky levé. Tohle rozdělení trvá po dobu dvou opakování úvodního motivu promenády. V třetím opakování se ruce znova prohodí a hrají v původním rozpoložení, tedy akord v levé ruce a melodie v pravé ruce. V závěru druhé promenády se skladba vytrácí za působení diminuenda a ritardanda a přichází nový obraz.

3.5 STARÝ HRAD; VECCHIO CASTELLO

Tento obraz zachycuje popředí architektonicky velmi bohaté a exotické stavby připomínající hrad nebo zámek. Stavba sdílí hned několik zajímavých rysů, kupříkladu střecha hradu vyzařuje ruskou architekturu, avšak některé doplňky jako klenby a sousoší se vzhledově podobají spíše vlivu Turecka a Indie. Koncept představuje monument, stojící netknutě dlouhá léta, u kterého se zjevuje mladý trubadúr, zpívající a hrající svou zklíčenou píseň. Konstrukce stavby tyčící se ve výškách evokuje pocit pohledu na vzdušný zámek, kterému z oblaků vycházejí úzké dlouhé věže, připomínající minarety.

Po technické stránce se jedná o barevný obraz s velmi dobře realizovanou perspektivou. Perspektiva je zde znázorněna jak z hlediska proporcí, tak i barevně tím, že barvy v pozadí nemají tutéž teplotu, jako barvy popředí obrazu. Tato analogie platí stejně i v reálném životě a to především kvůli stálé přítomnosti prachu v atmosféře. Prach sice není jasně viditelný zblízka, avšak pohlédneme-li do dále, lze vidět, že barvy u vzdálenějších objektů pozvolna blednou.

První kontakt s obrazem je doprovázen jednoduchým a nápaditým osminovým motivem v 6/8 taktu v gis moll. Prvních sedm taktů je velmi pozvolných až strohých a to především kvůli stálému opakování gis v basu. Opakování tohoto tónu má opisovat historický nástroj, který podobně jako je tomu u dud, hraje spolu s ostatními tóny vždy i tón základní. Tato stálá prodleva způsobuje to, že hudba se nijak nevyvíjí ani nikam nepokračuje, což zde skvěle realizuje skoro až nesmrtelnost starého hradu. Ravelovo nástrojové obsazení představí v počátečních sedmi taktech fagot ztvárňující věčnost stavby, kterou po stovky let obydlují jen poryvy větru.

Ústředním motivem je pak trubadúr, přicházející v sedmém taktu a hrající svou osamělou píseň. Trubadúrovu hru zde představuje altový saxofon, hrající svou opuštěnou píseň. Mezi písní hradu a trubadúrovou písní je jasný etnický a žánrový kontrast. Zatímco hudba v úvodu, prvních sedm taktů, připomíná spíš orientální a italskou, sicilskou hudbu, tak píseň trubadúra svou melodičností spadá spíš pod hudbu ruskou.

Od začátku až po 86. takt je patrné opakování expozice v několika různých intenzitách. Zprvu jednoduchý a strohý motiv na sebe nabaluje jak dynamické změny, tak harmonické změny. Již v 28. taktu lze vidět zhuštění harmonie, která spolu s prodlevou na gis vytváří spíš pomíjivé barevné mžitky než konkrétní informace. Mně osobně to připadá, jako by hrad s trubadúrem skrze tyto mžitky komunikovali. Hartmann byl známý pro časté zobrazování soch a tváří ve svých stavitelských a architektonických skicách a obrazech a tudíž je taky barevná neurčitost možná výsledkem znepokojení ze stále přítomného pohledu dekorací starého hradu.

86. takt signalizuje jasnou změnu v hudební výpovědi. Expozice se vytrácí a vznikají tak trhliny, jejichž tok je pouze závislý na odbytí ostinátní figury procházející celou skladbou. Celkem čtyři trhliny podobného charakteru mají za úkol ubrat skladbě energii, a kvůli jasnému členění hlasů na melodii a doprovod, i lidskou výpověď. Autor se tím nejspíš snaží naznačit, že trubadúrovův konec bude zpečetěn dřív než konec starého hradu. Technika improvizace s podobným závěrem, jež je v celé skladbě uplatněna, je jasným připodobněním ruské lidové hudbě. Stejně tak synkopické kvinty, kvartové akordy nebo tercie v počátcích jednotlivých repetice expozice lze označit za znaky ruského folklóru. Z hlediska dynamiky je starý hrad velmi dobře čitelný a to především díky jednomu jedinému vrcholu, který je dobře slyšitelný mezi 80. a 100. taktem. V této části trubadúr sklíčeně odchází od stavby vědě, že čas nehraje pro všechny stejnou hru.

Obrázek 2 - Starý hrad,



3.6 III. PROMENÁDA

Třetí promenáda se nachází v tónině H dur a dělí v paralelních oktávách hlasy na vysoké a nízké, které se po celou dobu této části snaží vzájemně napodobovat. Tato technika připomíná způsob práce s vícehlasem, který lze najít ve starých fugách. Dramaturgie vrcholů nepředstavuje nijak složité manipulace. Hudba jednoduše roste a v závěru se vytrácí za využití diminuenda a zpomalování.

3.7 TUILERIES, HRAJÍCÍ SI DĚTI; DISPUTE D'ENFANTS APRÈS JEUX

Obraz hrajících si dětí v zahradách Tuileries se bohužel nedochoval, respektive je ztracen až na pár skic zachycující detail na děti. Hlavní obraz vyobrazuje zahrady Tuileries poblíž slavného Louvru v Paříži. Toto místo bylo častým útočištěm dětí a jejich opatrovnic, jeptišek, které zde společně trávily čas. I přesto, že je obraz ztracen, můžeme předpokládat, že základním impulzem pro hudbu je v tomto případě hybnost.

Hudba z obrazu přejímá hravost a neposednost, kterou realizuje skrze výstavbu šestnáctinových struktur členěných do pravidelných rytmů. Barevné provedení z hlediska nástrojového obsazení v úpravě pro orchestr zde představuje střídání dechové a smyčcové sekce. Celá skladba je psaná v H dur stejně jako předcházející promenáda. Jedním z ústředních motivů této části je střídání paralelních tónin a akordů H dur, gis moll. Skladba intenzivně pracuje s ústředním motivem, který de facto pojímá celý oddíl A. Jedinou výraznou změnou je narůstající intenzita tohoto motivu. Zintenzivňování hudební prožitku přidáváním jak harmonické tak dynamické složky má představovat postupně se zaplňující zahrady, které v závěru skladby praskají ve švech. To je patrné od sedmého taktu, kde hrubší provedení kromě dynamiky zasáhne i harmonii. Ve čtrnáctém taktu přichází B, které kontrastně střídá již několikrát zopakovaný motiv z A. B je rovněž impulzem pro změnu zvuku a tak zde můžeme vidět střídání nástrojových sekcí. Jedná se o výrazně klidnější hudbu symbolizující dětskou únavu, která ovšem netrvá dlouho. Závěrem tohoto úseku je pak návrat k A v ještě mohutnějším provedení, který rovněž lze označit za nejvýraznější vrchol skladby. Tento nástup lze vidět v 22. taktu. Úplným závěrem je pak šestnáctinový běh v harmonické dis moll, který jen potvrzuje, že

zahrady v Tuilleries nejsou naší cílovou destinací, nýbrž jen krátkým, velmi pozitivním ohlédnutím či epizodou na bezstarostný dětský život.

Obrázek 3 - Tuilleries,



Obrázek 4 - Tuilleries,



3.8 BYDLO; BYDŁO

Tento obraz zachycuje voly táhnoucí trakař, vůz, s ohromnými koly. Atmosféra obrazu je víc než ponurá. Převažují zde především černá a hnědá barva v různých odstínech. V pozadí bydla lze vidět havrany, kteří supí v blízkosti, jako by tušili, že vůl táhnoucí vůz do svého cíle nedorazí. Obraz skvěle vystihuje Hartmannovy úzkostné stavy, jejichž řešení probíhalo vždy o samotě, a které, tak jak symbolizují krkavcovití v pozadí, nemusely vždy končit patřičným rozřešením.

Po hudební stránce je Bydlo velmi podobné Starému hradu. Podobnost zde zajišťuje pozvolně se rozvíjející melodie z jinak velmi figurativní až ostinátní basové linie. Bydlo rovněž přejímá ze Starého hradu i podobné členění. Tedy tři části podobající se variacím, neboli malá třídílná forma. Rostoucí dynamiku lze pozorovat po celý průběh skladby. Nejvýraznější je z tohoto hlediska závěr. Autor zde počítal s obrovským sálem, který po akustické stránce dovede tuto hlasitost pojmout. Každý oddíl je následně rozvinut ze dvou základních hudebních myšlenek, které zde představují figuru v bassu a melodii v ostatních hlasech. Melodie v prvním a posledním oddílu, tedy prvních 18 taktů a pak posledních 18 taktů, je téměř identická, tudíž žádná velká změna zde neprobíhá. S 21. taktem přichází variace na předchozí materiál z A. Toto variování nepřináší jen novou hudbu, ale růst melodie, který jinak u 1. a 3. dílu nelze vidět. Melodie se rozšiřuje až do čtyřhlasu a znovu je slyšitelná spousta vlivů ruské lidové hudby, jako kupříkladu časté kvintové a kvartové skoky. Především v basové lince je kvintový skok velmi patrný, protože stoupající kvinta se neustále připomíná. Celá skladba se nachází v rozepři gis moll a H dur, tedy paralelních tónin, jejichž střídání je zde zajištěno právě figurou nacházející se v nejspodnějším hlase.

Inspirací pro Bydlo byla polská obec Sandoměř, kde strávil Hartmann velkou část svého života. Zármutek obsažený v hudbě má představovat konstantně sklíčenou mysl, která umí padnout až na samotné dno, přičemž se následně vrací, po rozřešení v těchto hlubinách, do základního průměrně sklíčeného stavu. Absence radosti zde připomíná, že život není vždy černobílý, a že nepředstavuje jen střídání pozitivu a negativu, ale že umí existovat i v čistě šedivém prostředí.

Obrázek 5 - Bydlo,



3.9 IV. PROMENÁDA

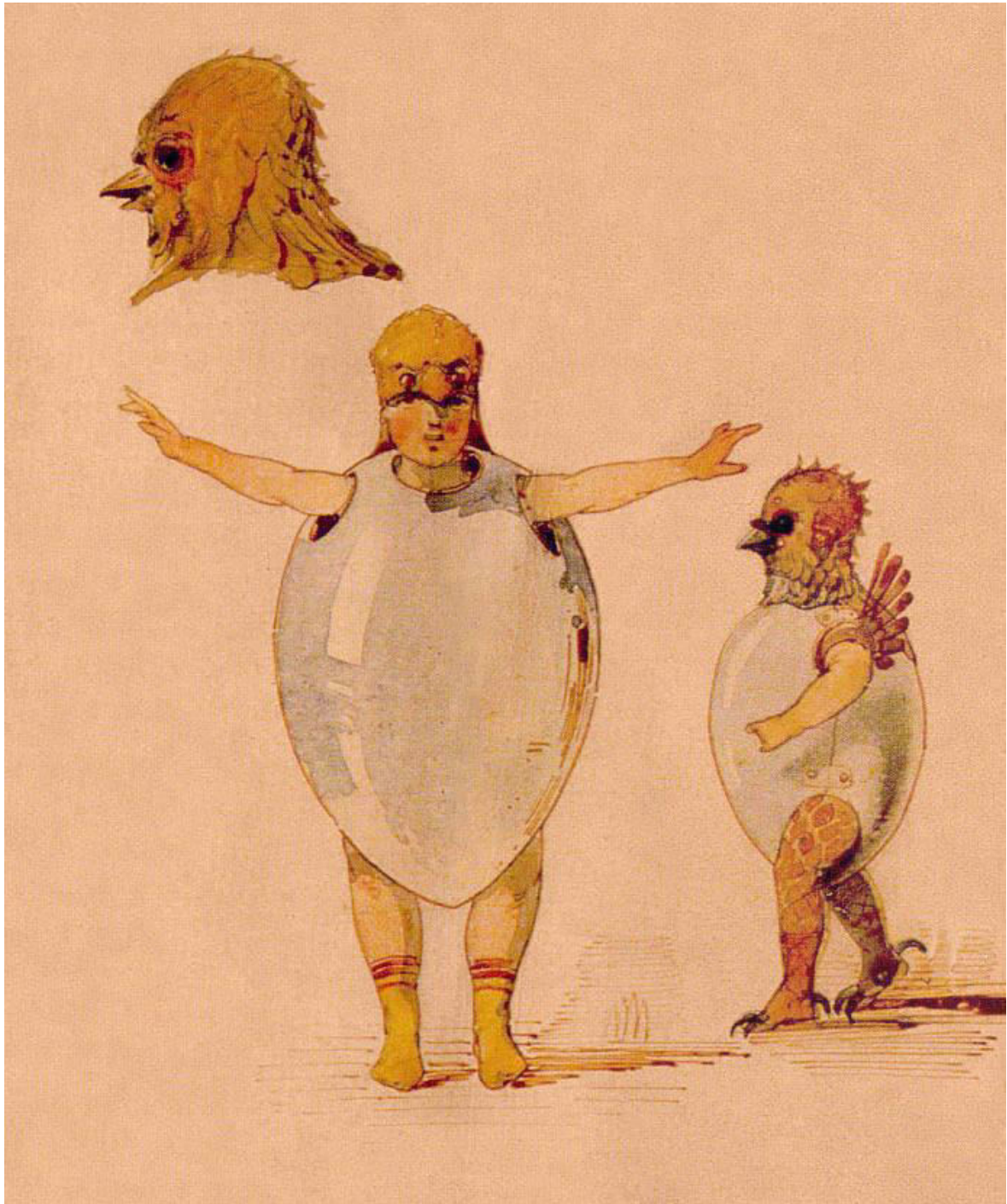
Čtvrtá promenáda je charakteristická především pro celkové provedení v moll, namísto v tradiční dur, jak je tomu u předchozích tří promenád. A d moll není jedinou raritou této promenády, kupříkladu přítomnost 7/4 taktu lze pokládat za zbrusu novou informaci v jinak jen nevýrazně se proměňujícím materiálu takových to spojovacích dílů. V Ravelově úpravě můžeme vidět obsazení dechovými nástroji, které po předcházejícím, velmi zatěžkaném Bydlu, působí skoro až posmrtně.

3.10 ТАНЕЦ НЕВЫЛІХНУТЫХ КУРАТЭК; БАЛЕТ НЕВЫЛУПИВШИХСЯ ПТЕНЦОВ

Jedná se o kostýmní návrh Viktora Hartmanna pro balet Trilby, El a proto i samotná skica je takto koncipována. Jak bylo řečeno v úvodu, liché obrazy přejímají scherzový charakter a tento obraz, skladba, je opravdu Scherzino s prostředním dílem – Trio. Hned v úvodu skladby se v skočných rytmech a krátkých notách rodí tančící kuřátka, která se vzájemně překřikují. Zbytky skořápky, tedy něco k životu nepotřebného, nepohodlného je realizováno skrze chromatické a stupnicové postupy obsažené ve spodních hlasech. Neorganizovaná kuřátka uvědoměle existující teprve jen pár vteřin, tak by se dala popsat 1. a poslední, skoro identický, 3. oddíl. Ve verzi pro orchestr si kuřátka snadno spojíme se zvuky flétny a jednotlivé pohyby konkrétních kuřátek pak se zvukem činelu, který jako by odděluje chaos, který kur způsobuje.

B oproti A pak představuje řád. V tento moment je cítit, že kuřata našla jednotu. Kupříkladu viděla hospodáře rozhazovat zrní a z reflexu, z hladu, sjednotila pohyb. Nebo je možná stmelila starší slípka. Část B vyniká výraznou artikulací vrchních hlasů. Jedná se konkrétně o trylky, které zásadně ovlivní výpověď tohoto středního dílu. Je velmi zajímavé, že v orchestrální verzi trylky v podstatě nevyniknou a tak se povaha hudby až tolik výrazně nemění, jelikož stále působí velmi skočně a neuspořádaně. Klavírní verze pak představuje hudbu, kde, místo skočných krátkých impulzů ve všech hlasech, se začínají ve vrchních hlasech objevovat plně realizované trylky, které jako by imitovaly dlouhé notové hodnoty. Proto part působí uspořádaně, protože místo předražených not se zde do skočného doprovodu vkládají trylky not půlových.

Obrázek 6 - Balet nevylihnutých kuřátek,



3.11 SAMUEL GOLDENBERG A SCHMUYLE; SAMUEL GOLDENBERG UND SCHMUYLE

Tato jména v názvu představují dva portréty Hartmannovi fantazie, které se nechaly inspirovat časem stráveným v Polsku. Jedná se o interakci dvou židů, načež první je bohatý a druhý chudý. Musorgskij se již v minulosti pokoušel o hudbu, která imituje lidský hlas a v této skladbě byl tento záměr velmi dobře naplněn. V úvodu se nejprve seznámíme s bohatým židem, Samuelem Goldenbergem, který vystupuje rozhodně s pocitem velké moci. Tento vstup lze pozorovat v prvních osmi taktech. V devátém taktu přichází nervózní a ušmudlaný Schmuyle. Obě postavy mají být zhmotněním kontrastu. V případě bohatého žida je výpověď velmi přesvědčivá nejen proto, že má peníze, ale rovněž proto, že hudební materiál je pravidelně rytmicky členěný. Myslím, že tato jistota vzniká tím, že se všechny hlasy scházejí na těžkých dobách, případně začínají společně frází.

V devátém taktu přichází Schmuyle, který si vzápětí začne svým zastřeným hlasem stěžovat, kroučí se vedle bohatého žida a vypráví mu, co všechno musí pro těch pár zlotých dělat. Jeho výpověď je realizovaná v nejvyšším hlase, kde se na jednom tónu různě překrucuje a vrtí, či repetitivně opakuje, tak jak je tomu známo u dětí, které špatně lžou. Po několika taktech začne Schmuyleho rozprava být až skoro otravná, načež Goldenberg reaguje.

Společná rozprava dvou židů začíná 19. taktem. Nižší hlasy náleží bohatému židovi. Zatěžkané nízké hlasy mají odrážet Goldenbergovu moc a jistotu v tvrzeních, přeci jen by neměl peníze, kdyby to, co říká, nebyla pravda. Oproti tomu ve vyšších hlasech lze slyšet chudého žida, který se záhy vytratí pod silou prvního. Nejspíš proto, že chudý žid chce být ublížený a nelíbí se mu, že by snad bohatý mohl mít pravdu, tudíž se v závěru této debaty odmlčí a jen poslouchá. V hádce dvou židů můžeme pozorovat využití paralelních oktáv a cikánských stupnic, které Musorgskij použil, aby připomněl aktérům rozpravy jejich společný orientální původ. Rovněž tento znak židovské kultury vnáší do celé debaty rozumnou dávku temperamentu, který je nezbytný pro realizaci něčeho tak barevného, jako je diskuze bohatého a chudého žida.

Obrázek 7 - Bohatý žid,



Obrázek 8 - Chudý žid,



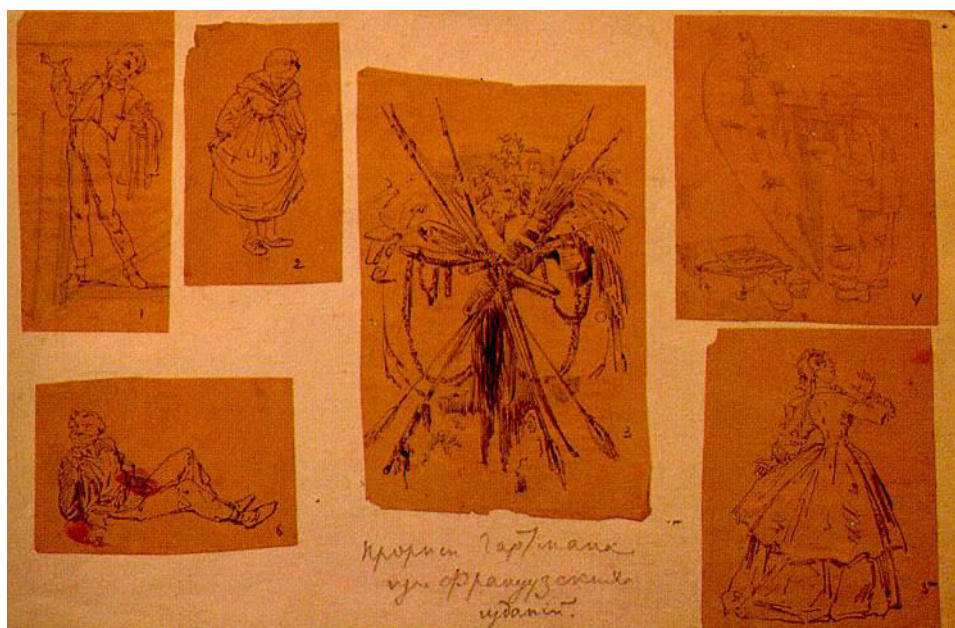
3.12 TRH V LIMOGES; LIMOGES, LE MARCHÉ

Jedná se o další ze ztracených obrazů. Zachycoval tržnici v Limoges, v centrální Francii. Původně měl záměr připsat k obrazu ještě dva odstavce konverzace dvou náhodných žen zachycených v obraze. Tyto dva odstavce nazval Velká novina, ale bohužel je byl později nucen z manuskriptu vyškrtnout, jelikož celý příběh vykresloval Francouzské ženy ve špatném světle.

Skladba je psaná v Es dur, v 4/4 taktu. Formové členění je znova třídílné s výraznou repeticí prvního dílu A. Hudba má vytvářet atmosféru uspěchaného tržiště, kde se lidé derou skrze davy, vrážejí do sebe, pokřikují a smlouvají ceny s obchodníky. Jak bylo řečeno v úvodu, centrální myšlenkou této skladby měla být ženská rozepře, avšak od této ideji autor nakonec ustoupil. Nicméně ponechal a realizoval záměr znovu zhudebnit lidskou řeč, avšak tentokrát se nejednalo ani o dva židy, či dvě ženy, nýbrž o celou tržnici v Limoges. Ruch tržnice, shon lidí a celkovou neposednost takového živého organismu, kterým tržnice bezpochyby je, zajistil autor použitím šestnáctinových struktur. Konkrétně se jedná o melodii a terciový nebo kvintový doprovod. Spolu s průběhem skladby se vyvíjí i tržiště, kupříkladu zde lze pozorovat rvačku v 4. a 8. taktu, nebo nadávky v 5. a 6. taktu. Hádky a jiné rozepře jsou v notách dobře čitelné, jelikož jsou tvořeny skrze náhlé střídání vysoko a nízko položených tónů. V průběhu celé skladby se tento efekt více a více zintenzivňuje. Toho je důkazem evoluce v prostředním dílu B, který je plný výrazného střídání vysokých a nízkých poloh a nepravidelných rytmických nástupů, které velmi zřejmě znamenají neshody nebo spíše interakce jednotlivých lidí. V 25. taktu se vracíme k původnímu tématu, které přibližně v pěti taktech stihne vygradovat a změnit se v závěr oddílu B.

Závěr Trhu v Limoges představuje návrat k materiálům z A. Co si kdo řekl, je záležitostí předcházející hudby a nyní je znova čas věnovat se kráse trhu a nakoupit vše, co ještě chybí, respektive vidět vše, co dnes viděno nebylo. Hudba na to reaguje výrazným zrychlením v 37. taktu a to změnou z šestnáctinových hodnot na třiadvacetiny. Rovněž taky návratem k snadno čitelnému průběhu hudby. Ten se po krátké době vznese za pomoci chromatismů do velmi vysokých poloh, kde i skončí.

Obrázek 9 - Trh v Limoges,



Obrázek 10 - Trh v Limoges,



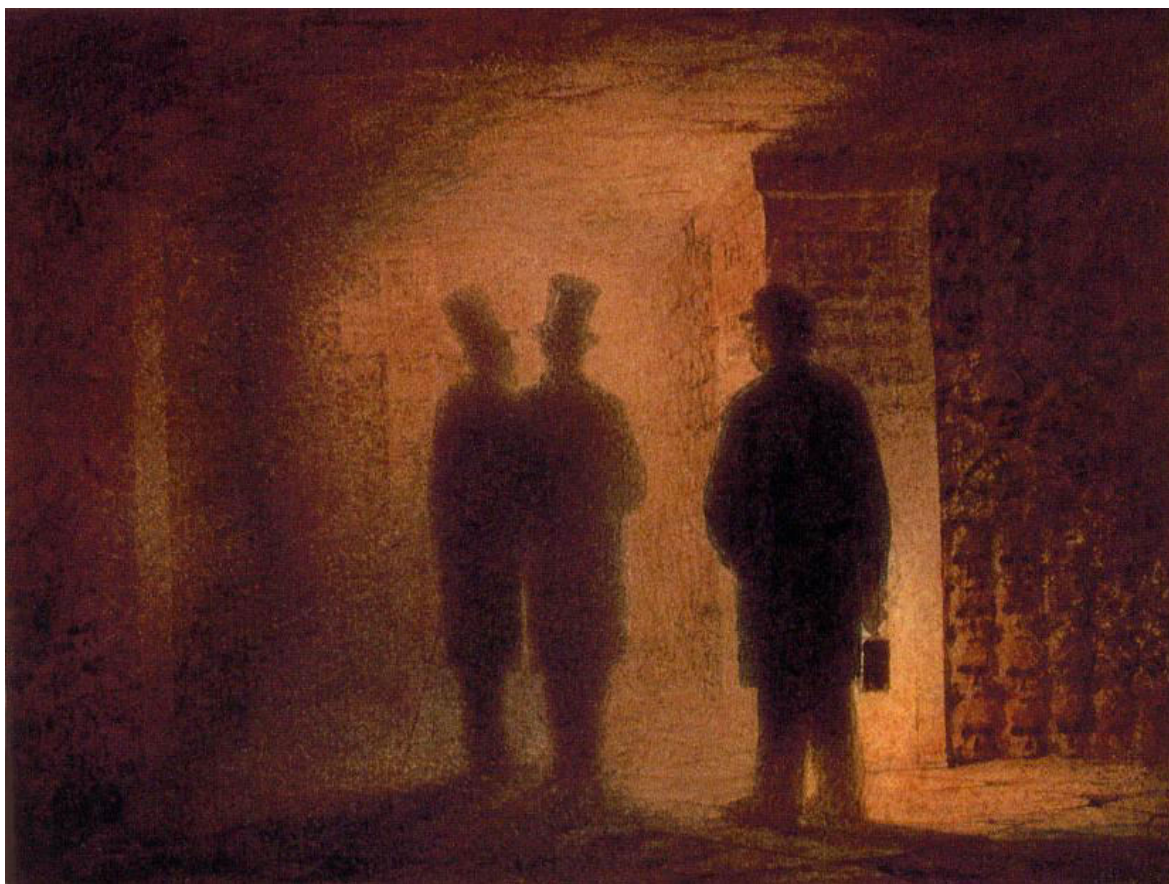
3.13 KATAKOMBY; CATACOMBAE SEPULCRUM ROMANUM

Obraz zachycuje Viktora Hartmanna při prohlídce Pařížského podzemí. Spolu s průvodcem odhalují za pomoci světla z lucerny lebkami vykládané zdi, mrtvá zvířata a odporný jeskynní hmyz. Jelikož se jedná o sudý obraz, lze mluvit o celkové atmosféře jako o velmi melancholické, trýznivé až frustrované. Je tomu tak proto, že samotný Hartmann se zde úzce střetává se smrtí, kterou je v podzemí možno vidět na každém rohu.

Skladba je rozdělena do dvou částí. Tyto dvě sekce obsahují téměř až statické Largo vystavěné ze seriálního opakování zatěžkaných, převážně melodických akordů a o něco méně závažné Andante, které efekt šoku z předchozí části plačtivě frázuje ve vrchních hlasech. Špatnou viditelnost, mžitky, ze světelné dezorientace kontrastem lucerny a tmy připisují chromatismům, začínajícím 3. taktem. Chromatismy se mi zde jeví jako přímý znak nejistoty a obav. Z hlediska dynamiky pak náhlé výkyvy z piana do fortissima vytváří efekt ozvěny, která se šíří i tam, kam světlo z lucerny nedosáhne.

Hudební materiál v druhé části vychází z námi známých promenád, které občasně dělí jednotlivé obrazy. Nijak závažně nepozměněný materiál promenády zde existuje pod střechou chrastících oktáv, které navíc postupují chromaticky, což jinak tonální promenádě v bassu dává tmavý velmi rozpítný charakter. Tato skladba a obraz dohromady vytváří requiem za Hartmannovu náhlou smrt. Přeci jen toto je jediný obraz, kde se sám autor konfrontuje se smrtí v podobě ostatků uchovaných v podzemním komplexu Paříže.

Obrázek 11 - Katakomy,



3.14 BABA JAGA, DOMEK NA KUŘÍ NOŽCE; ИЗБУШКА НА КУРЬИХ НОЖКАХ

Jedná se o Hartmannův návrh hodin připomínajících chaloupku Baby Jagy. Baba Jaga sehrála v ruském folklóru a mytologii velkou roli. Jistě se všem vybaví scény z Mrazíka, kde lze vidět jak chaloupku na kuří nožce, tak hmoždír, v kterém tato bytost lítá a rejdí po lese. Musorgskij z toho prostředí velmi často čerpal inspiraci a tak si nemohl odpustit napsat, namísto o hodinách, skladbu o mýtické Babě Jaze.

Během studených nocí v Rusku je slyšet, jak Baba Jaga sviští ve svém létacím hmoždíři skrze zasněžené jehličnany. Občas se domů vrací s prázdnou, občas ne, občas dokonce loví z domova za pomoci své chatrče stojící na kuří noze. To proto, aby mohla svůj vchod natočit k případnému ztracenému pocestnému, unést ho a sníst ho. Protože pro ni není větší lahůdka než lidské maso a kosti.

Hned v úvodu skladby je slyšet, jak se chaloupka k někomu otáčí vchodem. Je to naznačené sestupným septimovým skokem hned v 1. taktu. Stejně tak jako většina přechozích obrazů tvoří schéma této skladby sktruktura A, B, A, a je psána v C dur.

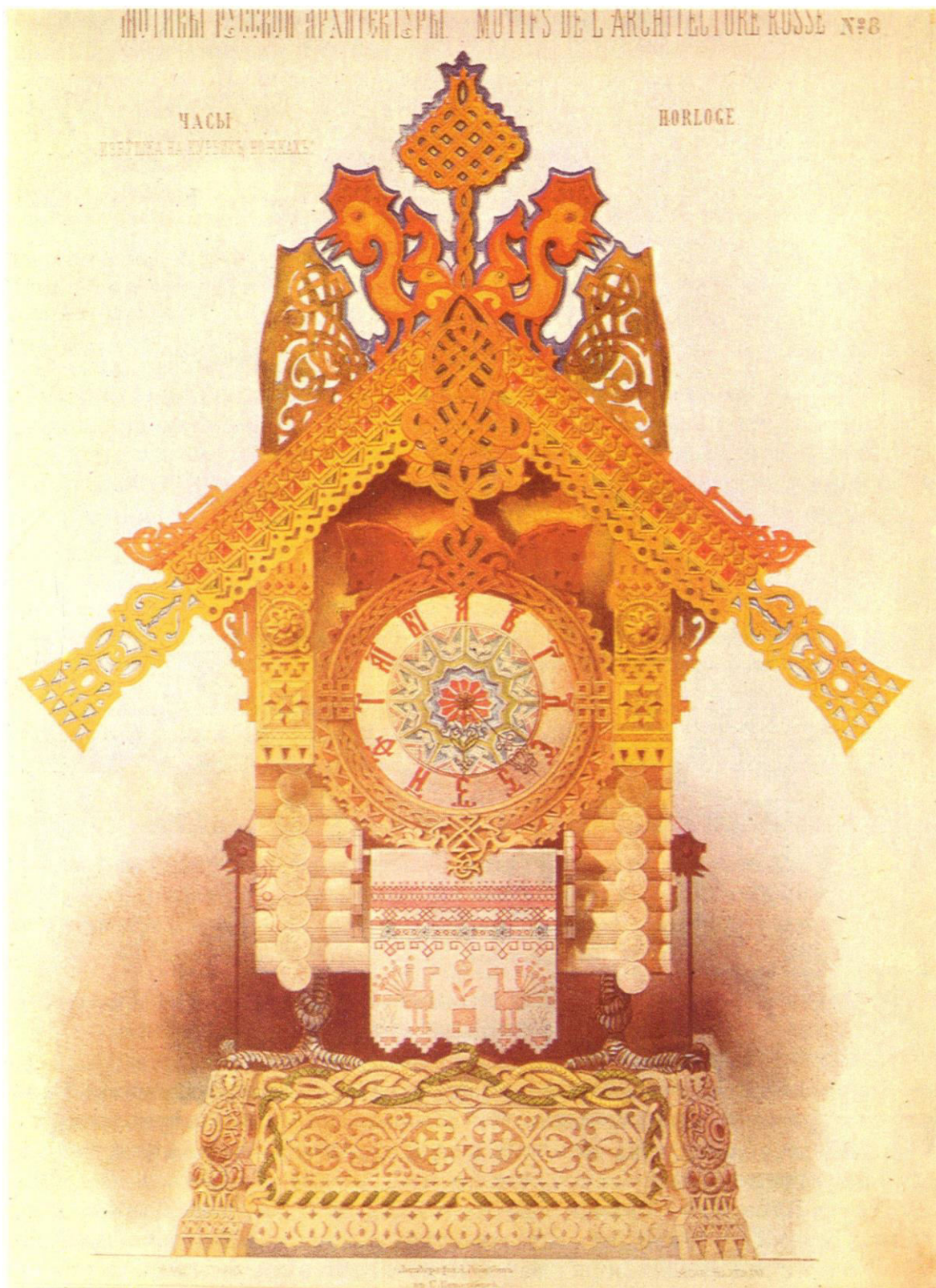
V první části se zdá být tonálním centrem tón G, okolo kterého se většina použité harmonie točí. V 17. taktu lze dokonce pozorovat osminový běh z G. Takovýto běh je použit ještě několikrát a vždy plní funkci přechodu, či spojovacího dílu. Ke konci je ještě obohacen o přidanou sekundu ve vrchním hlasu pravé ruky.

Následuje vyviklaná figura symbolizující chaotický let v hmoždíři. Ten je zprvu jen energický, avšak postupně se k němu přidávají menší notové hodnoty a disonance. 57. takt symbolizuje výhru pro osminové běhy a struktury, které postupně krystalizují v ústředním tématu symbolizujícím hon Baby Jagy za kořistí. Její odhodlání je slyšitelné v 67. taktu, kdy se k osminovému motivu přidá nová basová linie jasně směřující k rozvedení napětí v závěrečném šestnáctinovém běhu.

Záhy na to přichází B, které dominuje svou mystickou silou. Stálé střídání tónů podložené melodií ve spodních hlasech jako by zobrazovalo bytost sesílající kouzlo nebo bytost těšící se na něco morálně naprosto nepřijatelného. Tato část symbolizující úvahy a přemítání graduje po celou dobu svého trvání a plynule přechází ve vrchol, kterým je repríza A v lehce zkrácené a rychlejší podobě. V úplném závěru pak graduje osminový a šestnáctinový motiv z prvního oddílu, přičemž

konkrétně šestnáctinový motiv z A podlehne v samotném závěru, posledních pět taktů, ritardandu a je plynule rozvinut do akordu Es dur, jež uvádí další skladbu.

Obrázek 12 - Chaloupka na kuří nožce,



3.15 VELKÁ KYJEVSKÁ BRÁNA; БОГАТЫРСКИЕ ВОРОТА

Kus představuje Hartmannův návrh pro novou Kyjevskou bránu. Navrhl ji ve staroruském stylu s obří kupolí, jakožto slovanskou helmou. Tento návrh má být vzpomínkou na pokus o atentát, při kterém málem zemřel car Alexandr II. roku 1866. Hartmann do svého návrhu zakomponoval i původní prvky, které na skutečné bráně chybí. Kupříkladu svatá věž a zvonice, které v Hartmannově návrhu lze vidět. Dokonce s návrhem vyhrál konkurz, avšak z nejasných důvodů se později od jeho návrhu odstoupilo. Tento obraz je posledním ze série svity Obrázků z výstavy a tudíž lze očekávat jak hudební tak výtvarné finále. Po výtvarné stránce lze říct, že stavba plní víc estetickou než obrannou funkci, avšak nelze jí tímto odepřít masivnost a robustnost, jelikož tyto atributy, sice méně než originál, Hartmannův návrh rovněž vlastní.

Hudební materiál lze identifikovat jako variace na ústřední promenádu, dále zvonkohra zvonů ve zvonici Kyjevské brány a kostelní chorál. Celkově se pak jedná o rondo členěné na dvě větší skupiny A, B, A, B a C, A, D, A. První díl, A, již v úvodu přichází se známým materiálem a to s variací na ústřední promenádu. To pravděpodobně odráží majestátní až vítěznou auru brány. Přeci jen čerpá z promenády, neboli takové hudby, která vystavený kus, starou bránu, může pouze vyzdvihnout. Promenáda se opakuje po dobu třinácti taktů a během této doby se z variace dostane až skoro do své původní podoby, přičemž celý vývoj prvního dílu A by se dal shrnout jako jedna velká gradace.

Poněkud závažnou a oslavnou atmosféru střídá v 30. taktu chorál. Musorgskij se nechal inspirovat ruskými církevními hymnami a modlitbami. Jedná se o velmi klidnou a uvědomělou hudbu, vyjadřující štěstí za zachráněný carův život. Tato zbožná hudba možná hraje, když Hartmann prochází skutečnou nebeskou branou a zprostředkovává klid duše a srdce.

Návrat k A je zde realizován skrze osminové stupnicové běhy, které doprovází melodii promenády obsaženou ve spodních hlasech. Dále následuje prohození vrchního a spodního hlasu v 55. taktu, což v rámci využití obou, jak sestupných tak vzestupných běhů, bylo pro Musorgského nezbytné. Znovu přichází na řadu chorál, který měkce rezonuje klenbou každého ze tří obloukových vstupů.

137. takt střídá v diminuendu doznívající chorál zvonkohrou, která má ztělesňovat zvonici Hartmannovy Kyjevské Brány. Nejdříve znějí velké zvony 4 takty a pak se k nim přidají vrchní zvony, spolu s kterými začne hrát třetí variace promenády. Zvonkohra končí šestnáctinovým přechodem pracujícím téměř s celým rozpětím klaviatury.

Následuje velmi zatěžkaný triolový díl, sloužící jako intermezzo a taky jako příprava poslední závěrečné promenády. Ta začne znít začátkem 161. taktu a přináší ústřední motiv promenády v pestrém prostředí pětizvuků a šestizvuků, které se po celou dobu trvání tohoto epického konce celé svity vrtí na pozadí a vytvářejí ovace, které jako by měly provázet zesnulého Hartmanna na cestě do nebe.

Obrázek 13 - Velká Kyjevská brána,



ZÁVĚR

Tato práce měla za úkol zjistit šířku a hloubku vzájemné kompatibility umění času a prostoru. Věřím, že subjektivní analýza a reflexe pomohla odhalit mnoho konstrukčních a estetických přístupů, které společně umožní vznik dalším takovýmto příkladům spojení hudby s výtvarným uměním. Dokonce si dovolím říct, že je nezbytné tento směr i nadále podporovat a zkoumat, jelikož touto fúzí dopomůžeme všem lidem zpříjemnit prožitek z umění. Viditelná hudba bude pak snáze uchopitelná a živé obrazy daleko více pochopitelné. Spojení tedy zajišťuje zmenšení vědomostní propasti potřebné k úplné analýze díla. Pohyb, barvy, napětí, kontrast, neboli společné výrazy pro oba umělecké směry, které díky spojení vyniknou na nové ploše pojímající jak čas, tak i prostor.

Svita Obrázky z výstavy nabídla širokou škálu emocí, což ve formě ronda znamená mnoho nových informací bez přestávky ke zpracování. Avšak harmonie mezi uměleckými směry bylo velmi dobře docíleno. Počínaje vzteklým skřetem, který skrze synkopy a osminové motivy kulhal okolo a děsil se vlastní mazaností. Přes Starý hrad, který svou věčností připomínal prodlevou na tónu gis. Scherzové zahrady v Tuileries, kde se to rojilo hrajícími si dětmi. Nezklamal ani zatěžkaný akordický doprovod do pozadí obrazu strhaného bydla. Neposedný a skočný balet nevylihnutých kuřátek s flétnami substituujícími pískot kuru demonstroval slučitelnost světelných a témbrových barevných odstínů. Úžasná imitace lidského hlasu proběhla v případě konverzace bohatého a chudého žida. Za opravdu skvělý kus pokládám trh v Limoges, kde kromě celkové zbrklé atmosféry vystupují, skrze střídání vysokých a nízkých poloh, hádky a rvačky. Výkyvy dynamiky a vibrující oktávy v jednotlivých hlasech dopomohly vytvořit entropickou atmosféru Pařížského podzemí. Děsivá Baba Jaga, která v intervalu zvětšené septimy naklání svou chaloupku na kuří nožce. A poslední velká Kyjevská brána, která oslavuje závěr svity mocnou reprízou ústřední promenády v doprovodu pětizvuků a šestizvuků. Tyto všechny obrazy a skladby jsou výsledkem skvělé souhry uměleckého obsahu a výpovědi. Zajisté velmi pomohlo i vzájemné přátelství autorů, díky kterému mohl jít Musorgskij téměř v Hartmannových šlépějích.

RESUMÉ

Tato práce má skrze subjektivní reflexi odhalit konstrukční a estetické přístupy vhodné pro takto koncipovanou uměleckou fúzi. Analýza bude provedena na svitě Obrázky z výstavy autora M. P. Musorgského a V. Hartmanna, protože se domnívám, že tento kus je velmi bohatý z hlediska příkladů spojení hudby a výtvarného umění.

This thesis deals with the relation between music and visual arts. It should reveal and explore all the constructive and aesthetic ways that generally help to create such a unique art fusion. The analysis is based on the piece, suite, Pictures from exhibition, which became very iconic at the field of this relationship.

SEZNAM LITERATURY

- Bláha, J. (2012). *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas I/1*. Praha: TOGGA, spol. s. r. o.
- Francastel, P. (1984). *Figura a Místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*. Praha: Odeon.
- IMSLP. (3. Květen 2018). *IMSLP*. Získáno 3. Květen 2018, z IMSLP: <http://imslp.org/>
- Janeček, K. (1968). *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon.
- Kohoutek, C. (1969). *Projektová hudební kompozice*. Praha: Editio Supraphon.
- Korschmin. (3. Únor 2018). *Korschmin*. Získáno 3. Únor 2018, z Korschmin: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>
- Korschmin. (3. Únor 2018). *Korschmin*. Získáno 3. Únor 2018, z Korschmin: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>
- Kulka, J. (1990). *Psychologie umění*. PRAHA: STÁTNÍ PEDAGOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ PRAHA.
- Matějček, A. (1984). *Cesty umění (výbor)*. Praha: Odeon.
- Mukařovský, J. (2000). *Studie (I)*. Brno: Host.
- Panofsky, E. (1981). *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon.
- Vacková, R. (1993). *Věda o slohu*. Praha: Aula.

SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK, GRAFŮ A DIAGRAMŮ

Obrázek 1 - Skřítek, Gnomus,	31
Obrázek 2 - Starý hrad,	34
Obrázek 3 - Tuilleries,	36
Obrázek 4 - Tuilleries,	36
Obrázek 5 - Bydlo,	38
Obrázek 6 - Balet nevylihnutých kuřátek,	40
Obrázek 7 - Bohatý žid,	42
Obrázek 8 - Chudý žid,	42
Obrázek 9 - Trh v Limoges,	44
Obrázek 10 - Trh v Limoges,	44
Obrázek 11 - Katakomby,	46
Obrázek 12 - Chaloupka na kuří nožce,	48
Obrázek 13 - Velká Kyjevská brána,	51
Zdroj - (Korschmin, Korschmin, 2018)	

Noty 1 - I. Promenáda, takty 1 - 24	I
Noty 2 - Skřítek, takty 1 - 32	II
Noty 3 - Skřítek, takty 33 - 60	III
Noty 4 - Skřítek, takty 61 - 87	IV
Noty 5 - Skřítek, takty 88 - 100; II. Promenáda, takty 1 - 12	V
Noty 6 - Starý hrad, takty 1 - 25	VI
Noty 7 - Starý hrad, takty 26 - 54	VII
Noty 8 - Starý hrad, takty 55 - 79	VIII
Noty 9 - Starý hrad, 80 - 107	IX
Noty 10 - III. Promenáda, takty 1 - 8; Hrající si děti v zahradách Tuilleries, takty 1 - 5	X
Noty 11 - Hrající si děti v zahradách Tuilleries, takty 6 - 19	XI
Noty 12 - Hrající si děti v zahradách Tuilleries, takty 20 - 30	XII
Noty 13 - Bydlo, takty 1 - 20	XIII
Noty 14 - Bydlo, takty 21 - 50	XIV
Noty 15 - Bydlo; IV, takty 51 - 64; Promenáda, takty 1 - 10	XV
Noty 16 - Balet nevylihnutých kuřátek, takty 1 - 17	XVI
Noty 17 - Balet nevylihnutých kuřátek, takty 18 - 42	XVII
Noty 18 - Samuel Goldenberg a Schmuyle, takty 1 - 9	XVIII
Noty 19 - Samuel Goldenberg a Schmuyle, takty 10 - 17	XIX
Noty 20 - Samuel Goldenberg a Schmuyle, takty 18 - 30	XX
Noty 21 - V. Promenáda, takty 1 - 25	XXI
Noty 22 - Trh v Limoges, takty 1 - 8	XXII
Noty 23 - Trh v Limoges, takty 9 - 18	XXIII
Noty 24 - Trh v Limoges, takty 19 - 28	XXIV
Noty 25 - Trh v Limoges, takty 29 - 40	XXV
Noty 26 - Katakomby, takty 1 - 33	XXVI
Noty 27 - Katakomby, takty 34 - 51	XXVII
Noty 28 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 1 - 29	XXVIII
Noty 29 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, 30 - 60	XXIX

Noty 30 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 61 - 94.....	XXX
Noty 31 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 95 - 110.....	XXXI
Noty 32 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 111 - 122	XXXII
Noty 33 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 123 - 152	XXXIII
Noty 34 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, 153 - 181	XXXIV
Noty 35 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 182 - 211	XXXV
Noty 36 - Velká Kyjevská brána, takty 1 - 34.....	XXXVI
Noty 37 - Velká Kyjevská brána, takty 35 - 65.....	XXXVII
Noty 38 - Velká Kyjevská brána, takty 66 - 94.....	XXXVIII
Noty 39 - Velká Kyjevská brána, takty 95 - 113	XXXIX
Noty 40 - Velká Kyjevská brána, takty 114 - 144	XL
Noty 41 - Velká Kyjevská brána, takty 145 - 174	XLI

Zdroj - (IMSLP, 2018)

PŘÍLOHY

Promenade

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto

The image displays a musical score for the piece "Promenade" by Frédéric Chopin. The score is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto". The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The left hand provides a consistent accompaniment, while the right hand features more melodic and rhythmic complexity. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Noty 1 - I. Promenáda, takty 1 - 24

2. Gnome

Sempre vivo *Meno vivo*

ff sf p

Sempre vivo

ff sf sf sf sf sf ff

M - syntopy

M - bler *es ges* *des ges* *as - ges* *es moll*

es a ges

vzájemné splývání

The image shows a musical score for a piece titled '2. Gnome'. It consists of five systems of music. The first system is in 3/4 time and features a piano (p) and bass staff. The tempo is marked 'Sempre vivo' and 'Meno vivo'. Dynamics include *ff*, *sf*, and *p*. The second system continues the piano and bass staves, with dynamics *ff*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *ff*. A handwritten note 'M - syntopy' is present. The third system shows the piano staff with dynamics *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*. The fourth system features a treble and bass staff with dynamics *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*. Handwritten notes include 'M - bler', 'es ges', 'des ges', 'as - ges', and 'es moll'. The fifth system shows the piano and bass staves with dynamics *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*, and *sf*. A handwritten note 'vzájemné splývání' is present.

Noty 2 - Skřítek, takty 1 - 32

Musical score for piano, measures 33-60. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each.

The first system features dynamics *sf* and *sf*.

The second system is marked *Poco meno mosso, pesante* and *mf*.

The third system includes markings *Vivo*, *ff*, and *Poco meno mosso, pesante* with *mf*. A handwritten note "osmn motiv z A" with an arrow points to a circled "A" in the third system.

The fourth system is a continuation of the previous system.

The fifth system has markings *Vivo*, *ff*, *Meno mosso*, *mf*, and *Vivo*, *ff*.

Noty 3 - Skřítek, takty 33 - 60

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system is marked *Meno mosso* and begins with a *ff* dynamic. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats and a common time signature. Handwritten annotations include circled measures and arrows pointing to specific notes. The second system continues the *Meno mosso* section. The third system is marked *Poco a poco accelerando* and features a 3/4 time signature. It includes dynamics *p*, *f*, *dimin.*, and *p*, along with a sixteenth-note triplet in the bass line. The fourth system continues the *Poco a poco accelerando* section, featuring dynamics *cresc.* and *mf*, and another sixteenth-note triplet in the bass line.

Noty 4 - Skřítek, takty 61 - 87

Sempre vivo

The image shows two musical pieces. The first, 'Sempre vivo', is in 2/4 time and features a piano introduction with a circled bass line marked '11' and 'velocissimo'. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'ff', 'f', and 'ff', and a handwritten note 'sestindictin. boh'. The second piece, 'Promenade', is in 2/4 time and is marked 'Moderato commodo assai e con delicatezza'. It begins with a piano introduction marked 'p' and concludes with 'ritard.' and 'dimin. pp'.

Promenade

Moderato commodo assai e con delicatezza

Noty 5 – Skřítek, takty 88 - 100; II. Promenáda, takty 1 - 12

2. The Old Castle

Andantino molto cantabile e con dolore

The image shows a musical score for a piano piece titled '2. The Old Castle'. The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system includes the instruction *con espressione*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various phrasing slurs and accents. The overall mood is described as 'Andantino molto cantabile e con dolore'.

Noty 6 - Starý hrad, takty 1 - 25

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score is written in a traditional notation style with various note values, rests, and dynamic markings. A circled number '26' is visible at the beginning of the first system, indicating the start of the piece. The music features a mix of chords, arpeggios, and melodic lines, with some measures containing accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Noty 7 - Starý hrad, takty 26 - 54

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is G major, indicated by two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. Chords are frequently used, with some marked with 'x' to indicate specific voicings. The bass line is generally more rhythmic, often playing a steady eighth-note pattern, while the treble line contains more melodic and harmonic material. The final system ends with a handwritten number '44' in the upper right corner.

Noty 8 - Starý hrad, takty 55 - 79

Handwritten musical score for piano, measures 80-107. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music features complex chordal textures and melodic lines. Handwritten annotations include the number '80' above the first system, '86' in a circle above the second system, and 'espressivo' above the third system. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) in the second and fifth systems, and 'f' (forte) in the fifth system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Noty 9 - Starý hrad, 80 - 107

Promenade

Moderato non tanto, pesante

3. Tuileries

Children quarreling after play

Allegretto non troppo, capriccioso

Noty 10 - III. Promenáda, takty 1 - 8; Hrající si děti v zahradách Tuileries, takty 1 - 5

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes several annotations:

- A circled '1' with an arrow pointing to the first system, accompanied by the handwritten text "nárust intenzity" (increase intensity).
- A circled 'B' at the beginning of the fourth system.
- A circled '14' with an arrow pointing to the start of the fifth system.

The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often uses chords and rests, while the treble line has more active melodic lines.

Noty 11 - Hrající si děti v zahradách Tuileries, takty 6 - 19

Handwritten musical score for piano, measures 20-30. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). There are several handwritten annotations: a circled '17' with an arrow pointing to a measure in the second system, and the phrase '16 böh dis woll' written in cursive at the bottom of the fifth system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Noty 12 - Hrající si děti v zahradách Tuileries, takty 20 - 30

4. The Oxcart

Bydlo

Sempre moderato, pesante

The image shows a musical score for a piano piece titled "4. The Oxcart" (Bydlo). The score is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo and mood are indicated as "Sempre moderato, pesante". The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The second system includes a *simile* marking. The third system has a handwritten circled number "18" above it, and the fourth system has a handwritten "(A) B" above it. The music features a steady bass line with chords and a more melodic upper line with some slurs and accents.

Noty 13 - Bydlo, takty 1 - 20

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is annotated with various performance instructions:

- System 1:** Standard notation with chords and melodic lines.
- System 2:** Includes the instruction *dimin.* (diminuendo) in the right hand.
- System 3:** Includes the instruction *sf cresc.* (sforzando crescendo) in the right hand, and *sf sf sf sf* (sforzando) in the left hand. The instruction *sempre pesante* (always heavy) is written above the right hand, and *con tutta forza* (with full force) is written below the right hand.
- System 4:** Includes the instruction *e poco allargando* (and a little more ad libitum) above the right hand.
- System 5:** Includes a handwritten number *39* above the right hand.

Noty 14 - Bydlo, takty 21 - 50

Promenade

Tranquillo
8

pp *cresc.*

mf

f *dimin.* *p* *mf* *pp* *poco rit.*

dimin. e ritard. *ppp* *perdendosi*

Noty 15 - Bydlo; IV, takty 51 - 64; Promenáda, takty 1 - 10

5. Ballet of the Chicks in their Shells

Scherzino
Vivo, leggiero

una corda
pp

8

mf

Noty 16 - Balet nevylíhnutých kuřátek, takty 1 - 17

Musical score for piano, measures 17-42. The score is divided into sections:

- Main section (measures 17-24): *cresc.*, *f*, *sf*.
- Trio section (measures 25-32): *ppp*, *8va*.
- Middle section (measures 33-40): *8va*.
- Final section (measures 41-42): *mf*, *p*, *dimin.*, *pp*.

Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda

Noty 17 - Balet nevylihnutých kuřátek, takty 18 - 42

6. Samuel Goldenberg and Schmuyle

Two Polish Jews: one rich, the other poor

Andante. Grave - energico

The image displays the first nine measures of the piano piece 'Samuel Goldenberg and Schmuyle' by Frédéric Chopin. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as 'Andante. Grave - energico'. The first system shows measures 1-3, featuring a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) dynamic. The second system shows measures 4-6, with a triplet of eighth notes in the right hand. The third system shows measures 7-9, with a change in time signature to 3/4 and a triplet of eighth notes in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Noty 18 - Samuel Goldenberg a Schmuyle, takty 1 - 9

Andantino *imitace rēci*

mf *dimin.*

mf *dimin.*

p *dimin.*

p *dimin.*

Noty 19 - Samuel Goldenberg a Schmuyle, takty 10 - 17

The musical score consists of six systems of piano music. The first system shows a melodic line in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second system is marked "Andante. Grave" and features a dense texture of arpeggiated chords in the right hand and a bass line with sustained notes and triplets. The third system continues the arpeggiated texture. The fourth system shows a transition with a "cresc." marking. The fifth system is marked "poco ritard. con dolore" and features a melodic line in the right hand with a triplet and a bass line with sustained notes. The sixth system is marked "a tempo" and features a melodic line in the right hand with a triplet and a bass line with sustained notes. Dynamics range from *mf* to *ff*.

Noty 20 - Samuel Goldenberg a Schmuyle, takty 18 - 30

Promenade

Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto

The image displays a musical score for the piece 'Promenade' by Frédéric Chopin, specifically measures 21 through 25. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats). The tempo and style are indicated as 'Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto'. The music is in 3/4 time. The score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte dynamic marking 'f'. The piece features a characteristic Russian mode with a lowered second degree (B-flat). The melody in the right hand is often accompanied by a rhythmic accompaniment in the left hand, consisting of chords and moving lines. The score concludes with a final chord in the right hand and a fermata over the final note.

Noty 21 - V. Promenáda, takty 1 - 25

7. The Market Place in Limoges Big News

Allegretto vivo, sempre scherzando

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with dynamics *f*, *dimin.*, *mf*, and *sf*. The second system continues with *sf* dynamics. The third system includes a circled section labeled "Nadávky" with *sf* dynamics. The fourth system includes a circled section labeled "Rozucha" with *f* dynamics. The score is written in B-flat major and 2/4 time, with a tempo marking of "Allegretto vivo, sempre scherzando".

Noty 22 - Trh v Limoges, takty 1 - 8

Handwritten musical score for piano, measures 9-18. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *sf* and *f*. The piece is in a minor key, indicated by the key signature (two flats). The score is annotated with handwritten notes and markings:

- Measure 10: Handwritten number "10" above the staff.
- Measure 12: Handwritten number "12" above the staff, with the annotation "Hádka, rozepne" written above the treble staff.
- Measure 13: Handwritten number "13" above the staff.
- Measure 14: Handwritten number "14" above the staff.
- Measure 15: Handwritten number "15" above the staff.
- Measure 16: Handwritten number "16" above the staff, with the annotation "dissonance" written above the treble staff.
- Measure 17: Handwritten number "17" above the staff, with the annotation "běhy" written above the bass staff.
- Measure 18: Handwritten number "18" above the staff.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *sf* and *f*. The piece concludes with a final cadence in measure 18.

Noty 23 - Trh v Limoges, takty 9 - 18

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system shows a melodic line in the right hand with slurs and a forte (*f*) dynamic, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic line with slurs and a forte (*f*) dynamic. The third system features a melodic line with slurs and a forte (*f*) dynamic, and a rhythmic accompaniment. The fourth system includes a melodic line with slurs and a forte (*f*) dynamic, and a rhythmic accompaniment. The fifth system is marked *Meno mosso sempre capriccioso* and features a melodic line with slurs and a forte (*f*) dynamic, and a rhythmic accompaniment. The sixth system is marked *poco accelerando* and features a melodic line with slurs and a forte (*f*) dynamic, and a rhythmic accompaniment.

Noty 25 - Trh v Limoges, takty 29 - 40

8. Catacombs

Largo

2, chromaticism

The musical score for '8. Catacombs' is written in 3/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in bass clef and includes dynamic markings: *ff*, *p*, *cresc.*, *ff sf*, *pdimin.*, *ff sf*, *pdimin.*, *ff sf*, *dimin.*, *pdimin.*, and *pp*. A handwritten note '2, chromaticism' with an arrow points to a chromatic line in the right hand. The second system continues in bass clef with *ff*, *p*, and *poco a poco cresc.* markings. The third system is in treble clef and includes *dimin.*, *ff*, *sf*, *ff sf dimin.*, *p*, *ff*, and *p* markings.

Con Mortuis in Lingua Mortua

With the dead in a dead language

Andante non troppo, con lamento

The musical score for 'Con Mortuis in Lingua Mortua' is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system is in treble clef and includes a dynamic marking of *pp*. The second system is in bass clef and includes the instruction *il canto marcato*.

Noty 26 – Katakomy, takty 1 - 33

cromatice divas tēni oblaŕ

tranquillo *ritard.*

pp *pp* *perendosi*

il canto cantabile, ben marcato

ppp

Noty 27 – Katakomy, takty 34 - 51

9. The Hut on Fowl's Legs
Baba-Yaga's Hut

Allegro con brio, feroce

Vokla septimo

ff oimiviatu beby

G

Noty 28 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 1 - 29

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is for a piece titled "Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga". It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and accents (^). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various ornaments and slurs, and there are some handwritten annotations like "sf" and "8" in the fifth system.

Noty 29 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, 30 - 60

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. The notation is written in black ink on a white background. The first system (measures 61-64) features a treble and bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth-note figures. A handwritten '64' is written above the final measure of this system. The second system (measures 65-68) continues the piece, with dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'y' (accents) visible. The third system (measures 69-72) shows a change in the bass line with a dotted line and the number '8' above it, indicating a measure rest. The fourth system (measures 73-76) features a more active treble line with eighth-note runs. The fifth system (measures 77-80) shows the piece concluding with sustained chords in the bass clef.

Noty 30 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 61 - 94

Andante mosso

The image shows a piano score for measures 95-110 of the piece 'Baba Jaga'. The score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andante mosso'. The key signature is one sharp (F#). The time signature starts in common time (C) and changes to 2/4 in measure 100. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The second system has a *non legato* marking. The fifth system has a *leggiero* marking. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

p

non legato

leggiero

Noty 31 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 95 - 110

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system is marked 'non legato' and features a 'L.H.' (Left Hand) instruction. The second system includes 'ten.' markings. The third system is marked 'marcato'. The fourth system includes a 'p' marking. The fifth system includes 'sf', 'dimin.', and 'ppp' markings.

Noty 32 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 111 - 122

Allegro molto

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked *Allegro molto*. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features dynamics such as *sf*, *mf*, and *cresc.*. The third system starts with fortissimo (*ff*). The fourth and fifth systems continue with various dynamics and articulation marks like accents and slurs.

Noty 33 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 123 - 152

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The music is in a minor key with a key signature of one flat (B-flat). The score features complex textures with many chords and melodic lines. Dynamics include sf (sforzando) and accents. There are also markings for eighth notes (8) and accents (v).

Noty 34 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, 153 - 181

The image displays a musical score for the piece "10. The Great Gate of Kiev" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A first ending bracket with a repeat sign is present in the first system. A second ending bracket with a repeat sign and the marking "8" is present in the second system. A third ending bracket with a repeat sign and the marking "8" is present in the fifth system. The piece concludes with the instruction "poco ritardando" in the sixth system.

Noty 35 - Chaloupka na kuřích nožkách, Baba Jaga, takty 182 - 211

10. The Great Gate of Kiev

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the texture. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system features a piano (*p*) dynamic marking and a *senza espressione* (without expression) instruction. The score is written in B-flat major and 2/4 time, with a grand piano texture.

Noty 36 - Velká Kyjevská brána, takty 1 - 34

dimin.

8

fenergico

Noty 37 - Velká Kyjevská brána, takty 35 - 65

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with the instruction *senza espressione* and a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a wide intervallic leap in the right hand.
- System 2:** Includes a *dimin.* (diminuendo) marking. A handwritten note *136 unobolno* is written in the left margin.
- System 3:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a series of accented chords (*sf*) in the bass line.
- System 4:** Shows a continuation of the accented bass line and a more active right hand.
- System 5:** Concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a final chord.

Noty 38 - Velká Kyjevská brána, takty 66 - 94

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a first ending bracket (8) above the first four measures of each system. The first system includes a dynamic marking of *f*. The second system includes a dynamic marking of *mf cresc.*. The third system includes a dynamic marking of *f* and the instruction *poco a poco più cresc.*. The fourth system includes a dynamic marking of *f*. The fifth system includes a dynamic marking of *f*. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

Noty 39 - Velká Kyjevská brána, takty 95 - 113

Meno mosso, sempre maestoso

Noty 40 - Velká Kyjevská brána, takty 114 - 144

The image displays a piano score for measures 145 through 174. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by dense chordal textures and melodic lines. Key markings include a forte (*f*) dynamic in measure 145, a crescendo (*cresc.*) starting in measure 146, and a tempo change to *poco a poco rallentando* in measure 147. The score concludes with the instruction *Grave, sempre allargando* in measure 150, where the tempo slows significantly and the dynamics reach fortissimo (*ff*). The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*.

Noty 41 - Velká Kyjevská brána, takty 145 - 174