

AFA

ad fontes artis



4/2018
AFA4/2018 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMNÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

AFA
AD FONTES ARTIS
odborný vedecký časopis FMU AU
vychádza 2x ročne
člen medzinárodnej mediálnej skupiny EBSCO

REDAKČNÁ RADA

Vedúca redaktorka

PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

glockova.maria@gmail.com

Členovia

RUMUNSKO



HAUSMANN KÓRÓDY Alice, PhD.

Universitatea Creștină Partium

Oradea

Facultatea de Arte, Catedra de Muzică

POŁSKO



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof. AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieyszta w Pultusku

Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Bydgoszcz

MAĎARSKO



Dr. VÁRADI Judit, PHD, Associate Professor
Debreceni Egyetem
Zeneművészeti Kar, Zongora Tanszék

ČESKO



doc. PaedDr. KODEJŠKA Miloš, CSc.
Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Praha



doc. PaedDr. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, PhD.
Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava

LITVA



prof. TETENSKAS Vytautas
Dean Academy of Arts Klaipeda University

SLOVENSKO



prof. PaedDr. Mgr. et MgA. DIDI Vojtech, rektor Akadémie umení
doc. Mgr. art. STRENÁČIKOVÁ Mária, CSc.
dekanka Fakulty múzických umení AU

AFA



Editoriál

Večer – 8. novembra 2018 – kráčali vo foyeri Štátnej opery v Banskej Bystrici všetci pozvaní hostia po červenom koberci a elegantné vojenské uniformy – dress code členov presidentskej stráže – pripomínali svojou eleganciou pánske fraky. Hosteskami pripnuté červené maky na šatách hostí boli spomienkou na pohnuté udalosti zabitych spolubojovníkov tak, ako ich zvečnil v slávnej básni *In Flanders fields* kanadský lekár a básnik, podplukovník John Mc Crae. Napísal ju začiatkom mája 1915 počas pohrebu svojho priateľa, poručíka Alexis Helmera. Červený mak použila neskôr ako symbol preliatej krvi všetkých padlých americká humanistka Moina Michael.



*Na flanderských poliach
divoké maky rastú,
tam medzi krízmi, rad za radom.
Tu ležíme.
Tu hore medzi mráčikmi,
nám vyspevujú vtáčiky,
tu dole kanóny svoju pieseň revú.*

Červenými makmi bolo vyzdobené aj javisko a vo svetelnom dizajne československej trikolóry sa začal za účasti prezidenta SR Andreja Kisku slávnostný koncert. Opera, muzikál a ľudovky mali umelecky naplniť storočnicu oslav **Prvej česko-slovenskej republiky** aj ukončenia **Veľkej vojny**.

Pri pohľade do programu som v tichu hľadiska trochu zapochybovala o umeleckom výsledku večera...

Vojenská dychová hudba...?



Od prvého momentu však autori aj realizátori – *Mgr. Michal Luciak*, poradca prezidenta SR a kapitán *Mgr. art. Ján Goliáš*, veliteľ a dirigent Vojenskej hudby Banská Bystrica – dali jasne najavo, že tu velia iní velitelia. Najprv si do publiku parádne vystrelil zázračný strelec *Viliam Tell* a efektná operná Rossiniho predohra na úvod dokonale „trafila“ cieľ. Po nej nasledovali úryvky z francúzskych a talianskych opier v interpretácii operných sólistov ŠO, SND aj bývalej doktorandky FMU AU, sopranistky *Márie Porubčinovej* za sprievodu 40-členného vojenského orchestra. V profesionálne zvládnutej inštrumentácii *Pavla Zajačka* aj desiatnika *Bc. Jakuba Lacu* vystrydiali potom operu muzikálové hity. Svetelnými efektmi nabity „evitovský“ priestor vymenila nakoniec tretia záverečná scénická zmena. Videoprojekcia slovenských dreveníc, krojov a tradičí súznela s hrdeľnými aj hrdými hlasmi chlapov zo Šumiaca s neprehliadnuteľným folkloristom *Mgr. art. Mariánom Čukom*, tančenou skupinou *Mladost*, ľudovou hľubou *Mgr. art. Michala Kvítkovského* a aj s *Vojenskou hľubou*. Záverečná kadencia patrila hercovi *Jurajovi Sarvašovi* a „jeho“ literárnej klasike.

Vojenská dychová hudba!

Počujeme ju najčastejšie na pohreboch či slávnostných príležitostiach. Hrá vždy obligátnie pochody či tklivé trauermaře. Klasický repertoár je skôr výnimkou. Pritom hudobná klasika je dril. Možno podobný aj tomu vojenskému, iba „zbrane“ hučia celkom inak. Tentoraz slávnosť chvíle ovenčili precítenou interpretáciou muzické náboje.

Divé červené vlčie maky sú oddávna symbolom obnovy a mieru. Na hraniciach Nepálu a Indie sypú svätí muži lupene červených makov okolo seba, aby ich ochránili pred všetkým zlom.

Odchádzajúci rok **2018** bol mimoriadny.

Mária Glocková, šéfredaktorka

foto © **Zdenko Hanout**

Ďakujem za súhlas k použitiu fotografií v texte aj na titulke.



OBSAH

Editoriál 3

Obsah 6

Tomoko ASAHLNA 10

**TRADIČNÉ A EURÓPSKE VPLYVY
NA VÝVOJ JAPONSKEJ KLAVÍRNEJ LITERATÚRY
20. STOROČIA (1)***The influence of European and traditional Japanese music on the development of Japanese piano works in the twentieth century (1)*

Mária TAJTÁKOVÁ 32

PUBLIKUM OPERY**V ZRKADLE HISTÓRIE – 17. A 18. STOROČIE (1)
*Opera Audience in the Mirror of History – 17th and 18th Centuries (1)***

Zulfizar ZAZRIVÁ 50

**INTERPRETAČNÁ PROBLEMATIKA V DIELACH
PRE DVA KLAVÍRY A ŠTVORRUČNÝ KLAVÍR***Interpretation style in the piano works of „Groupe des Six“, focusing on music for two pianos and four hands literature*

Na ZHAO	72
KOLORATÚRNY SOPRÁN	
V DIELACH W. A. MOZARTA (výber)	
<i>Coloratura soprano in the works of W. A. Mozart (selection)</i>	

Michal BALLA	90
MODERNÉ TECHNIKY V SÚČASNEJ	
SAXOFÓNOVEJ LITERATÚRE	
<i>Modern elements in contemporary saxophone literature</i>	

PRÁCE DOKTORANDOV A ŠTUDENTOV ZO SEMINÁROV HUDOBNÉJ PUBLICISTIKY

Štefan KOCÁN	118
OSOBITOSŤ HUDOBNÉJ REČI	
MODESTA PETROVIČA MUSORGSKÉHO	
V JEHO PIESŇOVEJ A OPERNEJ TVORBE	
<i>Exceptionality of the musical language of Modest Petrovich Mussorgsky in his song-and opera-composition</i>	

Alžbeta STRAČINOVÁ	143
Má vlast ako ju ne(s)poznáme	

Tereza A. PŘÍVRATSKÁ	148
ZÁKLADNÍ RYSY A ZVLÁŠTNOSTI	
MISTROVSKÉ HRY SMYČCOVÉHO KVARTETA	
<i>The basic characteristics and specifications of the master string quartet, contribution to the methodology interpretation</i>	

Veronika FAGLICOVÁ	156
Hviezdy na dlani	
LEHOTKA, Ildikó	160
HUDBA PATRÍ VŠETKÝM	
<i>Music watches all</i>	
Dominik KRPELAN	169
International accordion days	
Zuzana STRAČINOVÁ	174
Cimbalový seminár a workshop	
SOM ZNÁMA AJ NEZNÁMA CIMBALISTKA, rozhovor.....	178
Barbora SIMONOVÁ	184
Slávostný koncert Vojenskej hudby Banská Bystrica	
TIRÁŽ	188

AFA ŠTÚDIE

AFA ANALÝZY

AFA NÁZORY

AFA POLEMIKY

AFA KRITIKY

AFA ROZPRAVY

AFA ROZHOVORY

AFA ESEJE

AFA RECENZIE



Tomoko ASAHINA

**TRADIČNÉ A EURÓPSKE VPLYVY
NA VÝVOJ JAPONSKEJ KLAVÍRNEJ LITERATÚRY
20. STOROČIA (1)**

The influence of European and traditional Japanese music on the development of Japanese piano works in the twentieth century (1)

Abstract. All contents of this dissertation is focused on Japanese piano works. The initial chapter serves as the introduction of its brief historical development since the end of the 19th century till present. Following chapters point out the influences of traditional, European, American and Asian art on Japanese piano works. It is worthwhile to mention the most influential country – France and its composers, to whom, among others, C. Debussy, O. Messiaen and H. Dutilleux belong. Interpretation of the composition "Techno Etudes" for piano written by the Japanese composer Karen Tanaka is also a part of this dissertation. The author of the dissertation points out here a number of technical difficulties and possibilities of sound, and offers, based on her own experience, methods that could help preventing potential complications.

EURÓPSKA HUDBA V HISTÓRII JAPONSKA

Obdobie poznávania európskej hudby v rokoch 1870 – 1926
 Začiatkom obdobia Meidži¹ (1868 – 1912), v roku 1871,

¹ **Obdobie Meidži** (明治時代, éra osvetenej vlády) je obdobie japonských dejín, kedy Japonsko za vlády cisára Meidžiho zažilo prudkú modernizáciu za podpory západných mocností. Najzásadnejšími atribútmi boli industrializácia a zánik triedy samurajov.

japonská vláda (Ministerstvo školstva) vyslala päť mladých dievčat študovať do Ameriky. Jedna z nich, *Šigeko Nagai* (1862 – 1928), študovala v Amerike hudbu takmer desať rokov.



永井繁子 **Shigeko Nagai**
(1862 – 1928)

Zdroj <https://sk.pinterest.com/pin/404409241521314406/>

Po návrate do Japonska vyučovala na Ongaku Toriširabe Gakari (Ústav pre výskum európskej hudby), ktorá bola založená v roku 1879 Ministerstvom školstva. Táto inštitúcia slúžila na vzdelávanie učiteľov hudobnej výchovy pre základné školy. Japonská vláda zaviedla európsku hudbu do programu vzdelávania na základných školách už v roku 1872, avšak ľudí, ktorí boli schopní vyučovať európsku hudbu, bolo v tej dobe ešte naozaj málo. V roku 1880 prišiel na Ongaku Toriširabe Gakari ako učiteľ americký pedagóg *Luther Whiting Mason* (1818 – 1896) a od tohto roku táto inštitúcia začala prijímať študentov.

V roku 1887 sa Ongaku Toriširabe Gakari premenovala na Tokio Ongaku Gakkó (Tokijská hudobná škola). Jedna z Masonových študentiek, *Nobu Kóda* (1870 – 1946), študovala hru na klavíri a husliach vo Viedni a v Bostone. V roku 1895 sa vrátila do Japonska a začala vyučovať na Tokio Ongaku Gakkó. Rukopisy jej skladieb *Sonáty pre husle* sa zachovali do súčasnosti.

Jej študentka, *Hisa Kuno* (1886 – 1925), v roku 1916 predviedla 1. koncert od F. Chopina. Existujú záznamy, že v roku 1918 Kuno zahrála Beethovenovu sonátu Appassionata, ktorú v tej dobe nevedel nikto zahrať. Právom môžeme považovať Hisu Kuno za prvú japonskú klaviristku. Kuno, nanešťastie, v roku 1925 počas štúdia vo Viedni spáchala samovraždu dôsledkom frustrácie z nedostatku vlastnej klavírnej techniky.



久野久 (ピアニスト Hisa Kuno)

(1886 – 1925)

Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kuno_Hisa.jpg

Postupom času na Tokio Ongaku Gakkó pozývali čoraz viac učiteľov zo zahraničia. Na Tokio Ongaku Gakkó síce existovali hodiny teórie, ale napriek tomu sa ako hlavné odbory otvárali len odbory spev a hra na nástroji. Študent

odboru hra na nástroji – *Rentaró Taki* a študent odboru spev – *Kósaku Jamada* sa túžili stať hudobnými skladateľmi, a preto odišli študovať do zahraničia. V roku 1900 na Tokio Ongaku Gakkó zriadili v rámci postgraduálneho štúdia odbor kompozície, ale hudobní skladatelia na ňom začali pôsobiť až v roku 1931. Z tohto dôvodu museli tí, čo sa chceli stať hudobnými skladateľmi buď odísť študovať do zahraničia, alebo si pomocou samoštúdia vytvoríť vlastný štýl kombináciou európskej a japonskej ľudovej hudby.

Predstaviteľmi prvej skupiny boli *Saburó Moroi* (1903 – 1977), *Šúkiči Micukuri* (1895 – 1971), *Kunihiko Hašimoto* (1904 – 1949), *Tomodžiró Ikenouči* (1906 – 1991), *Kišio Hirao* (1907 – 1953) a *Hisatada Otaka* (1911 – 1951).

Predstaviteľmi druhej skupiny boli *Jasudži Kijose* (1900 – 1981), *Joricune Macudaira* (1907 – 2001), *Fumio Hajasaka* (1914 – 1955) a *Akira Ifukube* (1914 – 2006).

V období Taišó² (1912 – 1926) postupne prichádzali do Japonska aj hudobníci zo zahraničia, ktorí tu začali koncertovať. Napríklad v roku 1918 navštívil Japonsko Sergej Prokofiev.

Za zmienku stojí fakt, že už pred obdobím Taišó sa v Japonsku začalo s výrobou klavírov. Tvrdí sa, že prvý klavír v Japonsku vyrobil okolo roku 1887 *Torakiči Nišikawa* (1850 –

² **Období Taišó** (大正時代, *Taišō-džidai*) bolo historické obdobie v dejinách Japonska medzi rokmi 1912 – 1926, keď stál na čele cisárstva cisár éry Taišó. Rok 1912 bol pôvodne 45. rokom éry Meidži, ale po smrti cisára éry Meidži bol prehlásený 1. rokom éry Taišó. Obdobne rok 1926 bol pôvodne 15. rokom éry Taišó, ale po smrti cisára bol prehlásený 1. rokom nasledujúcej éry Šówa. V ére Taišé došli k prudkému technického pokroku a modernizácii inštitúcií. Na konci tohto obdobia sa začala Japonska dotýkať povojnová hospodárska kríza.

1920), ale detailné záznamy sa nezachovali. V rovnakom období (okolo roku 1887) Torakusu Yamaha spolu s Kisaburómi Kawaim začali vyrábať harmónium. V roku 1900 Yamaha v spolupráci s Koičim Kawaim vyrobili prvé pianino a v roku 1902 úspešne vyrobili aj prvé krídlo v Japonsku.

Obdobie štúdia európskej hudby v rokoch 1926 – 1945

V roku 1926 bol založený Šin Kókjó Gakudan (Nový symfonický orchester), ktorý bol predchodom dnešného Symfonického orchestra NHK. Šin Kókjó Gakudan bol prým orchestra v Japonsku, ktorý začal postupne predstavovať európsky základný symfonický repertoár. Vďaka tomu získali symfonické diela oblúbu medzi japonskými poslucháčmi.

V roku 1931 sa na Tokio Ongaku Gakkó konečne otvoril odbor kompozícia a v tom istom roku sa v Japonsku začala organizovať aj súťaž Nihon Ongaku Konkúru (Hudobná súťaž Japonska), ktorej hlavným sponzorom sú doposiaľ noviny Mainiči Šinbun.

V roku 1927 skladateľ Saburó Moroi so svojimi priateľmi – amatérskymi hudobníkmi a spisovateľmi – založil hudobnú skupinu Suruja Gakudan. Na svojich predstaveniach skupina prezentovala nové skladby z dielne japonských hudobných skladateľov v podaní amatérskych hudobníkov. Môžeme povedať, že Suruja Gakudan bola prvou skupinou tohto druhu, pretože dovtedy neexistovala žiadna podobná skupina, ktorá by združovala hudobníkov a skladateľov.

Predovšetkým vedúci tejto skupiny – Moroi – bol ovplyvnený nemeckým klasicizmom a romantizmom. Suruja Gakudan až do roku 1932 pravidelne predstavovala najmä komornú hudbu a skladby pre sólový nástroj, ktoré mali

sonátovú formu. Predchodcovia Moroia písali malé skladby pre nástroj alebo pre spev. V porovnaní s nimi malo pôsobenie skupiny Suruja Gakudan veľký význam a značne ovplyvnilo rozvoj inštrumentálnych diel.

V roku 1930 bola založená Šinkó *Sakkjokuka Renmei* (Spoločnosť napredujúcich skladateľov), ktorá v súčasnosti nesie meno Asociácia súčasnej hudby v Japonsku. Táto skupina smerovala ku kombinácii francúzskeho impresionizmu a typickej japonskej atmosféry.

V tej dobe sa výrazne zhoršili politické vzťahy s Čínom a postupom času aj s celou juhovýchodnou Áziou. V roku 1941 vypukla vojna v Tichomorí. Skupiny hudobníkov, skladateľov a spisovateľov, ktoré dovtedy existovali, boli v roku 1940 zrušené. V súlade s vládnym nariadením sa počet vydávaných hudobných časopisov znížil zo štrnásť na šesť.

Repertoár hudobných diel na koncertoch bol orientovaný na taliansku a nemeckú tvorbu. Od roku 1942 do roku 1945 boli na každom abonentnom koncierte Nového symfonického orchestra predstavené nové skladby z dielne japonských skladateľov, avšak všetky boli ukážkou nacionalizmu.

Jedným z dôvodov prečo väčšina japonských hudobných skladateľov v období rokov 1940 – 1945 smerovala k nacionalizmu, bol tlak vtedajšieho vojenského režimu. Môžeme povedať, že ďalším z dôvodov bola prirodzená potreba týchto hudobných skladateľov ukončiť obdobie imitácií európskej hudby a začať tvoriť nové vlastné skladby, ktoré by niesli japonské charakteristické znaky. V ich tvorbe môžeme nájsť niekoľko kvalitných a významných skladieb, ako sú napríklad skladby *Variácie na tému uspávanky z Nanbu pre klavír a orchester* od Joricune Macudairu (1939), alebo *Tance*

Sahó a tance Uhó od Fumia Hajasaku (1944).

Obdobie povojnového chaosu v rokoch 1945 – 1951

V auguste 1945 Japonsko čelilo konečnej porážke a bezpodmienečnej kapitulácii. Väčšina územia Japonska bola zničená a obyvateľstvo dlhodobo trpelo nedostatkom potravín. Kapitulácia Japonska naviac bolestne poznačila aj psychiku bežného obyvateľstva. Následkom tejto situácie bol počet hudobných skladateľov narodených v rozmedzí rokov 1940 – 1950 výrazne nižší.

Hudobní skladatelia tohto obdobia, ktorých predstaviteľom bol aj *Tóru Takemitsu* (1930 – 1996), svojím aktívnym pôsobením výrazne prispeli k rozvoju súčasnej hudobnej tvorby v Japonsku. Ďalšími predstaviteľmi tohto obdobia boli:

- narodení v roku 1929

Akio Jaširo, Mičio Mamija, Džódži Juasa, Teizó Macumura, Toširó Majuzumi

- narodení v roku 1930

Tóru Takemitsu, Rjóhei Hirose, Makoto Moroi, Minoru Miki

- narodení v roku 1931

Hikaru Hajaši, Joriaki Macudaira

- narodení v roku 1933

Akira Mijoši, Toši Ičijanagi

- narodený v roku 1936

Maki Išii

- narodení v roku 1938

Jošio Hačimura, Júdži Takahaši

Po skončení druhej svetovej vojny museli traja

skladatelia – *Kunihiko Hašimoto* (1904 – 1949), *Midori Hosokawa* (1906 – 1950) a *Kózaburó Hirai* (1910 – 2002) – odísť z Tokio Ongaku Gakkó, pretože počas vojny svojou činnosťou pomáhali vtedajšiemu vojenskému režimu v Japonsku. Namiesto nich začali na Tokio Ongaku Gakkó pôsobiť ako profesori *Jošio Hasegawa* (1907 – 1981), *Tomodžiró Ikenouči* a *Akira Ifukube*. *Juzuru Šimaoka* (1926), *Akio Jaširo* (1929 – 1976) a *Terujuki Noda* (1940) patrili k Ikenoučiho prúdu, *Šigeaki Saegusa* (1942) a *Džó Kondó* (1947) k Hasegawovmu prúdu a *Jasuši Akutagawa* (1925 – 1989), *Toširó Majuzumi* (1929 – 1997) a *Minoru Miki* (1930 – 2011) patrili k Ifukubeho prúdu.

Po skončení vojny došlo k vytvoreniu mnohých skupín skladateľov. V roku 1946 bola založená skupina *Šinsei Kai*. Členmi boli najmä študenti skladateľa Saburó Moroia, napríklad Joširó Irino, Minao Šibata, Mareo Išiketa, Jošinao Nakata, Rjósuke Hatanaka a Sadao Bekku. V období rokov 1946 – 1950 Šinsei Kai zorganizovala deväť koncertov, na ktorých predstavila nové skladby skomponované členmi skupiny. Neskôr, okolo roku 1950 Irino a Šibata začali komponovať dvanásťtónovú hudbu, následkom čoho skupina Šinsei Kai čoskoro prirodzeným spôsobom zanikla.

Súčasne so vznikom skupiny Šinsei Kai bolo v roku 1946 založené ďalšie zoskupenie pod názvom *Šinsakjokuka Kjókai*. Skupina mala spolu dvanásť členov, medzi ktorých patrili napríklad Kijose a Hajasaka. Žiadny z nich neštudoval na Tokio Ongaku Gakkó. V rokoch 1947 – 1952 skupina pravidelne predstavovala skladby svojich členov. V decembri 1950 na 7. koncierte zaznala skladba *Lento in Due Movimenti pour piano* (1950), ktorej autorom bol Tóru Takemitsu, vtedajší člen skupiny. Táto skladba bola debutom mladého skladateľa, ktorý sa neskôr stal svetoznámym. Po uvedení tejto skladby

kritik Gindži Jamane o nej vyhlásil: „*To nemôžeme nazvať hudbou.*“ (Gindži Jamane, Tokio Šinbun, 12. december 1950).

Obdobie nástupu povojnovej generácie a avantgardy v rokoch 1951 – 1965

Podpisom mierovej zmluvy v San Franciscu a zmluvy o bezpečnosti medzi Japonskom a Spojenými štátmi americkými v roku 1951 začalo Japonsko v roku 1952 s obnovou vlastnej samostatnosti. Vrchné velenie spojeneckých vojsk, Komisia pre Ďaleký Východ a Rada pre Japonsko boli rozpustené.



Japonská delegácia s premiérom Jošidom podpisuje mierovú zmluvu
v San Franciscu v roku 1951

Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Treaty_of_San_Francisco

Naviac, zvýšený dopyt spôsobený tri roky trvajúcou Kórejskou vojnou umožnil revitalizáciu textilného, hutníckeho a kovospracujúceho priemyslu, čo malo vplyv na zlepšenie ekonomickej situácie. Zlepšenie situácie vo vyššie uvedených priemyselných odvetviach sa čoskoro prenieslo aj do iných odvetví a Japonsko sa vydalo na cestu rýchleho ekonomickeho

ozdravenia. V roku 1954 úroveň priemyslu dosiahla predvojnovú úroveň a Japonsko pokračovalo vo vysokom ekonomickom raste. Toto obdobie by mohol symbolizovať komentár „*Toto už nie je povojnové obdobie*“ uvedený v Ekonomickej ročenke z roku 1956.

Reakciou na fašizmus a imperializmus, ktoré boli príčinou vojny, bola ostrá kritika týchto smerov súčasnej inteligenciou, študentmi a kultúrnymi osobnosťami, ktoré inklinovali k myšlienкам socializmu a ku komunistickej ideológii. Podobne ako v mnohých krajinách budujúcich kapitalizmus pod vplyvom Spojených štátov amerických, početní zástupcovia inteligencie „*vstupovali do komunistickej strany*“. Začalo sa s prekladmi mnohých kníh s marxisticko-leninskou ideológiou. Spojené štáty americké, obávajúce sa rastúceho vplyvu komunizmu, podporovali v Japonsku prostredníctvom Vrchného velenia spojeneckých vojsk aktivity hnutia Red Scare³ (Akagari). Jeho vplyv sa začal postupne oslabovať v roku 1952, keď došlo k rozpusteniu Vrchného velenia spojeneckých vojsk.

Od začiatku 50. rokov sa vplyvom doby začínajú na koncertoch objavovať diela Dmitrija Šostakoviča, Sergeja Prokofieva a ďalších sovietskych skladateľov. Po premiére Šostakovičovej *Piesne o lesoch*, op. 81 v Tokiu v roku 1954 sa v okolí koncertnej siene Hibija Kókaidó zhromaždila nadšená japonská mládež, ktorá spievala ruské ľudové a robotnícke piesne. Táto epizóda bola charakteristická pre vtedajšiu dobu. Sovietska tvorba rovnako ovplyvnila aj japonských hudobných skladateľov.

³ **Red Scare** bola iniciatíva, na základe ktorej boli sympatizanti komunistickej strany odstraňovaní z verejných funkcií ako aj z pozícii v korporáciách.

Rozhlasová stanica NHK (Nippon Hósó Kjókai) taktiež začala aktívne začleňovať súčasnú hudbu do svojej programovej skladby a od roku 1954 počas jedného roka (celkovo dvanásť vysielaní) vysielala cyklus svetovej súčasnej hudby, v ktorom v rámci hodiny predstavila hudbu 20. storočia, vždy venovanú určitej krajine. V rámci tohto cyklu rozhlasová stanica NHK inicializovala japonskú premiéru mnohých skladieb v podaní japonských hudobníkov. Nešlo len o jednoduché prehrávanie platní a hudobných záznamov zo zahraničia.

Od roku 1951 vznikali vo významných mestách súkromné rozhlasové stanice, ktoré sa horúčkovite zapájali do tvorby uměleckých a hudobných programov. Objavili sa dokonca rozhlasové stanice, ako napríklad *Bunka Hósó*, ktoré demonstrovali pochopenie pre tvorbu aj v takých hudobných štýloch, akým bol *musique concrète*. Nemalý počet rozhlasových staníc sa stal miestom, kde japonskí hudobní skladatelia v skutočnosti komponovali svoje skladby.

V roku 1951 sa v Japonsku začalo s predajom LP platní. Počúvanie hudby v prostredí domova spolu s návštěvou koncertov postupne prerastlo do „audiománie“. V tejto dobe chudobní študenti s obľubou navštěvovali rekódo kissa,⁴ ktorá svojou funkciou nahradzala novodobé knižnice. Niektoré rekódo kissa umožňovali popri počúvaní populárnej hudby (džez, šansón, atď.) aj počúvanie klasickej váznej hudby a modernej aj súčasnej váznej hudby. Existencia rekódo kissa a organizovanie rôznych stretnutí pri hudbe pre širokú verejnosť zohrali významnú úlohu pri sprostredkovaní

⁴ **Rekódo kissa** bola kaviareň, kde si bolo možné objednať čaj, kávu a cigarety a zároveň počúvať platne. Kaviareň ponúkala možnosť výberu platní zo zoznamu svetovej tvorby.

svetovej hudby japonskej verejnosti.

*LP Slovník*⁵ vydaný v tomto období obsahoval v kapitole s názvom *15 ukážok modernej hudby* pätnásť platní reprezentujúcich hudbu 20. storočia, ktoré vybral hudobný skladateľ **Kijoši Nobutoki** (1887 – 1965). Nobutoki vo svojom výbere predstavil dodekafonické skladby skladateľov Ernsta Kreneka (1900 – 1991) a Arnolda Schönberga (1874 – 1951), ako aj skladby skladateľov Edgarda Varèsa (1883 – 1965) a Oliviera Messiaena (1908 – 1992). V tomto období, keď nahrávanie hudobných a obrazových záznamov nebolo dostupné pre bežné obyvateľstvo, platne zohrali významnú úlohu pri šírení súčasnej hudby.

Japonské vydavateľstvá začali postupne vo väčšej mieri vydávať knihy o hudbe, hudobné časopisy, umelecké časopisy, hudobné slovníky a notové materiály, čo malo veľký vplyv na študentov, ktorí mali ambíciu stať sa hudobníkmi. Pri štúdiu hudby, ako aj pri samotných koncertoch, však chýbali najmä notové materiály. Z tohto dôvodu sa vydávanie notových materiálov prostredníctvom japonských vydavateľstiev stretlo s veľkým očakávaním. Klavirista **Motonari Iguči** (1908 – 1983) v diele *Zbierka svetovej hudby*,

⁵ Vydaný v júni 1953 vydavateľstvom MASU ŠOBÓ. Bola taktiež aj zbierkou informácií o dielach skladateľov modernej a súčasnej hudby pochádzajúcich z Európy.



井口基成 Motonari Iguči (1908 – 1983)

Zdroj <http://www.panjury.com/trials/Motonari-Iguchi>

ktoré začalo vydávať vydavateľstvo Šundžúša od roku 1953, zozbieral a upravil notové materiály pre klavír a zostavil klasický repertoár pre klavír. Významným prínosom bolo aj niekoľkoročné vydávanie diela *Veľká zbierka svetovej hudby* (1955 – 1962) vydavateľstvom Ongaku no Tomo Sha Corp, v ktorom boli zozbierané aj diela japonských skladateľov.

Dovoz notových materiálov z Európy a zo Spojených štátov amerických bol obmedzený a ich predajná cena bola veľmi vysoká, preto sa od polovice 50. rokov začali vydávať ilegálne kópie notových materiálov zo zahraničia. Zbierka kópií *Cyklus súčasnej hudby pre klavír* sa predávala za cenu dostupnú aj pre študentov a stala sa bohatým zdrojom informácií pre mladšiu aj staršiu generáciu japonských skladateľov.

V tejto dobe dosiahli aktivity umelcov, vrátane skladateľov rôznych skupín, veľké zmeny a výrazný pokrok.

Tóru Takemitsu odišiel zo skupiny Šinsakjokuka Kjókai a spolu so skladateľom Džódži Juasom, klaviristom Takahiro Sonodom, niektorými umelcami a spisovateľmi založili v roku 1951 skupinu Džikken Kóbó, ktorá

prezentovala predovšetkým experimentálnu tvorbu a spoločne vytvorené predstavenia baletu a drámy. Venovala sa aj predstavovaniu diel zahraničných hudobných skladateľov, napríklad Schönberga. Z jeho tvorby uviedla dielo *Pierrot lunaire op. 21*.

Členovia skupiny sa aktívne venovali skúšaniu a prezentovaniu nových spôsobov tvorenia hudby, akými boli napríklad konkrétna hudba a elektronická hudba. V období rokov 1951 – 1957 zorganizovali šestnásť predstavení a koncertov, na ktorých uviedli aj skladby napísané hudobnými skladateľmi, ktorí nepatrili medzi členov skupiny. Takýmito skladbami boli napríklad *Hudba pre mikrofón* (1952) od autora Jasuši Akutagawu, *Skladba pre konkrétnu hudbu << X.Y.Z >>* (1953) od autora Toširo Majuzumiho.

V roku 1953 založili hudobní skladatelia Hajaši Hikaru (1931 – 2012), Mičio Mamija (1929) a Júzó Tojama (1931) skupinu **Jagi no Kai**. Najmä Mamija bol ovplyvnený Bélom Bartókom. Podobne ako Bartók, ktorý zbieran ľudové piesne z Uhorska a blízkeho okolia, Mamija zbieran japonské ľudové piesne, najmä piesne z jeho rodného Tóhoku (severná časť ostrova Honšú). Tieto neskôr využíval vo svojich dielach.

Kedže Mamija je sám vynikajúcim klaviristom, v rámci svojej tvorby napísal veľký počet klavírnych diel. V roku 1953 predstavil na prvom koncerte skupiny Jagi no Kai svoju skladbu *Tri časti pre dva klavíry*, ktorá obsahovala japonské folklórne prvky. Mamija zozbieran folklórne piesne z oblasti Tóhoku a folklórne prvky z týchto piesní využil pri komponovaní skladby *Sonáta pre klavír č. 1*, ktorú uviedol na verejnosti v roku 1955. Folklórne piesne z Tóhoku skompletizoval v päťdielnej zbierke *Zbierka japonských ľudových piesní s klavírnym sprievodom* (1955 – 1968).

S odstupom času v roku 1972 napísal *Tri prelúdiá pre klavír* a v roku 1978 ďalšie dielo *Tri prelúdiá pre klavír*. V obidvoch prelúdiách používa prvky japonských ľudových piesní a rozvíja ich zložitým spôsobom.



間宮芳生 **Mičio Mamiya** (1929)

Zdroj <https://www.discogs.com/artist/548986-Michio-Mamiya>

Mičio Mamiya: 3 Prelúdiá pre klavír (1972) II preludia

V roku 1957 bola založená skupina *Výskumný ústav hudby 20. storočia*. Jej členmi boli Šibata, Irino, M. Moroi, Majuzumi, hudobný kritik Hidekazu Jošida a iní. Táto skupina zohrala dôležitú úlohu pri propagácii zahraničných avantgardných štýlov, ktoré vznikli po Webernovi. V rokoch

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

1957 – 1965 skupina zorganizovala celkovo 6 festivalov. Špeciálnou črtou týchto festivalov bola kombinácia koncertov a kurzov na tému nových japonských a zahraničných skladieb. Výskumný ústav hudby 20. storočia bol významným stimulom pre mladých hudobných skladateľov vo veku od dvadsať do štyridsať rokov.

Po roku 1965, keď Výskumný ústav hudby 20. storočia ukončil svoju činnosť, jednotliví členovia skupiny aj naďalej pokračovali v pravidelnom organizovaní koncertov, ktoré poskytovali možnosť vypočuť si najnovšie skladby zo zahraničia.

Obdobie najväčšej povojbovej premeny s rýchlym ekonomickým rastom v rokoch 1965 – 1980

Od polovice 60. rokov začali hudobní skladatelia, ktorí si osvojili západný avantgardný štýl, využívať vo svojich skladbách pôvodné japonské hudobné nástroje. Makoto Moroi ako prvý v roku 1964 napísal skladbu pre šakuhači⁶ s názvom *Rozhovor s piatimi témami*. Po ňom začali aj Irino a Šibata písat skladby pre pôvodné japonské hudobné nástroje. V roku 1966 Tóru Takemitsu napísal skladbu pre nástroje biwa⁷ a šakuhači s názvom *Zatmenie*. V nasledujúcom roku vytvoril skladbu pre nástroje biwa, šakuhači a orchester s názvom *November steps*.

⁶ Tradičný japonský hudobný dychový nástroj

⁷ Tradičný japonský hudobný strunový nástroj



Šakuhači

Zdroj <https://www.frekvence1.cz/clanky/zabava/foto-co-je-sakuhaci-na-dalsi-dny-ovladne-celou-prahu-18471.shtml>



Biwa

Zdroj <https://www.junkoueda.com/vocab/biwa/>



Tōru Takemitsu: November Steps ノヴェンバー・ステップス

Zdroj <https://www.shakuhachi.com/R-Shaku-Yokoyama.html>

Túto skladbu Takemitsu napísal na objednávku New York Philharmonic. Skladba zožala veľmi pozitívnu kritiku. Ako následok úspechu týchto skladieb vzrástla medzi hudobnými skladateľmi popularita pôvodných japonských hudobných nástrojov, ktorá spôsobila nárast počtu skladieb, ktoré využívali tieto nástroje. V roku 1970 Maki Išii začal pri písaní svojich skladieb využívať japonské nástroje. Z tohto druhu jeho skladieb spomenieme skladbu pre šakuhača a klavír *Náhodné stretnutie I.*

Od druhej polovice 60. rokov už v tvorbe, napríklad, skladateľov Takemitsu a Išiho nenájdeme trend japonskej hudby, ktorý pretrvával do roku 1945. Podstatou tohto trendu bol pokus o zladenie japonských nálad, japonských ľudových pentatonických melódií a rytmu s európskou harmóniou. V ich skladbách bol japonským nástrojom prisúdený rovnaký význam ako západným nástrojom, napríklad, klavíru a orchestru. Napriek tomu, že každý z týchto nástrojov mal vlastnú identitu, prekvapivo dobre spolu koexistovali. V povoju novom období životný štýl v Japonsku do seba prijal

životný štýl zo západu a postupne bolo veľmi fažké rozlíšiť, ktoré veci boli pôvodné japonské a ktoré západné. Podobne to bolo aj v prípade kultúry. Od roku 1960 japonskí hudobní skladatelia dokázali sofistikované vytvoriť symbiózu japonských tradícii a európskej hudby. Našli svoje hudobné smerovanie, ktoré už nebolo založené iba na európskej a japonskej tradičnej hudbe.

Ako následok rýchleho ekonomickejho rastu Japonska v rokoch 1955 – 1973 sa životná úroveň obyvateľstva Japonska po roku 1970 stabilizovala. Z hudobných skladateľov, ktorí začali v Japonsku aktívne pôsobiť od druhej polovice roku 1970, môžeme spomenúť skladateľa Šiničiró Ikebeho (1943), Džó Kondó, Sómei Sató (1947), Isao Macušitu (1951), Rjúiči Sakamota (1952), Akiru Nišimuru (1953), Takashi Yoshimatsu (1953), Tošio Hosokawa (1955), Mamoru Fudžiedu (1955) a Tošio Nakagawu (1958), ktorí sa narodili po skončení druhej svetovej vojny.

Po roku 1945 aktivity skupín skladateľov, ktoré prekvitali počas druhej svetovej vojny, zaznamenali útlm. Jednotliví hudobní skladatelia predstavovali svetu svoje hudobné diela na súťažiach a festivaloch organizovaných doma i v zahraničí. Skladby každého z vyššie uvedených autorov sa vyznačovali svojou osobitosťou.

V tomto období sa japonskí hudobní skladatelia konečne vymanili z konceptu Európskej hudby. Vďaka tomu, že si dostatočne osvojili techniku kompozície, boli schopní v pravom zmysle slova ozaj slobodne tvoriť. Povojnový systém vzdelávania, dostatok informácií, ako aj celkový ekonomický rast krajinu významne podporili rast mladých hudobných skladateľov v Japonsku.

V druhej polovici 70. rokov môžeme pozorovať počiatky záujmu hudobných skladateľov z Európy a Spojených štátov amerických o ázijskú hudbu.

Predstaviteľom tohto smeru je **Akira Nišimura** (1953). Predmetom záujmu tohto skladateľa je ázijská tradičná hudba, náboženstvo, umenie a svetonázor. Za prameň svojej inšpirácie považuje hudbu juhovýchodnej Ázie, ktorej zástupcom je indonézsky gamelan a kecak. Z tejto hudby prebral heterofónny štýl, ktorý je typickou črtou jeho skladieb a vytvára veľkolepú atmosféru.

V tvorbe Tošio Hosokawu (1955) a Isao Macušitu (1951), ktorí študovali v Berlíne, môžeme pozorovať silný vplyv nemeckej avantgardy 70. rokov. Ale súčasne môžeme pozorovať aj prienik japonského umenia a filozofie do každej skladby ich tvorby.

Popri hudobných skladateľoch, ktorí boli ovplyvnení európskou avantgardou a ktorí vyjadrovali japonské a ázijské umenie (Nišimura, Hosokawa, Macušita), v Japonsku súčasne existovali hudobní skladatelia ovplyvnení americkým experimentalizmom. Predstaviteľom tohto smeru bol napríklad Mamoru Fudžieda (1955). V jeho skladbe pre tri klavíry *Rozprávky Júsei – 9 manipulácií založených na retrográdnom kánone J. S. Bacha* (1980) a ďalších klavírnych skladbách, napríklad *Upward Falling* (1981), *Decoration Offering* (1983) a ďalších, zmenil melódiu Bachových skladieb na základe vlastného systému. Vo Fudžedových manipuláciách Bachova pôvodná melódia vychádza na povrch len miestami. Na druhej strane sa rovnako ako v Európe a Spojených štátach amerických aj v Japonsku objavuje trend post-modernizmu, ktorý využíva tradičné hudobné štýly. Predstaviteľom tohto smeru je Takashi Yoshimatsu (1953).

V porovnaní s avantgardou sú skladby tohto skladateľa melodické, fonetické, lyrické a príjemné pri počúvaní. Jeho tvorba je ovplyvnená impresionizmom Debussyho a Ravela, ako aj džezom, rockom a ľudovými prvками. Jeho typický štýl môžeme nájsť najmä v jeho orchestrálnych dielach a v početných klavírnych skladbách, napríklad *Pleides Dances*, ktoré si získali širokú popularitu.

Od druhej polovice 70. rokov popri vyššie uvedenej novej generácii pôsobila aj staršia generácia hudobných skladateľov, ktorá bola aktívna najmä v období krátko po skončení druhej svetovej vojny. Títo hudobní skladatelia, ktorí sa narodili pred druhou svetovou vojnou, boli výrazne ovplyvnení európskou avantgardou a americkým experimentalizmom. V období rokov 1950 – 1970 predstavili veľa skladieb, ktoré smerovali k týmto štýlom.

V roku 1973 svet zaznamenal „ropný šok“, ktorý výrazne spomalil dovtedajší rýchly ekonomický rast. Približne v rovnakom období môžeme pozorovať začiatok úpadku avantgardy. Od tohto obdobia sa aj generácia hudobných skladateľov narodených pred druhou svetovou vojnou začala postupne vracať k používaniu tradičného štýlu vo svojich skladbách. Takáto zmena štýlu je jasne viditeľná najmä v tvorbe Tóru Takemitsu.

Dva festivaly súčasnej hudby – *Večer japonsko-nemeckej súčasnej hudby* a *Cross Talk*, s ktorých organizovaním sa začalo v roku 1967, sa v roku 1973 skončili. V tom istom roku sa zrodil festival súčasnej hudby *Hudba dneška*, ktorý plánoval, organizoval a riadil Tóru Takemitsu. Organizovanie tohto festivalu sa začalo súčasne s úpadkom avantgardy a trvalo dvadsať rokov. Počas svojho trvania tento festival vniesol do sveta japonskej súčasnej hudby novú éru.

Od druhej polovice 70. rokov vzniklo viac možností na prezentáciu tvorby japonských hudobných skladateľov na festivaloch v zahraničí. Dôvodom ich účasti na festivaloch v zahraničí už neboli fakt, že boli predstaviteľmi exotickej hudby, ale fakt, že sa stali rovnocennými partnermi európskych skladateľov. V období po druhej svetovej vojne hudobná kritika hodnotila japonských hudobných skladateľov len ako imitátorov európskej hudby. Avšak za posledných tridsať rokov sa postoj kritiky zmenil, a napríklad, rozhovorom so súčasnými japonskými skladateľmi sa vo svetových hudobných časopisoch venuje pomerne široký priestor.

MgA. Tomoko Asahima, ArtD.

pôsobí ako klaviristka na Katedre dychových nástrojov Hudobnej fakulty JAMU v Brne a okrem pedagogickej činnosti sa venuje aj činnosti koncertnej klaviristiky. bola doktorandkou FMU AU v Banskej Bystrici, školiteľkou jej bola klaviristka prof. Zuzana Niederdorfer, ArtD., ktorá v súčasnosti žije a pôsobí na univerzite v rakúskom Grazi.



Mária TAJTÁKOVÁ

**PUBLIKUM OPERY
V ZRKADLE HISTÓRIE – 17. A 18. STOROČIE (1)**

Opera Audience in the Mirror of History – 17th and 18th Centuries (1)

Abstract. The paper deals with the social aspects of opera development during the first two hundred years of its existence within the 17th and 18th century. The opera gradually became a genre of different social strata that addressed the elite (sovereigns, nobility and clergy) as well as the masses (burgesses). Since its emergence the social and entertainment functions were becoming increasingly important alongside with its artistic function. By the end of the 18th century the social function even dominated and the opera attendance was associated with many social rituals. Despite the heterogeneity of the opera audience, the opera served as a tool of social differentiation via consumption patterns. From a sociological perspective three different types of opera were developed: court opera (only for invited noble guests), commercial opera (public opera for a socially differentiated and paying audience), and middle-class opera (touring opera companies).

ÚVOD

Opera predstavuje druh hudobného divadla, v ktorom sa hudobnými prostriedkami vyjadruje reč, gestá a dramatická akcia⁸. Je najkomplexnejším a zároveň aj najnákladnejším žánrom dramatických umení. Samotný názov „opera“ je

⁸ KOLEKTÍV SAV. 1990. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*, s. 128.

skratkou talianskeho termínu „opera in musica“⁹, čo v preklade znamená „hudobné dielo“.

Opera ako nový hudobno-dramatický žánier vzniká na prelome 16. a 17. storočia v Taliansku. Okolo roku 1575 sa vo Florencii okolo grófa Giovanni de' Bardigho (1534 – 1612) utvorila skupina nazvaná *camerata*, ktorá združovala popredných intelektuálov z radov hudobníkov, básnikov a filozofov. Vychádzajúc zo spisu Vincenza Galileiho (1520 – 1591) – lutnistu, skladateľa, hudobného teoretika a otca slávneho astronóma Galilea Galileiho – *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581)¹⁰, sa Florentská kamerata v duchu renesančných ideálov usilovala o oživenie antickej drámy.

Ako vyjadrovací prostriedok si zvolila deklamačný štýl spevu tzv. „recitare cantando“ (recitovať spievajúc), ktorým sa snažila interpretovať hovorový prejav hudobno-deklaratívnym spôsobom. Takto sa vraj podľa dobových prameňov vyjadrovali herci antickej drámy. Paradoxom je, že namiesto oživenia antickej drámy vytvorili členovia kameraty úplne nový hudobno-dramatický žánier. László Eösze v tejto súvislosti vtipne charakterizuje operu ako „najgeniálnejší omyle hudobného umenia“.¹¹

S vývojom opery je neodmysliteľne späť publikum, keďže opera ako druh divadelného umenia nemôže existovať bez jeho prítomnosti. Podľa Petra Karvaša je „obecenstvo – na rozdiel od iných umení – priamou podmienkou existencie divadla“¹². No aj operné publikum sa v priebehu vyše 400-ročnej existencie opery vyvíjalo a v nadváznosti na

⁹ THOMPSON, O. 1946. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, s. 1283

¹⁰ ZÖCHLING, D. 1999. *Kronika opery*, s. 10

¹¹ EÖSZE, L. 1964. *Cesty opery*, s. 531

¹² KARVAŠ, P. 1994. *Úvod do základných problémov divadla*, s. 11

spoločenské zmeny prechádzalo rôznymi metamorfózami. Navyše Vlado Kotnik¹³ zdôrazňuje, že opera nikdy nebola iba o javiskovom predvádzaní hudobných diel, ale aj o „predvádzaní veľmi spornej sociálnej arény“.

Cieľom príspevku je poukázať na spoločenské aspekty vývoja opery ako hudobno-dramatického žánru od jej vzniku až po súčasnosť. Text je koncipovaný v troch častiach – *Publikum opery v zrkadle histórie – 17. a 18. storočie* (1), *Publikum opery v zrkadle histórie – 19. a 20. storočie* (2) a *Publikum opery v realite dneška* (3). Prvé dve časti sa venujú historickému vývoju opery a jej publika; tretia časť popisuje novú éru operného publiku v 21. storočí so zreteľom na operné publikum na Slovensku.

OPERA 17. STOROČIA A JEJ PUBLIKUM

V Európe 17. storočia zastáva dominantné spoločenské postavenia šľachta a duchovenstvo. Preto nie je prekvapením, že prvé diela Florentskej kameraty sa uvádzajú práve v prostredí šľachtického dvora vládnucich Mediciovcov a opera sa najskôr profiluje ako okázalá dvorná zábava. Prvá opera *Dafne* (1597?)¹⁴ s podtitulom „favola drammatica“ (dramatická rozprávka) na libreto básnika Ottaviana Rinucciniho (1562 – 1621) a hudbu Jacopa Periho (1561 – 1633) bola predvedená počas karnevalu vo florentskom paláci mecenáša a amatérskeho skladateľa grófa Jacopa Corsiho (1561 – 1602). Publikum pravdepodobne tvorila malá skupina vybraných šľachticov, intelektuálov a milovníkov umenia.

¹³ KOTNIK, V. 2013. *The Adaptability of Opera*, s. 303

¹⁴ Dátum nie je celkom jednoznačný, literárne pramene uvádzajú roky 1597, 1598 alebo aj 1594.

Dieľo bolo prijaté s nadšením a Mediciovci si u Jacopa Periho objednali hned' ďalšiu operu *Eurydice* opäť na libreto Ottaviana Rinucciniho k príležitosti svadby Márie Mediciovej s francúzskym kráľom Henrichom IV. v roku 1600. *Eyridice* (1600) sa tak stala prvou operou predstavenou širšej verejnosti z radov vážených svadobných hostí.

Hnacou silou ďalšieho vývoja opernej praxe v 17. storočí bola spoločenská objednávka umocnená rivalitou medzi šľachtickými a cirkevnými dvormi. Opera sa stáva modernou záležitosťou. No keďže jej prevádzkovanie bolo veľmi nákladné (najmä z dôvodu značného počtu účinkujúcich a okázalej výpravy), mohli si ju dovoliť len tie najvyššie spoločenské vrstvy. Opera sa tak hned' vo svojich počiatkoch stáva zároveň „symbolom spoločenského statusu“.¹⁵

Významným medzníkom v rozširovaní publika opery bolo otvorenie prvého verejného operného divadla Benátkach *Teatro San Cassiano* v roku 1637. Súviselo to s rastúcim dopytom po opere, no obmedzenými možnosťami jej prevádzkovania. Pôvodne bolo prvé verejné divadlo postavené pre činohru v roku 1581, budova však vyhorela (1629) a na jej mieste bola prestavaná nová budova majiteľom z rodiny Tron. Prvými operami komerčného podniku boli *L'Andromeda* a *La Maga Fulminata*. Divadlo malo niekoľko majiteľov, posledným impresáriom bol v rokoch 1657 – 1660 Marco Faustini.¹⁶

Podľa Manfreda Bukofzera¹⁷ menšie šľachtické dvory nevládali držať krok s opernou praxou na veľkých dvoroch

¹⁵ APEL, W. 1970. *Harvard Dictionary of Music*, s. 592

¹⁶ On-line <https://www.revolvy.com/page/Teatro-San-Cassiano>

¹⁷ BUKOFZER, M. F. 1986. *Hudba v období baroka*, s. 557

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

a nemohli si dovoliť luxus zaviesť si stálu operu. Aby sa teda vyhovelo požiadavkám nižšej šľachty, profesionálne operné spoločnosti dvornú operu skomercionalizovali.



Teatro San Cassiano v Benátkach – prvé verejné operné divadlo otvorené v roku 1637

Zdroj:

<https://alchetron.com/Teatro-San-Cassiano>

Na rozdiel od dvornej opery, vo verejných operných divadlech sa vyberalo vstupné, a to buď vo forme predplatného (prenájom lóže na celú sezónu a nezriedka aj dlhšie) alebo kúpou jednorazového lístka na predstavenie. Publikum tvorilo širšie sociálne spektrum, ktoré pozostávalo už nielen zo šľachty, ale aj z mešťianstva.¹⁸ Podľa talianskeho muzikológá Piera Weissa práve od tohto momentu opera získava „verejný status“¹⁹.

Model verejnej opery sa v priebehu nasledujúcich rokov rýchlo rozšíril po Taliansku i v Európe. Len v samotných Benátkach bolo do konca 17. storočia otvorených

¹⁸ ARNOLD, D. (ed.). 1984. *The New Oxford Companion to Music*, Vol. 2, s. 1293

¹⁹ WEISS, P. 2002. *Opera: A History in Documents*, s. 34-39

ďalších osem operných divadiel. Nové divadlá vznikli aj v Norimbergu (1644), Neapole (1654), Viedni (1667), Paríži (1671), Hamburgu (1678), Hannoveri (1689) a ďalších mestách. Zvláštne postavenie mali nemecké operné divadlá, ktoré vznikali prevažne z iniciatívy mešťanov a nie šľachty. Najvplyvnejšie bolo *Opern-Theatrum am Gänsemarkt* (Divadlo na Husom trhu) založené v Hamburgu v roku 1678 s ambíciu súperiť s komerčnou operou v Benátkach. Hlavnou atrakciou komerčnej opery sa postupne stala kombinácia virtuózneho spevu (rodí sa fenomén speváckych hviezd) a veľkolepej divadelnej ilúzie (dochádza k rozvoju javiskovej techniky).

Spôsob navštevovania operných predstavení reflektoval status jednotlivých spoločenských vrstiev, čomu napomáhalo aj architektonické riešenie operných domov. Typickým sa stalo hľadisko postavené v tvare podkovy, ktoré návštevníkom umožňovalo vidieť, no aj a byť videní. Hľadisko – ktoré ostávalo aj počas predstavení osvetlené – pozostávalo z viacerých poschodí rozdelených do malých salónov, tzv. lóží. Podľa Smolku a kol. si šľachta týmto spôsobom uchovala aj na divadelnej pôde svoje privilegované postavenie a možnosť oddeliť sa od davy.²⁰

Lóže boli vybavené šatňou, kde služobníctvo zvyčajne pripravovalo jedlá a nápoje pre svojich páнов. Každá lóža mala zároveň záves, ktorý v prípade potreby zabezpečil súkromie. Najviac sa cenil druhý rad lóží, prvý a tretí bol o čosi lacnejší a cena potom klesala až po najvyššie poschodie, ktoré sa prenajímalo obchodníkom, remeselníkom, vojakom, ale aj početnému služobníctvu pánov sediacich v lóžach. Najlacnejšie miesta sa nachádzali na prízemí a obsadzovali ich

²⁰ SMOLKA, J. a kol. 2003. *Dějiny hudby*, s. 189

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

majordómovia, tajomníci, mešťania rôznych profesíí, študenti i cestujúci prechádzajúci mestom.²¹ Štruktúra interiéru operných divadiel bola vlastne akousi miniatúrou sociálnej stratifikácie vtedajšej spoločnosti.

Sociálna typológia opery v 17. storočí

Spoločenskou praxou sa v 17. storočí podľa Manfreda Bukofzera vykryštalizovali tri typy opery: „dvorná, komerčná a opera pre stredné vrstvy“²². Dvorná opera sa hrala len pre šľachticov a cirkevných hodnostárov, nemala pokladnicu (produkciu platil hostiteľ) a prístup mali len pozvaní. Predstavenia mali byť pastvou pre oči a potešením pre sluch, pričom pozornosť publiku lákala často viac výprava a speváci než samotná hudba. Aj témy libriet, v ktorých sa zobrazovali hrdinovia z mytológie alebo starovekých dejín v stereotypnom konflikte medzi cťou a láskou, boli atraktívne najmä pre aristokratické publikum. Nezriedka sa dokonca priamo poukazovalo na panovníka (jeho vznešenosť, nebojácnosť, česť a pod.) a naznačovala sa súvislosť medzi dejom opery a skutočnou situáciou. Hlavnou funkciou dvornej opery bolo „ukázať veľkolepost vládcu, posilniť jeho prestíž a potvrdiť jeho nadradenosť na dvore“²³. Výstižný je prípad Jean-Baptista Lullyho (1632 – 1687), ktorý ako držiteľ kráľovského privilégia (monopolu na písanie opier) dostával pravidelné objednávky na operné tituly počas celého svojho života priamo od kráľa Ľudovíta XIV.

²¹ SADIE, S. (ed.) 1992. *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, s. 433-434

²² BUKOFZER, M. F. 1986. *Hudba v období baroka*, s. 556

²³ SADIE, S. (ed.) 1992. *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, s. 431

Komerčná opera (verejná opera) fungovala na podobnom princípe ako iné obchodné podniky z obdobia merkantilizmu (napr. South Sea Company v Anglicku, Tulip Swindle v Holandsku a pod.), pričom aj prevádzkovanie opery sa vnímallo ako istý typ podnikania. Šľachta spolu s bohatými patricijmi komerčnú operu podporovala prostredníctvom akciovstva, ktoré umožňovalo abonentom vstup na predstavenia. Zvyšok prostriedkov sa získaval z predaja vstupeniek, ktoré si mohli zakúpiť aj mešťania. V kommerčnej opere 17. storočia možno zreteľne badať zárodok neskoršieho viaczdrojového financovania opery. Keďže operné spoločnosti zvyčajne nejaký čas prosperovali, no potom vždy stroskotali, opera ako biznis sa v 17. storočí príliš neosvedčila. Podľa Bianconiho a Walkera²⁴ však tvorba zisku ani nebola hlavnou motiváciu zakladania verejných operných divadiel. Išlo skôr o spoločenskú prestíž, či už podnikateľa, skupiny šľachticov alebo mešťanov, ktorí operné divadlo prevádzkovali.

Opera stredných vrstiev sa vymykala z okázalej atmosféry dvornej i kommerčnej opery. Organizovali ju väčšinou kočovné operné spoločnosti, ktoré ľuďom ponúkali v prvom rade zábavu. Podľa Williho Apela²⁵ mala transformácia opery z dvornej zábavy určenej len pre pozvaných hostí na verejné predstavenie prístupné všeobecnému publiku zásadný dopad na hudbu i libreto. Opery sa uvádzali väčšinou v národných jazykoch, často i v dialektoch. Protagonistami už neboli mytologickí či historickí hrdinovia, ale príslušníci stredných vrstiev. Na

²⁴ BIANCONI, L. – WALKER, T. 1984. *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, s. 209-296

²⁵ APEL, W. 1970. *Harvard Dictionary of Music*, s. 594

javisku sa odvídali bežné udalosti, najmä komickej povahy, ktoré vytlačili historické témy.

OPERA 18. STOROČIA A JEJ PUBLIKUM

V 18. storočí dochádza pod vplyvom osvietenstva k rozbitiu starých poriadkov a k nastoleniu nových ideálov, zvyklostí a spoločenských schém.²⁶ Snaha o rozbitie starých poriadkov sa prejavila aj v hudobnej praxi 18. storočia. Podľa Michelsa Ulricha²⁷ namiesto dvornej kultúry – ktorej centrami boli zámok a kostol – nastupuje pozvoľna kultúra meštiacka. Hudba sa presúva do súkromných domov, salónov, kaviarní a sál.

Hoci až do druhej polovice 18. storočia šľachta určovala vokusovú orientáciu spoločnosti, inšpiračným zdrojom pre nastupujúce skladateľské generácie sa stávalo ideové zameranie mešťianstva.²⁸ Práve táto skutočnosť sa premietla aj do vzniku nových hudobných foriem reflektujúcich nové stavovské usporiadanie spoločnosti.

Celkovo sa v 18. storočí vyhranili štyri hlavné geografické oblasti vývoja opery – Taliansko, Francúzsko, nemecky hovoriace krajinu (vrátane strednej Európy) a Anglicko, pričom prím hrala najmä talianska a francúzska vývojová vetva. Formová kryštalizácia opery viedla k osamostatneniu vážneho žánru (opera seria v Taliansku,

²⁶ Napríklad Deklarácia ľudských práv a vyhlásenie nezávislosti USA (1776), zrušenie nevoľníctva (1781), Tolerančný patent a zrovnoprávnenie náboženstiev (1781), Francúzska revolúcia a rozbitie stavovskej spoločnosti (1789) a pod.

²⁷ ULRICH, M. 2000. *Encyklopédický atlas hudby*, s. 333

²⁸ ŠIŠKOVÁ, I. 2011. *Dejiny hudby IV. Klasizmus*, s. 21

tragédie lyrique a opéra-ballet vo Francúzsku) a komického žánru (opera buffa v Taliansku, opéra comique vo Francúzsku), ako aj k vzniku ďalších „ľudovejších“ a národných subžánrov, často kombinujúcich spev s hovoreným slovom (opera ballad v Anglicku, vaudeville vo Francúzsku, Singspiel v nemecky hovoriačich krajinách). Jednotlivé národné školy sa vzájomne ovplyvňovali, no vyskytovali sa aj zásadné antagonistmy opakovane vyústiaci do verejných sporov (spor buffonistov, spor zástancov Glucka vs. Picciniho).

Ruka v ruke so vznikom nových typov opery dochádzalo aj k diferenciácii publiku. Kým vážna opera stvárňujúca idealizované postavy vládcov a aristokratov bola oblúbená najmä u šľachty a duchovenstva, humorne ladené operné žánre zobrazujúce bežných ľudí a jednoduché zápletky zo života si získali popularitu u meštiactva.

Oba typy opery mali v súlade s dobovými konvenciami aj výchovný charakter, keďže za cieľ hudby v 18. storočí sa považovalo formovanie človeka tak, aby „miloval dobro, krásu, cnosť a nenávidel zlo“²⁹. Philip Downs³⁰ však zdôrazňuje, že zatiaľ čo vážna opera vychovávala prostredníctvom identifikácie publiku s cnosťami protagonistov, didaktická funkcia komickej opery vychádzala z odmietnutia zosmiešňovaných vlastností postáv pomocou triezvej reflexie. Pritom ani jeden žáner sa nesnažil o vykreslenie reálnych ľudí, ale skôr o zobrazenie univerzálnych ľudských charakterov.

²⁹ DOWNS, P. 1992. *Classical Music*. s. 9-13

³⁰ DOWNS, P. 1992. *Classical Music*. s. 94

Spoločenský kontext opery v 18. storočí

Opera sa v priebehu 18. storočia stáva žánrom rôznych sociálnych vrstiev a expanduje takmer do celej Európy. Typ dvornej opery prekvitajúci v 17. storočí pomaly ustupuje do úzadia. Dôvody boli na jednej strane spoločenské (napr. zánik kráľovského dvora po Francúzskej revolúcii), a na druhej strane ekonomicke. Len tie najmajetnejšie panovnícke rody 18. storočia si mohli dovoliť udržiavať takúto nákladnú zábavu. Povestný bol v tomto ohľade najmä cisársky dvor vo Viedni, ktorý si pravidelne objednával opery na rôzne formálne príležitosti v cisárskej rodine. Medzi najobľúbenejších dvorných operných skladateľov patril „potaliančený“ Nemeč Johann Adolf Hasse (1699 – 1783) pôsobiaci na dvore Márie Terézie.

Skutočnú explóziu zažíva komerčná verejná opera, o čom svedčí konjunktúra nových operných divadiel napriek Európu. Práve v 18. storočí boli založené aj mnohé z renomovaných operných scén dneška, ako *Covent Garden* v Londýne (1732), *Teatro alla Scala* v Miláne (1778), *Stavovské divadlo* v Prahe (1783) – do roku 1798 známe ako Nosticovo divadlo. V roku 1741 bolo aj v Bratislave (vtedajšom Prešporku) postavené prvé, ešte drevené operné divadlo pred Rybárskou bránou pri príležitosti korunovácie Márie Terézie za uhorskú kráľovnú. V roku 1776 mala Bratislava už aj prvé kamenné mestské divadlo postavené na mieste dnešnej historickej budovy SND.



Prvé kamenné mestské divadlo v Prešporku postavené v roku 1776

Zdroj:

<http://www.musicologica.eu/?p=1202>

Operné divadlá sa v 18. storočí stali nielen spoločenskými a umeleckými centrami, ale aj nástrojmi ideologického a politického boja. Napríklad v Londýne boli operní nadšenci rozdelení do dvoch súperiacich táborov – zástancov opernej spoločnosti *Royal Academy of Music* Georga Fridricha Händla (1685 – 1759) fungujúcej pod záštitou kráľa Juraja II. a konkurenčnej spoločnosti známej ako „*Opera of the Nobility*“ (Opera šľachty) založenej v roku 1733 pod záštitou Princa z Walesu. Táto rivalita nakoniec viedla ku krachu oboch operných spoločností v roku 1737³¹ a ku koncu talianskej opernej tradície v Anglicku.

Objavuje sa i kritika dobovej opernej spoločenskej praxe. Voltaire (1694 – 1778) – francúzsky osvietenský filozof a spisovateľ – s opovrhnutím opísal operné divadlo ako

³¹ DOWNS, P. 1992. *Classical Music*. s. 105

„miesto verejného zhromažďovania, kde sa ľudia stretávajú v určitých dňoch bez toho, aby celkom dobre vedeli prečo“.³² Funkcia spoločenskej objednávky v opere pretrváva. Podľa Alfreda Einsteina „až do posledných rokov 18. storočia by sme sa sotva stretli s inou húdbou ako úžitkovou, teda takou, ktorá by neslúžila na nejaký bezprostredný účel; húdbou na objednávku v pravom zmysle slova“.³³

Opera však zastáva čoraz výraznejšie aj úlohu populárnej húdky. Dieter Zöchling³⁴ spomína Georga Fridricha Händla ako prvého operného skladateľa, ktorý písal tzv. operné šlágre, a to i na poli väznej opery (*opera seria*). So vznikom divadla ako stabilnej scény pre široké občianske publikum sa stáva zaujímavou aj komerčná stránka opery a láka mnohých podnikavcov. Prvým divadelníkom, ktorý bol v tomto smere úspešný, bol Emanuel Schikaneder (1751 – 1812) pôsobiaci vo Viedni. Ako impresári zbohatol na Mozartovej Čarovnej flaute (1791), pričom neváhal investovať značné prostriedky aj do reklamy na prilákanie publika do svojho divadla.³⁵

V osvietenskej dobe nastoľovania nových spoločenských schém bola opera rovnako elitným, ako aj masovým umením. Hoci to nebolo pravidlom, jeden a ten istý skladateľ mohol oslovoovať viaceré typy publika. Podľa Vladu Kotnika³⁶ najmä Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) stojí na križovatke nového kultúrneho prostredia a jeho dielo syntetizuje elitné i populárne hodnoty.

³² WATSON, D. 1994. *The Wordswoth Dictionary of Musical Quotations*, s. 322-24

³³ EINSTEIN, A. 1989. *Húdka v období romantizmu*, s. 20-23

³⁴ ZÖCHLING, D. 1999. *Kronika opery*, s. 12

³⁵ ZÖCHLING, D. 1999. *Kronika opery*, s. 271

³⁶ KOTNIK, V. 2016. *Opera as Anthropology*, s. 99-100

Zvyklosti operného publika v 18. storočí

Podľa Richarda Taruskina³⁷ len ľažko možno porovnávať zvyklosti operných divákov v 18. storočí s dnešným publikom. Návšteva opery bola v prvom rade spoločenskou záležitosťou spojenou s mnohými sociálnymi rituálmi. Sledovanie operného predstavenia bolo pritom len jedným z bodov programu, a často nie práve tým najdôležitejším. Hudba bola príjemnou kulisou iných činností (servírovanie večere, kartové hry, zdvorilostné návštevy medzi vlastníkmi lóži, politické debaty, biznis, dvorenie a pod.). Z dnešného uhla pohľadu by sme správanie návštevníkov opery v 18. storočí mohli prirovnať skôr k praxi stále bežiacej televízie v domácnostiach, ktorá sprevádza iné činnosti a sleduje sa len sporadicky.

Frekvencia návštev operného divadla bola pritom veľmi vysoká. Priemerný vlastník lóže videl predstavenie rovnakého titulu nezriedka dvadsať až tridsaťkrát za sezónu. V hľadisku bol väčšinou hluk a živá vrava, pričom publikum stíchlo, len keď sa na scéne objavila niektorá z vtedajších speváckych hviezd. Potom však ďalej pokračovalo v rozbehnutých činnostiach. Pozornosť a formálne správanie sa vyžadovalo iba v prípade, ak sa operného predstavenia zúčastňoval aj panovník.

Bolo obvyklou praxou, že najlepšie lóže operného divadla si zakúpila vysoká šľachta, a to buď natrvalo (cena lóže sa 18. storočí rovnala približne cene mestského domu), alebo na divadelnú sezónu každoročnou paušálnou čiastkou.³⁸

³⁷ TARUSKIN, R. 2010. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, s. 175

³⁸ SMOLKA, J. a kol. 2003. *Dějiny hudby*, s. 189

Svoju lóžu si majiteľ mohol zariadiť podľa vlastných predstáv, čím sa otváral priestor na ďalšiu manifestáciu sociálneho postavenia.



Act of Covent Garden Theatre on Feb 16 in consequence of the Monarchs refusing to receive the Queen in the Opera of Alceste

Protesty počas predstavenia opery *Artaxerxes* v Covent Garden v Londýne
v roku 1763

Zdroj:

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/18th-century-opera/>

O tom, že operné divadlá boli búrlivými spoločenskými centrami a výkladnými skriňami spoločenskej prestíže svedčia aj dobové záznamy. Napríklad v Taliansku došlo začiatkom 18. storočia k súpereniu rímskych a benátskych šľachticov o divadelné lóže (*guerre dei palchi*)³⁹ ako súčasť bojov medzi aristokratickými klanmi.

V Anglicku sa zas rozpútali nepokoje medzi divákmi s najlacnejšími miestami počas predstavenia opery *Artaserse* (Thomas Arne, 1762) v Covent Garden v Londýne v roku 1763 (Obrázok 3). Podľa tradície si ľudia mohli zakúpiť vstupné na večerné predstavenie pred jeho záverom za polovičnú cenu, aby si pozreli krátke výstupy nasledujúce po hlavnej hre. V roku 1763 vedenie divadla oznámilo, že s touto praxou

³⁹ SADIE, S. (ed.). 2001. *The New Grove Disctionary of Music and Musicians*, Vol. 18, s. 431

končí a bude predávať už len vstupenky za plnú cenu. Odpoveďou bola organizovaná vzbura, ktorá zničila interiér divadla a prinutila vedenie obnoviť predaj „polovičných“ vstupeniek.⁴⁰ Aj takéto udalosti svedčia o mimoriadnej oblúbenosti opery ako zábavy pre rôzne spoločenské vrstvy, ako aj jej významnej funkcie sociálneho identifikátora.

ZÁVER

Z hľadiska sociológie umenia sa často stretávame s delením na tzv. vysoké umenie (elitné umenie) a tzv. nízke umenie (umenie más). Pri opere 17. a 18. storočia však o takejto diferenciácii hovoriť nemožno, keďže opera ako žánier oslovovala rovnako elitu (panovníkov, šľachtu a duchovenstvo), ako aj masy (mešťanstvo). Súčasne opera plnila rovnako funkciu umeleckú, spoločenskú i zábavnú. Takáto pluralita publika a funkcií poukazuje podľa Vlada Kotnika⁴¹ na „heterogénnu povahu opery ako komunikačného média“.

Napriek sociálnej a tematickej heterogénnosti bola opera v 17. a 18. storočí aj významným nástrojom sociálnej diferenciácie, a to prostredníctvom spôsobu konzumácie. Zo sociologického hľadiska sa vyhrala dvorná opera (pre uzavretú vznešenú spoločnosť), kommerčná opera (verejná opera pre sociálne diferencované platiace publikum) a opera pre stredné vrstvy (kočovné operné spoločnosti).

Najdynamickejší rozvoj zaznamenala kommerčná verejná opera, čoho dôkazom bola aj konjunktúra operných

⁴⁰ VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. (n.d.). *18th Century Opera*. [on-line]

⁴¹ KOTNIK, V. 2016. *Opera as Anthropology*, s. 99-100

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

divadiel naprieč Európou. Napriek všeobecnej obľube u rôznych spoločenských vrstiev bola návšteva operného divadla aktom sociálnej diferenciácie. Slúžilo tomu najmä architektonické riešenie verejných operných divadiel, ktoré bolo hierarchické a jasne odlišovalo jednotlivé spoločenské vrstvy v závislosti od ich majetnosti a luxusu, ktorý si mohli dovoliť.

Záverom možno konštatovať, že opera od svojho vzniku plnila popri funkcií umeleckej čoraz výraznejšie aj funkciu spoločenskú a zábavnú. Koncom 18. storočia dokonca spoločenská funkcia dominuje a návšteva operného divadla sa spája s mnohými sociálnymi rituálmi. Práve tieto rituály budú v nasledujúcich storočiach podrobené kritike a operné publikum prejde ďalšími spoločenskými zmenami.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- APEL, Willi. 1970. *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, SBN 674-37501-7.
- ARNOLD, Denis (ed.). 1984. *The new Companion to Music*. Oxford/New York: Oxford University Press, ISBN 0-19-311316-3.
- BIANCONI, Lorenzo – WALKER, Thomas. 1984. Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. *Early Music History. Studies in medieval and early modern music*. Cambridge University Press, Vol. 4, s. 209 – 296.
- BUKOFZER, Manfred Fritz. 1986. *Hudba v období baroka: Od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus.
- DOWNS, Philip G. 1992. *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York/London: W.W. Norton & Company. ISBN 0-393-95191-X.
- EINSTEIN, Alfred. 1989. *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: OPUS, ISBN 80-7093-003-0.
- EÖSZE, László. 1964. *Cesty opery*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo.
- KARVAŠ, Peter. 1994. *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava: Thália-press, 1994, ISBN 80-85718-18-9.

- KOTNIK, Vlado. 2013. The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 44, No. 2.
- KOTNIK, Vlado. 2016. *Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings*. Cambridge Scholars Publishing, ISBN-13: 978-1-4438-9757-0
- SADIE, Stanley (ed.). 1992. *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press, ISBN 1-56159-228-5.
- SADIE, Stanley (ed.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. 29 Volumes. Macmillan Publishers Limited. ISBN 1-56159-239-0.
- KOLEKTÍV SAV. 1990. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*, Slovenská akadémia vied. Encyklopedický ústav. Bratislava: Veda, 1990.
- SMOLKA, Jaroslav a kolektív. 2003. *Dějiny hudby*. TOGGA/Český hudební fond. ISBN 80-902912-0-1.
- ŠIŠKOVÁ, Ingeborg 2011. *Dejiny hudby IV. Klasizmus*. Ikar. ISBN 978-80-551-2778-1
- TARUSKIN, Richard. 2010. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford University Press. ISBN 978-01-953-8483-3.
- THOMPSON, Oscar. 1946. *The International Cyclopedia od Music and Musicians*. New York: Dood, Mead & Company.
- TROJAN, Jan. 2001. *Dějiny opery*. Paseka. ISBN 80-71853-48-8.
- ULRICH, Michels. 2000. *Encyklopedický atlas hudby*. Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-238-3.
- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. (n.d.). *18th Century Opera*. [on-line]. [Accessed 2018-12-02]. Dostupné na: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/18th-century-opera/>
- WATSON, Derek. 1994. *The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations*. Edinburgh: Wordsworth, ISBN 978-18-532-6327-9.
- WEISS, Piero. 2002. *Opera: A History in Documents*. Oxford University Press, ISBN 978-01-951-1638-0.
- ZÖCHLING, Dieter. 1999. *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print. ISBN 80-86144-24-0.

doc. Ing. Mária TAJTÁKOVÁ, PhD. pracuje ako pedagóg na Vysokej škole manažmentu/City University of Seattle v Bratislave <http://www.vsm.sk> a zároveň ako umelkyňa v slobodnom povolaní zastupovaná umeleckou agentúrou Dietsch Artists Management

<https://www.dietschartists.com/maria-taytakova>

Špecializuje sa na interdisciplinárny výskum v oblasti marketingu opery a stratégií rozvíjania publika v interpretačných umeniach.

Kontakt: tajtakova@gmail.com



Zulfizar ZAZRIVÁ

INTERPRETAČNÁ PROBLEMATIKA V DIELACH
PRE DVA KLAVÍRY A ŠTVORRUČNÝ KLAVÍR
alebo
Scarlatti skupiny Šiestich

*Interpretation style in the piano works of „Groupe des Six”, focusing on
music for two pianos and four hands literature*

ABSTRACT. In the first and second chapter we address the acquaintance of creative activity of composers of „Groupe des Six“ and to their works for two pianos and for four-handed piano. In the third chapter we discover specifics of interpretation style, whose hallmarks we demonstrate by using analysis of interpreted works of chosen composers for two pianos and for four-handed piano. The final chapter explores the theoretical and practical benefit of submitted research of four handed literature and of works for two pianos of representatives of „Groupe des Six“.

Najstaršie z klavírnych duet patrí do obdobia renesancie v Anglicku, prvej európskej samostatnej klavírnej školy. Prvé skladby, označené „for two to play“ a „for two players on two keyboards“, sa objavili na prelome 16. a 17. storočia. V období baroka sa veľký význam prisudzoval improvizácií na dvoch čembalách. F. Couperin a J. S. Bach používali čembalo v rôznych zoskupeniach a taktiež namiesto orchestra. **Johann Sebastian Bach** (1685 – 1750) napísal rad koncertov pre 2, 3 a 4 klavíry (čembalá). Celý rad klavírnych diel vydal v Londýne mladší Bachov syn **Johann Christian**

Bach (1755 – 1782): *Sonata in A Major (4 Hands)*, *Sonata in C Major (4 Hands)*. Duetá a sonáty z jeho klavírnej tvorby obdivoval aj W. A. Mozart. Pozornosť si zaslúžia dve duetá **Jospeha Haydna** *Partita F dur* a *Sonáta* známa pod názvom *Učiteľ a žiak*. Základnou formou klavírnej tvorby bola sonáta. Diela iných foriem (variácií, jednotlivých skladieb, koncertov) sa objavovali sporadicky. **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756 – 1793) využíval skoro všetky hudobné formy a žánre pre klavír. Vytvoril diela pre štvorručný klavír, dva klavíry a dva klavíry a orchester. Sú to sonáty, fúgy, témy s variáciami, allegrá, adagia, fantázie: *Andante and Variations in G major*, K. 501 *Fugue in G minor for Piano Four-Hands*, K. 401, *Sonata for Piano Four-Hands in D*, K. 381, *Sonata for Piano Four-Hands in B flat*, K. 358, *Sonata for Piano Four-Hands in F*, K. 497, *Sonata for Piano Four-Hands in C*, K. 521. Najvýraznejším skladateľom pre štvorručné klavírne kompozície 18. storočia bol **Ludwig van Beethoven** (1770 – 1827). Sú to jeho najznámejšie diela: *Große Fuge für Klavier zu vier Händen*, Op. 134, *3 Marches*, Op. 45 *Sonata for Piano Four-Hands* Op. 6, *8 Variations on a Theme by Count Waldstein for Piano Four Hands* WoO 67, *6 Variations on 'Ich denke dein' for Piano Four Hands*, WoO 74, koncerty, symfónie a iné. **Franz Schubert** (1797 – 1828) zohral zvláštnu úlohu vo vývoji štvorručnej klavírnej hry. V Schubertových dielach s vývojom nástroja sa otvárajú nové vlastnosti faktúry klavíra, čo sa prejavilo v rozšírení registrov, v zmysle pre objem a vo zvukových možnostiach. K najznámejším dielam F. Schuberta patria: *Fantasie in F minor*, D. 940, *Fantasie in G major*, D. 1, *Allegro in A minor*, D. 947, *Sonata for Piano Duet*, D. 617, *Sonata for Piano Duet*, D. 812, *Grand Rondo* D. 951, *Variations on an Original theme*, D. 813 a iné.

Diela malých foriem, variácie a divertimentá, predohry, transkripcie, fantázie, sonáty komponovali jeho súčasníci – **Carl Czerny** a **Felix Mendelssohn-Bartholdy**.

V 19. storočí v procese vývoja klavíra tvorba pre štvorručný klavír a pre dva klavíry bola spojená s menami vynikajúcich hudobných skladateľov, ako boli **Frederik Chopin**, **Franz Liszt**, **Johannes Brahms** (*21 Hungarian Dances*, WoO 1, *Souvenir de la Russie*, Anh.4/6, *Variations on a Theme by Robert Schumann*, Op. 23, *16 Waltzes*, Op. 39), **Antonín Dvořák** (*Legends*, Op. 59, *Slavonic Dances*, Op. 46, *Slavonic Dances*, Op. 72), **Edward Hagerup Grieg**, **Moritz Moszkowski**, **Camile Saint-Saëns**, **Claude Debussy** (*6 Épigraphes Antiques*, *Marche Écossaise sur un Thème Populaire*, *Petite Suite*, *Le triomphe de Bacchus*).

V 20. storočí to boli **Maurice Ravel**, **Eric Satie** (*3 Morceaux en Forme de Poire*, *La Belle Excentrique*, *En Habit de Cheval*, *Aperçus Désagréables*, *3 Petites Pièces Montées*), **Igor Stravinskij**, **Sergej Rachmaninov** (*6 Morceaux*, Op. 11, *Polka Italienne*) a iní. Kvôli prehľadu uvádzame najznámejších skladateľov a ich koncerty pre dva (a viac) klavíry a orchester: **J. S. Bach** *Concerti for Harpsichord and Strings*, BWV 1052 – 1059 **Wolfgang Amadeus Mozart** *Piano Concerto for three pianos No. 7*

Wolfgang Amadeus Mozart *Piano Concerto for Two Pianos No. 10*

Felix Mendelssohn-Bartholdy *Concerto for Two Pianos and Orchestra in E major*,

Felix Mendelssohn-Bartholdy *Concerto for Two Pianos and Orchestra in A-flat major*

Max Bruch *Concerto for Two Pianos and Orchestra*,
Béla Bartók *Sonata for Two Pianos and Percussion*,

Igor Stravinskij *Concerto for Two Pianos and Orchestra,*
Ralph Vaughan Williams *Concerto for Two Pianos and Orchestra*

Francis Poulenç *Concerto for Two Pianos and Orchestra*

Lennox Berkeley *Concerto for Two Pianos and Orchestra, Op. 30*

Luciano Berio *Concerto for Two Pianos and Orchestra*

- **Klavírne duo**

tvoria dvaja klaviristi hrajúci na jednom nástroji, alebo dvaja interpreti hrajúci na dvoch klavíroch. Duo tvoria dva nástroje, prípadne nástroj a hlas. Takmer vo všetkých prípadoch je jedným z nástrojov klavír, sprevádzajúci hlas alebo melodický nástroj, najčastejšie sláčikový alebo drevený dychový nástroj.

- **Trio**

Tvoria ho tri nástroje, z ktorých jeden je takmer vždy klavír. Trio môže mať rozmanité zloženie, niektoré zoskupenia sú však častejšie. Patrí sem:

klavírne trio – husle, violončelo a klavír,
sláčikové trio – husle, viola a violončelo,
klarinetové trio – klarinet, viola alebo violončelo a klavír,
hornové trio – lesný roh, husle a klavír.

- **Kvarteto**

Kombinácia štyroch nástrojov už umožňuje bohatšiu prácu s harmóniou a kontrapunktom i bez prítomnosti klavíra. Sláčikové kvarteto je najvýznamnejším telesom komornej hudby a boli preň napísané ľažiskové diela repertoáru.

Sláčikové kvarteto – 2 husle, viola a violončelo.

Klavírne kvarteto – husle, viola, violončelo a klavír.

- **Kvinteto**

Patria sem súbory zložené z piatich nástrojov.

Najvýznamnejšie je klavírne kvinteto.

Klavírne kvinteto – viac možností zloženia:

klavír, 2 husle, viola a violončelo,
klavír, hoboj, klarinet, fagot a lesný roh.
Sláčikové kvinteto – 2 husle, 2 violy a violončelo.

Dychové kvinteto – flauta, hoboj, lesný roh, klarinet a fagot.⁴²

Interpretácia štvorručnej hry vyžaduje rad tvorivých úloh. Je to predovšetkým dynamická rovnováha, naučíť sa počúvať partnera a správne využiť zvuk medzi prým a druhým klavírnym partom, čo považujeme za základné pravidlo ansámblovej hry. Sprievodná basová línia by mala byť podradená možnostiam sopránových vrchných hlasov, väčšinou je dôležitá pravá ruka prvého partu a ľavá ruka druhého partu. Ďalšie hľasy sa prispôsobujú štruktúre textu, podľa potreby sú viac alebo menej výrazné.

Dynamika, tempo a artikulácia závisia od prísneho dodržiavania notového zápisu a sluchovej kontroly oboch interpretov.

V štvorručnej hre sa pedál obvykle používa interpretom druhého klavírneho partu s istými výnimkami, napr. keď preberá sólový part vedúcu úlohu. Správna pedalizácia je umením vyspelých hráčov. Všetko závisí od označení a spoluhrvy oboch interpretov. Klavirista v štvorručnej hre musí vedieť pravidlá používania pedála, ktoré v dielach často nie je udané.

Pedál je súčasť mechanizmu klavíra a pianína. V klavíri sú dva alebo tri pedále – pravý dvíha všetky tlmiče a predlžuje chvenie struny, ľavý (*una corda*) posúva celú mechaniku na pravú alebo ľavú stranu, kladivká udierajú inou časťou svojho povrchu na menší počet strún, čím sa mení dynamická sila a farba tónu. Stredným pedálom (*sostenuto*

⁴² Viac na: https://sk.wikipedia.org/wiki/Komorn%C3%A1_hudba [10.04.2016]
AFA4/2018 ISSN 2453-9694

pedál, prolongement) sa zadržujú isté tóny nezávisle od ostatných.

Pedále pianína majú inú funkciu ako klavírne – ľavý pedál približuje kladivká k strunám a bráni im v silnejšom údere. Tlmiaci efekt má stredný pedál, pomocou ktorého sa kladivká ešte viac priblížia k strunám, alebo sa medzi ne a struny vsunie drevená lišta s plsteným prúžkom.

V *Sonáte a quatre mains* F. Poulenca bol využívaný stredný pedál kvôli zachyteniu basovej noty G, aby mohla zaznieť v trvaní dvoch taktov, v opozícii k ostatným hlasom a ich artikulačným modifikáciám.

Čo je veľmi ľažké, je počúvať všetky línie u obidvoch partnerov, pedalizovanie musí byť veľmi precízne premyslené a štúdium celej partitúry je nevyhnutné. Je potrebné vedieť presne používať pedál v priebehu a na konci spoločných fráz alebo fermát, dokonca sledovať frázovanie jednotlivých hlasov v oboch partoch, aj keď nie je rovnaké.

Pojem tzv. *ručný pedál* predpokladá udržanie nielen basovej línie, ale taktiež zvuku v strede bez pedálu pomocou prstov, pričom sa menia harmónie.

Ďalšie špecifikum je interpretácia akordov – súčasné znenie akordov, ktoré hrajú obaja klaviristi, sa viaže viac na pohyb a nie na statický akord. V tomto prípade pomáhajú spoločné nádychy a precízne dodržiavanie artikulačných označení.

Pri úvahách o ansámblovej interpretácii je potrebné venovať osobitnú pozornosť zvukovej plastickosti a tónotvorbe. Jedným z hlavných ukazovateľov kvality spoluhrany interpretov je synchrónne znenie jednotlivých melodických pasáži. Za najľažšie sa považuje *spoločné rubato*, organicky a primerane zodpovedajúce textu autora. Je

nevyhnutné, aby všetky zrýchlenia a spomalenia tempa boli zažité, overené a zdokonalené ešte v prípravnom štádiu naštudovania skladieb. Na využitie tvorivosti interpretov na koncertnom pódiu musia byť rôzne verzie interpretácie precízne nacvičené. Sloboda bezprostredného hudobného vyjadrovania nebráni prejavu v spoločnom vystúpení, ale to sa ukazuje v menšej mieri než pri sólovej hre. Dá sa povedať, že *neexistuje žiadna sloboda improvizácie*. Na dosiahnutie tohto cieľa akýkoľvek ansámbel musí mať systém konkrétnych gest, pohľadov, dokonca nádychov, ktorý dovoľuje synchronne začať skladbu, správne ukazovať partnerovi predtaktie, nástupy, ukončenie skladby.

Pokiaľ ide o výsledok, môžeme povedať, že aj napriek vynikajúcemu hudobnému nadaniu, bez toho, aby sa interpreti usilovali o spoločný cieľ, o rozvoj empatie, emocionálnej solidaritu, nebude koncertné vystúpenie úspešné.

Priateľské vzťahy, výmena názorov mobilizujú tvorivú vôľu, pripravenosť na vnímanie a akciu, obohacujú fantáziu hudobníkov, navodzujú riešenia, ktoré sa často osamote nenájdú. Z toho vyplýva, že klavírny ansámbel potrebuje rovnosť.

Cieľom naštudovania je rozvoj návykov práce s notovým zápisom, partitúrou a prehľbenie hudobných skúseností prostredníctvom interpretácie skladieb pre štvorručný klavír a kompozícii pre dva klavíry. Klavírní spoluhráči by mali vedieť vysvetliť špecifická práce v klavírnom duu a aktivizovať samostatnú prácu na hudobnom diele. Metódami naštudovania sú: identifikácia spoločných a diferenčných problémov v naštudovaní rôznych

druhov spoločného muzicírovania (hra pre štvorručný klavír a hra pre dva klavíry).

Spoluhráči spoločne s celým komplexom sólových klavírnych návykov získavajú zručnosti a spôsoby práce na rôznych typoch spoločnej interpretácie: hra pre štvorručný klavír, interpretácia diel pre dva klavíry, hra z partitúr, transkripcie symfónii, koncerty. Rozvoj tvorivých schopností prostredníctvom zdokonalenia sluchu, rytmických a obrazových predstáv formuje hudobno-estetický vekus na umeleckých hodnotách vážnej hudby, posilňuje pocit partnerskej spoluhráky, zväčšuje samostatnosť názorov. Hranie v ansámblu aktivizuje vnímanie, organizuje interpretačnú vôľu, zvyšuje pocit zodpovednosti u oboch klavírnych hráčov.

Hra pre štvorručný klavír sa odlišuje od hry pre dva klavíry. Hra pre dva klavíry má väčšie možnosti v koncertnej praxi. Klavírni partneri majú určité priority v tom, že každý z nich môže hrať na vlastnom nástroji s používaním plného rozsahu klaviatúry, zvukovosti farieb a pedálu. Hra na jednom klavíri vyžaduje od hráčov väčšiu prispôsobivosť v používaní pedálu, registrov, rytmu, zvukovej rovnováhy v artikulácii, dynamike, vedení melódie, včasnej hry harmonických akordov a množstvo iných úloh.

Francis Poulenc: Sonáta pre štvorručný klavír FP 8 Teoreticko-interpretačná analýza

Štúdium diel Parížskej šestky pre štvorručný klavír a pre dva klavíry pomáha pochopiť rôzne požiadavky ansámblovej hry, tvorivo obohacuje spoluhráčov a zdokonaľuje ich klavírne majstrovstvo. Náročná technika klavírnych diel **Francisa Poulenca** a **Dariusa Milhauda**

konfrontuje umelca so zvláštnymi požiadavkami recepčnými a percepčnými. Hlavným problémom je schopnosť načúvať nielen samostatný part, ale aj súčasne hru oboch účinkujúcich, ktorá sa spája v jeden organický celok. Sólová interpretácia vedie klaviristu k počúvaniu samého seba, jeho vnímanie zhromaždené v určitom fókuse (bode), kde jeho zmena nie je taká jednoduchá. Hlavným cieľom každého z účinkujúcich je spoznať, pochopiť a vytvoriť vo svojom podaní jasný zvukový obraz celého diela.



Francis Poulenc

(1899 – 1963)

Zdroj <https://www.icareifyoulisten.com/2011/02/french->

Sonáta pre štvorručný klavír vznikla v máji 1918 v Boulogne-sur-Seine, po odvedení Poulenca do armády. Na odporúčanie Igora Stravinského londýnske nakladateľstvo *Chester* vydalo v roku 1919 Sonátu pre štvorručný klavír Francisca Poulenca, o ktorej sa švajčiarsky dirigent Ernest Ansermet vyslovil: „*Nemôžem nevyjadriť svoje uspokojenie z tejto hudby, ktorá na mňa zapôsobila ako najúprimnejšia a najživotská z francúzskej hudby posledného obdobia.*“⁴³ Následne bola

⁴³ MEDVEDEVOVÁ, I.: *Francis Poulenc*, s. 39
AFA4/2018 ISSN 2453-9694

revidovaná skladateľom v roku 1939. Existujú dve vydania tejto skladby. Sonáta pre štvorručný klavír sa kompozičným štýlom približuje k *Rhapsodie Nègre* (1917). Sonáta je písaná jednoduchšie, ale má rovnaký princíp výstavby témy, používania disonancií s paralelným pohybom septimových intervalov, ostinátneho rytmu.

Sonáta pre štvorručný klavír je napísaná v tónine C dur a má 3 časti:

1. *Prelude (Modéré)*
2. *Rustique (Naif et Lent)*
3. *Final (Trés vite)*

Rozsahom neveľké časti sonáty sú skomponované v jednoduchej piesňovej trojdielnej forme. V prvej časti sonáty Poulenc používa tempové označenie *Modéré* (mierne), kde štvorčová nota sa rovná metronomickému označeniu 152, čo je pomerne svižné tempo.

Prvá časť *Prelude* obsahuje 71 taktov. Z formového hľadiska ide o trojdielnú hudobnú formu ABA + kóda, kde A diel má 25 taktov, B diel 19 taktov a posledný A diel sa skladá z 25 taktov a zo záverečnej kódy v trvaní dvoch taktov. Hudobná štruktúra prvej časti preferuje trojdielnú piesňovú formu. Pokiaľ hľadáme prvky sonátovej formy, môžeme konštatovať, že oblasť hlavnej témy zastupuje celý prvý diel A (expozícia), ale absentuje vedľajšia téma. Vedľajšiu tému nachádzame v B diele, ktorý však zároveň zastupuje rozvedenie.

Tretí diel A je nezmenenou reprízou expozície so záverečnými dvoma taktami kódy. Po úvodných štyroch taktoch malej introdukcie sa začína hlavná téma v piatom takte, nasleduje 6 taktov spojovacieho úseku, zloženého z materiálu malej introdukcie.



F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains FP 8,*
1. časť, takty 4 – 11

Sonátu charakterizuje bohatý melodický vývoj. Pripomína striedanie obrazov vo filme, a tým sa stáva typickým pre tvorbu Francisa Poulenga. Z melodického hľadiska tému tvorí príznačná melódia, ktorej základom je expresívny motív, pochádzajúci z intonácií francúzskeho šansónu (diatoniky) a orientálnej tematiky v podobe pentatonických a chromatických krokov.

Vedľajšia téma sa začína v 26. takte, vznikla ako variácia základnej témy. Melódia plynne na pozadí ostinátneho sprievodu v base druhého klavírneho partu. Druhý klavírny part obsahuje dominujúci prvok ostinato, ktorý trvá do začiatku B dielu, v taktoch 26 – 36 sa odmlčí, čo vytvorí kontrast s okrajovými dielmi, znova nastupuje v repríze. Štruktúra ostinátneho sprievodu konfiguráciou pripomína *perpetuum mobile*, čo je jedným z hlavných zámerov skladby.

Klastrová vzdialenosť medzi intervalmi (c, d, es, b, c + c, d, es, as, c) používanými striedavo v prerušovanom rytme

ostinato v druhom klavírnom parte pridáva celej 1. časti mimoriadne originálny vzhľad.

I. PRELUDE.

Revised Edition by the composer 1939.

Francis Poulenc.
(1918)

Modéré. ($J = 168$)

croiser

ff mais sans dureté

ff très rythmé

PRIMA.

SECONDA.

F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8, takty 1 – 3

Od samého začiatku rytmus a súlad v štvorručnej hre vtiahne poslucháča do atmosféry zábavných jarmočných a cirkusových predstavení, pripomína jazdu na kolotoči. Zachoval sa obrázok Poulenca (mal ho v obľube), ako usmievajúc sa sedí na drevenom levovi. Zdá sa, že tieto okamihy skladateľovoho života, ktorými bol inšpirovaný, boli prenesené do jeho klavírnych miniatúr. Skladby vďaka tomu vyvolávajú bezprostredný dojem, pôsobia veľmi spontánne.

Harmóniu vytvára striedanie od trojzvukov až po zložené akordy s plnou farebnosťou polytonality. Používanie polytonálnej techniky ozvláštnuje celú skladbu a je typické pre hudobné vyjadrovanie Poulenca a ďalších skladateľov Parížskej šestky.

Poulenc preukázal veľkú vynálezavosť pri hľadaní charakteristík hudobných obrazov. Tak napríklad v prvej časti sonáty je možné predpokladať, že ostinátny rytmus symbolizuje pohyb vlaku.

V diele B melódia s opakujúcim sa sprievodom pripomína hru na indickej pišfalke *pungi* pri vyvolávaní hada z košíka.



F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8,
1. časť, takt 26 – 28

Následný návrat dielu A reprízy je pripravený postupným zahustením harmónie v diele B, crescendom v dynamike, stringendom, oktávovými skokmi s prírazmi a ostro disonančnými akordmi, v podstate symbolizujúcimi rozbehnutie vlaku.

Druhá časť sonáty má pastorálny charakter. Skladateľ používa tempové označenie *Naif et Lent* (naivne a pomaly), kde osminová nota rovná sa metronomickému označeniu 92. Druhá časť obsahuje 22 taktov, je trojdielna piesňová forma ABA1, kde A sa skladá z 8 taktov, B zo 7 taktov, A1 zo 7 taktov.

Stredná časť sonáty sa začína hrou druhého klavírneho partu štvortaktovým úvodom ostinátneho figuratívneho sprievodu v pravej ruke a spevnou melódiou v ľavej ruke.

II. RUSTIQUE.

F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8, 2. časť, takt 1 – 2

Túto tému súčasne od 5. taktu hrá bas a soprán, čo je jednoduché a zároveň fažké pre štvorručnú klavírnu interpretáciu. Paralelný vývoj melódie naznačuje viachlasné ponímanie klavírnej faktúry skladateľom, ktoré neskôr uplatnil vo vokálno-polyfonickej tvorbe. V monografii o Poulencovi I. Medvedevová uvádzá, že vo všetkých troch častiach sonáty Poulenc používa jednoduché krátke melódie, ktoré sú variáciami diatonickej témy prvej časti:⁴⁴

F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8, témy z 1 – 3 časti

⁴⁴ MEDVEDEVOVÁ, Irina, 1969. *Francis Poulenc*. s. 39
AFA4/2018 ISSN 2453-9694

Tento fakt podporuje princíp sonátovosti, keď témy vychádzajú z jedného motivického základu.

Poulenc často používa melodicko-rytmické ostinato, ktoré čiastočne preniká z dielov A a B prvej časti a z dielu A druhej časti do tretej časti sonáty.

F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8,
3. časť, takty 49 – 52

Záverečná 3. časť *Final Très vite* (veľmi živo, rýchlo), štvorťová nota má metronomicke označenie 160. Pozostáva zo 72 taktov, ABCA1, kde A obsahuje 16 taktov s hlavnou tému, B 18 taktov s vedľajšou vetou, C má 20 taktov s rozvedením, A1 16 taktov + kóda 2 takty je reprízou. Hlavná téma pôsobí lyrickejšie ako dramatická vedľajšia veta.

F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8, 3 časť, takty 1 – 6

Záverečná časť kontrastuje s inými časťami sonáty zrýchleným tempom. Poulenc využíva širokú škálu dynamiky v celej sonáte, polytonálne kombinácie, široké rozpätie medzi regisrami v oboch partoch na klavíri. Francis Poulenc použil v melódii krásne exotické prostriedky postavené na pentatonike, paralelných kvartách, kvintách, septimách, oktávach a sextakordoch. V základe tejto časti je plynulý (nepretržitý) motorický pohyb. Formový základ pozostáva zo stúpajúcich sekvenčných postupov v strednom diele Presto, ktoré vytvárajú dojem postupného zrýchlenia vo víre tanca.

V celej tretej časti sa spracováva motivický materiál z prvej a druhej časti. Fragmenty tém z prvej a druhej časti majú reminiscenčný charakter, striedajú sa so sekvenčnými postupmi.

F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8, 3. časť, takty 30 – 35

V druhom parte bol použitý stredný pedál kvôli záchyteniu basovej noty G, aby mohla zaznieť v trvaní dvoch taktov.



F. Poulenc: *Sonate pour à quatre mains* FP 8, 3. časť, takty 13 – 14

Devätnásťročný Poulenc pri komponovaní využíval prelínanie viacerých formových princípov. V tomto prípade ide o syntézu prvkov sonátového a suitového cyklu (malé piesňové formy, programovosť, tanečný charakter).

V melodickej línii sonáty Francisa Poulenca je možné rozpoznať iskry grotesknosti, bojovnosti a výsmechu, ktoré akoby predznamenávali jeho budúce diela.

Francis Poulenc: *Sonáta pre štvorručný klavír* FP 8 Interpretačná analýza

Prvá časť *Prelude* vyžaduje od interpreta druhého partu pozornosť v udržovaní tempo a ostinátneho rytmu. V prvom parte registrová vzdialenosť medzi pravou a ľavou rukou klaviristu sólového partu v interpretácii akordov je označená ako *croisez* (prekrížiť) ruky. V malej introdukcii (3. – 4. takty) tieto akordy majú vyznieť v dynamike *ff* rytmicky pružne, ale nie tvrdo. Hlavná téma výrazne znie v unisone oproti ostinátnemu sprievodu, ktorý napomáha udávaním ľažkých dôb, prvej a tretej, v štvordobovom takte. Od taktu 15 pridáva sa ľavá ruka v prvom parte k sprievodnému ostinátu. V 17. takte sopránový hlas je obohatený prírazmi, ktoré musia

zaznieť nežne, veľmi zviazane a zvučne (*très lié mais appogiatures très sonores*). V taktoch 23 – 25 v sprievodnom parte sa dynamicky strieda rytmus ostinato *ff* a trilky v sekundových krokoch v *subito pp*, čo predstavuje výzvu pre interpretov.

V rozvedení vedenie vedľajšej témy je charakterovo a tempovo označené ako *très doux a ceder un peu*, dynamika je v pianе, uvádza poslucháča do lyrickej nálady. Nátril (okrasy) a figurácie v šestnástinových hodnotách v sopránovom melodickom hlace mali by sa plynulo zapojiť do melódie. V taktoch 37 – 40 nasleduje návrat do tempa, v taktoch 40 – 44 nastáva prudká dynamická zmena *ff*, divoký charakter podporujú striedanie alterovaných akordov s bohatou pedalizáciou v sprievodnom parte, skokmi a stupňujúcimi behmi v sólovom parte, stringendom, nárastom dynamiky a tempa až do maxima (*de plus en plus forte et dur*) a rozuzlením do reprízy. Záverečná kóda v tempe *Presto* v podobe troch akordov vo *ff* až do posledného *fff* je pripravená značným spomalením a v dynamike *pp* v druhom parte, čo vyžaduje od interpretov maximálnu sústredenosť, spoločné cítenie a nádychy, uchytenie širokých sadzieb akordových rozpäťí.

Druhá časť Rustique. Úvodné štyri takty v parte secondo vyžadujú skoordinovanú hru oboch rúk, kde v pravej ruke sa striedajú figúry šestnástinových nôt *g, f, d, f a g, e, d, e* a v ľavej ruke znie jednoduchá melódia, pripomínajúca uspávanku. V 5. – 8. takte v sopráne nastupuje obmenená melódia, hlavná melódia je veľmi spevná v dynamike *mf*, ktorá znie v unisone s basovým hlasom. V taktoch 9 – 10 sledujeme veľmi zložitý úsek v dynamickom rozpätí *p*, ktoré je fažko udržateľné kvôli tremolu v sopráne, a v alte melodická línia musí jasne znieť.

V sprievodnom parte, štrukturálne veľmi rozvinutom, zároveň v dynamickom pláne musí sa obmedziť na piano. V taktoch 11 – 12 náhle zmeny na *ff* trilok v sólovom parte a *subito f* v sprievodnom parte je potrebné oddeliť melódiu od trojhlásného sprievodu. V nasledujúcich taktoch, aby vyznelo staccato v sólovom parte, sprievodom v legate bolo by užitočné použiť tzv. ručný pedál v druhom parte, alebo tzv. polovičný, čiže neúplný pravý pedál v kombinácii s ľavým pedálom. Záverečné tri takty druhej časti po odznení reprízy skladateľ uviedol v dynamike *ppp* s posledným taktom v *subito ff* a náhlym *subito p* v oboch partoch až do stratena v *ppp*.

Tretia časť Final svojou hravosťou, živostou, bravúrnosťou a vtipom posúva interpretáciu oboch hráčov do inej roviny, k prejavu emocionálneho nadšenia, elánu, vitality. Dramaturgicky veľmi dobre kontrastuje s ostatnými časťami. Nový rytmický motív sa stáva ideou fix, leitmotívom celej časti a opakuje sa súčasne s reminiscenciami z prvej a druhej časti. Motívy z druhej časti figurácie v šestnástinových hodnotách sa opakujú, ale už v rýchlejšom tempe, vďaka čomu časť *Final* nadobúda záverečný charakter. V diele B *Presto* je dôležitá synchrónna súhra oboch partov, čo sťažuje monotónne ostinato na jednom tóne veľké G. Celá časť plynne v jednom prúde, na jednom dychu, bez prestávok až do konca. Stredná časť C rozvedenie postupne zrýchluje.

Artikulácia v celej časti postupne striedala legatové úseky so staccatovými, synkopy vznikajú prostredníctvom spojenia ostinátneho rytmu a tém z prvej a druhej časti. Od interpretov sa očakáva, že sa budú navzájom podporovať v tomto smere a budú vedieť vystihnúť hranice hrateľnosti a dynamického rozpätia.

BIBLIOGRAFIA

- BEK, Josef. 1982. *Hudební neoklasicismus*. Praha: Academia, 1982.
- BEK, Josef. 1968. *Světová hudba dvacátého století*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968.
- COCTEAU, Jean. 1918 *Le Coq et l'Arlequin: notes autour de la musique – avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso*, Paris: Éditions de la Sirène, 1918.
- ДЮМЕНИЛЬ, Рене. Современные французские композиторы группы «Шести» / Пер. с фр. И. Зубкова; Ред. и вступ. ст. М. Друскина. – Л.: Музыка, 1964.
- (ДЮМЕНИЛЬ, René. 1964. Sovremennye francuzskije kompozitory gruppy „Šesti“ /Preklad. z franc. I. Zubková; Red. a vstup. statja M. Druskin. – Leningrad: Muzyka, 1964).
- ФИЛЕНКО Г. Э. Сати. 1967. Вопросы теории и эстетики музыки, в. 5. – Л., 1967. (FILENKO, G. E. Satie. In: Voprosy teorii a estetiky muzyky, č. 5. – Leningrad: 1967).
- ФИЛЕНКО, Г. Э. Французская музыка первой половины XX века. Очерки. Л., Музыка, 1983. (FILENKO, G. E. 1983. Francuzskaja muzyka pervoj poloviny XX veka. Očerky. Leningrad, Muzyka, 1983).
- HONEGGER, Arthur. 1967 *Jsem skladatel*. Praha - Bratislava: Editio Supraphon 1967.
- HONEGGER, Arthur. 1960. *Zaříkávání zkamenelin*. Praha: SNKLHU, 1960.
- HRČKOVÁ, Nad'a. Dějiny hudby VI, 20. století. 1. vydání. Praha: Ikar, 2006, 400 s. ISBN 80-249-0808-5
- IVRY, Benjamin. 1996 *Francis Poulenc*. Phaidon Press Limited. 1996.
ISBN 0-7148-3503-X
- MACHART, Renaud. 1995 *Poulenc*. Paris: Seuil, 1995.
- MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana. 2004. *Hudba v kontexte vývoja umenia 20. storočia*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2004.
ISBN: 80-89078-11-7
- MILHAUD, Darius. 1972 *Motivy bez tónů*. Praha: Editio Supraphon 1972.
- NAVRÁTIL, Miloš. 1996 *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, spol. sro. 1996. ISBN 80-85300-26-5
- POULENC, Francis. 1994 *Correspondance*. Paris: Éditions Fayard, 1994.
ISBN 2-213-03020-0
- ROY, Jean. 1964. *Francis Poulenc*. Paris: Éditions Seghers, 1964
- SCHNIERER, Miloš. 2005. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005.
ISBN 80-86928-06-3

SMOLKA, Jaroslav a kol. 2003. *Dějiny hudby*. 1. vydání. Praha: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2003, ISBN 80-902912-0-1

ŠTĚPÁNEK, Vladimír. 1967. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967.

VÍTEK, Bohuslav. 1994. *Přehled dějin hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994. ISBN 80-901702-0-X

Časopisy

FLAŠAROVÁ, Jolana. *Skupina Šesti v kontextu estetických teorií meziválečného umění*. In: *Opus musicum*, 2012, 44(1), s. 47-52. ISSN 0862-8505

MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2000. *Eric Satie (1866-1925)*. Hudobný život, 2000 č. 3, s. 40 – 43.

MELLERS, Wilfrid H. *Erik Satie a problém současné hudby*. In: *Literární noviny*, 1997, 8(8). Na kulturu [příloha], ISSN 1210-0021. Dostupné tiež na: <http://archiv.ucl.cas.cz/?path=LitNIII/8.1997/8>

REITTEREROVÁ, Vlasta. 2013. *Hluboce veřící uličník F. Poulenc*. Harmónie

SLAVICKÝ, Milan. *Pařížská Šestka v Lucernu*. In: *Hudební rozhledy*, 1992, 45(11), s. 501-503. ISSN 0018-6996

SLAVÍKOVÁ, Jitka. *Picasso a hudba*. In: *Hudební rozhledy*, 1997, 50(3), s. 30-32. ISSN 0018-6996

SCHNIERER, Miloš. 1992 *Ani anděl, ani zvíře... symfonická katarze Arthura Honeggera*. In: *Opus musicum*, 1992, 24(3), ISSN 0862-8505

TROJAN, Ján. *Groupe des Six* (recenzia). *Opus musicum*, 1999 č. 5

Notový materiál

POULENC, Francis, Sonate Piano à Quatre Mains J.& W.CHESTER, London, 1919.

MILHAUD, Darius, Scaramouche (Suite pour deux pianos) EDITIONS SALABERT, 1937.

POULENC, Francis Sonate for two pianos FP 156, EDITIONS MAX ESCHIG, 1954.

Zoznam internetových odkazov

Медведева, Ирина Андреевна. Франсис Пуленк

http://classic-music.ru/book_poulenc.html

Музыка Франции. Творческие группировки 20-х годов. «Шестёрка»

<http://classic-music.ru/6zm045.html>

NEHNĚVAJSOVÁ, Adéla. <i>Pařížská šestka a její klavírní tvorba</i> [online].

2013 [cit. 2014-09-29]. Diplomová práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, Pedagogická fakulta. *Vedoucí práce Svatava Střelcová*. Dostupné z: <http://theses.cz/id/9zy9tx/>>

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/346591> [05.04.2016]

<http://www.belcanto.ru/poulenc.html> [15.03.2016]
[https://sk.wikipedia.org/wiki/Komorná_hudba](https://sk.wikipedia.org/wiki/Komorn%C3%A1_hudba) [10.04.2016]
<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/346591> [05.04.2016]
<https://www.nytimes.com/2016/02/02/arts/music/denise-duval-french-soprano-and-foremost-poulenc-interpreter-dies-at-94.html>
Parižska šestka (Obrázok 1)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grup_dels_Sis.jpg
Francis Poulenc (Obrázok 2)
<https://www.thefamouspeople.com/profiles/francis-poulenc-467.php>
Germaine Tailleferre (Obrázok 3)
<https://www.allmusic.com/artist/germaine-tailleferre-mn0001866250/biography>
Scaramuccia per Maurica Sand (Obrázok 30)
[https://it.wikipedia.org/wiki/Scaramuccia_\(maschera\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Scaramuccia_(maschera))
<https://www.poulenc.fr/en/?Catalogue>

Mgr. art. Zulfizar Zazrivá, PhD., ArtD. pochádza z Dušanbe, hlavného mesta Tadžikistanu. Vyštudovala hru na klavíri v Moskve a v 90. rokoch prišla na Slovensko. Odvtedy sa venuje pedagogickej činnosti, účinkuje ako komorná hráčka, ojedinele aj ako sólová klaviristka.



Na ZHAO

KOLORATÚRNY SOPRÁN V DIELACH W. A. MOZARTA (výber)

Coloratura soprano in the works of W. A. Mozart (selection)

ABSTRACT. W. A. Mozart composed 22 operas over his 35 years. His knack for picking up and quickly mastering any music style meant that creating operas was easy for him. The music in the Mozart operas is deceptively simple, but underneath that lies a strong current of innovation. Mozart didn't just write operas – he enhanced the genre as a whole. His new techniques brought operas at the time to new levels of musical sophistication and emotional depth, letting the music express the drama. He wrote in different styles of opera, depending on the era of his life. In his later operas he deftly combines two or more styles, proving again that he was one of the greatest operatic innovators. The different types of opera he wrote are. Opera Buffa: an Italian comic opera, Opera Seria: a "serious" style of opera, involving heavy themes, Singspiel: a German type of opera which has both talking and singing. The author deals in the dissertation with W. A. Mozart's concert and coloratura opera aria that had been composed mostly for particular artists, important female sopranos of the time he lived in. The dissertation work consists of four chapters. The first one is dedicated to Mozart works in the context of the time. The second chapter documents Mozart European tours, with the focus on three trips to Italy. The author deals with the documentary of the historical development of the coloratura opera aria in W. A. Mozart's work in the third chapter. The last chapter focuses on a specific selection of coloratura concert and opera (8) arias in the chronological order and based on the time of creation. Each of them is analyzed in terms of technical difficulty and interpretation perspective.

Predstaviteľ

Žiadna hudobná analýza nie je izolovanou štúdiou, reprezentuje vždy aj konkrétny kontext vzniku a deňa opery. Súčasťou kompletnej dizertačnej práce sú porovnania viacerých koloratúrnych árií viedenského majstra z jeho raného a neskorého skladateľského obdobia. Pri analýze budeme rešpektovať štýlotvorné prostriedky, ktorými v tom čase Mozart disponoval, poznal a aktuálne aj kompozične „vyskúšal“. Analytický pohľad bude zároveň aj prostriedkom, ako priblížiť oblasť vokálnej hudby a „sprehľadniť“ jej fažiskové interpretačné problémy.

Pretože opery sa stali najdôležitejšou súčasťou tvorby W. A. Mozarta a sú stále žiadane na javiskách operných domov, bol to jeden z mnohých iných dôvodov, prečo sme si zvolili mozartovskú tému dizertačnej práce. Pokúsime sa zároveň nájsť vhodný analyticko-kritický spôsob pohľadu na klasickú koloratúrnu áriu vo vybraných dielach Wolfganga Amadea Mozarta.

Zároveň sme so školiteľkou, profesorkou *Máriou Tomanovou*, významnou slovenskou opernou umelkyňou, skombinovali praktické interpretačné problémy s historickými, vlastné chápanie hudobného procesu diel a zároveň hlbšie prenikli do hudobnej štruktúry a techniky Mozartových diel. A to aj pohľadom doktorandky, ktorá sa v európskom umeleckom aj vokálnom priestore musela najprv zorientovať a postupne začleňovať zo systému ázijskej interpretácie a čínskej vokálnej tradície do klasickej európskej vokálnej línie.

Atraktivita ľudského hlasu

Relatívne dlhá skladateľská cesta vokálnej Mozartovej tvorby sa začína v roku 1765, kedy máme k dispozícii prvé dielo KV 21, ktoré vzniklo počas cesty do Londýna a končí sa v poslednom roku Mozartovho krátkeho života v roku 1791 sólo áriou pre bas KV 612. Zo zachovaného katalogizovaného počtu árií jednoznačne vedú

árie pre soprán (28), nasledujú
árie pre mužské hlasys – tenor (8) a bas (7).

Jedinú sólo áriu nájdeme pre alt (KV 255) a dve árie sú skomponované pre komorné interpretácie: terceto (KV 480) a kvarteto (KV 479) s orchestrom. Tieto árie však neposkytujú homogénny pohľad v zmysle formového riešenia. Súvislosti s osobným vývojom geniálneho skladateľa sú preto namieste. Preto v kontexte nájdeme okrem sólo árií aj formové typy *opery seria* a *opery buffa*, árie v talianskom a nemeckom jazyku, árie skomponované aktuálne v danej chvíli a na danom mieste a podmienené obdivom k interpretkám, ale sú to aj árie, ktorými Mozart nahradil iné árie v tvorbe vlastnej aj v operách iných skladateľov. Vzhľadom k realizačnej vokálnej staticnosti javiskového prejavu v opere *seria* aj *buffa* tej doby, vytvárajú často árie z týchto diel dojem koncertných árií, resp. sólových scén z jednotlivých výstupov, v ktorých sa prezentovala individualita speváka, deklamácia aj afekty, striedajúce sa s recitatívnymi úsekmi. Vo vývojovej, štylistickej aj interpretačnej línií skomponovaných sólových árií môžeme nájsť niekoľko vývojových etáp.

K raným dielam, kedy Mozart prezentuje hry s tónmi a ľudským hlasom, patria opusy árií medzi KV 21 – KV 74b s textami dvorného básnika a operného libretistu *Pietra*

Metastasia. V zachovaných autografoch⁴⁵ získame aj prehľad o rukopise, opravách v texte aj notách, ako aj opravy otca Leopolda Mozarta. Vo väčšine prípadov boli písané tintovou ceruzkou. K zaujímavým manuskriptom patrí z tohto hľadiska KV 78 *Per pieta, bell idol mio* pre soprán, kde je pedagogická otcova ruka evidentná. Niekoľkokrát sa v áriach raného obdobia stretneme aj s názvom tzv. *Licenze*. Árie majú orchestrálny sprievod, tvoria ho sláčikové, ale aj dychové nástroje, často aj generálny bas.

Nasleduje tzv. 15 talianskych árií, ktoré zahrnul do svojho portfólia Leopold Mozart ako diela svojho syna. K zaujímavostiam patrí na tú dobu rozsiahla ária KV 77 *Misero pargoletto* (130 taktov) s mimoriadne dramatickým recitatívom *Misero me*. Práve táto ária je poslednou áriou pred dlhšou skladateľovou pauzou, ktorá súvisela s cestou po Taliansku 1770/1771 (KV 88, KV 77 Miláno, KV 82, KV 83 Rím). Nasledujúce tri árie – dve pre tenor (KV 209, KV 210) a jedna pre soprán (KV 217) začínajú novú dátovú platformu a sú už súčasťou chronologického spracovania Mozartových árií. Ide o buffo árie s orchestrálnym sprievodom a aj špecifickými nástrojmi. Ku klasickému sláčikovému kvartetu sú pridané lesné rohy, hoboje, flauty a fagot ad libitum.

Z výnimočných árií pre soprán je recitatív a ária KV 272 *Ah, lo previdi!* na text Paisiellovej scény z opery *Andromeda*. Mozart ju skomponoval v Salzburgu a v kontexte predstavuje už skutočne dramatickú scénu, demonštruje nielen výnimočné kvality skladateľa, ale aj požiadavky na interpretáciu. K mannheimskej produkcií patria dve árie

⁴⁵ K dispozícii sú v knižničiach európskych univerzitných centier v systémoch on-line.

KV 294 a KV 295, obe zamýšľané pre tenora alebo kastráta. Napokon prvú z nich *Alcandro, lo confesso...* v definitívnej podobe interpretovala s veľkým úspechom **Aloysia Weber** počas koncertu 12. marca 1778. V chronológii nasleduje ďalšia ária pre vynikajúcu sopranistku a mannheimskú primadonu **Dorotheu Wendling** *Basta, vinesti KV 295a*, recitatív je prevzatý z Metastasiovej opery *Didone abbandonata*. Z ďalších sopránových árií je pozoruhodná KV 416 *Mia speranza adorata*, ktorú Mozart prikomponoval do Anfossiho opery seria *Zemfira* a zadefinoval ju ako Recitatív a rondo a interpretkou bola Aloysia Weber. Tri árie KV 418, KV 419, KV 420 boli skomponované ako pozvanie pripravovanej viedenskej premiéry opery buffo *Il curioso indiscreto* od Pasquale Anfossiho (1783). Z veľkých koncertných árií je v chronológii zaujímavá svojou náročnosťou KV 505 *Chio mi scordi di te?* ako recitatív a rondo. Áriu skomponoval Mozart pre anglickú sopranistku **Nancy Storace**, sestru Mozartovej žiačky Stephen. Nancy bola viedenskou primadonou a bola Mozartovou prvou Zuzankou v *Le nozze di Figaro*. Ária zaznala na privátnom koncierte 23. februára 1787. Poslednou vybranou áriou z chronológie je KV 528 *Bella mia fiamma, addio...* pre soprán pražskej prialky a manželky mecenáša – manželov Duškovcov. Pre prvú Dorabellu z *Cosi fan tutte* – **Louise Velleneuve** – skomponoval Mozart áriu KV 578 *Alma grande e nobil core...*

Interpretky

Je dôležité mať na pamäti, že Mozart zložil svoje árie pre hlasy konkrétnych spevákov, ktorí ich mali interpretovať. Je to dôležité pochopiť nielen pre „politiku“ obsadenia

jednotlivých postáv v Mozartových operách, ale aj preto, aby sme si uvedomili, aké by mali byť hlasové kvality spevákov, ktorí vytvorili jednotlivé úlohy. Niektoré z týchto árií zložil Mozart pre spevákov, ktorých pre ich mimoriadne dispozície a hlasové kvality obdivoval.

Na začiatku jeho kariéry to bola jeho mladická láska *Aloysia Lange Weber* (1760 – 1839), neskôr švagriná. Musela mať pozoruhodnú a mimoriadne flexibilnú vysokú sopránovú



Aloysia Lange Weber (vľavo) a Josefa Weber Hofer v popredí vľavo,
za ruku ju drží tenorista Benedikt Schack.

Zdroj

<https://sk.pinterest.com/pin/318981586088477775/>

https://de.wikipedia.org/wiki/Josephina_Hofer

polohu, pretože dostala nielen pôvabnú áriu KV 383 *Nehmt meinen Dank*, ale aj chromatickú KV 416 *Mia speranza adorata* a KV 418 *Vorrei Spiegarvi, o Dio*, neskôr brilantnú áriu KV 538 *Ah se in ciel* a KV 419 *No che non sei capace* a neuveriteľne ľahkú KV 316 *Popoli di Tessaglia*, s vysokým g³. Je to najvyšší tón napísaný pre ľudský hlas.

Jeho švagriná *Josefa Weber Hofer* (1761 – 1819), prvá Kráľovná noci, dostala neuveriteľne náročnú áriu KV 580
[AFA4/2018 ISSN 2453-9694](#)

Schon lacht der holde Frühling, ktorú však Mozart nedokončil.
Okolnosti a dôvody sú nejasné.

Mozart nezabudol ani na svoju vlastnú manželku **Constanze Weber Mozart** (1762 – 1842), ktorej napísal a venoval áriu *Et incarnatus est* z omše KV 427. Tiež jej venoval KV 440 *In te spero, o caro sposo*. A napokon aj titulná postava



Constanze Weber Mozart

Zdroj <https://sk.pinterest.com/pin/571464640208732648/>

z opery *Entführung aus dem Serail* sa volá Konstanze.

Ďalšou priateľkou W. A. Mozarta bola česká sopranistka **Jozefína Duschek** (1754 – 1824), prvá Vitellia. Okrem skutočnosti, že bola Mozartovou skutočnou



Jozefína Duschek

Zdroj https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Josefina_Duskova_1884_Vilimek.JPG

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

motiváciou, bola vyhlásená za najvýraznejšiu speváčku so silným hlasom. Pre ňu zložil niektoré z jeho najlepších koncertných scén, ako je KV 272 *Ah, lo previdi!* a mimoriadne fažkú KV 528 *Bella mia fiamma*. Hovorí sa, že táto scéna bola zložená z mnohých nástrah pre speváčku, ale zároveň aj pre súkromnú súťaž medzi dvoma priateľkami.

Anglicko-talianska sopranistka *Nancy Storace* (1765 – 1817) bola ďalšou priateľkou a zároveň aj prvou *Susannou*. Mozart napísal pre ňu koncertnú áriu založenú na texte Idomenea KV 490 *Non temer amato bene*, s klavírnym partom pre seba. Zároveň to bola rozlúčková ária pre Nancy, ktorá odchádzala z Viedne a touto áriou sa lúčila s publikom.



Nancy Storace

Zdroj

https://en.wikipedia.org/wiki/Nancy_Storace#/media/File:Nancy_Storace_Portrait_By_Pietro_Bettelini_2.jpg

Sestry *Dorothea Wendling* (1736 – 1811) a *Elisabeth Wendling* (1746 – 1786), prvá *Ilia* a *Elektra*, boli tiež umelkyne, ktoré Mozart obdivoval, najmä Dorotheu, ktorej skomponoval

pohyblivé KV 486a *Ah, non-lasciarmi*. Elisabeth dostala KV 368
Ma che vi fece... Sperai vicino al lido.



Dorothea Wendling

Zdroj

https://en.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Wendling#/media/File:Dorothea_Wendling-Spurni.jpg

Mimochodom, speváčka, ktorá spievala Elektru vo viedenskom koncertnom vystúpení, grófka Maria Anna Elisabeth Baumgarten, dostala tiež krásnu *Or che cheiel a me ti rendi* a KV 369 *Ah, non son io*.

Prvá Dorabella, sopranistka francúzskeho pôvodu *Louisa Villeneuve* (1771 – 1799) musela byť pozoruhodná speváčka, pretože Mozart zložil pre jej hlas 3 náhradné (vložené) árie, ktoré sú dodnes oblúbené: KV 578 *Alma grande e nobil core*, KV 582 *Chi sà, chi sà* a KV 583 *Vado, ma dove*. Na druhej strane je pravda, že Mozart nemal rád jej sestru, prvú Fiordiligi v *Cosi fan tutte*, taliansku sopranistku *Adrianna Ferrarese dal Bene* (1759 – 1804), ktorú považoval za zlú herečku. Ked' prevzala úlohu Susanny pri obnovení *Le Nozze*

di Figaro, požiadala Mozarta o dve náhradné árie. Tak vznikla *Un moto di gioia* pre Susannu a pre Fiordiligi *Al desio*.⁴⁶



Adrianna Ferrarese dal Bene

Zdroj <http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/ferrarese-adriana-augusta/>

V nasledujúcich áriach môžeme sledovať Mozartov názor aj technické a interpretačné požiadavky. Árie sú zároveň dokladom interpretačnej vyspelosti jednotlivých interpretov, pre ktorých konkrétnie árie vznikli.

KV 23 Conservati fedele

Koncertná ária pre soprán

Durata: 7 minút

Tónina: A dur

Obsadenie: soprán, sláčikové nástroje

⁴⁶ Kompletný zoznam interpretov v Mozartových operách – *Role Creators in the Mozart Operas* je na: <http://opera.stanford.edu/Mozart/creators.html>

Conservati fedele KV 23 je prvá koncertná ária pre soprán a orchester. W. A. Mozart ju skomponoval v októbri 1765, keď sa spolu s otcom a sestrou Nannerl zastavili v Haagu počas britsko-európskeho turné. V tom čase mal Mozart 9 rokov a vyčerpávajúce cesty mu spôsobovali časté ochorenia, dokonca prekonal so sestrou aj týfus. Áriu revidoval v januári 1766 a s najväčšou pravdepodobnosťou ju interpretovala princezná *Carolina Orange-Nassau* (1743 – 1787), ktorej je dedikovaná. Carolina bola veľmi muzikálna, krásne spievala a hrala na klavíri. Mladučký Mozart jej okrem árie venoval aj šesť klavírnych sonát (KV 26 – KV 31). O rok neskôr ju Mozart opäť navštívil v Haagu a v roku 1778 strávil týždeň na koncertnom turné v rezidencii Nassau-Weilburg v Kirchheimbolanden.



Carolina von Orange-Nassau

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Carolina_of_Orange-Nassau

V zozname Mozartových diel, ktoré začal v roku 1768 spisovať vo Viedni jeho otec, uviedol áriu ako č. 2 z 15

talianých árií, ktoré vznikli v Londýne a Haagu.⁴⁷ Text árie je prevzatý z Metastasiovho libreta *Artaserse*, ktoré zhudobnili viacerí skladatelia, medzi nimi bol aj *Johann Christian Bach* (1735 – 1782), s ktorým sa Mozart stretol len krátko predtým v Londýne.⁴⁸ Aj Mozartovo posledné operné dielo *La clemenza di Tito* vzniklo na text Pietra Metastasia, rovnako ako jeho skoršia opera *Il re pastore*.

Analýza partu

Aria je skomponovaná pre soprán, 2 husle, violu, violončelo a kontrabas; tempické označenie je *Andante grazioso*, takt 2/4 a tónina A dur. Ária je typickou formou árie *da capo* s krátkym stredným dielom *Ch'io per virtù d'amore*, ktorý má tempické označenie *Allegretto* a je v paralelnej tónine a mol. Ária sa skladá z takmer úplne identických dvoch dielov. Po vypočúti tejto árie a árie *Va, dal furor portata KV 21*, ktorú napísal Mozart ako 9-ročný, predpovedal kritik, filozof, spisovateľ a Mozartov ochranca barón *Fridrich Melchior von Grimm* (1723 – 1807), že „*chlapec bude mať operu v talianskom*

⁴⁷ Manuskript získala Bibliotheca Newberry (MS 6A, 48) v Chicagu (6 listov, 11 strán) z odkazu opernej speváčky Claire Dux – Mrs. Charles H. Swift (1885 – 1967 v Chicagu). Predtým ho vlastnil *Raphael Georg Kiesewetter*, ktorý dal autogram ako darček *Aloysovi Fuchsovi*. Fuchs aj *Abbé Maximilian Stadler* potvrdili autentickosť svojimi podpismi 7. decembra 1832. Neue Mozart-Ausgabe tiež spomína autogram (4 listy, 7 strán) v Bibliothèque nationale de France vo svojej kolekcii Malherbe.

⁴⁸ Metastasiovho libreto zhudobnili aj ďalší skladatelia: *Leonardo Vinci* (1690 – 1730) a *Johann Adolphe Hasse* (1699 – 1783) v ich operách *Artaserse*, *Antonio Salieri* (1750 – 1825) a *Marianne von Martines* (1744 – 1812) v koncertných áriách dvakrát *Joseph Martin Kraus* (1756 – 1792), *Ferdinand Carulli* (1770 – 1841) pre hlas a gitaru a *Theodor von Schacht* (1748 – 1823) ako kánon pre tri rovnaké hľasy sprevádzané cembalo alebo gitaru.

divadle skôr, než bude mať dvanásť rokov". Ako sa ukázalo, Mozartova prvá scénická práca bola napokon *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*.⁴⁹

	Da Capo Aria	
A diel	B diel	Da capo
A dur	a mol	
takty 1 – 86	takty 87 – 100	
<i>Andante grazioso</i>	<i>Allegretto</i>	
<i>Conservati fedele</i>	<i>Ch'io per virtù</i>	

Conservati fedele;
Bud' verný,
 Pensa ch'io resto, e peno,
Mysli na to, že ja tu zostávam a trpím,
 E qualche volta almeno
A niekedy
 Ricordati di me.
si na mňa spomeň.
 Ch'io per virtù d'amore,
Vďaka mojej láske,
 Parlando col mio core,
sa moje srdce rozprávať
 Ragionerò con te.
bude s tebou.
 Da Capo:
 Conservati fedele;
Bud' verný,
 Pensa ch'io resto, e peno,

⁴⁹ *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* K. 35 je posvätná hudobná hra (geistliches Singspiel), ktorú skomponoval Wolfgang Amadeus Mozart v roku 1767, keď mal 11 rokov. Je to Mozartova prvá opera. Druhú a tretiu časť skomponovali Michael Haydn a Anton Cajetan Adlgasser. Tieto časti sa nezachovali.

*Mysli na to, že ja tu zostávam a trpím,
E qualche volta almeno
A niekedy
Ricordati di me.
si na mňa spomeň.*

Dejová situácia, počas ktorej ária zaznie, je spojená s Mandanou. *Mandana*, sestra perzského kráľa Artaxerxa, sa lúči so svojou láskou Arbacom, ktorý je zároveň priateľom jej brata. Žiada ho, aby jej ostal verný.

V prvom dieli A je charakteristický vstupný motív *Conservati fedele* interpretovaný unisono s husľovým a violovým partom. Typickým bodkovaným rytmom sa interpretka prenáša intervalovými krokmi kvarty a sexty/tercie a kvinty smerom nadol a nahor, čím zdobí slabiky *-ser* a *-ti*. Jednoduchý hudobný motív sa zopakuje trikrát s minimálnou zmenou – intervalovým postupom vždy o sekundu vyššie.



Bodkovaný rytmus je charakteristickým znakom árie

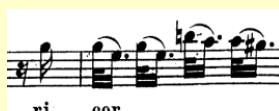
S melizmatickým a koloratúrnym prvkom sa stretнемe v slove *ricordati di me*. Interpretáčnu náročnosť a zmeny môžeme porovnať, pretože pri každom zopakovanom texte je melizma postavená v inom technickom aj interpretačnom spôsobe a náročnosti. V melizme je dominantným vokálom „o“, v prvej fráze je rytmizovanou figúrou, v druhej fráze je legatovou melizmou zakončenou na slabike *di* trilkom. Je dôležité pre sopranistku správne narábať s dychom, pretože prvá fráza má

akcentujúcu ľahkú dobu a po nej príde veľký legatový oblúk. Technicky náročnou je záverečný štvortónový zostup ukončený trilkom.



Ukončenie frázy trilkom

Tretie záverečné *ricorda mi* je kombinovanou melizmou. Najprv je rytmickou imitáciou *conservanti fedele*, na slabiku *-cor*, druhé *-cor* je zopakovaním rytmickej figúry s rozšírením o legatovú melizmu, ukončenú opäť záverečným trilkom.



Melizmatický úsek s kombináciou prevažujúcich prvkov a opakovanej figúrou

Úplný záver prvého dielu je opatrený malou dvojtaktovou kódou. Finálna ozdoba s trilkom je na slabiku *-di*, predlžuje ju aj koruna.



Finále

Diel B má recitativný charakter, náladotvorný afekt ako rezíduum barokovej interpretácie reprezentuje molový tónorod. Záver dielu ukončuje trilok a Mozart následne predpisuje da capo.

Ária nepatrí k interpretačne náročným, je však bohatá na koloristiku a v hudobnej faktúre sa blíži interpretačným potrebám, ktoré 22-ročná princezná vlastnila.

Koloratúrny soprán sa stal nenahraditeľnou súčasťou interpretačného štýlu *bel canto* a svojimi flexibilnými, čistými a krásnymi tónmi, nádhernou a ľahkou koloratúrnou kompozíciou aj pestrosťou vysokých tónov zastával v mnohých vokálnych partoch významnú pozíciu. Z tohto dôvodu sa mnoho skladateľov usilovalo vo svojich operách využiť koloratúrne árie, zakomponovať koloratúrny soprán, a tým spestriť nielen príťažlivosť hudby, poskytnúť veľkým primadonám prezentačný priestor, ale zvýšiť aj záujem publiku. Mozart neboli výnimkou. Hoci v jeho 22 operných dielach je dostatok koloratúrnych árií, nie všetky sa stali repertoárom klasickej koloratúrnej hudby a nie sú prítomné na javiskách. Je to najmä kvôli interpretačnej náročnosti.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Gerard. 1979. *The Concise Oxford History of Music*. Printed in Great Britain by Biddles Ltd. ISBN 0-19-284010-X
- ANGERMÜLLER, Rudolph. 2004. *Mozarts Reisen in Europa*. Verlag: Bock, K.H. ISBN-13: 978-3870669133

- BAUMAN, Thomas. 1995. *Opera and the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, Excerpts posted on line at Google Books.
ISBN-10: 0521461723
- BAUR, E. Gesine. *Mozart. Genius und Eros*, Verlag: C. H. Beck
ISBN 9783406661334
- BOLDREY, Richard, CALDWELL, Robert, SINGER, Werner. 1992. *Singer's Edition (Light Lyric Soprano): Operatic Arias – Light Lyric Soprano*. Caldwell Publishing Company. ISBN 978-1-877761-02-7.
- BORCHMEYER, Dieter, GRUBER, Gernot. 2007. *Mozarts Opern, das Handbuch*, Verlag Laaber. ISBN 978-3-89007-463-4.
- BRAUNBEHRENS, Volkmar. 1990. *Mozart in Vienna, 1781–1791*, Publisher: Grove Weidenfeld. ISBN-10: 3785722346
- BROWN-MONTESANO, Kristi. 2007. *Understanding the women of Mozart's operas*. University of California. ISBN-13: 978-0520248021
- COFFIN, Berton. 1960. *Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano, Vol. 1*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., ISBN 9780810801882
- DAHLHAUS, Carl. 2010. *Geschichte der Musik. Band 5 Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ISBN 9783890076690
- DEUTSCH, Otto, E. 1965. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford, CA: Stanford University Press. ISBN 978-0-8047-0233-1. OCLC 8991008
- EINSTEIN, Alfred. 1965. *Mozart: his charakter, his work*. Oxford University Press; Reprint edition. ISBN-10: 0195007328
- EISEN, Cliff, KEEFE, Simon. ed. 2006. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. The Edinburgh Building, Cambridge. First published in print format. Published in the United States of America by Cambridge University Press, New York. eBook ISBN 13 – 978-0-511-13767-9
- GUTMAN, W., Robert. 2000. *Mozart: A Cultural Biography* Published November 2nd 2000 by Mariner Books. ISBN13: 9780156011716
- MARSHALL, L. Robert. 1995. *Mozart Speaks (Views on Music, Musicians, and the World Paperback)*. Publisher: Schirmer Trade Books; First Paperback Edition edition, ISBN-10: 0028713567
- MATHELITSCH, Leopold, FRIEDRICH, Gerhard. 1995. *Die Stimme. Instrument für Sprache, Gesang und Gefühl*. Berlin Heidelberg. Verlag Springer. ISBN 978-3-642-79243-4
- MGG, Bd. 1, Spalte 809 ff. ISBN: 9783825284015
- OSBORNE, Charles. 1992. *The Complete Operas of Mozart*. London: Victor Gollancz. ISBN 0-575-03823-3

- PAHLEN, Kurt. 1980. *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail*. Goldmann-Schott Opern der Welt. German Edition. ISBN 10: 3442330173
- RANDEL, Don Michael, ed. 2003. *Aria*. In: The Harvard Dictionary of Music, Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN 9780674011632
- RIESCH, Anneliese. 1972. *Lebendige Stimme. Stimmbildung für Sprache und Gesang*. Mainz. Verlag Schott Musik International. ISBN 3795727006
- ROSENTHAL, Harold, WARRACK, John. 1985. *The concise Oxford dictionary of opera*. London: Oxford University Press, ISBN 019311321X
- SADIE, Stanley. 2006. *Mozart: The Early Years, 1756–1781*. New York: W.W. Norton & Co. ISBN 0-393-06112-4.
- SOLOMON, Maynard. 1996. *Mozart: A life*. New York City: HarperCollinsPublishers, ISBN 978-0-06-019046-0. OCLC 31435799
- SOLOMON, Maynard. 1995. *Mozart: A Life*. London: Hutchinson. ISBN 0-09-174704-X.
- SOLOMON, Maynard. 1995. *Mozart: A Life*. New York: Harper Perennial. ISBN 10: 0060190469
- STOLTMANN, Harald. 2006. *Mozart kennen lernen. Sein Leben. Seine Musik. Seine Zeit*. Lichtenau. AOL Verlag, ISBN: 9783865673091
- SCHMID, Manfred, Hermann. 2009. *Mozart Opern. Ein musikalischer Werkführer*. München, Verlag C. H. Beck. ISBN: 3406582613/3-406-58261-3
- VOLKER, Gebhardt. 2005. *Schnellkurs Mozart*, Köln, Verlag DuMont Literatur und Kunst.
- WANG, Li Bin. 2007. *Mozart v Nemecku* 《莫扎特的德意志蘭》. 作者, 王立彬. 出版社, 三聯書店(北京). Sanlan Beijing, ISBN 9787108026293.
- ZHAO, Meibo. 1997. [赵梅伯 Umenie spevu. Shanghai Verlag. ISBN: 780553666X

Mgr. art. NA ZHAO, ArtD.

Na Zhao pochádza z provincie Shan Dong v Číne a dlhodobo žije vo Viedni, kde pôsobí ako koncertná umelkyňa v slobodnom povolaní. Štúdium spevu absolvovala najprv vo Viedni – Konservatorium in Wien, Abschluss mit Sologesang Diplom und Abschluss mit Lied und Oratorium Diplom (2011, 2013), v rakúskej metropole absolvovala aj vokálne medzinárodné kurzy a štúdium operného spevu ukončila magisterským aj doktorandským diplomom v Banskej Bystrici (2014, 2018). Príspevok je súčasťou dizertačnej práce.



Michal BALLA

MODERNÉ TECHNIKY V SÚČASNEJ SAXOFÓNOVEJ LITERATÚRE

Modern elements in contemporary saxophone literature

ABSTRACT. The aim of the dissertation work is to provide a survey of modern elements interpreted in contemporary saxophone literature. The work characterizes each element, its notation and the way of practising. The first chapter presents the implementation of modern elements from the point of view of musical development and contributions of individual composers. The second chapter is dedicated to the creator of saxophone, Adolphe Sax; development of saxophone in the historical process and gradual constructional improvement of the instrument are mentioned here. In relation to the correct interpretation of modern elements, the research subject in the third chapter is mechanism of saxophone playing in connection with basic playing techniques. The core of the work is the fourth chapter where each element is characterised, its interpretation and the way of technical realisation with the instrument are described. Notation is added here as well. In the fifth chapter we deal with the division of modern elements and examine their value and development. The sixth and the seventh chapter bring the survey of important contemporary composers, interprets, and current saxophone literature compositions. In the conclusion we evaluate the meeting of our aims and describe the contribution of the work in more details.

VÝZNAMNÍ SKLADATELIA A INTERPRETI SO ZAMERANÍM NA MODERNÉ PRVKY V SAXOFÓNOVEJ LITERATÚRE

Skladatelia artifičálnej hudby nám po stáročia prinášajú originálne hudobné zážitky. Každá hudobná epocha vytvára umelecké osobnosti, ktorých hudba sa stala nesmrteľou. Hudba 20. storočia, tak ako aj nové milénium, umožňuje súčasným skladateľom vytvárať hudbu, ktorá mení stáročné zvukové skúsenosti. Niektoré hudobné diela súčasných autorov so svojím „nehudobným“ materiálom zasahujú do celej šírky umenia ako takého. Kedže tému práce sú moderné prvky súčasnej saxofónovej literatúry, vybral som niekoľko pre mňa významných autorov komponujúcich aj pre saxofón.

Hans van Eck

Holandský skladateľ, hudobník a muzikológ je jedným zo zakladateľov súboru Schreck-Ensemble, kde hrá dôležitú úlohu ako umelecký vedúci a zvukový režisér. Študoval elektronickú hudbu, ako aj hudobnú vedu na univerzite v Amsterdame. Od roku 1976 skladá hudbu pre rôzne nástroje, často v kombinácii s elektronickými zvukmi alebo čisto elektronickú hudbu.⁵⁰

⁵⁰ [http://www.free-scores.nl/Hans van Eck/eng/begin.html](http://www.free-scores.nl/Hans%20van%20Eck/eng/begin.html)



Zdroj <https://twitter.com/hansvaneck/status/868853457796640768>

V roku 2002 vytvoril verziu diela *Dansaire* pre altsaxofón, do ktorého implementoval moderné prvky ako štvrttóny, alternatívny prstoklad, či viachlasy.

H. van Eck: *Dansire for saxophone*, takt 18

Ryo Noda⁵¹

Japonský skladateľ a saxofonista s avantgardným prístupom k improvizáciám a inovatívnym technikám hrania. Je popredným predstaviteľom novej japonskej hudby pre saxofón, ale jeho repertoár zahŕňa aj európsku hudbu od

⁵¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Ryo_Noda

barokovej, klasickej až po romantizmus. Noda absolvoval Osaka College of Music ako saxofonista. Vyštudoval moderné hudobné štúdiá na Northwestern University (Illinois) u pedagóga Fredom L. Hemkeho a na konzervatóriu v Bordeaux (Francúzsko) pod vedením Jean-Marie Londeix.



Zdroj <https://alchetron.com/Ryo-Noda>

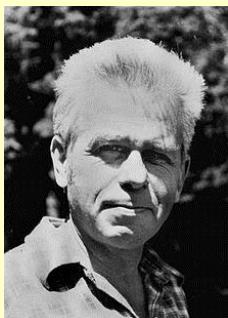
Dvakrát získal cenu Osaka City Art Festival a v roku 1986 získal cenu Osaka Prefecture Gold Award. Za prácu skladateľa mu bola udelená cena SACEM v roku 1973.

A musical score for 'Improvisation 1' by Ryo Noda. The score consists of two staves. The top staff is for a woodwind instrument and features dynamic markings like 'p', 'mp', and 'mf'. It includes various performance techniques such as grace notes, slurs, and a dynamic instruction 'flatterz. (ad lib.)'. The bottom staff is for piano and shows a series of chords with dynamic markings 'ad lib.', 'pp', and 'accel.'. The score is written in common time with a key signature of one sharp.

Ukážka skladby R. Nodu: Improvisation 1

Edison Denisov⁵²

Edison Denisov sa narodil v Tomsku na Sibíri. Študoval matematiku, ale neskôr sa rozhodol stať sa hudobným skladateľom. V rokoch 1951 – 56 študoval na moskovskom konzervatóriu kompozíciu s Vissarionom



Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Edison_Denisov

Shebalinom, orchestráciu s Nikolajom Rakovom, analýzu s Viktorom Zuckermanom a klavír s Vladimírom Belovom. Napísal sériu článkov, v ktorých podrobne analyzoval rôzne aspekty súčasných kompozičných techník a súčasne aktívne experimentoval ako skladateľ a snažil sa nájsť svoju vlastnú cestu. V roku 1979 bol na šiestom kongrese Zväzu sovietskych skladateľov na čiernej listine ako jeden z „Khrennikovských sedem“ za neoprávnenú účasť na niektorých festivaloch sovietskej hudby na Západe. Denisov sa stal vodcom Združenia pre súčasnú hudbu v Moskve. Neskôr sa presťahoval do Francúzska, kde po nehode a dlhej chorobe zomrel v parížskej nemocnici v roku 1996.

⁵² https://en.wikipedia.org/wiki/Edison_Denisov

E. Denisov prispel do saxofónovej literatúry s modernými prvками dielom Sonáta pre altsaxofón a klavír z roku 1970.

E. Denisov: Sonáta časť II. lento

Carlos Gonzalo Guzmán-Muñoz⁵³

Narodil sa v Puerto Asís, Putumayo v Kolumbii. Študoval klasickú gitaru s maestrom Gentilom Montaňom (1942 – 2011). V roku 1998 získal titul magister hudobného umenia vyššej akadémie umenia v Bogote. V súčasnosti je aj členom spoločnosti autorov a vydavateľov Španielska SGAE a pôsobí ako dekan hudobného programu na univerzite INCCA v Kolumbii.

⁵³ <http://accompas.org/index.php/compositores?id=46> [10.02.2018]

AFA4/2018 ISSN 2453-9694



Zdroj <http://accompas.org/index.php/compositores/14-compositores/46-carlos-gonzalo-guzman-munoz>

V roku 2008 napísal sólovú skladbu pre altsaxofón *Monólogo en tiempo de Joropo* s modernými prvkami saxofónovej hry.

The musical score is for alto saxophone and titled "Monólogo En Tiempo de Joropo". It includes the following details:
Composer: Carlos Gonzalo Guzman Munoz
Date: Septiembre 2008
Dedication: Dedicated to Adelita Garcia y Angel Gutierrez
Instrument: Alto Saxophone
Performance: Dulce cantabile expressivo y libre
Tempo: Adagio $\text{♩} = 40$
The score consists of two staves of musical notation with various dynamics and performance instructions.

C. Muñoz: *Monólogo en tiempo de Joropo*

Takashi Yoshimatsu⁵⁴

Je považovaný za najväčšieho súčasného japonského skladateľa v západnom klasickom štýle. Bol fanúšikom jazzu, rockovej hudby, ale rovnako bol nadchnutý symfóniami Beethovena a Čajkovského. Neskôr ho očarila atonálna hudba a začal skladať aj vo voľnom neoromantickom štýle so silným vplyvom jazzu, rockovej a japonskej klasickej hudby. Od roku 2007 Yoshimatsu skomponoval šesť symfónií, 12 koncertov



Zdroj <http://yoshim.music.coocan.jp/~data/EnglishPage/E-profile.html>

pre fagot, violončelo, gitaru, trombón, altsaxofón, sopránový saxofón, marimbu, komorný orchester a tradičné japonské nástroje, pri ktorých využíva aj tradičné japonské ladenie.

V roku 1994 komponuje dielo *Fuzzy bird sonata*, pre altsaxofón a piano, v ktorom využíva veľké množstvo rôznych moderných prvkov. Tejto výnimočnej sonáte sa budeme bližšie venovať v nasledujúcej kapitole.

⁵⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Takashi_Yoshimatsu

Zach Sheets⁵⁵

Americký hudobný skladateľ a flautista. Ako aktívny hráč na priečnej flaute pôsobil s Boston balet, Albany Symphony, Portland Symphony, Slee Sinfonietta, Signál Ensemble a New World Symphony. Zach pôsobí v súčasnosti ako riaditeľ pre rozvoj v rámci Talea Ensemble. Skladateľove diela boli uvedené v USA a v zahraničí poprednými svetovými interpretmi súčasnej hudby, ako je napr. Noe Even.



Zdroj <https://www.atlanticmusicfestival.org/artists/zach-sheets/>

V roku 2016 napísal Sheets kompozíciu pre dva saxofóny *dare-gale, speaks and spells*, konkrétnie pre dueto *Ogni Suono*, v ktorom účinkuje spomenutá Noe Even so svojím študentom Philipom Pierickom. Myslím si, že kompozícia *dare-gale, speaks and spells* je najkomplexnejším dielom súčasnej saxofónovej literatúry s modernými prvkami, a preto sa jej budem bližšie venovať v nasledujúcej kapitole.

⁵⁵ <https://www.zachsheetsmusic.com/about>

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

Noa Even⁵⁶

Clevelandská saxofonistka, ktorá sa vyznačuje snahou o prehlbovanie záujmu o umenie práve interpretáciou súčasnej hudby. Je spoluzakladateľkou a hlavnou riaditeľkou Cleveland Uncommon Sound Project – CUSP (projektu Clevelandský nezvyčajný zvuk) a neziskovej organizácie zameranej na posilnenie umeleckých aktivít v severovýchodnom Ohiu, o čo sa snaží hlavne predvádzaním majstrovských kreácií novej hudby. Saxofónové duo N. Even *Ogni Souno* malo turné po Spojených štátach, juhovýchode Ázie a Európe. Ich debutový album *Invisible Seams* (Neviditeľné stehy) z roku 2014 obsahuje prvú spoluprácu tohto dua. Podporované grantom z New Music USA v roku 2015 založilo duo *SaxoVote*, dlhodobý projekt skúmajúci rozsiahle spôsoby syntézy saxofónu a ľudského hlasu. Zoznam skladateľov, ktorí sa na projekte zúčastnili, zahŕňa mená ako Kate Soper, Felipe Lara, Erin Rogers, Ruby Fulton,



Zdroj <https://centerstage.conn-selmer.com/artists/noa-even>

⁵⁶ <http://www.noaeven.com/About.html>

čí Chris Fisher-Lochhead. Ďalší projekt Patchwork, duo pozostávajúce zo saxofónu a bicích nástrojov, spolupracuje s rozličnými skladateľmi tak, aby sa stali súčasťou jadra novej hudby. Z tejto skupiny umelcov môžeme menovať medzi inými Erica Wubbelsa, Charlieho Wilmotha, Osnat Netzer a Ruby Fulton. Za spomenutie stoja vystúpenia Omaha Under the Radar (Omaha na radare), Frequency Series (Série frekvencií), Bowling Green New Music Festival, and NEOSonicFest. V roku 2017 bolo duu udelené členstvo v Avaloch Farm Music Institute kvôli spolupráci s Hong-Da Chin-om.

V roku 2011 vyhrala Noa Even tretie miesto v medzinárodnej saxofónovej súťaži Jean-Marie Londeix International Saxophone Competition, kde vystupovala ako sólistka s Thajským filharmonickým orchestrom. V roku 2013 koncertovala sólovo s BG Philharmonia ako víťazka súťaže Bowling Green State University's Concerto Competition. Umiestnila sa aj v MTNA Young Artist and Chamber Music Competitions – súťaži mladých umelcov a komornej hudby v kategórii drevených dychových nástrojov.

Ako pedagogička odprednášala desiatky vynikajúcich seminárov a kurzov po celej krajine a v zahraničí, kde pôsobila napríklad na Izraelskom konzervatóriu v Tel Avive, na Western Univesrity v Ontáriu, Ball State University, Shenandoah Conservatory alebo na Shaker Heights High School. Taktiež pôsobila aj ako suplujúca vyučujúca na University of Oregon v letnom semestri 2017.

Noa Even pracuje ako odborný asistent v hre na saxofóne na Kent State University, dosiahla titul DMA z Bowling Green State University (doktorka múzických umení, v našom kultúrnom kontexte je ekvivalentný titul

ArtD.), magisterský titul v hre na saxofóne na University of Illinois a titul bakalár na Northwestern University, Severozápadnej univerzite v USA. Ďalšie jej štúdiá zahŕňajú Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt nedaleko Paríža, kde študovala so Jean-Michel Goury. Okrem toho učila aj takých umelcov, ako sú John Sampen, Debra Richtmeyer alebo Fred Hemke.⁵⁷

Noa Even spolu s Philom Pierickom vytvorili dueto *Saxo voce-Ogni suono*, ktoré interpretuje a propaguje diela súčasnej saxofónovej literatúry.⁵⁸

Nikola Lutz⁵⁹

Nemecká saxofonistka a pedagožička. Študovala hru na saxofón v Bordeaux a Stuttgartre. Venuje sa experimentálnej hudbe. Nikola Lutz inšpirovala mnohých skladateľov, aby vytvorili „novú“ saxofónovú literatúru. Popri koncertných aktivitách sa Nikola Lutz zaobrá možnosťami rozšírenia zvukovosti nástrojov prostredníctvom elektroniky.



Zdroj <https://www.discogs.com/artist/987180-Nikola-Lutz>

⁵⁷ Preklad: Mgr. Martina Gálová

⁵⁸ Viac informácií nájdeme na:

<https://www.newmusicusa.org/profile/ognisuono> alebo
<https://www.facebook.com/ognisuono/>

⁵⁹ <http://www.nikolalutz.de/deutsch/about.htm>

Od roku 2006 je lektorkou klasického saxofónu na Vysokej škole hudobných a múzických umení v Stuttgarte. V roku 2010 získala 1. cenu (Prix du Conseil Général des Hauts-de-Seine) a cenu divákov na Medzinárodnej saxofónovej súťaži v Paríži/Villa d'Avray. Od roku 2013 sa venuje maďarskému ľudovému nástroju *tárogató* a usiluje o vytvorenie novej literatúry pre tento nástroj. Nikola Lutz je úžasná interpretka moderných techník na saxofóne. Svedčí o tom aj táto zverejnená nahrávka vytvorená v Marienkirche s Kurtom Laurezom, kde predstavuje množstvo rôznorodých techník prepojených elektronikou a svetelnou šou.⁶⁰

Marcus Weiss⁶¹

Je jedným z najuznávanejších všestranných saxofonistov dneška. Jeho repertoár zahŕňa všetky hudobné epochy od stredoveku, francúzsku impresionistickú literatúru až po súčasnú saxofónovú literatúru. S nespočetnými



Zdroj <https://www.kairos-music.com/artists/marcus-weiss>

⁶⁰ Video tu: <https://www.youtube.com/watch?v=IsHs47Tio4s>

⁶¹ <http://www.marcusweiss.com/bioFrameset.html>

naštudovanými kompozíciami pre saxofón prispieva k popularizácii nástroja, na ktorom je možné interpretovať rôzne žánre hudby. Marcus Weiss sa narodil v roku 1961 v Bazileji (Švajčiarsko). Študoval saxofón na University of Music Basel a Frederick L. Hemke na Northwestern University (Chicago). Hrá ako sólista alebo s rôznymi európskymi orchestrami, ako Klangforum Wien, Hudobný Contre Champs, Ensemble recherche, Ensemble Modern, Chamber Orchestra of Europe, v Nemeckej komornej filharmónii a ďalších. Účinkoval na festivaloch Wien Modern, Witten dni novej komornej hudby, Donaueschingen Dni súčasnej hudby, Festival d'Automne v Paríži, Mníchovské bienále, deň novej hudby v Zürichu, na rôznych festivaloch v Berlíne, Rakúsku, Francúzsku, Taliansku, Španielsku, Anglicku, Škótsku, Rusku, Poľsku, Ukrajine, USA a Japonsku. Vedie dve komorné zoskupenia *TRIO Accanto* a *Saxophone Ensemble XASAX*. Ich repertoár zahŕňa nielen hudbu dneška, ale aj diela ranej renesancie a ďalších období. Pravidelne usporadúva kurzy na rôznych vysokých školách, napr. Royal Academy of Music Londýn, Universidad de Alcalá Madrid, University of Arts Berlín, University of Music Viedeň, na univerzitách v USA, v Bostone, New Yorku, či v Japonsku. Od roku 1995 vyučuje Weiss saxofón a komornú hudbu na University of Music v Bazileji. Je spoluautorom knihy o moderných technikách *The Techniques of saxophone Playing*.

Významné diela v súčasnej saxofónovej literatúre využívajúce moderné saxofónové prvky

Medzi najvýznamnejšie diela v súčasnej saxofónovej literatúre zaraďujeme kompozíciu pre dva saxofóny *Dare-*

gale, speaks and spells (2016) amerického skladateľa a flautistu **Zacha Sheetsa**. Pre pochopenie súvislostí, ktoré nám pomáhajú interpretovať moderné prvky, by sme radi uviedli slová samotného autora.

Dare-gale, speaks and spells je založená na dvoch básniach britského básnika Gereda Manleyho Hopkina z 19. storočia *The Caged Skylark* (Škovránok v kletke) a *As Kingfishers Catch Fire* (Ako vzbíkli kráľovi rybári). Dve veci, ktoré v Hopkinsovej poézii stojia za obdiv okrem jeho výraznej predstavivosti a obrazotvornosti, sú komplexné metrické štruktúry (počet slabík vo verši, počet veršov) a lyrická povaha asonancií, nesúzvukov v rýmoch. Chcel som pracovať s týmto inovatívnym poetickým jazykom ako hudobným materiálom filtrovaným hlasmi samotných hudobníkov. K dispozícii som mal nahrávky Phila a Noy (interpreti dueta *Saxo voce-Ogni suono*) ako čítajú tieto dve básne a použil som ich rečové maniere, kadenciu, intonáciu a tón hlasu, aby som vytvoril malé rytmické jednotky. Ako som začal pracovať s farbami ich hlasov – pomocou počítačovej analýzy – tieto malé fragmenty nabrali vertikálny rozmer a stali sa harmonickými prvkami. Dokonca aj forma kompozície – pauzy, impulzy, slohy a refrény – sú čo najviac odvodené od toho, kde a kedy sa Noa a Phil nadýchli medzi slohami, čo sa prejavilo na celej dĺžke trvania kompozície. Moja hudobná reč v tejto skladbe, ako v mnohých mojich ďalších, je ovplyvnená mojím hlubokým, ba až fyzickým, vzťahom ku komponovaniu a mojím dvojitým životom ako flautista a skladateľ. Základným princípom hry na flaute je, že vzduch a zvuk sú sústredované a vedené strieborným stĺpcom, aby vytvorili výšku a rezonanciu. Táto denná rutina prevádzania šumov, ruchov a zvukov na melodické fragmenty, denná prax vo vytváraní

zvukov odlivmi a prílivmi dychu, postupne ovplyvnila moje hudobné myšenie a formovala zvukovosť, líniu, formu a frázovanie.⁶²

Autor napísal túto skladbu v spolupráci s interpretmi a ponúka nám bohatú rôznorodosť interpretácie s použitím moderných prvkov a striedaním nástrojov počas trvania skladby. Z tejto skladby vyberáme ukážky z niekoľkých zaujímavých momentov.

Kompozícia sa začína *secco slapom* u altsaxofónu (a.s.), pričom soprán saxofón (s.s.) má v predpise vzdušný tón bez náustku doplnený *frulattom*.

commissioned by and written for Opus Seven Saxophone Duo
dare-gale, speaks and spells
for two saxophones
Zach Sheets (2010)

Alto Saxophone

Soprano Saxophone

ff
p
without mouthpiece or reed, fluttertongue
mp
p

58-66, flexible

f
p
f
p
p
f

to alto sax

Z. Sheets: dare-gale, speaks and spells – úvod

V časti A autor využíva slap v prvom takte, v druhom takte štvrttóny a posledný takt uzatvára *glissando* napísané pre a. s.

⁶² https://www.youtube.com/watch?time_continue=52&v=8vFFsjij_YE,

Preklad Mgr. M. Gálová

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

Z. Sheets: dare-gale, speaks and spells – časť A, 1 – 3 takt

V časti B má v prvom takte prvý a.s. vyznačený trilok, v druhom takte štvrfón na tóne h^2 a altissimo končiace tónom h^4 . Druhý a.s. interpretuje vzduchové tóny v prvom takte a druhý tak končí viachlasom.

Z. Sheets: Dare-gale, speaks and spells, časť B, takty 21 – 22

V časti D zaujme takt 38, 39, kde obidva nástroje majú rovnaký predpis ako slap a vzdušný tón s vyznačením pohybu smerom nadol a pomocnou spoluhláskou *sh*.

Z. Sheets: *Dare-gale, speaks and spells*, časť D, takty 38 – 39

Vieme, že vzdušné tóny môžeme realizovať vydychovaním, rovnako ako vydychovaním prúdu vzduchu. Autor však v časti E predpisuje vzdušný tón s plozívnym atakom. To znamená, že hráč prvého saxofónu musí použiť také spoluhlásky, pri ktorých je uvoľnený tzv. záver rečového ústrojenstva. V našom prípade ide o spoluhlásky *t, sh, s*. Hráč hrajúci spodný notový part interpretuje techniku hrať a spievať.

Z. Sheets: *Dare-gale, speaks and spells*, časť E, takt 42

V časti L od taktu 95 autor kombinuje viachlas – multifonics so spevom.

16

ring and play multiphonics
see notes ③

Sop. Sax.

K Senza misura ca. 12" ca. 5" ca. 10-12" L A Tempo, very calm

Alto Sax.

① ca. 12" ② ca. 5" ca. 10-12"

Z. Sheets: *Dare-gale, speaks and spells*, časť L, takt 95

Autor Z. Sheet má o svojom diele jasné predstavu, a preto ponúka interpretom inštrukcie o notácii a interpretovaní jednotlivých moderných techník. Vyjadrenie autora k notácii a k jednotlivým technikám považujeme za veľmi hodnotný študijný materiál.

Značka „bartokovské pizzicatto“ (bartok pizzicatto) znázorňuje slapový jazyk, (slap tongue) Notová hlavička značená x indikuje key clicks – perkusívne zvuky, silné stlačenie klapiek nástroja, čím sa produkuje výšková rezonancia, nástrojom neprechádza žiadnen vzdach, zvuk zložený je z dvoch častí – otvorenia a zatvorenia klapky.

Notové hlavičky v tvare trojuholníka znázorňujú air sounds – vzdušné tóny. Sú to sfarbené vzdušné zvuky. Prúd vzdachu cez náustok produkuje vzdušnú výškovú rezonanciu, ale však iba v prvej oktave, farbu zvuku indikujú zmeny tvaru ústnej dutiny – poloha jazyka voči zubom atď. V tejto skladbe sú použité 3 typy air sounds:

1. ordinario air sound (bežný air sound) vzdach sa pohybuje nástrojom a vytvára filtrovaný hluk bez tónu.

2. inhaling air sound (vdychovaný air sound) značený V nad notou (up-bow marking) tvorí sa podobne ako predošlý air sound, ale miesto vydychovania vzdach vdychujeme.

3. air sound with plosive attack (plozívny air sound). Táto posledná kategória je definovaná prítomnosťou písmena alebo špeciálnej značky pod hlavičkou noty. Tento druh je použitý v trojriadkovom materiáli, aby naznačil kontúru. Hráči môžu pozmeniť plozívny air sounds tým, že prispôsobia svoju ústnu dutinu na filtrovanie vyšších alebo nižších zvukov. Pri tvorbe air sounds je dôležité, aby sa hráči usilovali vyprodukovať toľko rezonanciou v alebo cez saxofón, kol'ko sa len dá. Hráči môžu zvoliť akúkoľvek náťiskovú pozíciu a prstokladové možnosti, aby sa uistili, že tieto zvuky vychádzajú zo saxofónu, a nie z ich úst.

Od písmena P majú obaja hráči rozsiahlu sekciu prednesu plnú plosives a air sounds. Text sa zakladá na dvoch básňach od Gerarda Manley Hopkinsa (As Kingfishers catch fire... a As a dare-gale skylark), avšak každý hráč prednáša fragmentovanú verziu iba s vybranými plosives (plozívkami, ak ide o hľasky, tak sú to p, t a k). Každý tón by mal byť oddelený, s individuálnym nasadením, s výnimkou vybraných držaných tónov znáčených tenutom (alebo písmenkami s, sh, alebo r). Samohlásky by mali byť tvorené s prehnaným použitím glotálnej hľasky, a v angličtine si môžeme predstaviť, že pridáme h po samohláske e (eh), ako v slove edison, o (oh) ako v slove austria. Nazálne (m, n) a laterálne (l) spoluuhlásy by mali byť artikulované s jemnou neutrálou samohláskou za nimi. L ako francúzske le, m ako v mother, n ako v nothing (tam sa to vyslovuje všetko ako veľmi krátke a). Tieto inštrukcie sa tiež vzťahujú aj na takt 42, 2 takty pred časťou N a podobné miesta. Pri písmene P nemusia byť obaja hráči perfektne zosynchronizovaní, každý môže hrať slobodnejšie a s rubatom. Celková proporcionalita skladby by však mala zostať zachovaná, preto si hráči musia dávať pozor a rytmicky sa zosúladíť v častiach, kde cítia, že je to potrebné.

Hlavičky nôt v tvaru štvorca naznačujú spievanie, hmkanie alebo písanie, presnejšie inštrukcie sú popísané v každom prípade. Hmkanie robíme so zatvorenými ústami na nazálnej hláske (m,n).

V tejto skladbe je použitých viaceru druhov trilkov. Timbral trill-timbral trilok (timbral je ako farebný) alebo bisbigliando (trilok medzi notami tej istej výšky) je značený t., tr., a trilky k prislúchajúcej note sú značené trilkom pri note v okrúhlej zátvorke.

Dvojité a trojité trilky sú v notách zvlášť vypísané, každá tátó pasáž má vypísaný vhodný prstoklad, aby sa zaistila primeraná rýchlosť hrania. Na niektorých miestach je trilok značený nadskupinou nôt, tu jedna ruka hrá vypísané noty a druhá hrá požadované trilky značené v notách aj s klapkou (napríklad tr X alebo tr 4). V prípade X (alt F) klapky, hráč musí prekrížiť ruky, aby trilkoval s vysokou na vysokej F klapke pravou rukou. Značenie prstokladu je podľa francúzskeho systému 123/456 pre hlavné klapky a ta Tc a C1-C5 pre dlaňové klapky. „Front“ predné alebo „alt“ altové F je značené X.

Hlavičky nôt v tvaru diamantu značia mikrotonálne glisandá rovnako ako v saxofónovej tvorbe Salvatoreho Sciariniho. Ak sú použité, naznačujú prstoklad, ktorý vytvára mikrotonálne glisandá okolo znejúcej výšky (ako v časti C). Text bude uvedený nad znejúcou výškou ako poznámka o tom, ktoré ďalšie klapky musia zostať otvorené (napr. +C2 alebo 3) kým sa budú hrať výšky týchto nôt v tvaru diamantu. Inými slovami, pri diamantových hlavičkách nôt sú vypísané zmeny, a preto je možné produkovať, notovať znejúce výšky pomocou obyčajnej notácie.

Hráči si budú musieť prefotiť strany 22 a 23 a hrať z rovnakých nôt, aby sa dali otáčať strany (alebo si ich môžu uložiť podľa vlastného poradia). Tiež si môžu prefotiť aj stranu 12, aby ju nemuseli veľmi rýchlo otáčať. Kópia nôt s vynechanými stranami 12,

22 a 23 (ktoré sú potom doložené zvlášť), je dostupná podľa požiadavky.

V časti K majú hráči k dispozícii 3 multiphonics viachlasys podľa vlastného výberu, ktoré môžu použiť pri hraní a speve. Dve takéto miesta sú v parte druhého hráča, a jedno v parte prvého. Výber multifónie a spievanej výšky je úplne v rukách hráčov, avšak musia sa riadiť nasledovným:

1. Vyberte si takú multifóniu a výšku spevu, ktorá má pri vašom speve a vašom nástroji krásnu kvalitu a farbu.
2. Vyberte si takú multifóniu a výšku spevu tak, aby sa vám dobre a bez problémov tvorili.
3. Nevyberajte si multifóniu, ktorá je použitá už na hociktorom inom mieste skladby, iba ak je jej timber značne zmenený pridaním spevu.
4. Skúste sa vyhnúť kombináciám, kde znejú a) čisté harmónie ako napríklad základné akordy alebo polo- zmenšené akordy, B) funkčná harmónia
5. Hráči, ak chcú, môžu si zvoliť multifóniu s farebnou osciláciou (timbral oscillation) ak sa to hodí k pomalej a pokojnej atmosfére momentu.
6. Obaja hráči musia tieto rozhodnutia robiť v spolupráci, pretože sa ich výber nakoniec prelínajú v takte pred časťou L.⁶³

Skladba *Dare-gale, speaks and spells* ponúka nevšedný hudobný zážitok kombináciou základných a moderných techník interpretovaných na soprán- a altsaxofóne. Súčasťou skladby je aj spievanie, hmkanie či pískanie.⁶⁴

Ďalším výnimočným dielom, ktorému by sme sa radi venovali, je *Fuzzy bird sonata* od japonského skladateľa Takashi Yoshimatsiho.

⁶³ Preklad Mgr. Martina Gálová.

⁶⁴ Skladba je k dispozícii na: <https://www.youtube.com/watch?v=8vFFsjij YE>

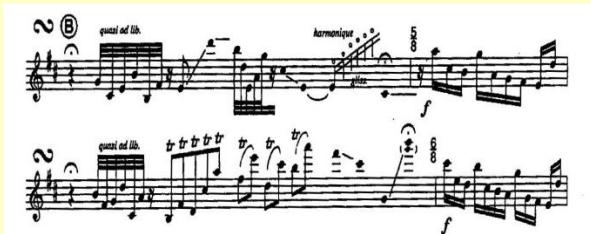
Sonáta sa skladá z 3 častí:
prvá *Run, bird*, druhá *Sing, bird*, tretia *Fly, bird*.

Prvá časť už samotným názvom *Run, bird* indikuje pohyb a rýchlosť. Je v rondovej forme, autor niekoľkokrát opakuje výraznú tému a jednotlivé nástupy sú vystriedané novým hudobným materiálom a častými metrickými zmenami. Motív predstavuje obraz vtáčaťa skackajúceho a bežiaceho po zemi. Pre tento efekt skladateľ použil nepravidelné artikulácie a rytmus spolu s občasnými pauzami.



T. Yosimatsu: *Fuzzy Bird sonata*, takty 1 – 7

Nový hudobný materiál prináša autor v prvej časti v podobe glissanda a altissima.



T. Yosimatsu: *Fuzzy Bird sonata*, takty 16 – 18

Súčasťou prvej časti je časť J, v ktorej je prezentovaný moderný prvok *slap* označený krížikom kombinovaný so staccatom.



T. Yosimatsu: *Fuzzy Bird sonata*, časť J *slap*

Stredná pomalá časť *Sing, bird* je silne expresívna a počuť v nej značný vplyv ľudovej japonskej hudby. Autor aj v tejto časti použil moderné prvky, v siedmom takte atmosféru umocňujú mikrotóny.



T. Yosimatsu: *Fuzzy Bird sonata* časť 2, takt 7

Časť tretia *Fly, bird.*

Začiatok tretej časti nemá tempové označenie a modernými prvками autor odkazuje na tradičnú japonskú hudbu. Portamento a farba trilkov v saxofónovom parte prinášajú atmosféru hudby východu. Hned' v prvom takte máme

v predpise glissando z noty *h¹* na *cis²* v nadväznosti na zmenu farby tónu *cis²*.

T. Yosimatzhu: *Fuzzy Bird sonata časť 3*, takty 1 – 7.

Koniec tretej časti umocňuje kadencia, na ktorú je predpis rozsahu od 20 sekúnd až po jednu minútu. Je písaná voľne, saxofonista môže použiť akékoľvek techniky a naplno využiť rozsah nástroja a svoje schopnosti improvizátora. Táto časť si vyžaduje od interpreta úplné porozumenie diela, aby mohol naplno splniť zámer skladateľa. V tejto kadencii autor navrhuje pridať pauzy, nie hrať plynúci tok hudby (*poco a poco molto stringendo*). Kadencia sa má ukončiť v dynamike *fff*.

T. Yosimatzhu: *Fuzzy Bird sonata Cadenca*

Záver sonáty patrí trilkom, ako typické vyjadrenie vtáčieho spevu v dynamike od piana až po fortissimo od tónu h^1 až po vysoké altissimo d^6 .



T. Yosimatsu: Fuzzy Bird sonata, záver

Hudba usiluje o komunikáciu vedomými alebo nevedomými procesmi, je v neustálom vývine a určitým spôsobom odzrkadľuje každú epochu spoločenského vývoja ľudstva. Od hypotetických koreňov hudby, ktorým je tanec, nám stáročiami hudba prináša nové zážitky, emócie, myšlienky, usiluje o komunikáciu medzi skladateľom a percipientom hudby a prináša nové a nové individuálne skúsenosti. Súčasná hudba so sebou prináša množstvo otázok práve tým, že prináša nový spôsob vyjadrovania. Už nemusí ísť len o hudbu samotnú. Hudba je založená na koncepte, myšlienke, udalosti. Príkladom je dielo z roku 2016 amerického skladateľa Zacha Sheetsa *Dare-gale, speaks and spells*, ktorý pretvára poetický jazyk dvoch básní na jazyk hudobný, s výrazným podielom moderných prvkov saxofónovej hry.

Myslíme si, že práve rôznorodosť prepojenia hudobných a nehudobných prvkov v súčasnej saxofónovej literatúre nám vyjadruje koncepciu a bohatstvo výrazu hudobného diela.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- LIEBMAN, D. 2003. *Technika hry na saxofón*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 8086385-23-X
- WEISS, M. NETTI, G. *Die Spieltechnik des Saxophons*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. ISBN 978-3-7618-2114-5
- ZOLEDZIEWSKI, R. 2014. *Saksofon altowy w aspekcie formowania wielodziekow*. Wrocław. Ryszard Zoledziewski & Akademia Muzyczna im. Karola Lipinskiego. ISBN 978-83-86534-86-9
- COAN, C. 1998. *The Michael Brecker Collection*. Hal Leonard Corporation. ISBN 0-7935-9755-2
- KAJANOVÁ, I. 2010. *K dejinám jazzu*. Vydala: Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava.
ISBN 978-80-969080-8-9
- Notové materiály sú použité z dostupných portálov, kompletne sú uvedené v tlačenej verzii dizertačnej práce autora.

Mgr. art. Michal Balla, ArtD.

pôsobí ako pedagóg

ZUŠ Jána Fischera Kvetoná

Sered'

člen skupiny *Tralala Band*

absolvoval súkromné hodiny na *Jazz Swiss School* Bern u Samuela Zingga
spolupráca s džezovým gitaristom Milošom Železnákem na alume *Ruthenian*
vystúpenia na Bratislavských jazzových dňoch

SEMINÁRNE PRÁCE
ŠTUDENTOV
**Z HUDOBNÉJ
PUBLICISTIKY**

A

PARCIÁLNE PRÁCE
DOKTORANDOV

**Štefan KOCÁN**

foto Štefan Gulyáš

Zdroj

<https://dennikn.sk/481459/stefan-kocan-nemal-som-na-vyber-no-nelutujem/>

**OSOBITOSŤ HODOBNEJ REČI
MODESTA PETROVIČA MUSORGSKÉHO
V JEHO PIESŇOVEJ A OPERNEJ TVORBE**

Exceptionality of the musical language of Modest Petrovich Mussorgsky in his song and opera-composition

ABSTRACT. Modest Petrovich Mussorgsky was a Russian composer (1839 – 1881). He belonged to a group of Russian composers called Mighty Handful. His composition includes a wide range of genres, but the main part of his work are songs, operas and another vocal compositions. The song series Songs and Dances of Death is an example of a top level vocal chamber music composition.

Modest Petrovič Musorgskij je pre mňa jedinečným skladateľským zjavom v dejinách klasickej hudby. Jeho vokálna tvorba je nezameniteľná so žiadnym iným skladateľom. Svojím rozsahom nie je v porovnaní s inými skladateľmi ani zdľavekajúco najobjemnejšia, ako interpretovi mi však ponúka obrovskú plochu vlastnej umeleckej realizácie.

Široký záber tém, ich spracovanie a zhudobnenie, perfektný súzvuk hudby, melodiky reči, jazyka, významu

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

slova, realistická a dramatická výstavba jeho diel nie sú prekonané žiadnym iným skladateľom piesňovej literatúry, prinajmenšom čo sa týka repertoáru pre môj hlasový obor – *bas*. Takmer žiadne jeho operné dielo nebolo ním dokončené, ale napriek tomu jeho dve opery sú pevnou súčasťou svetového operného repertoáru. *Chovančina* a *Boris Godunov* sú monumentmi so stálym miestom v histórii opery. *Chovančina* ponúka dve nádherné basové postavy: Dosifeja a Knieža Chovanského. Opera *Boris Godunov* ponúka hneď tri basové postavy úplne odlišného charakteru: Boris Godunov, Pimen a Varlaam. *Boris Godunov* je jednou z mála opier, kde titulnú postavu interpretuje bas, preto už len tento samotný fakt je pre mňa viac než dostačujúci k detailnému oboznámeniu sa s touto operou. Ďalším inšpirujúcim faktorom je samotný námet opery, ktorý priam provokuje dramatického umelca k prebádaniu všetkých odtieňov príbehu a psychologického charakteru titulnej postavy. Nehovoriac už o tom, ako fantasticky a jedinečne je celé dielo a hlavná postava Borisa napísaná. Toto dielo je neodškripiteľne významným medzníkom vo vývoji opery, veľkou inšpiráciou skladateľov prichádzajúcich po Musorgskom a dovolím si tvrdiť, že čo sa týka celistvosti jednotlivých umeleckých zložiek diela, jeho celkovej originality, hudobného a dramatického prepracovania, radí sa *Boris Godunov* na vrchol opernej drámy. Presne v duchu, ako bola pôvodne zamýšľaná pri svojom vzniku, teda ako symbióza hudby, slova a drámy. Dovolím si ju označiť termínom Richarda Wagnera – *Gesamtkunstwerk*. Z môjho uhla pohľadu sa *Borisovi Godunovovi* z hľadiska perfektného skĺbenia všetkých umeleckých zložiek opery priblíží snáď len opera *Wozzeck* Albana Berga.

Ďalším neodškriepiteľným historickým míľnikom dejín vokálnej hudby je Musorgského cyklus štyroch piesní *Piesne a tance smrti*. Tento cyklus je pre mňa ako interpreta basového fachu jednoducho najlepším, najcelistvnejším a po všetkých stránkach najkompletnejším dielom celej klasickej piesňovej literatúry.

Musorgského život

Musorgskij sa narodil v Rusku v Pskovskej Gubernii v Toropeckom Ujezde v meste Karevo, približne 400 km južne od Petrohradu. Pochádzal z bohatej šľachtickej rodiny. Vo veku šiestich rokov začal s výukou hry na klavíri, pedagógom mu bola vlastná mama, ktorá bola klaviristka. Napredoval rýchlo a už vo veku 9 rokov bol schopný na rodinných



Modest Petrovič Musorgskij ako kadet

Zdroj:

<https://www.greatrussiangifts.com/modest-petrovich-mussorgsky/>

večierkoch hrať napríklad koncert Franza Liszta. Vo veku 10 rokoch začal so svojím bratom študovať na prestížnej nemeckej *Petrischule* (Петришуле, 1709) v Petrohrade. Vo veku 12 rokov už publikoval prvú klavírnu kompozíciu s názvom *Porte-enseigne Polka*. Vo veku 13 rokov začal podľa rodinnej tradície študovať na Škole pre kadetov a stráž

v Petrohrade, kde pod vplyvom brutality a spôsobu výchovy začal Musorgskij s alkoholizmom, ktorý sa mu neskôr stal osudným. Ďalej sa zdokonaľoval v hre na klavíri,



Petrischule, 1912

Zdroj <https://de.wikipedia.org/wiki/Petrischule>

bol vynikajúcim improvizátorom a svoje štúdium rozšíril o štúdium nemeckej filozofie. V októbri 1856 sa 17-ročný Musorgskij stretol s vtedy 22-ročným Alexandrom Porfirievičom Borodinom. Obaja slúžili vo vojenskej nemocnici v Petrohrade. Pre mladého Musorgského bolo dôležité aj zoznámenie sa s Alexandrom Sergejevičom Dargomyžským, ktorý bol v tom čase druhým najvýznamnejším ruským skladateľom po Michailovi Ivanovičovi Glinkovi. Dargomyžskij bol nadšený klaviristickými schopnosťami Musorgského, a tak sa

Musorgskij stal súčasťou Dargomyžského „soirées“, alias hudobných večierkov. Vďaka tomu, že sa pohyboval v hudobníckych kruhoch, sa Musorgskij postupne spoznal s kritikom Vladimírom Vasiljevičom Stasovom a skladateľmi Miliom Alexejevičom Balakirevom a Césarom Antonovičom Kjuiom. Pod vplyvom Balakireva sa začal venovať kompozícii. Veľkou skúsenosťou mu bola spolupráca na Glinkovej opere *Život za cára*. Postupne sa spoznal so všetkými členmi *Mocnej hŕstky* a vplyvnými ľuďmi a osobnosťami z oblasti kultúry. Bohužiaľ, jeho problém s alkoholizmom sa zosilňoval. K tomu sa pridala Musorgského komplikovaná a precitlivelá povaha, ktorá problému s pitím naozaj nepomohla, čo malo za následok zdevastovanie organizmu a Musorgského predčasnú smrť vo veku 42 rokov. Krátko pred smrťou ho v nemocnici navštívil známy ruský maliar Ilja Jefimovič Repin, ktorý priamo v nemocnici namaľoval posledný Musorgského portrét.



Ilja Jefimovič Repin: **Modest Petrovič Musorgskij**

Zdroj:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilya_Repin_-_Portret_kompozitora_M.P.Musorgskog..._Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilya_Repin_-_Portret_kompozitora_M.P.Musorgskogo_-_Google_Art_Project.jpg)

Musorgského tvorba

Musorgskij bol typom všestranného skladateľa, ktorý sa nevenoval len vybraným kompozičným žánrom. Do jeho tvorby spadajú opery, piesne a piesňové cykly, orchesterálne diela, sólové diela pre klavír, zborová tvorba. Za všetky diela by som menoval z každej kategórie jedno dielo: klavírne *Obrázky z výstavy*, orchesterálnu *Noc na lysej hore* Musorgským nazvanú ako *hudobný obraz*, zborové dielo *Zničenie Sennacheriba*.

Vokálna tvorba

Vokálne diela tvoria prevažnú časť Musorgského tvorby. Dohromady je to 97 diel, konkrétnie 77 jednotlivých piesní, 3 piesňové cykly, 11 opier a 6 diel pre vokálne ansámble rôzneho obsadenia. Mnoho diel, hlavne väčších foriem, ako sú opery či ansámblové-zborové diela, zostali nedokončené alebo sa zachovali len sčasti alebo dokonca len vo forme primárneho projektu.

Vokálne diela sú zastúpené početnejšie ako klavírne diela, nehľadiac na to, že Musorgskij bol sám vynikajúci klavirista. Pramení to najpravdepodobnejšie z toho, že bol veľkým milovníkom spevu, sám veľmi rád spieval a chcel sa spievaním zaoberať aj serióznejšie, dokonca profesionálne. Napriek skvelej muzikalite a veľkej snahe v zdokonaľovaní sa, mu spievanie vôbec nešlo. Vo svojej snahe zdokonaloviť sa v spevbe neustával a rád trápil svojich priateľov a kolegov svojím spevom na ich spoločných hudobných stretnutiach. Musorgského hlas bol barytón a práve preto je väčšina jeho piesní, ak samozrejme práve nepísal z určitého dôvodu pre

iný hlas, v origináli napísaná práve pre stredný hlas, barytón alebo mezzosoprán. Dokonca aj veľa jeho diel, ktoré sú autorom napísané pre bas, sú napísané v polohe, ktorá je bez najmenšieho preháňania vyslovene barytónová. Skvelým príkladom tohto sú aj jeho najznámejšie vokálne diela, ako napríklad *Pieseň o blche*, rola *Borisa Godunova*, cyklus *Piesne a tance smrti*. Bol známy tým, že rád písal sám pre seba, pre svoje potešenie a rád predvádzal svoje diela osobne.

Vokálna tvorba – ansámblové diela

Rusko bolo vždy typické svojou vyspelou a dlhodobo pestovanou vokálnou kultúrou, či už išlo o bohatý a rôznorodý repertoár národných piesní alebo o cirkevné spevy. Ani Musorgskij vo svojej tvorbe nezabudol na rôzne formy ansámblového spevu.

Tabuľka 1 Kompletný zoznam Musorgského vokálnych ansámblových diel

Názov diela	Začiatok práce	Koniec práce	Poznámky a základné detaily
<i>Šamilov pochod</i>	1859	1859	Len vo forme projektu. Pre tenor, barytón, zbor a orchester
<i>Zničenie Sennacheriba</i>	1866	1867	Pôvodná verzia. Pre zbor a orchester. Podľa básne Lorda Byrona <i>Zničenie Sennacheriba</i> z knihy básní <i>Hebrejské melódie</i> od Lorda Byrona z roku 1815

Názov diela	Začiatok práce	Koniec práce	Poznámky a základné detaily
<i>Zničenie Sennacheriba</i>	1874	1874	Prepracovaná verzia. Pre zbor a orchester. Podľa básne Lorda Byrona <i>Zničenie Sennacheriba</i> z knihy básní <i>Hebrejské melódie</i> od Lorda Byrona z roku 1815
<i>Iisus Navin</i>	1874	1877	Tiež známe pod názvom <i>Joshua</i> . Pre alt, barytón, zbor a klavír. Na biblické texty. Orchestrálna verzia od N. Rimského-Korsakova publikovaná v roku 1883
<i>Tri vokalízy</i>	1880	1880	Pre tri ženské hľasy. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Andante cantabile</i> • <i>Largo</i> • <i>Andante giusto</i>
<i>Päť ruských národných piesní</i>	1880	1880	Pre štyri mužské hľasy. Číslo 4 pre dva sólo tenori. Číslo 5 nedokončené. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Скажи, девица милая (Povedz, dievča drahé)</i> • <i>Ты взойди, взойди солнце красное (Vyjdi ty, vyjdi krásne slnko)</i> • <i>У ворот, ворот батюшкных (Pri dverách, dverách otcových)</i> • <i>Уж ты, воля, моя воля (Ó ty, sloboda, moja sloboda)</i> • <i>Плыает, воспывает, зеленый садок (Pláva, vznáša sa, zelená záhradka)</i>

Vokálna tvorba – opery

Uvedomujúc si silu výpovede Musorgského opernej tvorby, treba paradoxne priznať a zdôrazniť, že on sám dokončil iba jedinú z jeho jedenástich rozpracovaných alebo len plánovaných opier. Bol ňou skvelý *Boris Godunov*. Ďalšou operou, ktorá sa pravidelnejšie uvádza je *Chovančina*. Takisto ako *Boris* aj *Chovančina* čerpá svoj námet z ruskej histórie a sám skladateľ ju označil podtitulom *národná hudobná dráma*. Za jej dokončenie môže operný svet d'akovať N. Rimskému-Korsakovovi, ktorý operu dokončil krátko po Musorgského smrti. V roku 1913 na žiadosť ruského kritika, patróna umelcov a impresária Sergeja Pavloviča Diagileva, prearanžovali operu dvaja vynikajúci skladatelia tej doby – Igor Stravinskij a Maurice Ravel. Ich verzia nebola najvydarenejšia a neprešla sitom času. Pretože Rimskij-Korsakov vo svojej verzii z roku 1881 dielo zoškrtal a prekomponoval a *Chovančina* nebola vo forme prezentácie na úrovni, ktorú by si zaslúžila, sa v roku 1959 podujal na jej prepracovanie Dimitrij Šostakovič, vychádzajúc z hudobnej predlohy Musorgského. Šostakovičova verzia je verzia, ktorá sa aj dnes bežne uvádza.

Veľmi zriedkavo býva hraná tretia opera *Soročinský jarmok*, ktorú Musorgskij takisto nestihol sám dokončiť. Viacero skladateľov sa snažilo dokončiť dielo a umožniť tak jeho uvádzanie. Vzniklo niekoľko verzií opery, ktorých autormi sú César Antonovič Kjui (1917), Nikolaj Nikolajevič Čerepin (1923), Nikolaj Semionovič Golovanov (1925), Visarion Jakovlevič Šebalin (1931) a Emil Albertovič Cooper (1942).

Tabuľka 2

Kompletný zoznam opier Musorgského

Názov opery	Začiatok práce	Koniec práce	Poznámky a základné detaily
<i>Hans z Islandu</i>	1856	1856	Len vo forme projektu. Na námet románu Victora Hugo <i>Han d'Islande</i> z roku 1823
<i>Oedipus v Aténach</i>	1858	1860	Nedokončená. Na námet tragédie Vladislava Ozerova <i>Oedipus v Aténach</i> z roku 1804. Zachovalo sa len jedno číslo, scéna v chráme: <i>Zbor ľudí</i>
<i>Salammbô</i>	1863	1866	Nedokončená. Na námet románu Gustava Flauberta <i>Salammbô</i> z roku 1862
<i>Svadba</i>	1868	1868	Nedokončená. Zachované iba štyri scény prvého dejstva vo forme klavírneho výťahu. Na námet komédie Nikolaja Gogoľa <i>Svadba</i> z roku 1842
<i>Boris Godunov</i>	1868-10	1869-12-15	Originálna verzia. Na námet drámy Alexandra Sergejeviča Puškina <i>Boris Godunov</i> z roku 1825
<i>Bobil</i>	1870	1870	Len vo forme projektu. Na námet drámy Friedricha Spielhagena <i>Hans und Grete</i> z roku 1868

Názov opery	Začiatok práce	Koniec práce	Poznámky a základné detaily
<i>Boris Godunov</i>	1871	1872	Prepracovaná verzia.
<i>Mlada</i>	1872	1872	Nedokončená. Spoločná práca C. Cuija, N. Rimskeho-Korsakova, A. P. Borodina a L. Minkusa. Libretto Viktora Krilova.
<i>Chovančina</i>	1872	1880	Nedokončená. Dokončená N. Rimskym-Korsakovom. Libreto Musorgského zakladajúce sa na historických faktoch.
<i>Soročinský jarmok</i>	1874	1880	Nedokončená. Na námet krátkej poviedky Nikolaja Gogoľa <i>Soročinský jarmok</i> (1832)
<i>Pugachovščina</i>	1877	1877	Len vo forme projektu. Pravdepodobne na námet románu Alexandra Sergejeviča Puškina <i>Kapitánova dcéra</i> (1836)

Vokálna tvorba – piesne a piesňové cykly

Piesne sú u Musorgského najpočetnejšie zastúpeným kompozičným druhom. Spadá sem 87 jednotlivých piesní a 3 kompletné dokončené piesňové cykly. Za všetky piesne možno menovať zopár najčastejšie uvádzaných piesní, ako

napríklad: *Pieseň o blche, Gopak, Seminarista, Noc, Ponad Donom kvitne sad, Modlitba, Uspávanka, Sirôtka, Kde si hviezdička*.

Prvým dokončeným piesňovým cyklom bola *Детская* (*Detská izba*) na vlastné texty, komponovaný medzi rokmi 1868 – 1872, obsahujúci 7 dokončených piesní v dvoch sériách. Sú to:

1. Séria 1, Číslo 1: *С няней* (*S pestúnkou*)
2. Séria 1, Číslo 2: *В углу* (*V rohu*)
3. Séria 1, Číslo 3: *Жук* (*Chrobák*)
4. Séria 1, Číslo 4: *С куклой* (*S bábikou*)
5. Séria 1, Číslo 5: *На сон грядущий* (*Pred spaním*)
6. Séria 2, Číslo 1: *Поехал на палочке* (*Jazda na paličke*)
7. Séria 2, Číslo 2: *Kom Mampoc* (*Kocúr námorník*)
8. Séria 2, Číslo 3: *Сон* (*Sen*) (len plánovaná, nedokončená)
9. Séria 2, Číslo 4: bez názvu (len plánovaná, nedokončená)

Druhá séria cyklu mala byť pôvodne samostatným cyklom piesní nazvaným *На Даче* (*Na chalupe alebo Na chate*), ale tento zamýšľaný cyklus nebol nakoniec dokončený a jeho dve už hotové piesne sa takto stali druhou sériou cyklu *Detská izba*.⁶⁵

Nasledujúcim dokončeným cyklom šiestich piesní je dielo *Bez slnka*, napísané v roku 1874 na texty básni skladateľovho príbuzného Arsenija Goleniščeva-Kutuzova. Jednotlivé piesne cyklu sú:

1. *В четырех стенах* (*Medzi štyrmi stenami*)

⁶⁵ Zaujíma vosťou je, že orchesterálna verzia bez vokálneho parti bola v roku 2012 aranžovaná a aj nahratá slovenským skladateľom Petrom Breinerom.

2. *Меня в толпе ты не узнала* (*Nespoznala si ma v dave*)
3. *Окончен праздный шумный день* (*Skončil sa sviatočný hlučný deň*)
4. *Скучай* (*Nuda*)
5. *Элегия* (*Elégia*)
6. *Над рекой* (*Pri rieke*)

Tretím v poradí a zároveň posledným dokončeným a aj publikovaným piesňovým cyklom skladateľa sú v rokoch 1875 – 1877 geniálne napísané *Песни и пляски смерти* (*Piesne a tance smrti*).

Piesne a tance smrti

V ruskom origináli *Песни и пляски смерти*. Tento cyklus štyroch piesní patrí medzi najvydarenejšie diela piesňovej svetovej literatúry. Z môjho osobného hľadiska si dovolím tvrdiť, že je to po všetkých stránkach najgeniálnejší cyklus novodobej, respektívne doteraz známej, piesňovej literatúry. Piesňami cyklu sú:

1. *Колыбельная* (*Kolybél'naya*) – *Uspávanka*
2. *Серенада* (*Serenáda*) – *Serenáda*
3. *Трепак* (*Trepak*) – *Trepak*
4. *Полководец* (*Polkovódec*) – *Plukovník*

Úvod k *Piesňam a tancom smrti*

Cyklus bol napísaný v 70. rokoch 19. storočia na texty básni Arsenija Goleniščeva-Kutuzova, ktorý bol príbuzným Musorgského. 17. februára 1975 bola dokončená pieseň *Trepak*, autorom nakoniec zaradená ako tretia v poradí, 14. apríla 1875

bola dokončená *Kolybel'naja*, 11. mája 1875 bola dokončená *Serenáda* a s istým časovým odstupom až 5. júna 1877 bol dokončený *Polkovodec*. Musorgskij sa až na jednu malú výnimku striktne držal Goleniščev-Kutuzovovej básnickej predlohy. Touto výnimkou je pozmenená malá časť textu *Polkovodca*.

Každá z piesní sa zaoberá rôznymi formami smrti, respektívne rôznymi formami, akými si smrť prichádza pre rôzne typy ľudí. V každej piesni smrť berie na seba inú ľudskú podobu, vždy najvhodnejšiu pre danú situáciu a najvhodnejšiu za účelom získania daného človeka. Musorgskij, ako pravý kritik neduhov, slabostí a nedostatkov spoločnosti si za námety piesní vybral vo vtedajšom Rusku časté prípady zbytočných úmrtí človeka, ktorým by sa dalo za normálnych okolností predísť. Sú nimi smrť úplne maličkého dieťaťa, smrť veľmi mladého chorého ešte sveta neználeho dievčaťa, úprimne a čisto túžiaceho po živote, smrť opilca a hromadné umieranie vo vojne.

Interpretácia Piesní a tancov smrti hlasovými odbormi

Cyklus bol pôvodne napísaný pre mezzosoprán so spievodom klavíra. S obľubou je spievaný spevákmí všetkých hlasových odborov – od sopránu a tenora až po profundný bas. Najčastejšie sú však piesne interpretované basom alebo barytónom. Napriek tomu, že v slovanských jazykoch je smrť ženského rodu, je práve nízky dramatický mužský hlas schopný navodiť správnu atmosféru jednotlivých piesní, zobraziť hľbku a silu ich dramatickosti, prezentovať najširšiu škálu nepreberného množstva emócií týchto piesní a v neposlednom rade je jediným hlasom schopným vytvoriť

dostatočný dojem živelnosti a podmaňujúcej „prasili，“ bez ktorej určité momenty konkrétnych piesní jednoducho nebudú mať potrebnú hĺbku, správny hudobný a dostatočný výrazový/emocionálny efekt na poslucháča. Ide hlavne o momenty, kedy je smrť sama sebou, keď nemusí hrať na svoju obeť/človeka divadlo, aby ho k sebe zlákala, práve tam kde sa objaví jej živelnosť a všetko zdrvujúca sila. Takisto ide o momenty, keď už človeka k sebe zlákala a konečne môže prejavíť svoj pravý charakter zadržovaný počas lákania svojej obete za účelom neprezradenia svojich zámerov. Týmito momentami sú napríklad záverečná fráza *Serenády*, určité frázy v *Trepakovi*, pri ktorých sa smrť obracia k prírodným živlom a viac-menej celá pieseň *Plukovník*, kde smrť už nemusí na ľudí nič hrať, pretože prichádza k svojim mŕtvym na bojisko už po samotnom boji. Všetky vyššie hlasy znejú jednoducho v každej z piesní príliš rovnako, jednostranne, príliš lyricky a práve v dramaticky najvypätejších momentoch príliš uhladene. Dokonca aj barytón, ktorý zdánlive nemá k basu na prvý pohľad až tak ďaleko, sa práve v týchto dramaticky vypätych momentoch svojím charakterom od basu značne líši a ani zdľave nedosahuje hrubú surovú živelnosť nízkeho dramatického basu. Vynikajúcim príkladom tejto skutočnosti je špičkový interpret ruskej piesňovej literatúry, ruský barytonista *Dimitrij Hvorostovskij*, ktorý je oprávnene uznaným interpretom aj Piesní a tancov smrti a ktorý – napriek naozaj do detailu premyslenému a prepracovanému podaniu – nedosahuje patričnú dramatickosť. Jeho hlas v týchto piesňach znie stále veľmi lyricky a stále akoby príliš pekne. Nie je to tým, že by tento môj dlhorčný kolega nebol schopný patričnej dramatickosti hudobného výrazu. Vo viacerých operných domoch sme spolu spievali niekoľko

naozaj dramatických operných titulov a Hvorostovskij bol vždy skvelý. Práve hudobná a scénická dramaticosť boli vždy jeho silnou stránkou. Tento Musorgského cyklus je však diapazónom svojej dramatickej výstavby s extrémne bohatou farebnosťou naozaj veľmi špecifický.

Inštrumentácie *Piesní a tancov smrti*

Sám Musorgskij zamýšľal inštrumentovať celý cyklus, ale nikdy zámer neuskutočnil, čo možno považovať za naozaj veľkú škodu, pretože genialita cyklu skĺbená s originalitou jeho vlastnej orchestrácie by zaiste vyústila do neopakovateľného výsledku. Kvalita piesní však inšpirovala k ich inštrumentácii niekolko skladateľov.

V roku 1882, krátko po smrti Musorgského, najprv piesne inštrumentoval *Alexander Glazunov* (pieseň číslo 1 a pieseň číslo 3) a *Nikolaj Rimskij-Korsakov* (pieseň číslo 2 a pieseň číslo 4). V roku 1882 boli tieto inštrumentácie hned aj publikované. V tejto inštrumentácii bolo poradie piesní pozmenené tak, že prvou piesňou bol *Trepak*, ktorý je v Musorgského originálnej verzii pre hlas a klavír až tretí v poradí. Príčinou tejto zmeny poradia bolo prihliadnutie k skutočnosti, že Musorgskij komponoval pieseň číslo 3 (*Trepak*) ako prvú v poradí. Na tomto rozhodnutí nič nezmenil ani fakt, že sám Musorgskij určil *Trepaka* ako tretieho v poradí.

V roku 1962 urobil *Dimitrij Šostakovič* inštrumentáciu celého cyklu pre vysoký ženský hlas, ktorá bola napísaná pre vtedy aktívne pôsobiacu vynikajúcu ruskú sopranistku Galinu Višnevskuju.

Autorom ďalšej inštrumentácie pre bas z roku 1983 bol ruský skladateľ *Edison Vasiljevič Denisov*. Táto verzia je

vydarenou a najčastejšie hrávanou orchestrálnou verzou cyklu. Aj keď podľa môjho názoru, s prihliadnutím na charakter piesní a na štýl inštrumentácie samotného Musorgského v iných jeho dielach, príliš všeobecne a klasicky inštrumentovanou verzou.

Fínsky skladateľ *Kalevi Aho* je autorom inštrumentácie pre bas z roku 1984. Jeho inštrumentácia býva tiež z času na čas hrávaná. Osobne sa mi páči viac ako populárnejšia verzia E. V. Denisova, lebo podľa môjho názoru svoju verziu Aho vystihol lepšie charakter jednotlivých piesní, nevšednosť a jedinečnosť situácií každej jednotlivej piesne. Jeho inštrumentácia je menej tradičná/klasická ako inštrumentácia Denisova a práve tým, že bol pri hľadaní farieb orchestra odvážnejší, je farebnejšia a obsahuje omnoho viac emocionálnych odtieňov lepšie korešpondujúcich s emocionálnym, obsahovým nábojom a nevšednosťou jednotlivých dramatických situácií. Osobne považujem aj za oveľa správnejší výber tóniny poslednej piesne *Polkovodec*. Aho zvolil g-mol na rozdiel od Denisovho as-mol. As-mol je pre danú pieseň jednoducho príliš mäkká tónina na rozdiel od g-mol, ktorý svoju priamočiarejšou otvorenosťou, zemitejším charakterom, akoby odosobnenejším a objektívnejším pôsobením omnoho lepšie korešponduje s drzým a povýšeneckým, priam majetníckym správaním sa smrti k padlým v boji. Z ďalšieho uhla pohľadu g-mol dovoľuje nízkemu dramatickému basu spievať pri dobre zvládnutej speváckej technike aj tie najvyššie tóny *Polkovodca* otvoreným, z pohľadu klasickej speváckej techniky nekrytým spôsobom, ktorý takisto korešponduje s drzým charakterom správania sa smrti a zabezpečuje potrebnú živelnosť a silu dopadu výpovede smrti na poslucháča.

Ďalšími inštrumentáciami sú: pre barytón od španielskeho skladateľa *Ramona Lazkana* (1994), pre bas od *Alexandra Michailoviča Raskatova* (2007) a zatiaľ poslednou inštrumentáciou pre sólo orchester bez sólového spevu je orchestrácia slovenského skladateľa žijúceho v USA, *Petra Breinera*.

Rozbor *Piesní a tancov smrti*

Колыбельная – Успávanka

V *Uspávanke* prichádza smrť ako pestúnka do malej chudobnej chalúpky na samote za lesom k utrápenej a uplakanej matke, ktorá sa beznádejne snaží upokojiť a uspať svojho maličkého chorého, v kolíske ležiaceho a v bolestiach a horúčke zmietajúceho sa synčeka.

Pieseň sa začína krátkym opisom situácie rozprávačom a ďalej pokračuje už len dialógom smrti a matky. Smrť sa snaží matku prehovoriť, aby si, cela unavená po prebdenej noci, išla ľahnúť a odpočinúť si, zatiaľ čo sa ona postará o dieťa, aby mu bolo lepšie. Interpretovi sa tu ponúka zaujímavá možnosť vykresliť hlasom dve diametrálne odlišné postavy. A to po stránke farby hlasu a aj charakterovo. Repliky matky a smrti sú krátke, rýchlo sa striedajú, čo má pri správnom, jasnom a dostatočne čitateľnom prezentovaní týchto rozdielnych charakterov na poslucháča výrazný dramatický efekt. (Notová ukážka 1) Pieseň sa končí úspešným „uspaním“ chlapčeka jeho smrťou. A tým vlastne oslobodením od jeho trápenia, z istého uhla pohľadu presne tým, čo si jeho matka vlastne priala.



Dialóg smrti a matky

Серенада – Serenáda

V Serenáde prichádza smrť počas teplej svetlej tichej jarnej noci ako mladý rytier k mladému, dlhodobo chorému dievčaťu, ktoré nespí a sedí na balkóne. Podľa opisu situácie možno usúdiť, že dievča je v tínedžerskom veku, ešte nepoznala reálny svet, veľmi čisto a trocha naivne si ho predstavuje. Dievča túži po krásnom živote, sníva o čistej láske, o rytierovi, ktorý ju bude ľúbiť. Smrť takisto ako v Uspávanke prichádza pod rúškom vysloboditeľa z danej situácie, presne podľa predstáv zomierajúceho človeka.

Pieseň sa začína krátkym opisom východiskovej situácie rozprávačom a pokračuje monológom smrti, ktorá ako mladý rytier zozačiatku spieva dievčaťu pod balkónom serenádu, neskôr prichádza priamo k nemu, sladkými slovami ho ako keby hypnotizuje a nabáda, aby vystúpilo z vlastného tela a pozrelo sa na seba samú, aká je nádherná. Prvý pokus smrti nevychádza, ale druhý už áno a dievča zomiera presne tak, ako si prialo žiť: v náručí svojho milovaného rytiera.

Трепак – Trepak

Trepak je názov starého ruského tanca. Opitý mužík vychádza za mrazivej zimy z krčmy a počas fujavice chce ísť domov krížom cez polia. V opitosti stratí cestu a zablúdi do lesa. Smrť k nemu prichádza ako žena, ktorá ho zvádzza a zároveň sa mu ponúka k tancu. Ľutuje ho, aj jeho ťažký život a ponúka mu oddýchnuť si, vyspať sa v lese, kde si ho ona sama uloží, zakryje teplou snežnou perinou a zaspieva mu upokojujúcu uspávanku. Keď mužík začína usínať, tak smrť sa obracia k počasiu, vyzýva metelicu, aby sa ešte viac rozbesnila a zaviala mužíka snehom, vyzýva vietor, aby mu zahúdol ešte silnejšiu pieseň k spánku, aby mužík tuho zaspal. Znova sa potom obracia na mužíka a už zaspávajúcemu mu ďalej spieva o tom, ako už prišlo krásne teplé leto, ako sa nad nivami vznáša slniečko a ako vôkol poletujú holúbkovia a prechádzajú sa bociany. Opisuje tým reálnu smrť zamrznutím, kde obeť už pri samotnom zamrzani/umieraní tesne pred smrťou zrazu začína pocíťovať teplo.

The musical score consists of two staves of music. The top staff is labeled "Ancora più sostenuto" and "f". It features lyrics in English: "Snow Babes", "y and light, fluff the", "ka no eters, tw my". The bottom staff has lyrics in English: "bed, Oh my beaut y!", "teln, le bed ka!". The score includes dynamic markings like "f", "dim", "to", and "sf". Measure numbers 1021 and 1022 are indicated at the beginning of each staff.



Mužík zaspal

Полководец – Plukovník

Polkovodec sa začína razantnými klavírnymi behmi zobrazujúcimi neutíchajúcu streľbu a cval vojenských koní, do ktorého rozprávač začne opisovať scénu, bitku na bojisku, ktorá trvá až do neskorej noci. Dramatická hudba boja utichne, pozostatky plukov sa rozídu, na bojovom poli zostane len mnoho mŕtvych. Jediné, čo ešte počuť sú stonania ľažko ranených. Vtedy žiarou mesiaca, osvetlujúcou jej biele ligotavé kosti, sa na kopci nad všetkými na svojom koni objaví smrť v podobe vodcu bojujúcich plukov. Plná hrドosti, načuvajúc stonom a modlitbám umierajúcich, si celé pole ešte raz pomaly obíde, s úsmevom sa otočí k mŕtvym a zomierajúcim a začne svoj osudový monológ o charaktere a osude ľudstva. O tom, ako ona je tá, ktorá nad všetkými zvíťazila, ako život ľudí rozhádal, ale ona ich zasa uzmierila. Ponúka im, aby si životom unavené kosti zložili do hrobov, v ktorých môžu konečne sladko oddychovať. Vysvetluje im, ako na nich časom všetci zabudnú a len ona jediná nezabudne a počas polnoci

bude na ich hroboch oslavovať, fažkým tancom udupávať vlnkú zem, aby nikdy nemohli opustiť svoje kosti a nikdy nemohli vstať z hrobov.

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Voice' (soprano) and the bottom staff is for 'PIANO'. The title 'Vivo, alla guerra' is at the top, followed by '(Composed June 5, 1871)'. The lyrics 'The bat - tie - ver' are written below the vocal line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line has a more melodic, lyrical quality. The score concludes with the text 'Scéna boja' at the bottom.

Piesne a tance smrti – zhrnutie

Celý cyklus má viac než len opisný charakter situácií. Situácie sú jasne a priamočiaro zvolené tak, že poslucháčovi je jasné, o akú situáciu ide. Pri povrchnom posudzovaní možno smrť odsudzovať za jej podľé správanie sa a za zákerné lákanie ľudí do svojej pasce. Pri čo len trocha pozornejšom analyzovaní je ale zrejmé, že smrť si ľudia sami často privolávajú tým, ako sa sami k sebe správajú a do veľkej miery aj tým, čo si podvedome želajú.

Z filozofického hľadiska je cyklus presným opisom ľudskej bytosti ako takej, respektíve takej, čo sama dovolila so sebou urobiť, či už pod vplyvom vonkajších okolností (alkoholizmus v *Trepakovi*) alebo zriadením a systémom, v ktorom žije a mlčky s ním súhlasí (zabíjanie sa vo vojnách v *Polkovodcovi*). Tieto štyri piesne, v poradí v akom ich

uvejnil Musorgskij, sú vlastne aj určitým opisom, či dokonca aj kritikou človeka samotného, a opisom vývoja jeho života pod vplyvom okolia, ak človek okolnostiam dovolí riadiť jeho vlastný život. Kritikou toho, že ľudia väčšinou nežijú vedome a uvedomelo, ukážkou toho, čo si len kvôli vlastnej slabosti a pohodlnosti nechajú zo svojich životov urobiť. Rodia sa slobodnými bytosťami a postupne sa okolím nechajú zotročiť. V *Uspávanke* nie je nemluvňa naozaj v ničom vinné a jeho smrť je daná osudom a okolnosťami, ktoré ono samo v takom ranom veku nedokáže ovplyvniť. V *Serenáde* dievča tiež ešte nemôže za svoju dlhodobú chorobu, ale už by mohlo možno pomaly svoj život inak smerovať, ak by bolo k tomu okolím správne vedené. V *Trepakovi* si už dospelý človek naozaj môže za svoj osud sám a nehladiac na ťažké podmienky života, by si mohol zvoliť aj iné nesamodevastujúce riešenie svojich problémov, ako je práve alkohol. *Polkovodec* je už priamou kritikou hlúposti ľudí, ktorí sú schopní vyvražďovať sa navzájom, doslova otupení demagógiou a honbou za mocou ich vodcov, ktorí ich posielajú na istú smrť a ktorí tieto svoje zámery zaobáľujú do majestátnych a honosných slov, ako je láska vlasti, oddanosť svojmu kráľovi a podobne. Vo svojej podstate sú kritické slová smrti v *Polkovodcovi* svätou pravdou o hlúposti ľudí, o tom, ako tým, že s takýmto zaobchádzaním sami súhlasia, seba stavajú do roly úbohého spotrebného tovaru a v podstate si kvôli tomu ani nezaslúžia život, ktorý im bol daný.



Похоронен в Санкт-Петербурге на Тихвинском кладбище
Александро-Невской Лавры (Некрополь мастеров искусства).

Zdroj <http://www.m-necropol.ru/musorgskiy.html>

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- MUSSORGSKY, Modest. *Songs and Dances of Death*. For voice and piano.
New York. International Music Company. No.1021
- BROWN, David. 2002. *Musorgskij His Life and Works*. Oxford University Press.
New York. ISBN-10 0199735522
- STASOV, Vladimír Vasiljevič. 1956. *O Musorgskom*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.
- ZOCHLING, Dieter. 1992. *Die Oper. Farbiger Führer durch Oper, Operette, Musical*.
- Harenberg Kalender. Schwerte, ISBN 9783611000248
- Internetové zdroje:
- <https://www.britannica.com/biography/Modest-Mussorgsky> [10.04.2018]
- <https://www.greatrussiangifts.com/modest-petrovich-mussorgsky/>
[10.04.2018]

Mgr. art. Štefan KOCÁN

Štefan Kocán slávi úspechy na najväčších svetových operných scénach. Spev vyštudoval na VŠMU, pokračoval na viedenskom konzervatóriu pod vedením Jevgenija Nesterenka. V rokoch 2002 – 2006 bol členom operného súboru Landestheater v rakúskom Linzi, v rokoch 2006 – 2008 opery v Basileji, kde jeho roly zahrnuli Osmina (*Únos zo serailu*), Filipa II. (*Don Carlo*), Mefistofela (*Faust*) a Kráľa (*Láska k tom pomarančom*). Umelecké záväzky ho potom viedli do newyorskej MET, kde sa doteraz predstavil ako Kráľ i Ramfis (*Aida*), Sparafucile (*Rigoletto*), Ferrando (*Trubadúr*), Gremín (*Eugen Onegin*), Komtur (*Don Giovanni*) a Končák (*Knieža Igor*), do milánskej La Scaly, do mníchovskej Bavorskej štátnej opery, Berlínskej štátnej opery, do Teatra Municipal v Santiagu, Viedenskej Štátnej opery, londýnskej Covent Garden. Spevákov koncertný repertoár zahrňuje Mozartovo, Dvořákovo a Verdiho *Requiem*, Dvořákove *Stabat mater*, Biblické písničky a Cigánske melodie, Mahlerovu *Symfóniu č. 8* či Musorgského *Piesne a tance smrti*.

<http://www.stefankocan.net/>

<http://www.stefankocan.net/biography/official/>

poslucháč 3. ročníka doktorandského štúdia FMU AU

Školiteľka prof. Eva Blahová



Bc. Alžbeta STRAČINOVÁ

Má vlast ako ju ne(s)poznáme

Brno contemporary orchestra (BCO) je orchester, ktorý sa zameriava na hudbu súčasných hudobných skladateľov. Umeleckým vedúcim a dirigentom telesa je **Pavel Šnajdr**, dramaturgom **Viktor Pantůček**. Koncert 5. novembra 2018 niesol názov *Má vlast.* Je to presne 135 rokov od prvého uvedenia tohto slávneho Smetanovho diela. Práve táto udalosť podnietila vedenie *Brno contemporary orchestra*, ktoré osloviло súčasných českých a slovenských autorov s otázkou. Čo pre nich znamená Smetanova *Má vlast* v súčasnosti?

Cyklus je podľa Smetanovho vzoru zostavený zo šiestich častí.

Prvou časťou je *Hrad*, odvodený od pôvodného názvu *Vyšehrad*. Autorom tejto časti je český skladateľ **Petr Kofroň** (1955). Sám autor sa k svojmu dielu vyjadril: „*Pouze opakováný vtip se stává vtipným a českému národu nelze naservírovat myšlenku najednou, ale pouze po kousíčkách, které pak do celkové myšlenky složí tak, aby ji stejně nikdo nepochopil.*“ Základom tejto časti sú tri motívy pozostávajúce



zo 72 nôt. Skladbu otvoril prvý motív v dravom podaní koncertného majstra, asi po dvoch minútach sa s tým istým motívom, ale o jednu notu posunutým, pridali druhé husle, takže by nikdy nemali znieť v unisono, avšak kvôli drobným rytmickým nepresnostiam sa huslistom občas stávalo, že do tohto unisona skázli. Ďalšie dva motívy priniesli viola s violončelom. Tieto motívy sa neustále striedali a opakovali v priebehu celej skladby. Dychové a bicie nástroje len občas, v duchu minimalizmu dofarbovali kompozíciu.

Ako druhá časť zaznala *Vltava/Aqua Mater*, ktorú skomponoval slovenský skladateľ **Marek Piaček** (1972). Skladateľ vychádza z Vltavy Bedřicha Smetanu, používa jej tému, ale harmonicky ju deformeuje. Táto téma sa objavuje v klavíri. Úsmevnými boli rušivé zvuky trombónu napodobňujúce parník, ktoré vstupovali do melancholickej klavírnej témy. V tejto kompozícii je určite potrebné vyzdvihnuť skladateľovu inštrumentačnú schopnosť aj výnimočnosť.

Posledná časť prvej polovice koncertu bola *Šárka*, autor ponechal rovnaký názov. Brniansky skladateľ **Miloš Štedroň** (1942) túto časť poňal v duchu tanga erotica. Šárka sa líšila od ostatných častí svojou náladovosťou. Energický unisono úvod vzápäti vystriedali pomalšie hudobné plochy milostného charakteru. Skladba bola predelená niekoľkými krátkymi kadenciami rôznych nástrojov.



Po pauze zaznala ďalšia časť cyklu opäť od brnianskeho skladateľa Pavla Zemecku-Nováka (1957) s názvom *Kratší dopis Bedřichu Smetanovy/Z českých luhů a hájů*. Dielo sa javilo ako najnáročnejšia kompozícia večera. Autorova hudobná reč je typická využívaním unisona. Inak to nebolo ani v tomto prípade. Náročnosti pridávala aj hra v krajiných registroch nástrojov, ktoré sú chúlostivejšie na intonáciu. Orchester sa s týmto náročným kusom chvályhodne popasoval, hoci bolo cítiť isté intonačné, či rytmické nezrovnalosti.



S dielom úplne odlišného charakteru sa predstavil slovenský autor Miroslav Tóth (1981). Časť cyklu *Stratený v tábore/Tábor* pokračoval vo veľmi intímnejnej nálade, založenej



prevažne na farbe sláčikových nástrojov. K dosiahnutiu mystéria a tajomnosti, ba až úzkosti, pomohlo využívanie štvrtónových postupov a glissand. Toto neustále pianissimové plynutie len občas narušovali akcentované vstupy niektorých nástrojov.

Postupné zhusťovanie týchto akcentov viedlo akoby k vrcholu, od ktorého sa hudba opäť vrátila do najnižšej dynamickej škály.

Táto časť vytvorila úžasnú atmosféru pre nástup poslednej, trochu groteskej časti autora Daniela Forró (1958). Autor v časti *Blaník* využíva dôležité témy z predchádzajúcich častí Smetanovej predlohy, samozrejme



v zdeformovanej podobe. Taktiež zaznievalo veľa mimohudobných zvukov, ako napríklad klepanie, dupanie, škrípanie a rôzne iné zvuky. Skladba „tancovala“ na tenkej hrane humoru a irónie. Slová autora ju takto charakterizovali: „V úplnom závere by měl orchestr zahulákať opileckými hlasy záver husitského chorálu „že konečně vždycky s ním zvítězíme“, jako parodii na celou českou historii. Nedomnívám se, že jsme jakkoliv zvítězili (ani s Masarykem, Havlem, natož s Klausem nebo Zemanem), ani sami nad sebou ne.“

Hoci sa orchester nevyhol drobným chybám, či už intonačným alebo nepresným nástupom obzvlášť v plechových dychových nástrojoch, hral s plným nasadením a bolo vidieť záujem a plnú koncentráciu mladých hudobníkov. Je taktiež potrebné oceniť tento nápad – zostaviť novú *Mou vlast*, ktorá pozvala k spolupráci autorov Česka a Slovenska, a tým dala možnosť prezentovať naše súčasné hudobné cítenie pre poslucháčov, ktorých účasť bola na pomery tohto telesa nadmerná.



Fotografie z portálov:

<http://archiv.protisedi.cz/article/petr-kofron-vim-ze-existuje-tajemstvi>

<http://www.kralduchov.sk/2012/09/25/marek-piacek/>

https://brnensky.denik.cz/galerie/stedron_skladatel.html?photo=3

<https://dennikn.sk/1175032/nic-take-este-ani-pohoda-nezazila-americki-hudobnici-odpremierovali-skladbu-pre-jana-a-martina/> Foto N Benedikovič

https://cs.wikipedia.org/wiki/Daniel_Forr%C3%A1

<https://konzervatorbrno.eu/fotogalerie/112/foto/556317c13bd9a.JPG>

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

BRNO CONTEMPORARY ORCHESTRA

MÁ VLAST

5'11'2018 19'30

Konvent Milosrdných bratří, Brno

P. KOFROŇ: Vyšehrad

M. PIAČEK: Vltava

M. ŠTĚDROŇ: Šárka

P. NOVÁK-ZEMEK: Z českých luhů a hájů

M. TÓTH: Tábor

D. FORRÓ: Blaník

Má vlast Bedřicha Smetany byla vedle státní hymny vždy považována za symbol českého národa, byla využívána k propagandě, propagaci i k pozvednutí národního citení. Její vlastní hudební sdělení, její hudebně imanentní prostředky jako by se však mnohdy již ztrácely v nánosech veškeré slavnostnosti, symboliky a naučené úcty. Rozhodli jsme se zpřítomnit Móu vlast současným posluchačům.

BCO - BRNO CONTEMPORARY ORCHESTRA

Diriguje Pavel Šnajdr

BCO'S
NOT
DEAD

Prodej vstupenek online na GoOut: www.goout.cz

BCORCHESTRA.CZ

facebook.com/BrnoContemporaryOrchestra



B R N O



Tereza A. PŘÍVRATSKÁ

**ZÁKLADNÍ RYSY A ZVLÁŠTNOSTI
MISTROVSKÉ HRY SMYČCOVÉHO KVARTETA,
PŘÍSPĚVEK K METODICE SMYČCOVĚ KVARTETNÍ
INTERPRETACE**

*The basic characteristics and specifications of the master string quartet,
contribution to the methodology interpretation*

ABSTRACT: *the development of a string quartet is a complex, long lasting task. the pedagogue plays a significant role in this process, which can in turn be very demanding, given four different personalities and levels of musical comprehension and ability have to be shaped into a unified whole. the present article deals on this issue, and the differences between a solo instrumentalist pedagogue and a string quartet-oriented pedagogue, encompassing different facets that are entwined in the whole development process: on the most effective practice, issues of automatisation, the development of listening skills, intonation practice, and goal placement. last but not least, the article dwells on successful rehearsal preparation, outlining the core distinction between the approach and preparation that would be required for the solo repertoire and that for a multi-voiced quartet composition.*

Smyčcové kvarteto je jako specifický hudební soubor čtyř hráčů unikátním tělesem. Z toho plynne na jedné straně jeho atraktivita pro hudební tvůrce, na druhé straně i obtíže nástrojové interpretace a metodické postupy, jež by umožnily hráčům dosahovat mistrovských výkonů v kvartetní hře. Vychovat kvartetní hráče mistrovských kvalit je relativně dlouhý proces, který klade značné nároky na práci pedagoga. Nejvhodnějšími kandidáty na kvartetní hráče jsou studenti středního hudebního školství, kteří ovládají nástrojovou techniku do té míry, aby si mohli postupně osvojovat specifické požadavky kvartetní hry. Náročnost pedagogického vedení pak spočívá zejména ve skutečnosti, že pedagog

pracuje se čtyřmi osobnostně se rozvíjejícími jedinci mající čtyři různé role.⁶⁶ Práce učitele je na rozdíl od výchovy sólisty obtížnější, neboť pracuje s „meta-osobností“, tj. jedinou bytostí kvarteta a jeho posláním je vést ji pokud možno k mistrovské jedinečnosti. Žák vedený k sólové hře může bez pedagoga nacvičovat a procvičovat dle jeho instrukcí jednotlivé části studované kompozice. To je však pro kvartetního hráče s výjimkou základního přípravného nastudování hudebního textu, které je od začátku mnohem komplikovanější, v úplnosti téměř nemožné. Je tomu tak zejména proto, že jeho domácí příprava by měla být hned od začátku odlišná od přípravy sólového hráče, musí brát v úvahu interpretační úlohy ostatních nástrojů smyčcového kvarteta. Individuální příprava bezesporu zahrnuje dostatečné osvojení notového materiálu příslušného hlasu, aby se pak hráč při zkoušení celého ansámlu nesoustřeďoval pouze na svůj part, ale naopak mohl naslouchat, vnímat a bezprostředně reagovat na hru svých kolegů. Postup při studování hudebního textu pro daný nástroj musí být vždy v souladu s celou partiturou skladby, žák musí mít na paměti, že jeho role je pouhou částí celku. Partitura nás naviguje k porozumění struktuře skladby a jejímu charakteru. Student musí do kvartetních zkoušek chodit již s představou, jak by daná kompozice měla znít, a pak společně s kolegy a s pedagogem pracovat na formování dané představy a jít společnou cestou za jedním cílem. Porozumění harmonii představuje *conditio sine qua non*, prvek, bez kterého těleso nedosáhne odpovídající rovnováhy vedení jednotlivých hlasů. Důkladné a promyšlené studium kvartetní

⁶⁶ SEDDON, F. A., BIASUTTI, M.: *Mode of Communication Between Members of a String Quartet*. Small Group Research, vol. 40, č. 2, 2009, s. 119, 120.

partitury by mělo studentovi pomoci při výběru správných prstokladů, které budou interpretačně a intonačně vhodné. Mělo by zamezit tomu, aby si student vštěpil pouze melodickou intonaci, která je samozřejmě do určité míry přínosným prvkem vyjádření hudební linie. Pouze melodická intonace však nefunguje a nastačí, student musí mít na zřeteli harmonii a party svých kolegů. Kvartetní intonace je komplexní kapitola sama o sobě,⁶⁷ jako příklad představím jeden základní problém. I když hráči budou usilovat o nalaďení čistých kvint co nejblíže k sobě, hlavně G – D a C – G, eliminují tím do jisté míry extrémní rozdíl mezi cellovým C a houslovým E, nicméně ne úplně a je na hráčích, aby vybrali vyhovující prstoklady, které tuto nevyváženosť vyrovnají a zahladí. Podmínkou intonace je tedy celkové porozumění harmonii a vyvážené vedení jednotlivých hlasů, přičemž ona hlasová rovnováha neznamená shodnou intenzitu jejich uplatnění.⁶⁸ Toto pojetí je základem samostatné přípravy studenta, vede jej k cílenému studiu, bez nutnosti se pak text složitě a obtížně přeucovat.

Úspěšné nastudování kvartetního díla znamená správné stanovení interpretačního cíle jako celku, ale také osvojení jednotlivých dílčích etap, dílčích cílů, jejichž naplnění je pro mistrovskou interpretaci celku díla nezbytné a vpravdě skutečnou dílnou, v níž se rodí budoucí celek a jeho umělecká jedinečnost.⁶⁹ Příkladem může posloužit Haydnův smyčcový kvartet op. 64, č. 4 (Hob III:66), G dur. Hlavním cílem

⁶⁷ CUFFMAN, T. J. 2016. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*, s. 1 – 13.

⁶⁸ WATERMAN, D. 2003. *The Cambridge Companion to the String Quartet*, s. 101 – 123.

⁶⁹ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*, s. 34, 35.

profesionálního provedení tohoto díla je zprostředkovat publiku jedinečnost, charakter a krásu této kompozice a



Di me giuseppe Haydn

Taliansky podpis Josepha Haydna: *Di me giuseppe Haydn*

Zdroj: https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn

přivést posluchače k jejímu porozumění. Má-li se tak stát, musejí interpreti disponovat jistými schopnostmi, které definují umělce. Je to především schopnost naslouchat a přesně slyšet, neboť to je základ, z něhož vyrůstá umělecká technika. Je třeba umět slyšet, abychom si uměli pamatovat, umět si zapamatovat, abychom si uměli představovat, umět si představovat, abychom uměli ztělesňovat, zobrazovat, tvořit.⁷⁰ Dalším předpokladem pro úspěšné provedení díla je porozumění harmonii a struktuře uvedeného Haydnova opusu. Hráči musejí jasně chápout, kde se nacházejí kadence, ať už autentické či plagální a jiné. Jejich znalost ovlivňuje časování konců hudebních frází a umožňuje hudbě dýchat, jako když recitátor přednáší báseň. Jak je známo, každá tónina reprezentuje jistou barvu a charakter (např. G dur – velkolepost, C dur – světlo a jednoduchost apod.) a společné objevení těchto barev zvuku přivede těleso na vysokou

⁷⁰ Ibidem, s. 50.

úroveň. Znalost struktury skladby, sestavení taktů a skutečnost, že hráči jsou rovnocenně seznámeni s analýzou skladby, umožní hráčům vytvořit silný ansámbl a hrát velmi přesně, homogenně a se shodným cílem. První věta Haydnova op. 64 č. 4 (Hob III:66) indikuje *allegro con brio* charakter, studenti musejí mít na paměti, že charakterové označení jím prozradí tempo dané skladby. Poté, co hráči společně uskutečnili tuto analýzu, jsou připraveni na počáteční hraní díla. Jedna fráze se povede hned z počátku, na jiné musí pracovat déle. Jejich sluch je signifikantním auto-reflexivním prvkem v jejich studiu a okamžitě studentům prozradí, zda opravdu dokázali aplikovat dané cíle do hry. Názorů na interpretaci Haydnových kvartetů je nespočet, nicméně uchopení, které je založeno na porozumění partituře, je nezpochybnitelné, vytváří základní pilíře, jejichž stabilita dává uměleckou svobodu pro osobitý vklad do interpretace díla.

Role pedagoga smyčcového kvarteta ve vývoji je vskutku nelehká. V metodách výuky můžeme najít jisté shody s výukou sólového nástroje, například dohled, aby studenti opakovali pasáže hudebního textu přesně, a tím zaručili úspěšnou a žádoucí automatizaci. Smyky a prstoklady se totiž poměrně rychle ukládají do paměti, a dovolí-li pedagog studentovi, aby hrál pokaždé jinak, fixuje mozek více než jednu cestu, přičemž ani jedna pak není přesná, všechny jsou jen přibližné a přibližnost nevede k mistrovské interpretaci. Pravda, cestičky se mohou zdát v těsném sousedství, tedy velmi podobné, avšak student, který podstupuje stresové vypětí při každém svém vystoupení, nebude za těchto okolností schopen vybrat tu správnou cestu.⁷¹ Specifická

⁷¹ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*, s. 41.

činnost kvartetního pedagoga má ale za úkol rozvíjet čtyři osobnosti současně, tj. ve stejném čase a místě, rozvíjet jejich schopnost slyšet a naslouchat sobě navzájem. Sluch rozvinutý do širokých dimenzií umožní studentovi hrát a naslouchat zároveň a okamžitě reagovat na hru svých kolegů, se zachováním a prohloubením kvality své vlastní hry. Čtyři povahy, čtyři instrumentalisté, každý s osobitým cítěním, temperamentem a názorem, jak by již zmíněný Haydnův op. 64 č. 4 (Hob III:66) měl znít. Často se setkáme s pedagogy, kteří s cílem sjednotit všechny čtyři hráče nabídnou svoji vlastní interpretaci. „*Moje kvarteto to cítilo jinak, hrajte o něco rychleji*“⁷². (osobní sdělení) „*Menuet musí být zajímavější a lehký, při repetici udělejte ech.*“⁷³ (osobní sdělení). Ano, to mohou být jistě zajímavé připomínky a zkušenosti kvartetních mistrů, nicméně co se tím studentské kvarteto skutečně naučilo? A bude schopné tuto novou znalost aplikovat do jiného Haydnova smyčcového kvartetu? Pedagog musí otevřít brány porozumění, pomoci žákům vyčist z partitury více, než o co se doposud pokusili sami.

Dalším významným aspektem pedagogovy práce s kvartetem je rozvoj již zmíněného sluchu, tedy umění naslouchat, rozvoj kvartetní intonace a kvartetní techniky. Jak známo, na hodinách sólové hry hrají studenti stupnice, technická cvičení, etudy, capriccia a jiné. Bohužel z autopsie vím, že v kvartetní výukové praxi se často pomíjí, že tato společná průprava je možná a potřebná i pro smyčcové kvarteto. Vždyť podle stupnice lze poznat, s jakým

⁷² Instrukce pedagoga pracujícího se smyčcovým kvartetem Jubilee Quartet, interpretační kurz, Londýn 2007.

⁷³ Instrukce pedagoga pracujícího se smyčcovým kvartetem Jubilee Quartet, interpretační kurz, Nice 2009.

muzikantem máme co činit.⁷⁴ Pedagog by neměl dopustit, aby si žák vytvářel tzv. akustickou tmu, tj. aby jeho sluch přehlušovala přemíra zvuku nebo naopak svým nástrojem produkoval zvuk nedostatečný. Učitel má vyžadovat, aby se žák soustředil na konkrétní hudební obraz, který má zvukový obrys a obsah, do něhož je možné se zaposlouchat.

Velmi často se setkáme se situací, že první skladbou pro nově zformované kvartetní těleso je *Beethovenův kvartet op. 18 č. 4*, protože je považován za snadný a pro začátečníky tedy vhodný. Zvolí-li však pedagog tento repertoár, zákonitě musí dojít ke špatné automatizaci, neboť studenti nemají ještě rozvinutou onu důležitou schopnost naslouchat. Ve skutečnosti je tento kvartet svou strukturou spíše komplikovaný, což vede kvartetní začátečníky ke koncentraci na technické aspekty kompozice a odvádí jejich pozornost od rozvoje aktivní schopnosti slyšet.⁷⁵ Výsledek bude v lepším případě průměrný, studenti nedosáhnou očekávané a chtěné mistrovské kvality. Hrozí pak snížení, ne-li ztráta motivace působit v kvartetním uskupení. Přitom i v repertoáru pro smyčcová kvarteta lze nalézt skladby vhodné pro technickou průpravu, například stupnice pro čtyři hlasy nebo Bachovy chorály, které studentům smyčcového kvarteta „otevřou uši“. Podobně jako ve výchově pěvce je i v tomto případě nutno vždy zvážit momentální možnosti rozvíjejícího se tělesa a promyšleně dbát na postupný výběr vhodných kompozic, které umožní kvartetním hráčům dosahovat v jejich studiu a umělecké přípravě všech cílů, a to jak dílčích, tak i konečného. Jde tedy o souběžný proces, jehož aktéry jsou ve stejném míře

⁷⁴ PAZDERA, J. 2007. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*, s. 353.

⁷⁵ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*, s. 66, 67.

studenti i jejich pedagog, každý však ve své roli. Cílem všech zúčastněných je mistrovská interpretace a schopnost dosahovat jí nejen u dané kompozice, ale tyto vlastnosti si podržet a případně ještě dále rozvíjet při studiu dalšího repertoáru. Ačkoliv hudebně pedagogická práce při výchově mladých hudebníků vykazuje mnoho společných rysů, a to bez ohledu na konkrétní nástroj nebo jejich skupiny, je zřejmé, že hudební pedagogika specializovaná na oblast smyčcové kvartetní hry představuje svébytnou problematiku vyžadující specifické postupy, bez nichž nelze dosahovat požadovaných uměleckých výsledků. A o ně má hudební pedagog se svými svěřenci usilovat.

LITERATURA:

- CUFFMAN, T. J. 2016. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*. Approved by Examining Committee for the essay requirement for Doctor of Musical Arts in Music degree, The University of Iowa, ProQuest Dissertations Publishing, 2016, 77 s.
- KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*. Akademie muzických umění, Praha 2012, 143 s.
- PAZDERA, J. 2007. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Akademie muzických umění, Praha 2007, 381 s.
- SEDDON, F. A., BIASUTTI, M. 2009. *Mode of Communication Between Members of a String Quartet*. Small Group Research, vol. 40, č. 2, 2009, s. 115 – 137.
- WATERMAN, D. 2003. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press, Cambridge 2003, 373 s.

Mgr. Tereza A. PŘÍVRATSKÁ
doktorandka
Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy
Katedra hudební výchovy
terezaprivratska@gmail.com

Bc. Veronika FAGLICOVÁ

**Hviezdy na dlani
alebo**

Ančerlovo kvarteto v Mariánskych Láznach

Dňa 12. októbra 2018 sa v Mramorovej sále Spoločenského domu Casino v Mariánskych Láznach uskutočnil historicky prvý z koncertov komornej abonentnej rady Západočeského symfonického orchestra (ZSO).

K zaujímavostiam stavby *Spoločenského domu – Casino* (1901) v štýle talianskej neorenesancie patrí historická udalosť, keď sa tu v auguste 1906 stretol rakúsky cisár František Josef I. s predstaviteľmi mesta a kraja. V roku 1946 sa tu konal 1. medzinárodný filmový festival, známy dnes ako Karlovarský filmový festival a v Mramorovej sále sa koná v rámci Medzinárodného Chopinovho festivalu úvodný a záverečný koncert. K významným hostom patril aj anglický kráľ Eduard VII. A hoci názov budovy – *Společenský dům Casino* – nesie v sebe prvky hazardu, hracie automaty by ste tu nenašli.



Tohtoročná abonentná sezóna ZSO, ktorá sa v sále začala pod názvom *Hviezdy na dlani*, sa odzrkadlila na **AFA4/2018 ISSN 2453-9694**

výbere účinkujúcich (*Radek Baborák, Ivan Klánský*) aj na programe, kde sme mohli doteraz počuť Smetanovu *Mou vlast*, Janáčkovu *Sinfoniettu*.



Společenský dům Casino, Mramorový sál

Zdroj

<https://www.danubiushotels.com/cz/destinace/marianske-lazne/konference/spolecensky-dum-casino/mramorovy-sal>

Na prvom koncerte komornej rady sa predstavilo sláčikové kvarteto mladých pražských hudobníkov Lukáša Novotného, Martina Baldu, Ondřeja Martinovského a Daniela Petráska. Mladí hudobníci si pre svoje zoskupenie zvolili názov *Ančerlovo kvarteto* podľa svetoznámeho československého dirigenta Karla Ančerla (1908 – 1973), ktorého nahrávky diel Antonína Dvořáka, Leoša Janáčka, Igora Stravinského, Arnolda Schönberga, Bélu Bartóka či iných európskych skladateľov sú cenené dodnes. Kvarteto vzniklo v roku 2008 na pražskom konzervatóriu a má za sebou koncerty nielen v Českej republike, ale i v zahraničí. Pod vedením známych pedagógov pokračujú členovia kvarteta

v štúdiu aj v súčasnosti a pracujú na rozšírení svojho repertoáru.

Ako ich hosť sa predstavil bieloruský akordeonista *Aliaksandr Yasinskij*, ktorý do programu vniesol moderný nádych nielen nástrojom, ktorý je voči jemným sláčikom dosť kontrastný, čím však tiež dokáže obohatiť zvuk zoskupenia; ale tiež svojimi vlastnými dielami, ktoré na koncerty odzneli.

Ako úvodnú skladbu uviedlo kvarteto uchu lahodiace **Sláčikové kvarteto č. 4 C dur od W. A. Mozarta KV 157**. Členovia kvarteta ukázali skvelú hru nielen v rámci telesa, ale poslucháčom bolo jasné, že každý z nich je vynikajúci hráč. Pravdepodobne najvýraznejšie na publikum zapôsobil violista *Ondřej Martinovský*, u ktorého sila a farba tónu prevažovala nad ostatnými hráčmi napriek tomu, že sedel oproti 1. husliam a nástroj mal otočený smerom dozadu. V druhej skladbe sa diváci mohli hudobne preniesť o niekoľko storočí a vypočuť si **Sláčikové kvarteto č. 3** od česko-poľského skladateľa *Viktora Ullmanna* (1898 – 1944), ktorý žil v 1. polovici 20. storočia a jeho život sa skončil v koncentračnom tábore Auschwitz. Skladbu napísal za múrmi koncentračného tábora v Terezíne, rok pred svojím prevozom a smrťou v Osvienčime, čo sa odráža i na hudobnom materiáli skladby. Interpreti sa statočne popasovali s prudkými zmenami hudobných nálad, zložitými rytmami a celkovou závažnosťou skladby. V ďalšom čísle sa po prvýkrát predstavil hosť súboru, a to rovno svojou vlastnou skladbou – odznela 3. časť **Koncertu pre akordeón a sláčikové kvarteto**. Kompozícia prekvapila rytmikou aj melodikou so španielskym nádychom, bola počúvateľná aj efektná. Hudobníkom by sa dali vyčítať nepresnosti v interpretácii, predovšetkým v súhre so sólistom. Nasledovalo pásmo troch skladieb od *Aliaksandra Yasinského*

pre sláčikové kvarteto, ktoré boli precízne zahraté, ale náročnejšie na počúvanie, čo si s ohľadom na dĺžku koncertu aj publikum (prevaha starších poslucháčov zvyknutých na ľahšie hudobné štýly) mohol autor odpustiť a uviesť jednu, maximálne dve zo skladieb. Zaujal predovšetkým 5-časťový **Digital Quartet**, publikum pobavila najmä 4. časť *Selfitis*, ktorá vtipne dokumentovala závislosť mladých od fotenia selfie fotiek, keď sa členovia kvarteta na pódiu každú chvíľu fotili, pričom po každej „selfie pauze“ sa ich výkon výrazne zhoršil.



Zdroj <https://www.senat.cz/cinnost/galerie.php?aid=21687>

Poslednou skladbou koncertu sa stalo **Sláčikové kvarteto č. 12 F dur Americké** od Antonína Dvořáka. Interpreti skladbu uviedli bez chýb a zaváhaní, intonačne čisto a s výraznou agogikou, začo zožali u publika veľký úspech.

Koncertná sála s kapacitou okolo 400 ľudí síce disponuje skvelými akustickými vlastnosťami, ale nie je vhodná pre koncerty komorného zoskupenia. A tak už v siedmom rade nebolo nástroje dobre počuť a ľažko povedať, ako si koncert užili diváci v zadnej časti sály.

LEHOTKA, Ildikó

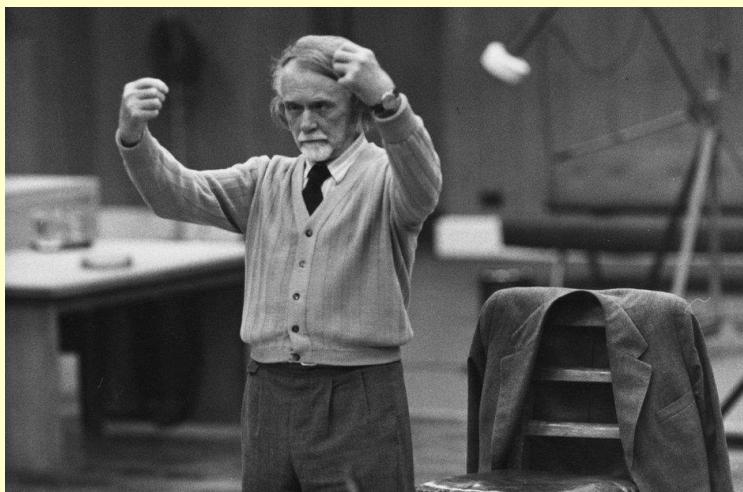
HUDBA PATRÍ VŠETKÝM*Music watches all*

Abstrakt. Nech hudba patrí všetkým – tieto slová napísal v roku 1952 Zoltán Kodály (Kodály, 1954). Od zaznenia tejto ikonickej vety už uplynulo veľa času, počas ktorého sa vyučovacia metóda, ktorú Kodály vytvoril, stala svetovo preslávenou. Kodály umiestnil maďarskú ľudovú pieseň do centra vokálnej výchovy (výučby spevu) v škole. Kodály veril, že maďarská ľudová hudba je naše hudobné dedičstvo, na základe čoho je potrebné deti učiť spoznávať hudbu a jej jednotlivé prvky skrz maďarské ľudové piesne. V maďarských školách majú žiaci 1. stupňa základných škôl dve hodiny hudobnej výchovy a spevu týždenne a žiaci 2. stupňa a prvých dvoch ročníkov stredných škôl jednu hodinu týždenne. Počet škôl s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy výrazne klesol a nové učebné osnovy už navrhujú i populárnu hudbu ako prostriedok výchovy. V našom príspevku skúmame, či sa Kodályho myšlienka uplatnila v učebniach hudobnej výchovy a spevu určenej pre prvý stupeň základných škôl a či je naozaj ľudová pieseň základom samotnej výučbu. Viaže sa k predmetu „počúvanie hudby“ také hudobné dielo, ktoré je založené na ľudovej hudbe? Prvé roky školskej dochádzky môžu byť smerodajné pre rozvoj vzťahu detí k ľudovej i klasickej hudbe.

Hungarian folk music in the first four level at school in the mirror of music books

Kodály believed that folk music should be the basic element of teaching music. The well-known Hungarian composer and educator (and linguist, philologist and philosopher as well), Kodály wanted to reform music education from the 1920's, and later he and Jenő Ádám wrote the official music books for elementary schools (L. Nagy, 2012). The first primary school, was taught every day, opened in 1950. The results of this kind of education were

outstanding, the children become more creative, they did their work and homework easily and faster than the pupils who followed the regular curriculum. In the years from 1960 Klára Kokas started to examine the transfer effect of learning music (Laczó, 2002), and several (not only) Hungarian researchers still devote their time to examine this phenomenon.



Zdroj <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/great-conductors-rehearsal-pictures/zoltan-kodaly/>

In Hungary today the first four primary year's curriculum contains two music lessons and the following six years only one lesson per week. There are fewer schools with special music curriculum and the respect of music teachers and lessons. The world has changed, people listen to pop instead of classical music, while the original forms of folk music gets strange arrangements (world music, crossover). In *Cantata profana* – one of Béla Bartók's masterpiece can we hear

or read a line: “*from the pure sources only*”. Both Zoltán Kodály and Béla Bartók thought that folk songs and folk music are the starting point of music. A quote from Kodály’ suggests the significance of folk songs: “*the folk song is the Hungarian soul’s mirror*” (Kodály, 1954). p. 11.). Kodály wanted to teach folk music to everyone. His compositions are ment to be used as like pedagogical works with Hungarian melodies and arranged folk songs (with piano accompaniment or symphonic masterpieces based on authentic folk songs).

In Hungary teachers may choose their preferred course books that they find the proper one (2017/2018 évi tankönyvjegyzék). This list suggests three music books for the first two years. One of the books is compiled for three subjects like arts and crafts, drawing and singing-music, which makes this combination very interesting. Only one course book has been written for the next two years so teachers have to use that one. The special classes (in which there are four music lessons and a choir rehearsal twice a week) has a special book. These course books written by Helga Szabó contain a greater number of songs, rhythmical elements, exercises for interval and solmisation, absolute notes, solfeggio and so on. The author gives a pivotal role to the choral works by Kodály and his symphonic works based on Hungarian folk music for instance *Fölszállott a páva*; *Háry János*; *Psalmus hungaricus* or *Székely fonó* (Kiss, 2014). The books also contain foreign children’s songs, and introduce children to music history as well.

I will examine the books published by Eszterházy Károly Egyetem (the first editor was Apáczai Kiadó), because the books of the four years are connected. In the first year’s collection we can find several children’s songs which are

suited for young pupils. These songs are short, generally with pentatonic melodies, so it's easy to learn them. Young pupils like dancing and playing so most folksongs come with a game (*körjáték* in Hungarian). These singing games can be played the whole class standing in a circle or a row. Any activity, which involves singing, dancing or movement (like running, clapping, walking, marching) is useful for young pupils because they need physical exercises, and they like to learn playfully. Singing and dancing or playing develops multitasking and strengthens the class community skills as well. In the first year's book we can find 40 Hungarian folk songs (included Transylvanian songs), Finnish, Slovak and Austrian children's songs. The children get to know a few songs some Hungarian composers which contain folk tune elements like Erzsébet Szőnyi's and Zoltán Kodály's works. Both composers are known for their pedagogical career. In the book we can find a song for Santa Claus Day, whose melody is known all in Europe (Mozart used this song in *12 variations in C.* KV 265, and Ernő Dohnányi *Variations on a nursery Song.* Op. 25).

The music book for the second years contains 39 Hungarian folk songs, and these short pieces are more difficult than those first year's collection. Some of these songs are based on a diatonic scale in addition to the pentatonic one. The last folk song in the book belongs to new style (the former songs are old style ones: pentatonic, starting on high notes, and the structure ended in low note, the structure is periodic, the melody is repeated a perfect fifth higher five-note lower). But we have to mention that this new style song has got new text written by Dezső Keresztúry).

Kodály recommends that students be acquainted with foreign children's songs similarly to the structure of the first year's class course book. Besides the Polish, the Finnish, the Austrian and the Croatian songs children can now sing two Swedish songs as well. In this book there are some short exercises by Zoltán Kodály from the collection *333 elementary exercises*. These miniatures use the pentatonic scale and folk songs' characteristics. Three Hungarian composers' pieces with folk tune by Pál Járdányi, Árpád Balázs and Lajos Vass add colour and more enjoyment to the curriculum and the lessons.

The third year's book (the author is Márta Albertné Balogh) continues presentation of the Hungarian folk music with 35 songs, this time with longer melodies along with the children's songs. Danish, French, Swiss, Slovakian, Dutch, Russian, Transylvanian, German, Gypsy, Mari (or Cheremis) songs come up in the book representing the folk music of foreign countries. The sol-fa exercises from Kodály *333 elementary exercises* are also included and students learn to recognise some melodies by their solmisation or absolute notes.

The fourth levels' book offers 34 folk songs and an opera-like masterpiece, *Háry János* has been placed in the centre of the curriculum. This composition focuses on Hungarian folk songs with symphonic accompaniment (and cimbalom) and singers. The story is made up of the texts of folk songs which make Háry a unique work. Among the 34 folk songs we can discover old and new style, and French, Norwegian folk songs as well. There are only two foreign songs but the Hungarian melodies are longer and more complicated than the those in the first four years first three

years were. Kodály and Tegzes exercises help checking the students' knowledge (the exercises of Tegzes use the diatonic scale and the structure of the new style folk songs).

In the first years some parts of the music lessons is devoted to active listening. Pieces of music are connected to the songs or are chosen show the musical element which is the subject of the class. The first year's book gives examples for Béla Bartók: *For children*, Zoltán Kodály: *Esti dal* [*Evening song*] and *Pünkösdlő* [*Whitsuntide*] (the short piece by Bartók written for piano and the two Kodály pieces written for choir, all three compositions are based on folk songs). The second year's examples are choral works only, such as Kodály: *Hajnövesztő* [*Grow, Tresses*] *Pünkösdlő* [*Whitsuntide*] (twice) Bartók: *Cipósütés* [*Breadbaking*] (twice). Several music pieces help the children's ability to distinguish between artistic music (with folk tunes) and popular music. We can find two choral works (Bárdos: *Tücsöklakodalom* and Kodály: *Túrót eszik a cigány* [*See the Gypsies*]) and two songs performed by children, and some video when pupils listen to and see folk dance. The last book we examined contains choral works by Zoltán Kodály (*Karácsonyi pásztortánc* [*Shepherd's Christmas Dance*] *Gergelyjárás* [*St Gregory's Day*]; *Villő* [*The Straw Guy*] *Pünkösdlő* [*Whitsuntide*], and Lajos Bárdos (*Kossuth Lajos táborában*) and Háry János.

Each book contains songs and pieces of music for significant days like Christmas, Easter, Hungarian national holidays, and Hungarian folk customs, for example *regölés*, boys and girls go from house to house reciting old songs and jingle chains, they hit the ground with a stick, and express they best wishes for the people in the house.

The official curriculum (Kerettanterv, 2012) offers compositions for all classes' music listening section. Music and singing as a subject has two curricula, A and B versions. In the recommended list for the music listening section we can find some masterpieces where the folk tune is very important. In version A the recommended compositions based on Hungarian folk music are the following for the first two classes: choral works by Béla Bartók, Zoltán Kodály, Pál Járdányi, Lajos Bárdos and the pieces from *Bicinia hungarica* by Kodály. *Bicinia Hungarica* is a collection of pedagogical-oriented, two-part works' which builds on children's songs and folk songs that are easy to sing. There are 180 miniatures in four books (called *füzet* in Hungarian) not only to introduce the Hungarian folk music but also to help develop sol-fa notation, form and the secure intonation. The curriculum recommends that the young learners listen to the original recordings and the latest recordings of the folks. The students may also listen to children's performances which makes the experience even more interesting and useful for them (Süle, 2014., Kerettanterv, 2012). The third and fourth level's list of music listening contains the following: the already familiar folk songs, the sound of folk instruments, arrangements of folk songs for example Bartók: *44 duos for two violins*; Bartók: *Hungarian folk songs* (for voice and piano), Zoltán Kodály's songs from *Hungarian folk music* and his choral works for children's choirs and female choirs. Version B contains the same recordings but suggests the two-part choral works by Lajos Bárdos and names some choral works written for children's choir by Zoltán Kodály like *Héja* [Falcon]; *Katalinka* [Ladybird]; *Gólya-nóta* [The Swallow's Wooing]; *Táncnóta*

[*Dancing Song*]; *Méz, méz, méz* [*Honey, Honey, Honey*] (kerettanterv, 2012).

Conclusion

Let music should belong to everyone – Kodály' words represent the process that started in music education. Kodály thought that folk music is our cultural heritage, so Hungarian children need to learn and sing folk songs besides the musical elements like solfeggio, rhythmical patterns, harmonies, intervals, scales, solmisation or absolute notes. Folk music part of every is all nation's mother tongue so the first, accentuated musical experience for children and everyone.

Unfortunately, music education is not the most important subject in the schools in Hungary, and there are not enough music lessons to teach all of the musical element like singing, solfeggio, music theory and music history. Examined the the music books of the first four years it is apparent that the curricula follow Kodály' idea. Several folk songs help children to get to know Hungarian music, as an introduction to artistic music. The exercises are based on Hungarian folk tune, while the list of the artistic composition include Hungarian folk music as well as several genres. We in Hungary are proud to have a large treasury of folk songs and children's songs, which lend themselves easily for music education. Kodály's philosophy of music education and his method have proven their worth all over the world. Everybody should be able to learn music, sing, and can enjoy artistic music.

References

2017/2018 évi tankönyvjegyzék, Oktatás.hu,

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

https://www.oktatas.hu/kozneveles/tankonyv/jegyzek_es_rendeles/kir_tkv_je_gyzek

Albertné Balogh, Márta (2016): *Harmadik daloskönyvem*. Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, Budapest.

Albertné Balogh, Márta (2016): *Negyedik daloskönyvem*. Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, Budapest.

Kerettanterv az általános iskola 1-4. évfolyamára. 1. melléklet. OFI,

Kiss, Henriett (2014): Az első ének-zenei tagozatos általános iskolai énekeskönyvek Kodály-képe. Képzés és gyakorlat. Neveléstudományi folyóirat 2014/1-2.

Kodály, Zoltán (1954): *A zene mindenkié* (ed: Szöllösy, András). Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Kodály, Zoltán (1962): *333 olvasógyakorlat*. Editio Musica, Budapest.

Kodály, Zoltán (1982): *Visszatekintés I.* (ed: Bónis, Ferenc) Zeneműkiadó, Budapest.

L. Nagy, Katalin (2012): Az ének-zene tantárgy helyzete és fejlesztési feladatai. *Parlando*

Laczó, Zoltán (2002): Visszatekintés és hogyan tovább? Az iskolai ének-zene tanításáról. *Parlando*, 2002. 2.

Rajeczky, Benjámin (1960): Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song. *Journal of the International Folk Music Council*, 1960. Vol. 12

Süle, Ferenc (2014): *Kézikönyv az Első daloskönyvem 2. tanításához*. Apáczai Kiadó KFT., Celldömölk

LEHOTKA, Ildikó

doktorandka

Faculty of Music

University of Debrecen Hungary

Bc. Dominik KRPELAN

International accordion days**Slovak Accordion****26.10.2018 Praha**

V dňoch 25 – 28 októbra 2018 sa uskutočnila medzinárodná akordeónová súťaž s názvom **International Accordion Days**, ktorej sa zúčastnilo mnoho domácich českých, ale aj zahraničných súťažiacich, vrátane Slovenska. Súťaž sa konala v priestoroch Pražského konzervatória pred medzinárodne zastúpenou porotou. V rámci súťaže sa uskutočnilo mnoho zaujímavých koncertov, z nich najväčší úspech mal galakoncert Trojanovo tria z Česka a Slovak Accordion Orchestra zo Slovenska.

Trojanovo Trio nesie meno staroboleslavského rodáka a skladateľa Václava Trojana a je zložené z pedagógov Pražského konzervatória: *Pavel Hůla*, husle, *Petr Paulů*, gitara

**TROJANOVO TRIO**

AFA4/2018 ISSN 2453-9694

Trio účinkovalo na mnohých významných festivaloch doma i v zahraničí (Talianko, Nemecko, Slovensko) a natočili CD *Století Václava Trojana*. Spočiatku sa venovali tvorbe Václava Trojana, neskôr program obohatili aj o skladby z filmov, tanga jazzile aj diela Astora Piazzolu – *Libertango, Escualo, Oblivion*. Od Václava Trojana zazneli na koncerty suity k filmom *Císařův slavík* a *Princ Bajaja*. Trio malo vyvážený zvuk, bolo zreteľne počuť, ktorý nástroj má v danom momente výraznejšie postavenie, okrem toho veľmi zaujímavá interpretácia diel – najmä Astora Piazzolu – a využívanie rôznych farieb registrov akordeónu dodalo ich koncertu vysokú, profesionálnu úroveň, ktorú obecenstvo ocenilo na konci standing ovation.

Po nich nastúpil *Slovak Accordion Orchestra*, ktorý tvoria študenti konzervatórií, vysokých škôl, ale aj pedagógov z celého Slovenska. Počet akordeonistov bol (na môj vekus) malý, iba 10, a okrem nich mali ako doplnok aj iné nástroje: bicie, elektrickú gitaru, basgitaru, klavír aj dirigenta.



Program bol pestrý, začala *Musica slovaca* od Iliu Zelenku, nasledoval Ronald Binge *Madrugado*, Michael G. Miller *My*

story. Z interpretácie orchestra bolo na začiatku vystúpenia cítiť nervozitu, ktorá mala za následok nesúhru a občas aj intonačné chyby. Pri interpretácii druhej skladby bolo počuť, že práve v nej sa cítia doma. Aj napriek rovnakému rytmu a témy, ktorá sa prelínala celou skladbou, vedela zaujať dobroú gradáciu a tá zapôsobila pozitívne na poslucháča. Po skladbe G. Millera *My story* prišiel na pódiu **Peter Lipa**, vynikajúci jazzový spevák, ktorý s týmto orchestrom zaspieval skladby *Caracas*, *Balada o 4 koňoch* a *Because of your sad eyes*. V skladbe *Balada o 4 koňoch* dobre spolupracoval s publikom, kde im predspieval a počas spievaní sa publikum pripojilo a spievali spolu. Po tejto skladbe zazneli skladby od A. Piazzollu *Libertango* a *Oblivion*, kde mal sólo nevidiaci akordeonista, absolvent košického konzervatória **Vladimír Košík**. Sóla zahral odmerane, bez intonačnej chyby, ale chýbal hlbší ponor do vnútra skladieb.

Na záver koncertu zaznelo od brazílskeho skladateľa Zequinha de Abreu *Tico Tico*, v ktorom bolo počuť zreteľne sóla klavíra, gitara, basgitary, bicích, ale aj akordeónu.

Celý koncert – až na niektoré nedostatky – bol nádejou, že si budeme môcť vypočuť podobný koncert opäť.
<https://www.youtube.com/watch?v=JbTXNb3fZM>

Bc. Juraj HODAS

Brilantný Fančovičov klavírny recitál v Rajci

Dňa 9. októbra 2018 sa v Dome kultúry v Rajci uskutočnil klavírny recitál z diel Frédérica Chopina v podaní slovenského klaviristu Ladislava Fančoviča. Koncert organizovala Základná umelecká škola v Rajci s podporou Fondu na podporu umenia.

Zdroj <http://www.mzusrajec.sk/>

Ladislav Fančovič je všestranný umelec, ktorý sa po skončení štúdií doma aj v zahraničí (Bratislava, Praha, Viedeň) venuje koncertnému umeniu.

Do programu klavírneho recitálu zaradil sedem diel z klavírnej tvorby Frédérica Chopina:

1. Grande valse brillante in E-flat major op. 18
2. Impromptu No. 1 in A-flat major op. 29
3. Andante spianato et grande polonaise brillante in E-flat major op. 22
4. Scherzo No. 1 in B minor, op. 20
5. Scherzo No. 2 in B-flat minor op. 31
6. Scherzo No. 3 in C-sharp minor op. 39
7. Scherzo No. 4 in E major, op. 54

Hned' pri prvej skladbe, ktorú zahral brilantnou technikou a vynikajúcim precítením pomalých pasáží, vtiahol poslucháča do víru farieb tónov a efektne vyhratých technických pasáží, ktoré Chopin skomponoval. V ďalších dvoch skladbách koncertu ponúkol precítené a melancholické *Impromptu No.1 in A-flat major op. 29*, ktoré poslucháča pohľadilo na duši a *Andante spianato et grande polonaise brillante* in E-flat major op.22, kde očaril kultúrou tónu, interpretačným štýlom a brilantnou technickou vyspelosťou.

V štyroch posledných skladbách Ladislav Fančovič pripravil pre poslucháča esprit hudobnej krásy. V štyroch Chopinových scherzách ponúkol Laco Fančovič symbiózu dramatickej vášne so široko nadýchnutou melodickou klenbou a virtuóznou transparentnosťou nástroja. Pri svojich dokonalých dispozíciach ukázal majstrovský zmysel pre proporčnosť spomenutých parametrov, jeho lyrika bola nesentimentálna, mužná a predsa emotívna. Najbrilantnejšie úseky predniesol s obrovským nadhľadom aj vďaka pevnému úderu.

Interpret mal na koncerte náročnú pozíciu, pretože publikum tvorili prevažne deti, avšak vnímané a pozorné. Svoje sympatie mu vyslali prostredníctvom veľkého potlesku, po ktorom nasledoval aj vynútený prípadok.

Ladislav Fančovič, ktorý je dnes vnímaný aj ako jazzman (formácie Fats Jazz Band), pripravil pre deti v ZUŠ nezabudnuteľné hudobné popoludnie. Možno bolo pre niektorých aj motiváciou...

Bc. Zuzana STRAČINOVÁ Cimbalový seminár a workshop

V dňoch od 14. – 18. novembra 2018 prebiehali na FMU AU v Banskej Bystrici cimbalové semináre a workshopy. Cieľom projektu Cimbalový seminár a workshop bolo poskytnúť odborné informácie o technikách hry na cimbale, ladení a improvizácii v jazzovej a barokovej hudbe. Účastníci mali možnosť rozšíriť si svoje vedomosti v danej problematike pod vedením domáčich aj zahraničných umelcov a pedagógov. Vedľajším zámerom projektu bolo zviditeľnenie úspešnej pedagogicko-umeleckej aktivity pozvaných lektorov.

Rakúsky citarista, profesor **Wilfried Scharf**, pedagóg na Anton Bruckner Privat Universität v Linzi, aktivizuje spolu so svojím zoskupením *Salzburger Saitenklang* tento populárny alpský nástroj, ktorý v 60. rokoch takmer zmizol z koncertnej scény. V roku 1989 sa mu podarilo vytvoriť citarovú triedu na súkromnej univerzite Antona Brucknera, aby priniesol umenie v hre na tento úžasný a často podceňovaný nástroj. Veľkým prekvapením sa stal koncert Wilfrieda Scharfa – očaril publikum nielen svojou hrou na citare, ale aj svojím vystupovaním na pódiu a urobil všetkým dobrú náladu. Bolo evidentné, že hru na tomto nástroji dokonale ovláda, detailne pracuje so skladbami, pozorne načúva pri interpretácii vedenie aj rozvádzanie hlasov. Málokto by očakával, že hra na citare môže byť taká pútavá a zaujímavá.



Salzburger Saitenklang

Sabine Kraus (harfa), Roswitha Steindl (gitará) a Wilfried Scharf

Zdroj https://www.meinbezirk.at/event/braunau/c-konzert-buehne-kino/best-of-salzburger-saitenklang_e193404

V súčasnej podobe má citara 5 melodických strún a 37 sprievodných tónov. Tento typ existuje od roku 1850. Existuje mnoho typov citár a aj mnoho skladateľov, ktorým tento nástroj učaroval. Boli to napríklad nemecký citarista a skladateľ *Georg Freumendorfer* (1881 – 1940), rakúsky *Johann Petzmayer* (1803 – 1884), mníchovský *Alfons Bauer* (1920 – 1997) aj bavorský citarista *Rudi Knabl* (1912 – 2001).

Prednášku o ladení cimbalu mal Mgr. art. **Juraj Helcmanovský**, absolvent AU v Banskej Bystrici, ktorý v 90. rokoch bol na stáži vo firme Bösendorfer vo Viedni a niekoľko rokov pôsobil aj ako cimbalový expert v Londýne. Mgr. art. **Marcel Comendant**, cimbalový virtuóz a pedagóg na konzervatóriu v Bratislave, je tiež absolventom Akadémie umení v Banskej Bystrici. Je členom jazzového zoskupenia PaCoRa trio, etnojazzového kvinteta Bashavel a rôznych zoskupení klasickej hudby.



Zdroj <http://www.musikfest-eichstaett.de/m/de/kuenstler/franziska-fleischanderl-salterio/>

Franziska Fleischanderl sa venuje historickej technike hry na *psaltériu* a *hackbrette*. Špecializuje sa na hudbu z obdobia baroka. Pôsobila ako pedagóg na Anton Bruckner Privat Universität v Linzi. Účastníkom priblížila výskum v Taliansku, ktorý stále prebieha, priblížila udalosti, pri akých sa salterio využívalo a akým spôsobom sa na ňom hralo. Pri hre pizzicato sedela a pri hre s paličkami stála. Približovala aj stavbu nástroja a jeho zdobenie. Vo svojom výskume čerpá z kníh svedectiev, rôznych zbierok, obrazov, nôt, či z múzeí. Objavila mená skladateľov a skladby, o ktorých sa doteraz nevedelo.

Zoskupenie PACORA TRIO, ktoré sa venuje džezovej interpretácii v nástrojovom obsadení husle – *Stanislav Palúch*, kontrabas – *Róbert Ragan* a cimbal – *Marcel Comendant*, ponúklo koncert plný zážitkov a motivácií napredovať v hre na cimbale, ktorý môže byť aj v nezvyčajnej zostave.



Zdroj <https://operaslovakia.sk/v-modrom-kameni-sa-uskutocni-1-rocnik-festivalu-modrokamenska-hudobna-slavnost/pacora-trio/>

Marcel Comendant sa venoval téme jazzovej interpretácie. Improvizácia nie je len to niečo, čo nám v danom momente napadne, ale muzikant potrebuje základ, na ktorom môže ďalej stavať. Aj keď bola jeho prednáška náročná, určite pomohla cimbalistom aspoň sa odhodlať začať prácu s improvizáciou.

Záver semináru spestril koncert študentov, na ktorom predviedli to, čo sa počas uplynulých dní naučili.



ROZHовор**SOM ZNÁМА AJ NEZNÁMA CIMBALISTKA**

Pred 20 rokmi takmer nesmelo prestúpila z budapeštianskej pôdy na pôdu novovznikajúcej školy – Akadémie umení v Banskej Bystrici. Priviezla so sebou nielen nástroj z rodu „ludový“, ale aj vlastné presvedčenie presvedčíť iných o cimbare ako plnohodnotnom koncertnom nástroji. Vytrvala a vytrvalo nielen koncertovala, ale po prvých piatich rokoch pedagogického pôsobenia vyslala do života svojich prvých absolventov. Dnes pôsobí na škole ako docentka koncertnej hry na cimbale. Na jeseň absolvovala už aj svoju inauguračnú prednášku.



Prebehnime spoločne Vaše curriculum vitae a ponúknime z neho zaujímavosti týkajúce sa Vašej profesie – koncertnej cimbalovej umelkyne. Pochádzate z Budapešti, kde ste ako trojročná po prvýkrát vzali do rúk cimbalové paličky. A k nim neskôr aj nástroj. V roku 1974 ste

s vyznamenaním absolvovali Hudobnú akadémiu Ferenca Liszta a v tom istom roku ste sa stali sólistkou maďarského rozhlasu a zároveň aj členkou orchestra Štátnej opery v Budapešti. Súčasne ste pôsobili ako pedagóg najprv na Základnej škole Baranyaia a od roku 1993 aj na Kráľovskej hudobnej strednej škole sv. Ištována, kde vyučujete hru na cimbale dodnes. Zdalo by sa, že máte na tento hudobný nástroj nielen certifikát najvyššej kvality, ale aj koncertno-pedagogický monopol...

Naozaj sa to môže zdať, i keď to nie je pravda. Cimbal je v Maďarsku nesmierne populárny nástroj a školy už vychovali mnohých cimbalistov. Rozdiel je v tom, že na Hudobnej akadémii Ferenca Liszta v Budapešti sa dá študovať iba ako pedagogický smer v kombinácii. Popri hre na cimbale som študovala aj spev – solmizáciu. Všetko pod vedením Tarjáni Tóth Ida. Koncertný smer v štúdiu absentuje a je preto iba na absolventovi, aké získala a následne aj využije podmienky v umeleckom aj pedagogickom presadzovaní sa doma aj vo svete. Hra na cimbale sa začala v Maďarsku na vysokej umeleckej škole profesionálne vyučovať už v roku 1897, teda presne pred sto rokmi než na Slovensku, v Banskej Bystrici.

Cimbal je v európskom regióne vnímaný skôr ako reprodukčný nástroj hudby ľudovej než klasickej, vážnej. I keď v minulosti sa pre nezvyčajný zvuk a farbu nástroja nadchli aj také osobnosti ako bol Igor Stravinskij či Claude Debussy. Napriek tomu ostal doteraz viac-menej v polohe hudobnej kuriozity, síce akceptovateľnej, ale skladateľsky a interpretačne nepreferovanej.

Súhlasím, ale vzápäť túto Vašu informáciu musím doplniť aj o aktuálne fakty. Kým neexistovala originálna

literatúra v dostatočnom zastúpení, siahali sme hlavne po transkripcích. Dnes sa situácia podstatne zlepšila, cimbal si našiel vlastné skladateľské zázemie a po nesmelych „prvolezcoch!“ sa nám venujú naplno aj súčasní skladatelia. V Maďarsku sú to napr. *Miklos Kocsár, Sandor Szokolay, Györe Zoltán, Holós Mathé* či *Béla Vavrinec*, ďalej rumunský skladateľ *Pongrácz Zoltán*, švajčiarsky súčasný autor *Fritz Voegelein*. Samozrejme, že uvítame aj iných autorov a pôvodné diela zaradíme na koncertné pódiá.

Mnohí inštrumentalisti majú vo svete kontakty o. i. aj prostredníctvom umeleckých zväzov, asociácií či iných profesionálnych zoskupení. V Banskej Bystrici sa konal ustanovujúci kongres cimbalistov na Slovensku, ktorého ste boli nielen odbornou iniciátorkou, ale aj profesionálnym garantom...

V Budapešti vznikla *Medzinárodná asociácia cimbalistov*, ktorá dnes zastrešuje registrované skupiny a má 184 právoplatných členov z tridsiatich štátov Európy, Ameriky, Ázie a Austrálie. Asociácia predstavuje už vyše tisícčennú vlastnú základňu interpretov aj nadšencov tohto nástroja. Pri vzniku asociácie som sa stala jej prvou predsedníčkou. Každé dva roky sa uskutočňuje kongres vždy v inom štáte. V roku 1995 sa kongres konal aj na Slovensku v Bratislave. Vtedy sa cimbalisti najmä z radov študentov a ich vyučujúcich pokúsili získať priazeň aj podporu pre tento nástroj. Slovensko reprezentovali *Herta Ugorová, Lídia Mikušová, Margita Chupáčová, Beata Čečková* a *Juraj Helcmanovský*. Práve posledne menovaný – pedagóg košického konzervatória Juraj Helcmanovský sa stal historicky prvým zvoleným predsedom cimbalistov na Slovensku. Na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde sa ako na jedinej vysokej škole na svete študuje

cimbal ako koncertný nástroj, mám poslucháčov, ktorí sú väčšinou Slováci, ale sú medzi nimi aj študenti z Ukrajiny. Záujem prejavili už aj poslucháči z iných štátov. Vo svete existuje iba niekoľko vysokých škôl, kde sa hra na cimbale síce študuje, ale iba ako ľudový nástroj. Sú to mestá Kišinev, Minsk, Ľvov, Peking a Mníchov.

Vaše meno a umelecké vystúpenia si získali vo svete renomé aj prostredníctvom letných kurzov, ktoré pravidelne organizujete aj v maďarskom meste Balassagyarmat.

Prostredníctvom týchto kurzov som získala aj kontakty na Slovensko. Vo svete sa bežne spájajú s týmto maďarským pohraničným mestom stretnutia hráčov na cimbole z Japonska, Francúzska, Belgicka, Nemecka, Švajčiarska, Veľkej Británie aj USA. Tam všade mám svojich poslucháčov, obdivovateľov, ale aj budúcich študentov. Ich nadšenie pre tento nástroj mi sprostredkovalo už niekoľko nevšedných zážitkov, naposledy napr. vo Philadelpii. Na koncerty som účinkovala s hráčmi na bicích nástrojoch (pozn. cimbal tam patrí medzi bicie nástroje) pred viac ako štyritisíc poslucháčmi.

Už sme spomenuli, že cimbal je spojený a viazaný prevažne na hudbu transkripcii, pričom obsahuje veľký štýlový záber. Sú Vaše transkripcie autorizované alebo sú sporadicky aktualizované a jednotlivо koncertne uvádzané?

Pre transkripcie som sa už v minulosti rozhodla práve z dôvodu nedostatku pôvodnej literatúry. Mnohé transkripcie som autorizovala a osobne pripravila. Nemám žiadny špeciálny recept, kritériom mi vždy bola dispozícia nástroja a pochopiteľne samotná skladba. Počas umeleckého a koncertného pôsobenia som uviedla diela od najstarších dôb stredoveku až po súčasnosť. Najčastejšie sa na pódiu

objavovali aj objavujú skladatelia z 18. storočia – Felice Giardini, Carlo Monza, Melchior Chiesa, Paulo Salunini a J. B. Lully. Medzi transkripcie patria aj diela pôvodne písané pre staré čembalá, harfy a komorné súbory. Z najnovších transkripcí siham najmä k orchestrálnym dielam Ferenca Liszta.

A čo sa nástroja týka, nie je jednoduché získať kvalitný nástroj. Medzi známych nástrojárov patrí v Budapešti žijúci István Jancso, ale výborné meno má aj český nástrojár z Brna Pavel Všiansky. Medzi svetovú elitu patria značky hackbrettov Johanna Fuchsa zo Švajčiarska a Pichelmeyer z Nemecka. Medzi maďarské zakladateľské osobnosti cimbalovej školy patrí Gejza Alaga.

Okrem pedagogickej činnosti na Akadémii umení v Banskej Bystrici pravidelne koncertujete a neúnavne propagujete vlastný koncertný nástroj. Kde všade vo svete sa mohli stretnúť poslucháči s Vaším umením?

Koncertujem pravidelne v mestách celej Európy, na koncerte v Mnichove bolo napr. vyše tritisíc poslucháčov. Zaujímavý bol aj koncert vo Francúzsku. Odznelo tam pôvodné dielo Pongráčza Zoltána pre elektrický cimbal ako súčasť konferencie elektroakustickej hudby. Najviac koncertujem pochopiteľne doma, nahrávam v rozhlase aj televízii. Spolupracovala som s dirigentmi Rafaelom Frübeckom de Burgos, Janosom Ferencsikom a Walterom Wellerom.

Ostanete verná cimbalu iba ako interpretka? Sama ste povedali, že pôvodných diel pre tento nástroj je ako Šafránu...

Zatiaľ určite áno, aj keď nevylučujem inú spoluprácu v budúcnosti.

Poznámka: Rozhovor s Viktóriaou Herencsár vznikol už dávnejšie pre Hudobný život, inšpiráciou k jeho oživeniu bola skutočnosť, že Viktória Herencsár postupuje ďalej vo svojej pedagogickej kariére a po absolvovaní všetkých nevyhnutných náležitostí by sa mala stať vysokoškolskou profesorkou.

A že koncertuje naďalej, svedčí skutočnosť, že v lete 2018 absolvovala veľké turné v Číne a momentálne je na koncertnom turné v krajinách Južnej Ameriky.

Zhovárala sa: Mária Glocková

Viac na:

http://viktoriaherencsar.com/HUN_Media/HUN_video.html

http://viktoriaherencsar.com/EN/EN_index.html

Barbora SIMONOVÁ Slávnoſtný koncert Vojenskej hudby Banská Bystrica

Pri príležitosti stého výročia od ukončenia prvej svetovej vojny a dňa vojnových veteránov sa uskutočnil slávnoſtný koncert Vojenskej hudby Banská Bystrica, ktorý bol spojený s oceňovaním vojnových veteránov. Koncert sa konal v budove Štátnej opery Banská Bystrica 8. novembra 2018, za prítomnosti prezidenta Slovenskej republiky, ministra obrany SR, náčelníka Generálneho štábu OSSR a veliteľa prezidentskej kancelárie SR.

Slávnoſtný koncert sa začal slávnoſtne a vojensky. *Vojenská hudba Banská Bystrica* (VHBB), ako jeden z troch profesionálnych dychových orchestrov na Slovensku, otvorila koncert brilantným výkonom: zaznelo finále zo slávnej Rossiniho predohry *William Tell*. Taktovky sa pri prvej skladbe koncertu ujal zástupca veliteľa VHBB npor. **Marek Flimel**. Technicky náročná kompozícia bola interpretovaná precízne, vo výkone orchestra bola nielen vojenská precíznosť a disciplína, ale i muzikantský cit a agogika.

Dramaturgovia koncertu, Mgr. **Michal Luciak**, poradca prezidenta pre vnútornú politiku a kpt. Mgr. art. **Ján Goliáš**, veliteľ VHBB, rozdelili koncert do troch častí. Prvá časť sa niesla v znamení operných árií z opier *Tosca*, *Lovci perál*, *Carmen* a *Anna Bolena*. Predstavili sa operní sólisti, sopranistka **Mária Porubčinová**, mezzosopranistka **Monika Fabianová**, tenorista **Dušan Šimo** a barytonista **Šimon Svitok**. Kým Porubčinová s Fabianovou sú sólistky minimálne

európskeho významu a ich výkony rezonujú vo viacerých operných domoch Európy, mužskí sólisti boli z domácej scény. Dirigentskej taktovky sa ujal veliteľ vojenskej hudby kpt. **Ján Goliáš**, ktorý presným dirigovaním nekompromisne vládol zvukovému kolosu päťdesiatich dychových hráčov, z ktorých takmer polovica boli absolventi Akadémie umení



Mária Porubčinová
foto © Zdenko Hanout

v Banskej Bystrici. Aj napriek mohutnosti a masívnomu zvuku orchestra, sólové party spevákov vynikli a ich hlasy nezanikali. Nádhernou farbou aj kultúrou interpretácie vynikla Mária Porubčinová v árii *Vissi d'arte* z opery *Tosca*. Najnáročnejší kus koncertu bola záverečná kompozícia prvej časti koncertu, finále z Donizettihho opery *Anna Bolena*, kde sa predviedli všetci štyria sólisti. Náročné party spevákov, ale i orchestrálne party plné rytmických, metrických i agogických

zmien, boli zvládnuté nad očakávania. Pritom orchester VHBB sa stretol s náročnými partami opernej hudby prvýkrát.

Po prvej opernej časti koncertu nasledoval príhovor prezidenta SR Andreja Kiska a dekorovanie vyznamenaných vojnových veteránov. Protokolárny akt, za prítomnosti Čestnej stráže prezidenta SR, bol predelom pred druhou – muzikálovou – časťou koncertu. Ako sólisti sa predstavili Miroslava Partlová a Patrik Vyskočil, ale i začínajúce speváčky, študentky bratislavského konzervatória Monika Drgáňová a Lenka Machciníková.

Okrem zmeny sólistov a repertoáru sa zmenila aj farba orchestra v aranžmánoch slovenského skladateľa jazzovej hudby Pavla Zajačka. Na orchestri bolo cítiť, že hráči sú uvoľnenejší a istotu orchestra predstavovali okrem dirigenta npor. Mareka Flimela aj vynikajúca rytmická sekcia (rtm. Jozef Kalfas, des. Jaroslav Ozimý), klávesové nástroje civilného hráča vojenskej hudby Zdenka Huszárika a basová gitara čat. Dominika Kobulnického.

Krásna scéna, svetelné efekty s dymom a jedinečný zvuk orchestra však nestačili na zakrytie nie veľmi šťastného výberu piesní a sólistov. Intonačné problémy v Partlovej sólach „zachraňovali“ mladé vokalistky. Priemerný spevácky výkon predviedol Patrik Vyskočil, známy najmä z televízie a divadla Nová scéna. Väčšina piesní v anglickom jazyku nepatrila k populárnym a nie celkom zapadla do dramaturgie koncertu. Jediným znáym kusom bola pieseň *Don't cry for me Argentina* z muzikálu Evita, ktorá však v nezvyčajnom aranžmáne Pavla Zajačka bola takmer nespoznateľná.

Záverečné štylizované pásmo v réžii Mariána Čupku sa nieslo vo folklórnom štýle, doplnila ho ľudová hudba Michala Kvítkovského a mužský spevácky zbor zo Šumiaca.

Hovoreným slovom sprevádzal **Juraj Sarvaš**. Orchester Vojenskej hudby bol „iba“ farebnou kulisou k zvukovej pestrosti ľudovej hudby. Zaujali aranžmány slob. **Jakuba Laca** s využitím bohatej palety inštrumentácie, pri ktorej striedal vojenskú hudbu s ľudovou v nezvyčajnej harmónii.

Posledná časť koncertu bola pre mnohých divákov najzaujímavejšia. Rozprávanie **Juraja Sarvaša** o prvej svetovej vojne, projekcia fotografií z tohto obdobia a krásne zdobené horehronské kroje vyčarili jedinečnú atmosféru, dotvorenú tanečnými výkonmi súboru Mladosť pod vedením Martina Urbana. Záver programu tvorila slovenská ľudová pieseň *Kopala studienku*, ktorú zaspievali všetci účinkujúci.

Koncert **Vojenskej hudby Banská Bystrica** bol pre všetkých výnimočným a mimoriadnym zážitkom.



Foto © Zdenko Hanout

TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 4/2018

Odborný vedecký časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

AFA je členom mediálnej skupiny EBSCO

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Počet strán: 189

ISSN 2453-9694

Fotografie sú použité z voľne dostupných citovaných internetových portálov,
z archívu umeleckého fotografa Zdenka Hanouta.

Zdroje použitých notových materiálov sú súčasťou bibliografického aparátu
v jednotlivých príspevkoch a použitých častiach dizertačných prác.

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

Krásne a pokojné sviatky Vianoc,
a šťastný nový rok **2019**
praje všetkým spolupracovníkom, kolegom,
prispievateľom a čitateľom

redakcia AFA

