

AFA

ad fontes artis



0/2016

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

REDAKČNÁ RADA

Vedecká 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

POLSKO



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof.AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora
w Pułtusk
Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego
Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki
Bydgoszcz

MAĐARSKO



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
Litua

SLOVENSKO



doc. PaedDr. BEDNÁRIKOVÁ Janka, PhD.
Pedagogická fakulta
Katolícka univerzita
Ružomberok



doc. PaedDr. KOPČÁKOVÁ Slávka, PhD.
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Prešov



prof. PaedDr. Mgr. et MgA. DIDI Vojtech
rektor Akadémie umení

doc. Mgr. art. STRENÁČIKOVÁ Mária, CSc.
dekanka Fakulty múzických umení AU

PhDr. GLOCKOVÁ Mária, PhD.
Katedra teoretických predmetov FMU AU

AFA EDITORIÁL

Myšlienka vzniku vedeckého časopisu nie je na Fakulte múzických umení nová. Dozrievala dlhšie, názory sa rôznili. Napokon zvíťazil pragmatizmus, skúsenosti aj samotná životná prax. Úvahy nadobudli konkrétne predstavy ...

AFA - Ad Fontes Artis

K prameňom umenia a ku všetkým jeho meandrom - to je motto aj náplň elektronického časopisu. Možno by sme mohli - už bez rozšírenia názvu - dodať, že aj bližšie k čitateľom a záujemcom, pre ktorých nie je umenie iba špecifickou kategóriou, ale konfrontačným, sumarizačným aj bilančným priestorom.

Konfrontačný moment priniesol myšlienku rozšírenia hraníc. Bezhraničný medzinárodný komunikačný kód hudobného umenia posunul spoluprácu, oslovili sme odborníkov z Maďarska, Poľska, Česka, Rumunska a Litvy. Ich „áno“ je potešujúce, zaväzujúce a rozširuje vedeckú platformu o nové témy.

Nulté číslo je vstupný projekt, nemá (zatiaľ) potrebné administratívno-mediálne náležitosti, ale je dôležitým krokom k vykročeniu za novým spôsobom rozširovania dosiahnutých vlastných výsledkov aj získavania informácií zo zahraničia.

Je možno symbolické, že časopis vzniká v Roku slovenskej hudby a slovenská hudobná verejnosť sprístupňuje svoje odborné aj vedecké „party“ spoločnému auditóriu doma aj v zahraničí.

AFA OBSAH

Mgr. art. FRESSEROVÁ Božena, PhD.....	9
ÚVAHY NAD VERDIHO GILDOU	
<i>Reflections on Verdi's Gildas</i>	
Mgr. art. KONČEK Marek.....	19
GRAŻYNA BACEWICZ:	
KOMPOZÍCIE PRE HUSLE A SLÁČIKOVÉ KOMORNÉ ZOSKUPENIA	
<i>Grażyna Bacewicz:</i>	
<i>compositions for violin and bow-string chamber ansambles</i>	
Mgr. art. MATIS Tomáš, ArtD.....	33
KOMORNÉ DIELO JOHANNESA BRAHMSA	
<i>Chamber works of Johannes Brahms</i>	
PAPP Gábor, ArtD.....	43
HUSLOVÍ VIRTUÓZI 20. STOROČIA	
<i>The virtuoso violinists of the 20th century</i>	
PUSKÁS Levente, ArtD.....	59
ZVLÁŠTNE TECHNIKY V DIELACH PIERRA BOULEZA PRE SAXOFÓN	
<i>Particular technical styles in saxophone compositions</i>	
<i>of Pierre Boulez</i>	
PhDr. ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ Danica.....	90
DENNÍK Z NOTOVEJ OSNOVY	
<i>Music Diary</i>	
Mgr. art. ZOBALOVÁ, Stanislava, ArtD.....	99
SÓLOVÉ VIOLONČELO V REPERTOÁRI ŠO BANSKÁ BYSTRICA	
<i>Sole violoncello in Repertoire of SO Opera Banska Bystrica</i>	

PRÁCE POSLUCHÁČOV SEMINÁROV PUBLICISTIKY.....	136
Jaroslav HELL.....	137
<i>Nezvyčajný koncert v Žiline</i>	
Lenka JOMBÍKOVÁ.....	140
<i>Výchovný koncert LetArt Band / Rockeri vychovávajú mladých</i>	
Michaela FORGÁČOVÁ.....	142
<i>CHORUS MINOR opäť ožil!</i>	
Henrich KRÁLIK.....	144
<i>Pierre Badel na FMU AU</i>	
Ondrej KONEČNÝ.....	149
<i>Kritizujem kolegu</i>	
Katarína KURUCOVÁ.....	151
<i>Postmodern Jukebox</i>	
TIRÁŽ.....	152

AFA ŠTÚDIE
AFA ANALÝZY
AFA NÁZORY
AFA POLEMIKY
AFA KRITIKY
AFA ROZPRÁVY
AFA ROZHOVORY
AFA ESEJE
AFA RECENZIE

Mgr. art. FRESSEROVÁ Božena, PhD.

FMU AU Banská Bystrica

ÚVAHY NAD VERDIHO GILDOU

Reflections on Verdi's Gildas

ABSTRAKT

Šašo Rigoletto je mužom dvoch svetov a tvárí a milujúcim otcom. Univerzálny príbeh Victora Huga vytvoril predpoklad pre vznik jednej z najznámejších opier Giuseppe Verdiho Rigoletto. Interpretácia Verdiho postáv prináša nielen otázky ich hlasovej problematiky, ale aj ľudských príbehov a osudov.

ABSTRACT

Buffo Rigoletto - a man of two worlds and two faces. Satirical ironic - loving father. Universal story of Victor Hugo is a core of one the most famous operas. Interpretation of Verdi's characters goes not only into questions of their vocal topic but mostly into building of characters of different human destinies.

Tvorba geniálneho predstaviteľa talianskej opery Giuseppe Verdiho (1813 - 1901) je vždy priestorom pre zamyslenie sa nad jeho hudobným odkazom. Mapovanie Verdiho



tvorby, hodnotiace kritiky, semináre hudobných teoretikov, úvahy a vlastné aktívne skúsenosti interpretov zaplňajú médiá a vo verbálnej rovine vykresľujú jeho život a dielo. Dominantným uctením

si Verdiho pamiatky je však celosvetový dôraz na inscenovanie jeho výnimočného operného odkazu. Akékoľvek i výstižné slovné vyjadrenie môže len ťažko konkurovať sile a hĺbke aktívneho či pasívneho emocionálneho zážitku zo živej produkcie jeho diel. Speváci, ktorým sa podarilo interpretovať niektorú postavu z jeho opier, sú nielen prijímateľmi pôsobivosti jeho

hudobnej reči, ale najmä realizátori zosobňujúci rozmanité ľudské osudy. Verdiho slávna *La trilogia popolare* (Rigoletto, Trubadúr, Traviata) môže slúžiť ako ukážka hudobnej charakteristiky rôznorodých ľudských osudov s prekvapujúco aktuálnym jadrom prežívajúcim storočia.

Opera *Rigoletto* mala premiéru 11. marca 1851 v divadle La Fenice v Benátkach. Libreto napísal Francesco Maria Piave na motívy románu Victora Huga *Le roi s'amuse* (Kráľ sa zabáva). Verdi v tejto opere prvýkrát opúšťa tému spoločensko-historickej drámy riešiacej osudy istého kolektívu, národa. Naopak, pozornosť sústreďuje na osudy jedinca. Rigoletto priam šokuje ostrou charakteristikou postáv s dokonalou psychologickou drobnokresbou. Dramatická pravdivosť dostáva priestor i v novom tvare monológu, ariosu.

Extrovertnejším dojmom pôsobí *Il trovatore* (Trubadúr), ktorého premiéra sa uskutočnila 19. januára 1851 v Teatro Apollo v Ríme. Prostredie a príbeh rytierskeho stredoveku v dráme španielskeho autora Antonia Garcíu y Guetierreza *El trovador* libretisticky spracoval Salvatore Cammarano. Dramaticky napäté osudy prežíva štvorica hlavných hrdinov, Azucena, Leonora, Manrico a Luna. Trubadúr je považovaný za Verdiho najmelodickejšiu operu, vyniká krásnymi áriami, duetami, zbormi i ohnivým orchestrálnym zvukom.

Diametrálne odlišnou je len o dva mesiace mladšia opera *La traviata* s premiérou 6. marca 1853 tiež v benátskom Grand Theatre La Fenice. Libreto sa ujal Francesco Maria Piave podľa románu Alexandra Dumasa ml. *La Dame aux Camélias* (Dáma s kaméliami). Toto komornejšie dielo s neobyčajnou detailnosťou preniká do emocionálneho sveta skúsenej kurtizány. Violettin príbeh lásky opäť prináša pohľad na osud jedinca ovplyvneného spoločenskými konvenciami doby. Schopnosťou obetovať naozajstnú lásku odkrýva veľkosť a silu svojho charakteru.

Verdiho **Rigoletto** tvorí neodmysliteľnú súčasť kmeňového repertoáru operných domov na celom svete. Úspešnosť tohto titulu možno hľadať už v samotnom literárnom námete. Divadelná hra Victora Huga *Kráľ sa zabáva* totiž nastoľuje morálne otázky, ktoré ako ukazuje historický vývin, nestrácajú na svojej aktuálnosti. Dilema, v ktorej sa človek ocitá v danom spoločenskom systéme a danej životnej situácii, je dilemou svedomia ako prežiť a riešiť nielen vlastnú existenciu, ale najmä niešť zodpovednosť za iných. Rigolettovu situáciu v nemalej miere ovplyvňuje jeho telesné postihnutie, ale najmä spoločensko-politické okolnosti jeho životnej etapy. Jeho svedomie sa búri proti amorálnosti, arogancii a bezcitnosti svojho chleboдаря. Šašo Rigoletto je vlastne „hovorcom“ svojho pána – zamestnávateľa, teda je nútený používať jeho rétoriku. Veď i príslovie hovorí: „*Koho chlieb ješ, toho pieseň spievaj!*“ Nútenú pretváрку kompenzuje vo svojom osobnom živote hlbokou otcovskou láskou k svojej dcére Gilde. Gildin osud napriek Rigolettovej všemožnej snahe o jej izoláciu a ochranu pred morálnou krutosťou vládnucej spoločenskej vrstvy neunikne skutočnostiam, z ktorých ona nenachádza iné riešiteľné východisko, než je smrť. Gildina postava v celkovom kontexte príbehu vyznieva ako obeť, predovšetkým obeť lásky. Vyrastala bez matky, v prísnej izolácii od nástrah vonkajšieho sveta. Prebúdajúci sa lúboštný cit v nej naliehavejšie vyvoláva túžbu spoznať identitu svojej rodiny. Chýbajúci ženský element jej čiastočne kompenzuje spoločníčka Giovanna, dôverníčka aj pomocníčka jej prvej lásky. Gilda nepoznala ani otcovo meno, cítila iba jeho hlbokú, starostlivú, otcovskú lásku. Jej svet bol jednoplošne čistý, jasný a nadovšetko dôverčivo úprimný. Preto sa v nej prebudí rovnako oddaný a hlboký cit i k Vojvodovi. Slávna ária *Gualtier Malde, nome di lui si amato* z 1. dejstva opery je pôsobivým vyjadrením dievčenského očarenia z doposiaľ nepoznaného lúboštného citu. Verdiho

radostná tónina E dur prináša opakované stúpanie a klesanie základného motívu.

Teurer Na-me, des-sen Klang tief mir in die See-le drang, ru-fe
Cu-ro no-me che il mio cor fe-sti pri-mo pal-pi - tar, le-de-

mei-ner Lie-be Glück e-wig mir ins Herz zu - rück! Kaum gehört, erklang dein
li-zie dell'a - mor mi del sempre ram-men - tar! Col pensier il mio de-

Na vrcholoch zaužívaná fermata umocňuje pocit stúpajúceho vzrušenia, záver árie ho však stlmí. S obdobným kompozičným zámerom sa vo vokálnom parte

knie-te, sah ich dort ei-nen Jüng - ling in fri-scher Jugend-blü-te; zwar un-sre Lip-pen
dí - o, be-to e fa-to le un gio-va-ne of-fria-si al guar-do mi - o, se i - lab-bri no-stri
Kl. 12.

schwie - gen, doch deut-lich, deut-lich sprach der Blick.
tue - que-ro, dogl' oc-chi il cor, il cor parlo.

Gildy stretávame i v árii z 2. dejstva *Tutte le feste al tempio*. Princíp klesania melódie z emocionálne zdôvodnených vrcholov vyjadruje realitu jej zradenej, nenaplnenej lásky a jej životného osudu. I záverečná, umierajúca a „nebesky čistá“ melódia, ktorá klesá z vysokého b² opäťovne vyjadruje jej pokornú, hlbokú lásku, ale i vyrovnanie sa s nepriazňou osudu. Gilda zvolí smrť sebaobetovaním. Ale nie je to len záchrana nehodného objektu jej lásky. Je to obeť pre lásku ako takú – vrúcny, čistý, oddaný, seba obetujúci cit. Napriek tomu toto radikálne riešenie vzbudzuje otázky. Okrem zradenej lásky je to i vyjadrenie protestu voči životu v spoločnosti bez morálnych hodnôt? Dojemný, intímny duet otca a dcéry *Piangi, piangi, fanciulla* z 2. dejstva je odmietnutím zhýralého sveta s utvrdzujúcim pocitom vzájomnej spätosti. Gildina snaha o záchranu milovaného v dramatickom duete *Si, vendetta* (záver 2. dejstva) je márna.

Ako by bol však ďalej pokračoval život obidvoch protagonistov, otca a dcéry, keby sa Rigoletto nerozhodol pomstiť vojvodov čin vraždou? Hugov i Verdiho príbeh má jasné kontúry s jednoznačným, až ironickým záverom. Otec si nechtiac zaplatí vraždu vlastnej dcéry! Sebaobetovanie za iných je ale tiež forma samovraždy. Radikálne rozhodnutie o vlastnej, dobrovoľnej smrti vzbudzuje otázku o slabosti alebo naopak potrebnej sile k takémuto činu. Z tohto pohľadu je nielen Rigoletto, ale i Gilda riešiteľkou príbehu. Jej smrť odkrýva totálny morálny marazmus spoločnosti, ale i dôsledky, ktoré takýto čin vyvoláva pre tých, ktorí zostávajú. Verdiho Gilda je jasný, pozitívny lúč dobroty, úprimnosti a vrúcnej, čistej lásky.

Lyrický soprán so schopnosťou koloratúry je ideálnym typom hlasu pre interpretáciu tejto postavy. Charakter hlasu v otázkach jeho *timbru, mäkkosti, tónovej plasticity* a *emocionálneho vyjadrenia* by mal byť v súzvuku s charakterom postavy. Zaujímavosťou vokálneho partu Gildy je *uplatňovanie*

tzv. interpolovaných alikvotných tónov, ktoré sú v interpretačnej praxi bežné. Tento spôsob nahradenia nižšieho originálu vyšším, zvyčajne oktávovým skokom, by však u Verdiho nemalo byť samoučelným vokálnym efektom. K tejto problematike sa v knihe Niela Rishoia *Edita Gruberova – Portrét* vyjadruje i svetoznáma diva. Používanie interpolovaných tónov podmieňuje ich dramatickým zdôvodnením. Napríklad zaužívané *des*³ (originál *des*²) v závere duetu Gildy a Vojvodu z 1. dejstva *Addio, addio, speranza ed anima* môže pôsobiť príliš manifestačným dojmom.



Ak sa držíme Verdiho psychologicky detailne prepracovaných charakterov, tak vo veciach lásky neskúsené dievča bude v rozlúčke cudnejšie a naopak, skúsený zvodca príliš rafinovaný na to, aby odplašil svoju budúcu obeť. Tobôž, keď sú pri rozlúčke niekým vyrušení. Avšak rovnaký princíp zaužívaný v závere 2. dejstva – duet Rigoletta a Gildy s *es*³

(originál es²) možno zdôvodniť ako poslednú šancu Gildy zvrátiť vražednú pomstychtivosť zúfaleho otca.

zeihn, ver - zeihn, ver - zeihn, dann wird auch uns der Him - mel
ein, ja, gleich des Him - mels Blitz bricht das Ver - der - ben
einst ver - zeihn!
auf dich her - ein!

(Sie gehen durch die Mitte ab)

(Gehet mit ei-)

V árii *Gualtier Maldé* zaužívaná a staccatami okrášlená kadencia s vysokým dis³ rozhodne presahuje Verdiho „čistejšiu“ verziu. Ale možno ju prijať ako vrcholný pocit šťastia, korunovaný záverečným skokom na h² v mäkkom, vokálne náročnom *messa di voce*.

sein, ja
sein, - rü,

Str.

Bläs. Str.

pp

fg. Bässe

Polemiku určite vzbudzuje rozložený stúpajúci kvintakord E dur, ktorý končí na držanom e³ v tzv. „dovetku“ árie. Ten je maximálne vzdialený od originálu, pokojnému, strácajúcu sa trilku na e².



Táto verzia je i z vokálno-technického hľadiska diskutabilná. Držané dlhé tóny trojčiarkovanej oktávy už strácajú prirodzené vibrato a kvalitatívne získavajú charakter tzv. „bieleho“ hlasu. V opernej literatúre všeobecne vyjadrujú extrémne emocionálne stavy, zúfalstvo, šialenstvo alebo naopak, extázu šťastia. Z pohľadu hlasových kvalít je pre interpretáciu Gildy najideálnejší soprán so schopnosťou vyjadrenia širokej emocionálnej škály, v ktorej sa zmieta Gildina introvertná povaha. Jej introvertnosť je znásobená izoláciou životného prostredia, chýbajúcou materinskou láskou a z toho vyplývajúcou duševnou samotou. V týchto súvislostiach je vysvetliteľná i intenzívnosť jej citového vzplanutia k Vojvodovi, objektu prvej lásky. Sila a úprimná čistota doposiaľ nepoznaného citu zatienia schopnosť racionálneho myslenia.

Ak sa vrátíme k spomínanej rozporuplnej verzii záveru árie *Gualtier Maldé*, tak odpoveď nájdeme vo Verdiho geniálnej, nuansovitej znalosti uvedenými životnými okolnosťami determinovaného, duševného sveta mladého dievčaťa. Vo Verdiho origináli je dominujúci trilok na e²

logickým introvertným vyjadrením chvejivého pocitu šťastia. Z vokálno-technického hľadiska je tento zámer vo verzii s e³ len veľmi ťažko vyjadriteľný.

V poslednom, 4. dejstve opery udalosti dostávajú rýchly spád. Slávny kvartet, v ktorom Gilda na vlastné oči spoznáva charakter svojej lásky, tvorí vlastne zdvojený dialóg. Na jednej strane Vojvoda zvädzajúci Maddalenu, na druhej úbohý otec so zneuctenou dcérou. Vokálny part Gildy je vo vypätých miestach melodicky súzvučný s orchestrálnym sprievodom. Verdi tak vytvára pôsobivý, dominujúci akcent jej osobnej tragiky. Temporytmus deja urýchľuje i blížiaci sa búrka, (tercet Sparafucile, Maddalena a Gilda) ako predzvesť gradujúcej drámy. Záverečný, tzv. „vrecový“ duet je dramatickým bojom otca o život svojej jedinej milovanej dcéry. Gildine ubúdajúce sily, vyjadrené už nekompaktnou vokálnou líniou, možno interpretačne vyjadriť použitím spomínaného tzv. „bieleho“ hlasu. Gildinou smrťou je tragédia zavŕšená, osudy hrdinov naplnené.

Verdi Gildu obdaril nádhernými melódiami, ktoré obdivuhodne charakterizujú jej úprimnosť a hlbokú, oddanú lásku, lásku doslova až po samý hrob. Je šťastím interpretovať takúto postavu.



Božena Fresserová
ako Gilda

BIBLIOGRAFIA

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*, klavírny výťah, C. F. Peters, Leipzig 10897

RISHOI, Niel: *Edita Gruberova - Portrét*, Hudobné centrum a vydavateľstvo SLOVART spol. s. r. o., Bratislava, 2005, ISBN 80-8085-041-0

Fotografie sú z archívu autorky príspevku z inscenácie opery *Rigoletto* z roku 1979 v opere Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici (režisér Koloman Čillík, dirigent Boris Velat, scéna a kostýmy Pavol Herchl).

Mgr. art. KONČEK Marek

Sólo a tutti hráč v rôznych umeleckých zoskupeniach

GRAŻYNA BACEWICZ:

KOMPOZÍCIE PRE HUSLE A SLÁČIKOVÉ KOMORNÉ ZOSKUPENIA

Grażyna Bacewicz:

compositions for violin and bow-string chamber ansambles

ABSTRAKT

Osobnosť poľskej skladateľky Grażyny Bacewicz nie je v slovenskom prostredí veľmi známa, uvádzame jej stručný životopis, pojednávame o tvorbe skladateľky zameranej na komornú hru, ktorá tvorí ťažisko jej tvorby, uvádzame výber niekoľkých diel a ich analýzu.

ABSTRACT

The purpose of my diploma thesis is to introduce the personality of polish composer Grażyna Bacewicz, who is unknown in Slovakia, is composers brief curriculum vitae, describes two main composers styles in two periods of her life, consists of selection few compositions and their analysis.



Grażyna Bacewicz sa narodila 5. februára 1909 v poľskom meste Łódź v hudobne založenej rodine. Pochádzala zo štyroch súrodencov, mala dvoch starších bratov Kiejstuta a Witolda a mladšiu sestru Wandu. Starší bratia sa tiež profesionálne venovali hudobnému umeniu. Už od útleho veku bola Grażyna vedená k štúdiu hudby, prvým učiteľom bol jej otec Vincas Bacevičius. V ranom veku začala inklinovať k hre na husliach a komornej hudbe, spolu so svojimi bratmi. Mladšia sestra sa nevydala na hudobno-umeleckú dráhu, ale na literárnu. Wanda sa stala obdivovateľkou sestry Grażyny a ako známa

spisovateľka a poetka ju všemožne podporovala. Viedla jej korešpondenciu a zachránila niekoľko diel, ktoré vznikli v ranom veku a skladateľka nemala záujem ich verejne publikovať.

Grażyna si bola blízka aj so svojím bratom Kiestutom. Po skončení strednej školy v Łodzi ho nasledovala do Varšavy, kde neskôr ako koncertná huslistka spolu s bratom klaviristom odpremiérovala niekoľko sonát z vlastnej tvorby. Na konzervatóriu vo Varšave študovala hru na husliach a klavíri, no už v tom čase bola presvedčená, že jej životným poslaním je skladateľské remeslo. Mladá študentka mala vynikajúce dispozície, podľa spomienok hudobného skladateľa, profesora *Kazimierza Sikorského* (1895 – 1986), Grażyna mala vynikajúci sluch, hudobnú pamäť, bola veľmi pozorná, pracovitá, s upreným pohľadom na cieľ, ku ktorému smerovala. Priatelia hovorili o nej ako o človeku, ktorý sa neustále vzdelával. Dokonca počas štúdia na Varšavskom konzervatóriu absolvovala jeden a polročné štúdium filozofie na Varšavskej univerzite.

Snáď najväčší vplyv na život Grażyny Bacewicz malo stretnutie so skladateľom Karolom Szymanowským (1882 – 1937) na Varšavskom konzervatóriu. Keďže Poliaci Szymanowského generácie absolvovali väčšinu svojich štúdií v Nemecku, samotný majster mladých študentov nabádal, aby nezostávali v Poľsku, ale aby cestovali do európskych skladateľských centier. To viedlo Bacewicz a mnohých iných jej súčasníkov do Paríža na inštitút *École Normale de Musique*. Tu sa mladá skladateľka stretáva s Nadiou Boulanger (1887 – 1979). Celý parížsky pobyt bol zrealizovaný vďaka Ignácovi Paderevskému (1860 – 1941), poľskému klavírnemu virtuózovi a štátnikovi, ktorý videl v mladej študentke veľký skladateľský potenciál.

Grażyna Bacewicz ukončila svoje štúdium vo Varšave v roku 1932. Hru na husliach vyštudovala u profesora Jozefa Jarzębského (1878 – 1955), klavír v triede profesora Jozefa Turczyńskiego (1884 – 1853) a kompozíciu u Kazimíra Sikorského

(1895 - 1968). Na maturitnú skúšku skomponovala *Sinfoniettu* pre orchester, *Sonátu pre husle sólo* a *Sláčikové kvarteto*. Tieto tri diela boli uvedené na špeciálnom koncerte, kde sa hrala výhradne skladateľkina hudba.

Po skončení štúdia v Poľsku sa vydala do už spomínaného Paríža, kde v rokoch 1932 - 1933 študovala hru na husliach u André Toureta (*1929) a kompozíciu u Nadii Boulanger. Počas tohto obdobia skomponovala diela *Sonatína* pre klavír, *Detskú suitu* pre klavír a *Dychové kvinteto*. *Dychové kvinteto* skomponované v roku 1932 v neoklasicistickom štýle bolo prvým dielom, ktoré bolo ocenené prvým miestom v súťaži mladých skladateľov. V roku 1934 Bacewicz prichádza do kontaktu s Carlom Fleschom (1873 - 1944), prominentným svetovým huslovým virtuózom. Podľa jej vlastných slov to bol prísny, ale veľmi konkrétny a vecný pedagóg. V neskorších rokoch jej života porovnáva pedagogické metódy hodín u Flescha a Davida Oistracha (1908 - 1974), kde spomína na pozornosť Oistracha vo vzťahu k svojim študentom. Nikdy ich neprerušoval, vždy nechal každého zahrať do konca, na rozdiel od Flescha, ktorý prerušoval hranie neustále, jeho hlas bol stále zvýšený, direktívny. Možnosť vidieť prácu Oistracha so študentmi mala aj vďaka ich dlhoročnému priateľstvu, spoznala ho už v prvom ročníku *Wieniawského Medzinárodnej husľovej súťaže*, ktorá sa konala v roku 1935. David Oistrach tam vtedy získal druhé miesto. Prvé obsadil francúzsky huslista Ginette Neveu (1919 - 1949).

V tvorbe G. Bacewicz sa evidentne javí, že skladateľka sa v neoklasicistickom štýle cíti byť doma. Tento základ dokázala prepojiť s kreatívnou estetikou, ktorá deklarovala jej hudobný temperament. Od diela *Dychové kvinteto* (1932) až po dielo *Ouvertúra* (1943) skladateľka dokazuje, že dostatočne vycibрила a expandujúco rozvinula svoje skladateľské schopnosti. V roku 1936 bola v Poľsku vyvinutá snaha znížiť hegemoniu Varšavskej filharmónie, vznikol Orchester poľského

rozhlasu so sídlom v Katoviciach, ktorého prvým dirigentom bol Grzegorz Fitelberg (1879 - 1953). Ten pozval mladú inštrumentalistku, aby sa pripojila k tomuto projektu. Bacewicz neodmietla, prijala pozíciu koncertnej majsterky orchestra. Táto príležitosť jej poskytovala nielen skúsenosti s orchestrálnou hrou a lepšie spoznať zvukové možnosti orchestra, ale zároveň mohla interpretovať svoje vlastné diela, ako boli *Koncert pre husle a orchester č. 1* alebo *Tri piesne* pre tenor a orchester (na motívy arabského textu z 10. storočia), ktorých premiéra bola v roku 1938. Napriek tomu, že veľa času trávila v orchestri, nebránilo jej to v ďalšej tvorivej práci. V tomto období vznikajú diela *Sonáta pre hoby a klavír*, *Allegro* pre klavír a husle a *1. sláčikové kvarteto*. V tom istom roku, kedy G. Bacewicz prijala ponuku spomínaného orchestra, sa vydala za fyzika a amatérskeho klaviristu Andrzeja Biernackého, ktorý bol profesorom na Varšavskej Akadémii medicíny až do svojej smrti v roku 1963. Spolu s manželom mali jediné dieťa, dcéru Alinu, ktorá žije vo Varšave a zasvätila život taktiež umeniu, venuje sa malbe a poézii.

Na jar 1939 sa G. Bacewicz vracia do milovaného Paríža. Pri tejto príležitosti bol na inštitúte *École Normale de Musique* usporiadaný hudobný večer, kde sa hrali len jej diela. Bol to však krátky pobyt. Nad Európou sa sťahovali mračná vojny. Z Paríža sa ešte v tom istom roku vracia naspäť, len dva mesiace pred vypuknutím vojny. Ako pre milióny Európanov, roky vojny 1939 - 1945 priniesli veľa ťažkostí do života G. Bacewicz a jej rodiny. Hudobný život v Poľsku bol obmedzený, ale koncertná činnosť neustala. Koncertné pódia boli zamenené za súkromie príbytkov a kaviarní. Napriek problémom týchto rokov (starostlivosť o ranenú sestru, dočasné premiestnenie do koncentračného tábora v Pruszkove a následné vysídlenie do Lublina, kde prečkali až do konca vojny), dokázala si život usporiadať

tak, aby mohla ďalej komponovať. Vznikli tu 2. sláčikové kvarteto, *Sonáta č. 1 pre husle sólo*, *Symfónia č.1* a *Overtúra* pre orchester. *Overtúra* mala premiéru v roku 1943 na prvom *Festivale poľskej hudby*, ktorý sa konal v Krakove hneď po vojne. Po tomto predvedení sa okamžite stala jednou z popredných poľských skladateliek.

Na konci vojny v roku 1945 sa G. Bacewicz a jej rodina vrátili do zdevastovanej Varšavy. Tu pokračuje v intenzívnej skladateľskej činnosti. Napriek tomu, že sa bránila označovaniu svojej hudby ako *neoklasicistickej*, nedalo sa tomu zabrániť. Snáď jeden z dôvodov mohla byť aj sociálna, kultúrna a politická situácia, v ktorej žila a pracovala.

Roky 1945 – 1955 reprezentujú veľmi špecifickú a závažnú epochu v poľskej hudbe, aj v iných európskych krajinách so socialistickým zriadením. Všetky umelecké inštitúcie boli znárodnené. V roku 1945 bolo založené *Poľské hudobné vydavateľstvo* (Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM). Pôsobilo v ňom niekoľko súkromných firiem, ktoré začali publikovať hneď po vojne, no mali svoje licencie len do roku 1950. Bariéry, ktoré v týchto rokoch kládla politická moc, nekorešpondovali s vnútorným rozpoložením poľského národa, ktorý po vojne trpel syndrómom martýrstva vyplývajúceho zo samotného prežitia vojny. Ľudia mali chuť slobodne dýchať, slobodne sa emočne prejavovať. Bohužiaľ, politická idea účelu hudby bola iná. Štátna moc sa v roku 1948 etablovala ako naklonená umeniu, zakladali sa filharmónie, opery, hudobné školy, kde sa malo propagovať poľské umenie. No začalo sa aj známym kategorizovaním a klasifikovaním. Folklór mal úlohu budiť nacionalistické nálady a v budovaní „socialistického realizmu“ nebol pozitívne prijímaným aspektom. Samotná doktrína bola diskriminačná a mnohé diela boli považované za „formalistické“ a boli vyškrtnuté na dlhé roky z koncertných programov. Medzi takéto patrila aj Lutosławského *Symfónia č.1*. Okrem Witolda Lutosławského (1913 – 1994) sa na zoznam

nežiaducich skladateľov dostal aj Artur Malawski (1904 - 1957). „Moderný“ - v zmysle experimentálny - jazyk tak isto nekorešpondoval s oficiálnou doktrínou, hudobná reč mala byť jasná, vždy pripravená pre účely propagandy. A tak sa poľské hudobné umenie rozvíjalo oveľa pomalšie, akoby sa rozvíjalo v slobodnom tvorivom prostredí.

Dve dôležité kompozície vznikli v roku 1947: *Sonáta č. 3 pre husle a klavír*, ktorá bola premiérovaná Grażynou a jej bratom Kiejstutom a *Sláčikové kvarteto č. 3*. V týchto skladbách skladateľka dokazuje, že v období okolo roku 1950 má neoklasicistický štýl zvládnutý. V tomto období vzniká *Koncert pre sláčikový orchester*, za ktorý v roku 1950 dostala *Národnú cenu poľskej vlády*. Zároveň to bolo prvé dielo odpremiérované na americkom kontinente. Po uvedení *Národným Orchestrom vo Washingtone, D. C.* sa stretlo s obrovským úspechom. Kritikmi bolo označované ako „konzervatívno-moderné“ alebo „radikálne klasicistické“. V roku 1949, pred uvedením *Koncertu pre sláčikové nástroje*, skomponovala *Klavírny koncert* a *Sonátu pre klavír a husle č. 4*, ktorú odpremiérovala v Amerike spolu s bratom Kiejstutom. Samotná umelkyňa koncertovala v Amerike po prvý raz. Jej premiéra sa stretla s veľkým úspechom. Za spomínané kompozície dostala cenu hlavného mesta Varšavy. Okrem ceny za tvorivé dielo bola cena udelená G. Bacewicz aj za jej neochvejnú pomoc núdzným v rokoch vojny. V týchto najlepších skladateľských rokoch, kedy sa jej tvorba a interpretácia stretáva s najväčším úspechom, skladateľku zastihla osobná tragédia. Automobilová nehoda v roku 1954 vážne ohrozila nielen jej tvorivú prácu, ale aj samotný život. Po ročnej hospitalizácii sa s veľkou vervou púšťa do skladateľskej práce a ešte v tom roku vzniká dielo *Partita* v dvoch verziách pre symfonický orchester, ktorú premiéroval Varšavský symfonický orchester. Od roku 1953 skladateľka už svoje diela osobne nepremiérovala a

venovala sa len skladateľskej práci, čo v roku 1955 viedlo aj k završeniu kariéry sólovej huslistky.

Na konci júna 1956 sa strhávajú po celom Poľsku nepokoje ako reakcia na dlhé roky politického a sociálneho útlaku. Ich centrom sa stáva Poznań, kde sa robotnícka trieda vzbúrila proti politickému teroru a nízkej životnej úrovni. Tieto udalosti mali za následok zliberalizovanie Poľskej komunistickej strany a viedli k väčšej náboženskej a kultúrnej slobode. V tomto roku bol založený medzinárodný festival modernej hudby, známy ako *Varšavská jeseň*, ktorý sa stal symbolom uvoľnenia. Prvý ročník sa uskutočnil v októbri toho istého roku. Na program sa dostali mená skladateľov, ktorí zažili v 50. rokoch najväčšie perzekúcie zo strany komunistickej moci a boli zakázaní. Boli medzi nimi Stravinskij, Schönberg, Berg, Bartók, Šostakovič, Honegger a Prokofjev, ale aj Poliaci Szymanowski, Lutosławski, Malawski, Szabelski, Spisak a Bacewicz, ktorej odznali až tri kompozície, a to *Sláčikové kvarteto č. 4*, *Koncert pre sláčikový orchester* a *Ouvertúra*. Poliaci po dlhom čase izolácie od západných hudobných trendov mali možnosť prvýkrát počuť diela 2. viedenskej školy a taktiež Oliviera Messiaena. Poľskí skladatelia boli zaplavení avantgardou, Stokhausenom, Boulezom, Nonom, dokonca elektronickou experimentálnou hudbou. Tieto impulzy mali veľký vplyv na skladateľov, ktorí ešte nemali vyformovaný skladateľský jazyk. No niektorí skladatelia, ako napr. Sikorski alebo Piotr Perkowski (1901 – 1990) nemali záujem asimilovať sa so západnými trendmi. G. Bacewicz, pre ktorú postupná evolúcia jej hudobného štýlu a techniky bola jej značkou, opäť podstúpila istý progres.

Progres by sme mohli zadefinovať v troch oblastiach:

1. *únik z tonality*
2. *väčší dôraz na zvukovú farebnosť nástrojov*
3. *obohatenie rytmických vzorcov.*

Tieto zmeny sú badateľné už v nasledujúcich dielach: *Sláčikové kvarteto č. 5* (1955), *Husľový koncert č. 6* (1957) a v *Symfonické variácie* (1957).

V roku 1957 sa zoznamuje s Dávidom Oistrachom na 3. ročníku Wieniawského medzinárodnej husľovej súťaže, kde spolu s americkým huslistom Louisom Persingerom (1887 – 1966) zasadli do poroty. O rok neskôr vycestovala G. Bacewicz do Moskvy, kde spolu s Oistrachom boli v porote Čajkovského husľovej súťaže. Silné priateľstvo s Oistrachom jej pretrvalo až do konca života. Bolo založené na obojstrannej veľkej úcte a vrelosti pováh obidvoch umelcov. Snáď intenzita zvuku huslí, ktorá sa jej dostala počas týchto dvoch prestížnych súťaží, ju viedla k napísaniu *Sólovej sonáty pre husle č. 2*, kde možno badať evidentné štúdium možnosti huslí po tonálnej stránke.

V 60. rokoch je u nej badateľný sonoristický štýl. Svedčia o tom mnohé skladby z posledného obdobia, ako napríklad *Sláčikové kvarteto č. 6* (1960), *Pensieri Notturni* (1961) alebo *Trio pre hoboje, harfu a perkusie* z roku 1965. V tomto období dokončila aj posledné *Sláčikové kvarteto č. 7*, taktiež *Koncert pre violu a orchester* (1968).

Počas kariéry skladateľky našla jej hudba veľa možností presadenia sa aj mimo koncertných pódíí. Napísala niekoľko diel pre detské animované filmy, komickú operu *Príhody kráľa Artuša* (1959). S veľkým nasadením sa pustila aj do niekoľkých baletov. V roku 1954 dokončuje balet *Zo sedliaka kráľ*, v roku 1964 *Esik v Ostende*. V rokoch 1968 – 1969 je vo finálnej podobe jej tretí a najznámejší balet *Požiadanie*



(*Żiadostivost'*), ktorého podkladom sa stalo divadelné dielo Pabla Picassa *Desire Trapped by the Tail* (*Žiadostivost' dolapená za chvost*). Balet *Pożądanie* je aj posledným dielom G. Bacewicz, ktoré nestihla dokončiť.

Dňa 17. januára 1969 prvá dáma polskej hudby náhle a nečakane umiera. G. Bacewicz pred svojou smrťou zanechala skladateľské inštrukcie ako balet dokončiť. *Velké divadlo* vo Varšave toto dopracovanie odmietlo. Predstavenie sa končí poslednou notou, ktorú skladateľka zanechala. Je to prejav veľkej úcty k tvorivému životu a skladateľskej jedinečnosti G. Bacewicz.

Koncert pre husle sólo a orchester č. 1 (1937)

Je svojou prirodzenosťou „ozajstným“ koncertom klasicizmu 18. storočia. Interpretácia nie je problematická, skladateľka výstižne skombinovala vzorec tradície so svojim osobným vkladom.

Koncert je poňatý v klasicistickom formovom myslení, je 3-časťový, so zachovanou dramaturgiou, ktorá prislúcha tejto forme, koncert však nemá sólové kadencie. Klasicistický orchester v zložení sláčikové kvinteto, flauta, hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 trúbky, 2 lesné rohy, tympan vedú diskretný dialóg so sólovým nástrojom. Toto teleso pôsobí ako sprievod s jemnou inštrumentáciou, aj keď v koncerte nechýbajú miesta s intenzívnejším zvukom. Klasický kánon je udržaný vďaka výraznému kontrastu medzi jednotlivými časťami cyklu, témami i svojskej harmonickej úprave, kedy má poslucháč dojem, že koncert je napísaný v konkrétnej tónine

A dur. V diele sa objavujú početné náznaky, ktoré by nás mohli uistiť, že sme v tejto tónine, hlavne pri zakončení celku a taktiež nás môže pomýliť charakteristická gestikulácia melódie, sugerujúca harmonickú genézu rôznych úsekov melódie (hra rozložených trojzvukov rozšírených o spektrum prechodných tónov atď.). Napriek týmto javom nemožno tóninu chápať v zmysle klasicistickom, keďže proces faktúry je záležitosťou vrstvy lineárnej a tá je neustále atakovaná „vybočeniami“ z domnievanej tonálnej štruktúry.

Niektorí kritici už o tomto diele hovoria ako o „neoklasicistickom sonorizme“. Zvukový experiment nebol skladateľke neznámy ani počas jej skorého skladateľského obdobia a nebolo možné ho nezaregistrovať, no v tomto období zatiaľ ešte veľmi ojediněle.

Dielo sa začína rozpracovaným vstupom huslí sólo, ktorý je predpoveďou svižnej témy. Metóda motivickej integrácie sa tu javí ako jedna z jasných charakteristík štýlu, kde je predstavená v neohraničenej žiarivosti (vyjadrené rýchlym pohybom 16-tinových nôt v úvode, alebo v samotnej téme je opakovaný ten istý hmat hraný technikou *sul ponticello*). Domnelá tónina A dur je celý čas „lámaná“ nepríbuznými akordmi, čo má za následok humorný podtext skladby v niektorých miestach. Téma svojím tvarom, spôsobom členenia jej priebehu, zvukovou energiou pripomínajú spôsob práce v období klasicizmu. Ale klasicistické zvukové figúry, neustále sprevádzané rôznymi harmonickými behmi, spoluvytvárajú novú zvukovú kvalitu, ktorá prináša so sebou úplne nový umelecký výraz. V rozvedení skladateľka žongluje s motívmi expozície a taktiež s obidvomi témami a ich výsledok je kvázi imitácia spojená s ľahkosťou galantného štýlu.

Druhá časť popiera tézy o „zamrznutom“ lyrizme voľných fragmentov v hudbe G. Bacewicz. Osnovou tejto časti je kujawiaková téma, ktorá sa stáva podstatou kantilény huslí.

Jej „rotujúca“ štruktúra (okamžité zopakovanie 1. frázy bez „formálneho“ ukončenia 1. časti, rozvinutie druhej frázy témy pri opakovaní, sekvencovité prenesenie celku o veľkú 7 nahor), aiolské modálne prostredie, clivý slovanský charakter, zaujímavé využitie heterofónie v partoch dychových nástrojov, to všetko hovorí pre emočný potenciál 2. časti, pričom celý komplex prvkov sa odohráva na ploche tempa: *Andante (molto espressivo)*.

Tretia časť *Vivace* je v tanečnom skočnom štýle s pravidelným rytmickým pulzom, s akcentom vždy na prvej dobe. Téma, neustále objavujúca sa v celej časti, je oživujúcim prvkom, ktorý v tomto svižnom tempe navodzuje pocit ľahkosti.

Husľový koncert bol prvýkrát uvedený Orchestrom poľského rozhlasu vo Varšave v roku 1938 pod dirigentským vedením Grzegorza Fitelberga a so skladateľkou ako sólistkou.

Koncert pre husle a orchester č. 3 (1948)

Tretí koncert z roku 1948 sa opiera o podhalanský¹ folklór, z ktorého sa skladateľka snažila načerpať okrem typickej ľudovej atmosféry aj typické melodické zvraty, harmonické postupy a typickú rytmiku. V prvej časti žiadna z tém nie je priamo postavená na námete nejakej konkrétnej ľudovej piesne. Naopak, v druhej časti majú obidve témy pôvod v ľudovej piesni. Piesne nezaznievajú v autentickej podobe, ale prekomponovane. V tretej časti len jedna z vedľajších tém je inšpirovaná ľudovou piesňou.

Prvá časť je v sonátovej forme. Orchesterálny vstup necituje tému, len do nej vovádza. Prvá téma sa začína lyricky a až neskôr narastá rytmicky a zároveň v tempe. Druhá téma je lyrická. Jambické rytmické zadelenie prvej témy „opačným bodkovaním“ poukazuje na manieru folklóru Karpát, do

¹ Podhalanský (pl. podhalański) folklór goralov žijúcich v okolí poľského mesta Zakopane

ktorej podhalanský¹ folklór patrí. Kadencia v koncerte obsahuje motívy všetkých tém. Repríza prvej časti je skrátená, s rýchlou kódom, čím chcela skladateľka dosiahnuť väčší kontrast medzi lyrickosťou tém prvej časti a melodickosťou tém druhej časti.

Druhá časť je taktiež vo forme sonátovej. Téma sa najprv objavuje vo violončele a neskôr v hoboji, až nakoniec v husiach sólo. Druhá téma sa objavuje najprv v drevenej dychovej sekcii, kedy súčasne husle sólo hrajú v kontrapunkte ako sprievod, a až na konci znejúcej témy prechádza ona do sólových huslí. Repríza je zinštrumentovaná zmenou farby návratu tém a vrcholí pred kódom na konci druhej témy. Treba ešte pripomenúť, že skladateľka nielen v témach, ale aj v motivickej práci v tejto časti vo zvýšenom počte používa interval zväčšenej kvarty, čo vytvára isté psychologické alúzie, tak veľmi identifikujúce sa hudobne s podhalanským folklórom.

Tretia časť je typické rondo s jednou vedľajšou témou. Je veselého charakteru, oplýva živelnosťou.

Koncert pre husle a orchester č. 7 (1965)

Ani jeden zo siedmich husľových koncertov G. Bacewicz sa, žiaľ, nedostal do svetového repertoáru. Je to historicky nešťastné, pretože sú to koncerty závažnosťou a virtuositou na vysokej úrovni, reprezentujúce povojnové skladateľské obdobie venované husliam. Siedmy koncert budí dojem svojim vysokým nárokom na technickú virtuositu sólistu. Jeho moment najväčšej slávy prišiel v roku jeho skomponovania, kedy bol ocenený zlatou medailou na skladateľskej súťaži *Queens Elizabeth International Competition* v Bruseli. Napriek tomu, že koncert ako druh koncertného umenia bol neustále predmetom tvorby súčasných skladateľov, mnohým sa nepodarilo prejsť cez vplyvy 19. storočia, ale len málo skladateľov s úspechom

dokázalo správne odhadnúť dávku „konfliktu“ medzi sólistom a orchestrom pre naplnenie dramatického potenciálu. Bacewicz dokázala nájsť správny pomer medzi týmito dvoma zložkami kooperujúcimi spolu (sólista a orchester), a tak nemáme pocit boja ale naopak, orchester má skôr charakter podporný. Až finále prenecháva aj orchestrálnej zložke hudobne viac sa prejaviť.

Prvá časť *Tempo mutabile* je kompaktné sonátové *allegro*, kde prvá téma prvej časti sa stáva jednou vedľajšou témou reprízy. Uprostred prvej časti nachádzame *cantabile arioso*, kde prvá téma sa napája na voľne plynúce melódie, ktoré sú vytvárané imitačnou technikou. Rozvedenie je uzavreté blízkymi sekvencovitými myšlienkami a kadencia je kvázi anticipáciou prvej témy, ktorá sa nakoniec v kombinácii s vedľajšou témou objaví v repríze.

Druhá časť *Largo* pokračuje v lyrickom nasadení prvej časti. Medzi niekoľkými hudobnými myšlienkami je citácia štvrttónovej frázy z časti *Intermezzo* z diela *Partita* z roku 1930.

Finále je strhujúce, virtuózne sonátové *allegro*. Potvrdzujú to aj tézy kritikov, že v skorých 50. rokoch bol skladateľke bližší koncertný štýl. Toto skladateľkino nasadenie sa prejavilo aj v komornej hudbe, kde VII. sláčikové kvarteto je až nápadne podobné spomínanému koncertu. Otvárajúci moment vstupu sólistu v tretej časti je založený na triolovom vzorci, ktorý má stúpajúcu a klesajúcu tendenciu. Kvázi tonálny aspekt triol je sprevádzaný tlmeným zvukom orchestra. Sprievodné tóny znejúce v orchestri sú poltónovou alternáciou k triolám sólistu, čo je ešte umocnené tým, že tonický tón Cis je v kontrabasoch neustále opakujúci sa technikou *pizzicato* ako kvázi burdón. Takáto dokonalá technika, ktorá sa nenachádza v žiadnej predchádzajúcej orchestrálnej kompozícii, svedčí o tom, že skladateľka na

sklonku svojho života dosiahla naozaj vysoké majstrovstvo v skladbách a dielach, vrátane tohto koncertu.

BIBLIOGRAFIA

THOMAS, A. 1985. *Grażyna Bacewicz*, California: University of Southern, 1985.

ROZEN, J. 1985. *Grażyna Bacewicz*, California: Polish Music History Series, 1985.

GAŚSIOROWSKA, M. 1999. *Bacewicz*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.

Notové materiály

Autentické výpovede interpretov skladieb G. Bacewicz, ktoré som získal počas študijného pobytu v Krakove.

Mgr. art. MATIS Tomáš, ArtD.

ZUŠ Dolný Kubín

KOMORNÉ DIELO JOHANNESA BRAHMSA

SO ZAMERANÍM NA SONÁTOVÚ TVORBU

Chamber works of Johannes Brahms

with a focus on sonatas

ABSTRAKT

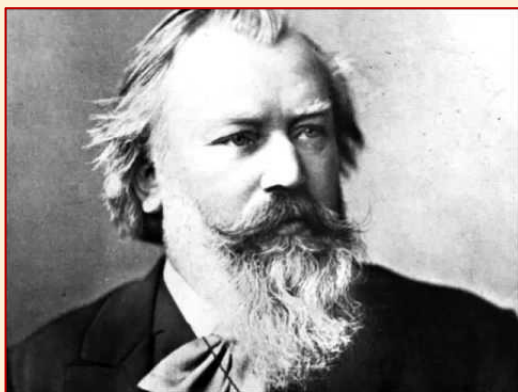
Práca je zameraná na problematiku interpretácie Brahmsových komorných diel – najmä sonát pre klavír a iné nástroje.

Výklad je zameraný z pohľadu klaviristu. To zároveň reflektuje špecifické problémy Brahmsovho štýlu v týchto dielach.

ABSTRACT

This thesis is focused on issues of interpretation of Brahms chamber works – especially the sonatas for piano and another instrument. Interpretation deals with issues from the perspective of the pianist – artist. It refers to the specific problems of Brahms composition style in these works.

Komorná tvorba Johanna Brahmsa (1833 – 1897) je pomerne rozsiahla, čo u skladateľov druhej polovice 19. storočia nie je vždy samozrejmosťou. Zahŕňa 22 opusov s 24 dielami. Vyplýva to zo zamerania jeho hudby, ktorá je pevne



zakorenená v hlavnom prúde klasickej hudobnej tradície, v čom sa Brahms v romantizme najviac podobá Schumannovi. Väčšina jeho súčasníkov hľadala nové inšpiračné podnety, vedome sa rozchádzajúc s hudobným odkazom minulosti. Brahms však

dokazuje, že ešte stále je možné napísať klasické kvarteto, či symfóniu a pritom zostať originálny a nezaprieť ducha romantickej hudby. Brahmsova hudba tak spája tri storočia, pevne stojac na základe klasických ideálov, vstrebávajúc do

seba vplyvy romantizmu a svojou pokrokovosťou stojí pri zrode hudby 20. storočia. Spomeňme si len na jej harmonické bohatstvo a variačnosť. Nie náhodou sa Arnold Schönberg rozhodol pre transkripciu jeho Klavírneho kvarteta op. 26.

Napriek tomu, že Brahms vytvoril veľa komornej hudby, pri jej tvorbe nebol natoľko spontánny ako pri písaní sólových klavírnych skladieb, či piesní. So sláčikovými i ďalšími nástrojmi sa stretol už v domácom prostredí (jeho otec ovládal hru na viacerých hudobných nástrojoch). Napriek tomu sláčikové nástroje neboli Brahmsovi také blízke ako ľudský hlas či klavír. Pri kompozíciách pre komorné obsadenia si často dával radiť od Josepha Joachima, Clara Schumann a ďalších inštrumentalistov. Pri nácvikoch nových diel často konzultoval sporné úseky a úpravy zaznačoval do partitúry, aby dosiahol čo najlepší výsledok. Okrem sonát zahŕňa komorná tvorba J. Brahmsa triá, kvartetá, kvintetá a sextetá. Prvým, tlačou vydaným komorným dielom je *Klavírne trio B dur op. 8*. K nemu neskôr pribudli *Klavírne trio C dur op. 87* a *Klavírne trio mol op. 101*. Do triovej tvorby spadá tiež *Trio pre lesný roh, husle a klavír op. 40* a *Trio pre klavír, klarinet a violončelo a mol op. 114*. Kvartetová tvorba Brahmsa zahŕňa dve *Sláčikové kvartetá op. 51*. Jedno je v c mol, druhé v a mol. Patrí sem tiež *Sláčikové kvarteto B dur op. 67*. *Kvartetá s klavírom obsahujú tri opusy a to Klavírne kvarteto G dur op. 25, Klavírne kvarteto A dur op. 26 a Klavírne kvarteto c mol op. 60*. Kvintetá zahŕňajú dve sláčikové a to *F dur op. 88* a *G dur op. 111*, ako aj *Klavírne kvinteto f mol op. 34* a *Klarinetové kvinteto B dur op. 115*. Sextetá napísal Brahms dve, *Sláčikové sexteto B dur op. 18* a *Sláčikové sexteto G dur op. 36*. Vidíme, že klavír má v Brahmsovej komornej hudbe dôležité miesto nielen v sonátach, ale aj vo všetkých triách, v troch zo šiestich kvartet a v dvoch zo štyroch kvintet.

Sonáty pre klavír a violončelo

Je zaujímavé, že obidve Brahmsove sonáty pre klavír a violončelo sa stretli pri svojom vstupe do hudobného sveta s ostrými kritikami. Hugo Wolf po vypočutí Sonáty F dur op. 99 pre violončelo a klavír napísal: „*Písať, vydať a predvádzať niečo také, ako je nová violončelová sonáta pána Brahmsa a nezbláznit' sa z toho – to už nie je žart: skutočne začínam si vážiť seba samého. Čímže je dnes hudba, harmónia, melódia, rytmus, obsah, forma – ak sa také bľačanie má seriózne pokladať za hudbu*“.² Na štýl, akým Brahms napísal svoje violončelové sonáty neboli jeho súčasníci zvyknutí. Nie sú to diela raného romantizmu, aké písal Felix Mendelssohn-Bartholdy. Violončelo je tu postavené do vypätých zvukových polôh (spomeňme 3. časť Sonáty e mol op. 38, či 1. časť Sonáty F dur op. 99). Riešenie zvukovej vyváženosti kombinácie klavíra a violončela je v takýchto expresívnych skladbách náročná úloha. Brahms povzniesol violončelovú sonátu na romantické dielo s výraznou emocionalitou a expresivitou. Violončelista i klavirista sú v týchto skladbách vystavení novým riešeniam zvukovosti a možností violončela i klavíra. Porovnajme diela Romberga či Mendelssohna, kde klavír hrá jednoduchý harmonický sprievod, jednoduchú harmóniu, s Brahmsovým akordicky plným, hustým klavírnym zvukom, kde klavír a violončelo znejú priam rovnako intenzívne po celý čas. Členenie hudobného toku na sólové pasáže klavíra a violončela tu už nie je v hudobnom texte natoľko evidentné. Skôr ide o vzájomné podieľanie sa obidvoch nástrojov na tvorbe hudobného toku.

² ERHARDT, L. 1986. *Brahms*. s. 241

Interpretačná problematika v Sonáte F dur op. 99

Je to jedna z najexpresívnejších Brahmsových sonát. Vznikla v roku 1886 pri jazere Thun. Brahms vtedy napísal aj druhú *Sonátu pre klavír a husle op. 100* a *Trio c mol op. 101*. Je venovaná vynikajúcemu nemeckému violončelostovi **Robertovi**



Hausmannovi (1852 – 1909), ktorý sa zaslúžil o popularizáciu prvej violončelovej Sonáty.³ Skladba patrí medzi najenergickejšie Brahmsove sonáty. Lyrizmus sa tu kombinuje s romantickou expresivitou. Brahms v nej využíva pre neho netypickým spôsobom klavírne a violončelové tremolá a tiež pizzicato vo violončele. Všeobecne možno povedať, že kombinuje rôzne spôsoby nástrojovej

hry, aby dosiahol čo najlepší efekt. Skladba je plná romantickej vášne, ale aj intimity, čo vidíme už v názvoch častí: *Allegro vivace*, *Adagio affetuoso*, *Allegro passionato*, *Allegro molto*.

Prvá časť *Allegro vivace* je vášnivá. Téma je výborným príkladom Brahmsovej úspornosti vo využívaní tematického materiálu (s dvojtónovou figúrou vo violončele buduje úsek 17 taktov!). Ak sme v prvej Sonáte videli Brahmsa smerovať od *piana* k *forte*, tu nastoľuje *forte* hneď na začiatku skladby. Hladinu rozbúri úvodným arpeggiom a tremolami. Klavír sa na chvíľu stíši, aby dal priestor sólu vo violončele. Brahms výborným spôsobom vyvažuje nástroje dynamickými vlnami v klavíri i violončele tak, aby sa vzájomne zvukovo neprekrývali. Tremolo, ako aj neskoršie šestnástinové pasáže dávajú klaviristovi priestor pre lepšie variovanie intenzity zvuku.

³O rok neskôr tiež účinkoval na premiére *Dvojkoncertu op. 102* spolu s Jozefom Joachimom.



Takty 1 - 4

Od taktu 16, kde úvodná téma doznieva, sa faktúra klavíra „prevzdušní“. Na niektorých vrcholových miestach má tému len sólový klavír, pričom sa vzápätí stiahne a synkopicky sa dopĺňa s violončelom.



Takty 38 - 42

Brahms takýmto spôsobom dosahuje akýsi vrásnený typ faktúry. Časté registrové zmeny a ich vynikajúce kombinovanie mu umožňuje geniálnym spôsobom dosiahnuť maximálnu výrazovosť hudby. Obidva nástroje sa podieľajú rovnakým spôsobom na dosiahnutí výsledného zvuku, či už majú v danom úseku úlohu sprevádzajúceho alebo sólového nástroja. Brahms dobre využíva nástrojové danosti a vhodným spôsobom kombinuje hlboké, či vyššie registre violončela a rôzne techniky hry s klavirom. Výborný príklad striedania nástrojov v rýchlych šestnástinových pasážach vidíme od taktu 48.



Takty 47 - 50

Veľmi netypická je záverečná téma. Pozostáva z akordických odťahov v klavíri sprevádzaných tremolami violončela.



Takty 60 - 64

Rozvedenie pokračuje v tremolovej dikcii od začiatku dielu. Ďalej Brahms používa šestnástinové trioly rozložené do dvoch rúk - spôsob, ktorý často vidíme u Schumanna.



Takty 74 - 77

V druhej časti *Adagio affetuoso* je zaujímavé využitie tónin Fis dur - f mol - Fis dur po prvej časti v F dur. Časť predstavuje dialóg medzi klavírom a violončelom. Charakteristickým prvkom je tu využitie spôsobu hry pizzicato

vo violončele, ktoré je často sprevádzané akordickou melódiou v klavíri. Tieto akordy nesmú byť hrané ani v dynamike forte príliš nahlas, aby nezanikla melódia vo violončele.



Takty 1 – 4

Hudba sa zdramatizuje v strednom úseku v f mol. Vrcholom časti sú miesta s využitím 32-tinových pasáží v klavíri.



Diel A' je variovaný. Melódia v klavíri je v lomených oktávach opäť v 32-tinových hodnotách.



Tretia časť *Allegro passionato* je v podstate tarantela v 6/8 takte v f mol. So stredným dielom v rovnomennej tónine. Začiatok je výborným príkladom brahmsovských klavírných dvojzmatov. Dvojtaktové frázy vytvárajú vlny, ku ktorým sa neskôr pridá violončelo, ktorého part sa v tejto časti vyznačuje hojným využitím spôsobu hry staccato a spizzato, ktoré výborne korešpondujú s energickým nábojom tejto hudby. Na niektorých miestach vidíme využitie rytmu 2 : 3. Kontrast prináša spevný stredný diel.



Štvrtá časť *Allegro molto* je v F dur, formovo spracovaná ako rondo. Hlavná téma je pomerne jednoduchá svojím charakterom. Dôležitú úlohu tu hrá interval sexty a rytmická kombinácia štvrtkovej a dvoch osminových hodnôt, ktorá je kľúčová v partoch obidvoch nástrojov.



Tému hrá v úvode časti violončelo, ďalej prechádza do klavíra a v takte 16 vrcholí v akordickom spracovaní. Ďalej prichádza úsek, v ktorom má významnú úlohu rytmus 2 : 3 a za ním opäť

hlavná téma vo violončele tentoraz so zmeneným sprievodom klavíra s rozloženými akordmi. Ďalší kontrastný diel je v b mol. Prechod na štvrtťovú pulzáciu tu vytvára dojem spomalenia tempa.



Za ním sa opäť navracia pôvodná téma v F dur, ktorou Brahms ukončuje skladbu. Táto časť nie je natoľko výbušná či energická ako prvá a tretia časť. Napriek tomu vhodne uzatvára túto skladbu.

Brahmsove Sonáty pre klavír a violončelo prinášajú nevšedné a na svoju dobu veľmi pokrokové poňatie práce s týmito nástrojmi v rámci komorného dua. Ide o klasické typy sonáty avšak s mnohými zvláštnosťami a interpreti pri ich nácviку musia dôkladne pochopiť Brahmsov komorný štýl a jeho zákonitosti.

BIBLIOGRAFIA

- MUSGRAVE, M., SHERMAN, B., D. 2003. *Performing Brahms*, Cambridge University Press 2003, ISBN 0 521 65273 1
- KEYS, I. 1986. *Brahms Chamber Music*, Ariel Music 1986, ISBN 978-0563204855
- ERHARDT, E. 1986. *Brahms*, Bratislava 1986
- ŠEBESTA, O. 2002. *Tvorivá interpretácia komornej hudby*, AU Banská Bystrica 2002, ISBN 80 89078 03 6

- ABRAHAM, G. 2003. *Stručné dejiny hudby*, Hudobné centrum, Bratislava 2003, ISBN 8088884462
- THE NEW GROVE *Dictionary of Music and Musicians*, Volume 3, page 155 – 190, Volume 4, page 113 – 117, 1995 ISBN 978-1561591749
- ROSEN, Ch. 2005. *Klasicizmus*, Hudobné centrum Bratislava 2005, ISBN 9788088884682
- BUKOFZER, M. 1986. *Hudba v období baroka*, Opus Bratislava 1986
- EINSTEIN, A. 1989 *Hudba v období romantizmu*, OPUS Bratislava 1989, ISBN 9788070930038
- ZAMBORSKÝ, S. 1997. *Literatúra klavíra*, VŠMU Bratislava 1997, ISBN 80 85182 49 1
- KOGAN, G. M. 1990. *Práca pianistu*, VŠMU Bratislava 1990, ISBN 978-80-89454-00-6
- STAROSTA, M. 2006. *Cesty k umeniu klavírnej hry*, AEPress a VŠMU 2006, ISBN 80 – 88880 – 69 –6
- MARTIENSEN, C., A. 1985. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*, Opus Bratislava 1985, ISBN 978-80-89504-03-9
- FLOROS, C. 1999. *Aspekte der Brahms – Biographie – Brahms Hamburg Kongress*, G. HENLE VERLAG MÜNCHEN 1999, ISBN 3 87328 098 1
- KROSS, S. 1999. *Bach –Zitat oder Schubert – Pasticcio? Die 1. Cellosonate e – Moll op. 38 – Brahms Hamburg Kongress*, G. HENLE VERLAG MÜNCHEN 1999, ISBN 3 87328 098 1
- SÝKORA, V. J. 1973. *Dějiny klavírního umění*, Panton Praha 1973

PAPP Gábor, ArtD.

Camerata Salzburg

HUSLOVÍ VIRTUÓZI 20. STOROČIA

The virtuoso violinists of the 20th century

ABSTRAKT

Cielom práce je poskytnúť prehľad o živote najvýznamnejších husľových virtuózov 20. storočia a individuálnym spôsobom priblížiť ich vplyv na nasledujúce generácie.

ABSTRACT

The aim of the thesis is to point on the significant generation of violinists of the 20th century. The work gradually puts forward the emergence of a musical soloist personality as a new term on the musical scene.

Osobnosti, o ktorých budem písať, patria do 19. storočia už len dátumom svojho narodenia. Na základe ich snáh, práce a umeleckej činnosti ich môžeme pokojne považovať za deti 20. storočia.

Mischa Elman

(1891 – 1967)

Ako prvý je **Mischa Elman**, ktorý sa narodil 20. januára 1891 v meste Talnoje (Rusko, dnešná Ukrajina) a zomrel 5. apríla 1967 v New Yorku. Jeho meno sa spája s prekrásnym tónom, bol tzv. *Caruso husľovej hry*. Jeho prvým učiteľom bol otec, ktorý pôsobil na vidieku ako učiteľ hudby. Po roku objavil synov nesmierny talent. Grófka Orosowa mu chcela poskytnúť možnosti pre rozvoj talentu a bola ochotná si ho adoptovať. Podmienkou adopcie však bol krst, ktorý jeho otec, ortodoxný žid, zakázal. A tak ho vzdelával sám až do veku 12 rokov. Skvelú kvalitu vyučovania nám nič nedokazuje lepšie ako fakt, že keď bol ako 12-ročný prijatý na Cársku hudobnú školu v Odese, aby sa mohol stať žiakom Alexandra

Friedmanna, bola už jeho hra taká vyspelá, že bola vhodná na koncertné pódia. Friedemann prehlboval Elmanove skvelé základy a priviedol ho na úroveň, vďaka ktorej sa mohol predstaviť najpoprednejšiemu husľovému pedagógovi vtedajšej doby, Leopoldovi Auerovi. Po tom, čo si Auer vypočul Elmanovu hru, okamžite navrhol, aby u neho študoval. V tom čase štúdium nebolo jednoduchou záležitosťou. Pretože bola Elmanova rodina židovského pôvodu, potrebovala na presťahovanie sa do Petrohradu špeciálne povolenie, ktoré im



úradu odmietali vydať. Až po Auerovom naliehaní im potrebné dokumenty vydali. V tomto období mal Elman za sebou už aj koncertovanie v zahraničí. V Berlíne sa mu stala dokonca kuriózna príhoda. V hoteli sa po zhasnutí svetla takmer udusil plynom, pretože v tej dobe už v „modernom“ Berlíne bolo osvetlenie plynofikované. Našťastie bolo okno izby poodchýlené, nedošlo k tragédii. Po priotrávení absolvoval Elman koncert, na ktorom hral Čajkovského husľový koncert a Bachovu Ciacconu. Koncert úspešne odohral, po koncerte však upadol do bezvedomia.

Ako Auerovho žiaka ho ešte čakala úloha, ktorej splnením bolo získanie si domáceho publika. O pár mesiacov sa Auer pre chorobu ospravedlnil z účasti na koncerte, namiesto seba poslal 13-ročného žiaka. Elman hral Mendelssohnov husľový koncert a Paganiniho Moto perpetuo. Úspech bol frenetický. Od tohto momentu sa stal Mischa Elman najslávnejším ruským huslistom. Koncertoval po celej Európe a v roku 1908 sa predstavil aj v Spojených štátoch amerických. Zásluhou fantastického úspechu s ním spísali zmluvu na ďalších 22 koncertov. V tom období bol považovaný za najznámejšieho husľového virtuóza na svete. Bolo to v roku 1908, vtedy mal len 17 rokov.

Konkurencia medzi husľovými virtuózmí bola v tom období zaujímavá: Hubermann kariéru ešte len začal, Willi Burmeste, predstaviteľ starej husľovej školy, bol na vrchole slávy, Kubelikova sláva bola na ústupe, Kreislera ešte svet nepoznal. Elman mal cestu do sveta otvorenú. Stal sa slávnym ako Auerov žiak. I keď vzhľadom na skutočnosť, že u Auera študoval iba dva roky a aj tento čas bol často prerušovaný Auerovými koncertnými turné, môžeme len ťažko veriť, že mu vo svojich 16. rokoch mohol vďačiť za väčšinu svojho hráčskeho umenia. Hoci svet v ňom vidí jednu z prvých hviezd tzv. *Petrohradskej školy* známej Auerovou technikou držania sláčika, bol to Elmanov otec s geniálnym pedagogickým prístupom, ktorý formoval jeho fantastickú hru. Tým sa nesnažíme znehodnocovať Auerovu či Friedmannovu prácu, len sa snažíme vyzdvihnúť i prínos pôvodcu Elmanových fantastických základov. Tento fakt nám dokladajú i pramene, ktoré uvádzajú, že Elman do svojich 12 rokov nikdy nevidel klavír. Je priam neuveriteľné, že tento hendikep dokázal bez akýchkoľvek problémov prekonať. Pri svojom berlínskom debute vo veku 13 rokov už dokázal bez problémov zvládnuť súhru v takých ťažkých dielach, akým bol Čajkovského husľový koncert. Bravúrna práca jeho otca je neodškriepiteľná. Fakt, vďaka ktorému vyčnieval medzi svojimi súčasníkmi, bol jeho prekrásny tón, ktorý v sebe skrýval akúsi krásu inštrumentálneho *bel canto*, ktoré definoval Károly Flesch ako „*bel canto orientálnych farieb presiaknuté hanblivou jemnosťou*.“⁴ Elman sa však objavil v dobe, keď do sveta vychádzali stále nové husľové hviezdy, každá bola „vraj“ už neprekonateľná. Elman si ešte len začínal vychutnávať svetovú slávu a obdiv svojho prenikavého talentu, a už jeho osobu a talent zatienil Fritz Kreisler. Onedlho sa však Hubermann stal osobnosťou, ktorej technika a spôsob hry zaujala celý svet. Na svetovú scénu nevídaným spôsobom prichádza Jascha

⁴ HARTNACK, Joachim, W.: *Grosse Geiger aus unserer Zeit*, s. 82

Heifetz, ktorý úžasnou technickou nadradenosťou zatienil takmer všetkých doterajších husľových virtuózov. Keď obecenstvo rozdelilo vedúce pozície medzi Kreislera, Hubermana a Heifetza, prichádza na scénu mladý Menuhin, ktorý ich všetkých odsunie. Je to obdobie, v ktorom je možné každého z veľkých husľových virtuózov rozpoznať na základe jeho osobitného tónu, štýlu a osobnosti. Každý poslucháč si môže vybrať svojho favorita, ktorý mu je svojou hrou a výrazom najbližší. Isté je, že osobnosť skladateľa a interpreta v jednom, by sme tu už nenašli. Je to obdobie zrodu husľových fenoménov, ktorých odlišuje charakter hry, typická farba tónu. Počas svojho života bol Mischa Elman obecenstvom často kriticky hodnotený i porovnávaný so svojimi súčasníkmi. Je možné, že to bolo spôsobené porovnávaním mladšej a staršej generácie. Neochvejným pozitívom Elmanovej hry bolo i vo vyššom veku nádherné bel canto v husľovom tóne. Mischu Elmana považujeme až do dnešných dní za jedného z najväčších „spevákov“ na husliach.

Jacques Thibaud

(1880 – 1953)

Jacques Thibaud sa narodil vo francúzskom Bordeaux 27. septembra 1880 a zomrel ako obeť tragickej leteckej nehody 1. septembra 1953. V dejinách interpretácie husľovej hry je považovaný za stelesnenie francúzskej elegancie. Na rozdiel od väčšiny svojich kolegov sa jeho kariéra nezačala prudkým vzostupom. Štúdiá začal pod vedením otca, ktorý bol učiteľom hudby a ktorého prianím bolo vychovať zo syna klaviristu. Napriek tomu sa Jacques rozhodol pre hru na husliach. K tomuto rozhodnutiu dospel po tom, čo mal na jednom z koncertov možnosť započúvať sa do krásnych tónov Beethovenovho husľového koncertu. Napriek tomu do svojich 13 rokov študuje u otca, neskôr sa hlási na parížske

konzervatórium, kde sa stane jeho učiteľom Belgičan Martin Pierre Marsick (1874 - 1924), ktorý bol žiakom významných



belgických pedagógov Joachima a Massarta.

V nasledujúcich rokoch sa Thibaud živí ako barový huslista v parížskej Latinskej štvrti. Za krátky čas sa mu podarí nájsť miesto koncertného majstra v orchestri *Concerts Colonne*, ktorý založil francúzsky dirigent Edouard Colonne (1838 - 1910). Colonne čoskoro rozpoznáva Thibaudove nadpriemerné hráčske schopnosti, poveruje

ho častejšie funkciou sólistu. Parížske obecnstvo si postupne obľubuje jeho interpretáciu. Chýba mu však medzinárodná povest', ohlasy na jeho osobu neprekračujú rámec slávy domáceho umelca. To sa zmení v roku 1904, keď sa Thibaud vrátil z prvého amerického turné a domáca tlač sa zaplní správami o jeho frenetickom úspechu. Stal sa slávnym a francúzske obecnstvo ho zbožňuje. Neslýchanú eleganciu jeho interpretácie je možné spájať i s jeho francúzskym pôvodom. Carl Flesch sa dokonca vyjadril, že jeho tón mal priam erotický nádych, keď uviedol, že *„vo svojich výrazových prvkoch a konečnej interpretácii je skutočne inovátorský: je to umiernená, ale napriek tomu nefalšovaná erotika.“*⁵

V každom prípade ide o ďalšiu osobnosť vo svete husľovej interpretácie. Aspekt tónu je hlboko spätý s duševnou a osobnostnou stránkou interpreta, ktorej neoddeliteľnou súčasťou je znalosť základných stavebných prvkov a zákonitostí samotnej hudby a ich hlboké precítenie. Skutočnosť, že si Thibaud podmaňoval obecnstvo nielen svojim tónom, ale i nadhľadom a hudobnou inteligenciou, prejavujúcou sa v jeho hre, nám potvrdzujú i slová Eugène-Auguste Ysaÿa, jednej z ďalších veľkých postáv husľovej interpretácie. Eugène-Auguste Ysaÿe (1858 - 1931) sa vyjadril, že v jeho

⁵ HARTNACK, Joachim, W.: *Grosse Geiger aus unserer Zeit*, s. 98

živote boli dve osobnosti, od ktorých sa mohol celý život učiť: Fritz Kreisler a Jacques Thibaud.

Bez povšimnutia nemôžeme nechať ani Thibaudove pôsobenie v komornej hudbe. Bol členom jedného z najslávnejších komorných telies, tria v zložení **Thibaud - Cortot - Casals**. Tieto tri svetové osobnosti spolu tvorili teleso, ktoré uvádzalo svoje koncerty mnoho rokov. Obrovská sila ich hudobného ponímania a umenia prúdi dodnes z ich fantastických nahrávok.

Fritz Kreisler

(1875 - 1962)

Narodil sa vo Viedni 2. februára 1875 a zomrel v New Yorku 29. januára 1962. Dostávame sa k jednému z nekorunovaných kráľov husľovej interpretácie, ktorý sa



vďaka svojmu viedenskému šarmu dlhodobo umiestňoval na tróne husľových kráľov. Narodil sa vo Viedni v rodine lekára, pôvodom z poľského Krakova. Mladý Kreisler sa spočiatku hudobne vzdelával u svojho otca, ktorý bol vynikajúcim amatérskym hudobníkom. Jeho brat Hugo bol tiež skvelý hudobník, vypracoval sa na vynikajúceho violončelistu, ale nikdy sa mu nepodarilo vyjsť z tieňa svojho veľkého brata.

Fritz sa hlásil na viedenské konzervatórium ako 7-ročný, na základe čoho bolo nutné uviesť do platnosti ustanovenie, vďaka ktorému sa mohli na školu hlásiť i mladšie deti, ktoré prejavovali mimoriadny talent. Pedagógom sa mu stal Joseph Hellmesberger (1828 - 1893). Na škole začal popri štúdiu husľovej interpretácie navštevovať i hodiny kompozície u Antona Brucknera. Naučil sa skvele hrať i na klavíri. Ako

10-ročný sa hlásil na školu do Paríža, kde sa stal na konzervatóriu jeho pedagógom Joseph Lampert Massard (1811 - 1892). O dva roky neskôr získal na interpretačnej súťaži prvú cenu a ako 12-ročný završuje svoje štúdium. V roku 1888 odchádza ako 13-ročný na americké turné, klavírny sprievod mu robí niekdajší žiak Franza Liszta, Moritz Rosenthal (1862 - 1946). Tu zažíva prvé väčšie úspechy. Po tomto období sa z koncertných pódíí vytratí. Vracia sa do Viedne, kde nastupuje do gymnázia u piaristov. Tu získal maturitu a hlási sa na medicínu, absolvuje i povinnú vojenskú službu. Žije bohémskym životom a hra na husliach u neho nemá dominantné postavenie. Až do chvíle, keď sa ako 21-ročný rozhodne ísť na konkurz k Viedenským filharmonikom na post 2. huslistu. Jeho výkon bol nevyhovujúci. Opäť sa začal venovať zanedbanej hre na husliach. Príznačná mu ostala nie úplná technická dokonalosť hry, ktorá sa vzťahovala na celé ďalšie obdobie jeho života. V nadchádzajúcich rokoch upustil od romantického štýlu prednesu, ktorý bol obľúbený vo viedenských salónoch. Jeho poznávacím znakom bol tzv. *viedenský šarm*, ktorý pramenil z jeho bohémskych rokov strávených vo viedenských salónikoch. V roku 1899 ako 25-ročný hral v Berlíne s Berlínskymi filharmonikmi Mendelssohnov husľový koncert a zožal veľký úspech. Od tejto chvíle sa o ňom začalo hovoriť ako o nádeji nadchádzajúcej generácie.⁶

Jeho kompozície, podobne ako i jeho hra, mimoriadne prekypujú viedenským ovzduším. Vo svojich vlastných drobných kompozíciách i prepisoch opisuje v úžasných obmenách a s neuveriteľnou originalitou nezameniteľnú atmosféru Viedne, krásnu náladu zlatých mládežníckych rokov. Vďaka svojej predstavivosti a vynaliezavosti nachádzal mnohé barokové skladby, neznáme diela a „nájdené“ skladby známych

⁶ V tomto období sa odohrala i známa historka, podľa ktorej pri pobyte v Berlíne navštívil hodiny Josepha Joachima. V neprítomnosti korepetitora sám sadol za klavír a pohotovo spamäti odkorepetoval všetkých Joachimových žiakov, na čo Joachim zareagoval slovami: „Vý ste rodený klavirista.“

skladateľov. Kreislerovi obecenstvo veľmi uverilo. Stal sa skutočným oblúbencom a možno i preto sa mohol spoliehať na svoj talent. Všetko, čo predkladal obecenstvu, diváci vždy srdečne prijali i v období, keď to už kvôli veku nerobil s takou presvedčivosťou. Vo väčšine prípadov bol pre neho príznačný určitý druh veľkorysosti, vďaka ktorému sa stal pomyselným protipólom Heifetza, ktorý bol absolútne precízny. Jeho kadencie skomponované k najväčším husľovým koncertom, najmä k Beethovenovmu a Brahmsovmu sú originálnymi a skvele vystavanými kompozíciami. I vďaka tomu sú aspoň tak často interpretované ako kadencie Josepha Joachima. Samozrejme je potrebné vziať do úvahy fakt, že Joachim žil historicky bližšie k skladateľom daných diel ako Kreisler, čo museli kritici ktorých tvrdenia boli postavené proti Kreislerovým kadenciám, konkrétne že jeho kompozície nezapadajú až tak prirodzene do pôvodných skladieb, prijať ako holú skutočnosť. No je potrebné poznamenať, že Kreisler už patrí do inej generácie, je dieťaťom novej doby a je preňho príznačné, že vo svojich skladbách často používa štýlové prvky z prostredia, v ktorom sa cítil ako doma. Ale tým najdôležitejším faktom je skutočnosť, že až počas interpretácie jeho skladieb máme možnosť spoznať samotnú energiu, presvedčivú silu, odbornú prax a autentickosť, s akou svoje diela komponuje a vďaka tomu sa presvedčiť, že kritiky strácajú na akomkoľvek význame. Samozrejme nie je možné nechať bez povšimnutia ani prínos Kreislerovej interpretácie do samotnej techniky husľovej hry. Používať techniku vibráta doteraz nepoznaným spôsobom. Tak pravidelné a rozvinuté vibrovanie zvuku rozšírené i na menšie hodnoty ešte nikto pred ním nepoužíval. Rozšírenie amplitúdy vibráta dodalo zvuku huslí charakteristický rys, vďaka ktorému sa história zvuku huslí rozdelila na dve polovice, na obdobie pred Kreislerom a po ňom. Vďaka nemu sa stalo vibráto

neodmysliteľnou súčasťou husľovej hry a zaradilo sa i medzi charakteristické rysy orchestrálneho zvuku.

Pre Kreislerovu hru bola typická aj vyostrená artikulácia, ktorú nemôžeme považovať iba za čisto technické riešenie, ale musíme v nej vidieť pozadie korenistej viedenskej veselosti. Za svoju často falošnú hru zožal v umeleckých kruhoch mnoho útokov a kritik, ale napriek tomu mu veľké obecenstvo nikdy neuprelo priazeň, pretože sa dokázal dotknúť hlboko skrytého miesta vo svojich poslucháčoch, ku ktorému sa dokáže dostať iba umelec schopný hrať sa s tónmi. Kreisler sa do srdc svojich poslucháčov vkradol celou svojou ľudskou i hudobnou bytosťou a možno i vďaka tejto skutočnosti si udržalo Kreislerovo meno až do konca jeho života v konkurencii, s omnoho bezchybnejšie hrajúcimi rovesníkmi svoje neochvejné miesto a jeho bytosť a neopakovateľný hudobný cit žiarivo svietia na piedestáli slávy husľových virtuózov 20. storočia.

Bronislaw Huberman

(1882 – 1947)

Dostávame sa k osobnosti, ktorú môžeme nazvať osamelou žiariacou hviezdou v dejinách husľovej interpretácie. Bol zjavom, ktorému v dejinách nič nepredchádzalo a po ktorom nič nenasledovalo. Na svojich divákov dokázal pôsobiť úžasnou vnútornou silou a sprostredkovať mu jedinečnú očarujúcu stránku husľovej interpretácie vo forme, aká nemá dodnes obdobu.

Narodil sa 19. decembra 1882 v Czestochowej v Poľsku a zomrel 15. júna 1947 v Nant vo Švajčiarsku. Počiatočný impulz pre štúdium hry na husliach opisuje legenda. V roku 1887 navštívil Poľsko perzský šach. Pri návšteve Varšavy si mal možnosť vypočuť si veľmi mladého, priam zázračného klaviristu. Ihneď ho zahrnul do svojej priazne a venoval mu

vyznamenanie, dvorný titul a doživotnú rentu. A práve dožičenie doživotnej renty vzbudilo pozornosť mnohých chudobných rodín, ktoré mali talentované deti. Istý



Hubermann, ktorý bol pracovníkom právneho úradu a ktorého finančná situácia nestačila ani na zakúpenie opotrebovaného klavíra, nemal inú možnosť, ako upriamiť synovu pozornosť na finančne menej náročné štúdium hry na husliach.⁷

Tak sa 6-ročný Bronislaw stal žiakom varšavského konzervatória, kde sa jeho talent za 3 roky rozvinul do takej miery, že bol schopný hrať koncerty pred obecnstvom. Jeho pedagógovia rozvíjali jeho talent správnym spôsobom. Boli to husloví pedagógovia: Mihalovitz, Lotto a Rosen. Miestne koncerty prinášali mladému chlapcovi stále väčšie úspechy, ale jeho otec už sníval o uznaní medzinárodných rozmerov. Rozhodol sa, že predá svoj majetok a zo získaných peňazí odcestuje so svojim synom do Berlína, aby tam predstavil jeho talent Josephovi Joachimovi, ústrednej postave husľovej interpretácie. Rodina sa prihlásila u Joachima. V tom čase Joachim už nehľadal zázračné deti a podobné prípady ho rozčuľovali. Preto mal starnúci majster chuť rodinu vyhodiť, ale nakoniec sa nad malým chlapcom zľutoval a nechal ho hrať. Počas Bronislawovej hry sa stal z prísneho starého pána užasnutý poslucháč, ktorému od dojatia nad toľkým talentom stekali slzy po tvári. Po tejto udalosti prijal mladého poľského chlapca s radosťou a samozrejmosťou za svojho žiaka. Bronislawa vyučoval aj jeho asistent Karl Mankees. Z tohto dôvodu chodil tajne na hodiny k Charlesovi Gregorowitschovi,

⁷ HARTNACK, Joachim, W.: *Grosse Geiger aus unserer Zeit*, s. 65

ktorý mal naňho podľa Hubermanovho vyjadrenia najväčší vplyv. V Berlíne strávil 9 mesiacov. Potom navštívil Huga Heermana vo Frankfurte a za krátky čas sa objavil v Paríži, kde bral hodiny u Martina Marsicka. V tomto období mal Huberman len 10 rokov. Všetky skúsenosti, potrebné pre rozvoj svojich schopností, čerpal sám zo seba. Prerazenie na veľkú medzinárodnú scénu na seba nenechá dlho čakať. Nasleduje koncert vo Viedni, po ktorom meno Huberman prelomí všetky dovtedy poznané hranice. 12. januára 1985 spoluúčinkuje na koncerte speváčky Adeliny Pitti. Je to koncert, ktorý je v jej veľkolepej kariére označovaný ako posledný a usporiadatelia ho propagujú ako rozlúčkový koncert. No v tomto prípade nevzbudí rozruch známa speváčka, ale spoluúčinkujúci 12-ročný Huberman. Viedenská tlač sa o udalosti zmieňuje: *„Prišli sme, aby sme sa rozlúčili so zachádzajúcou hviezdou, ale stal sa pravý opak, keď sme museli privítať hviezdu práve vychádzajúcu“*.⁸

Už o rok nato objíma po odohratí svojho husľového koncertu 13-ročného chlapca dojatý Brahms, ktorý mu zároveň sľubuje skomponovanie veľkej husľovej fantázie, ktorú však nestihol skomponovať. Huberman rozbehol úžasnú kariéru, jeho meno a muzikalita sa nedajú s nikým porovnať. Jeho nahrávky z 20. a 30. rokov na nás vyžarujú priam živelnou silou jeho jedinečnú osobnosť.

Georges Enescu

(1881 – 1955)

V osobe Enesca máme možnosť naposledy pozdraviť končiace sa obdobie veľkých husľových interpretov. Bol typom univerzálneho hudobníka, vďaka ktorému sa naposledy stretávame s niekým, o kom je ťažké vyjadriť sa či bol skladateľom, husľovým virtuózom, či dirigentom. V hudobnom

⁸ Wiener Fremdenblatt: Hartnack: *Grosse Geiger aus unserer Zeit*, s. 99

svete sa predstavuje s priam živelnou silou starých majstrov. Narodil sa 19. augusta 1881 v Liveni (Rumunsko) a zomrel 4. mája 1955 v Paríži. Hru na husliach sa začal učiť ako 5-ročný u učiteľa Candella. Po dvoch rokoch ho už môžeme nájsť vo Viedni ako študuje pod vedením Hellmesbergera.



V roku 1894 odchádza do Paríža, kde sa dostáva do Marsickovej triedy. Na hodiny kompozície chodí k Massenetovi a v kontrapunkte sa vzdeláva u Gédalgeho. Jeho mimoriadny talent si rýchlo všimnú i v Rumunsku. Vo svojich 15 rokoch dostáva od kráľovnej komplet Bachových skladieb, kráľovská rodina mu pomôže dostať sa ku krásnym stradivárkam.⁹ Vo veku 20 rokov je už jeho meno známe a v rodnej krajine je venovaná pozornosť dokonca i jeho osobnému životu. Stáva sa národným symbolom. Jeho vzťah s princeznou Cantacuzinn je v celej krajine verejne známy, dokonca i mužovi princeznej. Enescu po princovej smrti uzatvára s princeznou manželstvo. Jeho zjav husľového interpreta bol očarujúci, snúbil v sebe silu dávnych východných kultúr spojenú s úžasným zmyslom pre kultúrnosť.. Jeho nahrávky Bachových sólových sonát, ktoré nahral pár rokov pred smrťou, sú jedným z najkrajších dôkazov toho, čo znamená, ak sa niekto zaoberá nielen problematikou nástroja, ale je i tvorivým procesom hudby. Interpret, ktorý získa znalosti o silách hudby a môže sa o ne opierať i pri svojej interpretácii, je schopný interpretovanú skladbu riadiť zo svojho vnútra. Z interpretácie vyžaruje vnútorná zrozumiteľnosť, zvukové vzťahy nachádzajú svoje pravé miesto a kompozičné štruktúry utvárajú kompaktný celok. Nebudeme preháňať, ak prirovnáme Enescuovu husľovú interpretáciu k Bartókovmu či Brittenovmu klavírnemu majstrovstvu.

⁹ Vyhlásia národnú zbierku, vďaka ktorej sa vyzbiera takmer polovica sumy a druhú polovicu Enescu postupne spláca.

Z každého z nich vyžaruje vnútorná harmónia, plastická priezračnosť a pocit, akoby veci opäť našli svoje pôvodné miesto. Enescu sa považoval v prvom rade za skladateľa a svoju umeleckú činnosť vnímal ako druhoradú. Na základe hudobných impulzov, ktoré dostal v Paríži, sa ako skladateľ stal spojovacím prvkom medzi nemeckou hudbou zastúpenou Brahmsom a v Paríži vznikajúcim impresionizmom.

Enescu je najväčšou postavou rumunských dejín. V jeho osobe zažiarila poslednýkrát osobnosť z radov husľových virtuózov, v ktorej sa spája tvorca a interpret v jednej osobe. A to v takej miere, že využitím prvkov domáceho folklórneho koloritu ich vo svojich dielach povýšil na súčasť akademických poznatkov dejín hudby.

Adolf Busch

(1891 – 1952)

Obraz o veľkých huslistoch 19. storočia by nebol úplný bez Adolfa Buscha. Jeho interpretácia nesie v sebe znaky



európske, priam typicky nemecké. Adolf Busch sa narodil 8. augusta 1891 v Siegene a zomrel 9. júna 1952 v meste Guilford (USA). Pochádzal z remeselníckej rodiny, jeho otec bol stolár i amatérsky hudobník. Povolanie umelca mu nevyšlo len z nedostatku financií, ale hre na husliach sa venoval na amatérskej úrovni po celý život. Svojich synov sa napriek tomu snažil nasmerovať

na umeleckú dráhu.

Herman Busch bol známy čelista, Fritz Busch bol jeden z najvýznamnejších dirigentov 20. storočia a Adolf Busch sa stal v Nemecku špičkovým huslistom. Adolfa začal otec učiť

vo veku 3 rokov. Keď mal 6 rokov, vystupoval na verejných koncertoch, ale jeho skutočné štúdium hudby sa začalo až vo veku 11 rokov, keď sa dostal do Kolína a nastúpil do triedy Willyho Hessa, Fritza Steibacha a Brama Elderinga. Tieto štúdiá sa skončili dovŕšením Buschových 18 rokov. V tomto období odohral prvý veľký koncert, na ktorom zaznel Brahmsov husľový koncert. Buschov príchod na medzinárodné pódium nebol veľkolepý. Ak by ho nebola chránila jeho nespochybniteľná sila osobnosti, štýl a kultúrnosť, možno by nikdy k tomuto momentu nedošlo. V dobe, v ktorej sa pohybuje, bola už svetová scéna huslistov rozdelená medzi viaceré hviezdy. Interpreti ako Huberman, Elman, Kreisler či Enescu boli osobnosťami, medzi ktorými nebolo pre nemeckého mladíka jednoduché získať si meno. Povesť o jeho kvalitách sa rýchlo šírila. V roku 1912 sa o ňom kritika po prvom anglickom koncerte vyjadrila: *„Je to pozoruhodný huslista ťažkého kalibru, nepotrvá dlho a budeme ho mať možnosť vidieť v prvej línii. Jeho interpretácia je úžasne klasická a s nikým neporovnateľná, môžeme sa spoľahnúť, že méty, ktoré si stanovil, čoskoro určite dosiahne.“*¹⁰

Busch si zvolil vďaka svojej inteligencii správnu cestu, nechcel sa za každú cenu dostať na čelo elity huslistov. Ponechal si potrebný čas, aby osobnostne i hráčsky dozrel, čo sa mu neskôr vyplatilo. Vo veku 21 rokov sa stáva koncertným majstrom viedenského Konzertverein orchestra. V úlohe koncertného majstra mal možnosť hlbšie sa oboznámiť s dielami, s ktorými sa sólista počas svojho života stretne len výnimočne. Popri funkcii koncertného majstra sa často dostával aj k sólovým vystúpeniam a popritom ostáva otvorený i komornej hudbe. Jeho vzájomne sa doplňujúca osobnosť sólistu i komorného hráča si začala postupne podmaňovať obecenstvo.

¹⁰ HARTNACK, Joachim, W.: *Grosse Geiger aus unserer Zeit*, s. 95

V Buschovom prípade bolo najväčšou prednosťou výnimočné hudobné cítenie. Jeho koncerty boli neporovnateľne intelektuálnejšie a pestrofarebnejšie ako koncerty kolegov súčasnej alebo nastupujúcej generácie. Z interpretovaných diel vyžaruje úžasná vnútorná sila, ktorá pramení z jeho mimoriadne rozsiahlych poznatkov v oblasti hudby.

V roku 1917 získal najuznávanejší pedagogický post v Európe: stal sa učiteľom hry na husliach na Berlínskej akadémii. Tým sa stáva Joachimovým nástupcom.¹¹ V tomto čase sa Busch presťahoval do Baselu. Potom ako v roku 1933 nastúpili v Nemecku k moci národní socialisti, začali vznikať pokusy o Buschov návrat do Berlína, pretože bol v tej dobe jediným slávnym nemeckým nežidovským huslistom. Busch však striktne odmietol akékoľvek účinkovanie na nemeckej pôde, začo si vo svojej vlasti vyslúžil titul *židovského posluhovača*. On však ostal konzekventným a v Nemecku účinkoval až po skončení druhej svetovej vojny.

Postava Adolfa Buscha predstavuje vo svete husľových virtuózov niečo výnimočné. Jeho interpretácia je klasická, zbavená akýchkoľvek prehnaných osobnostných črt. Dopĺňa mozaiku výnimočných huslistov 20. storočia.

BIBLIOGRAFIA

- SLONIMSKY, N. 2011. *Baker's biographical dictionary of musicians*. 2011. Editor Emeritus, Schirmer
- DIESTEL, H. 1912. *Violintechnik und Geigenbau*. 1912. Leipzig. Max Hesse's Verlag
- GALAMIAN, I. *Principles of Violin Playing and Teaching*, Ann Arbor: Shar Products Company

¹¹ Iba pre zaujímavosť je dobré spomenúť, že od roku 1929 sa tu stane jeho žiakom mladý Yehudi Menuhin, ktorý však podľa svojich tvrdení nedostával najviac impulzov od Buscha, ale od Georgesa Enesca.

JOACHIM, W. H. 1993. *Grosse Geiger unserer Zeit*. 1993. Atlantis Musicbuch Verlag

DRUMÁR, L. 1933. *Művészi hegedűjáték és vonóvezetés alapelemei* 1933. Grafika könyvnyomda

HOYA, A. 1925. *Technik des Violinspieles*. 1925. Leipzig. Max Hesse's Verlag

WERNER, F. 2004. *Az elátkozott Paganini*, 2004. Európa könyvkiadó ISBN 963 07 7551 4

JUZEFOVICS, V. 1980. *David Ojsztra*. 1980. Budapest. Gondolat könyvkiadó

MENUHIN, J. – DAVIS, C. 1982. W: *Az ember zenéje*. 1982. Zeneműkiadó Budapest

SZIGETI, J. 1965. *Beszélő húrok*, 1965. Zeneműkiadó Budapest

PUSKÁS Levente, ArtD.

*Konzervatórium Béniho Egressyho Budapešť
Konzervatórium Zoltána Kodálya Debrecen*

ZVLÁŠTNE TECHNIKY V DIELACH

PIERRA BOULEZA PRE SAXOFÓN

*Particular technical styles in saxophone compositions
of Pierre Boulez*

ABSTRAKT

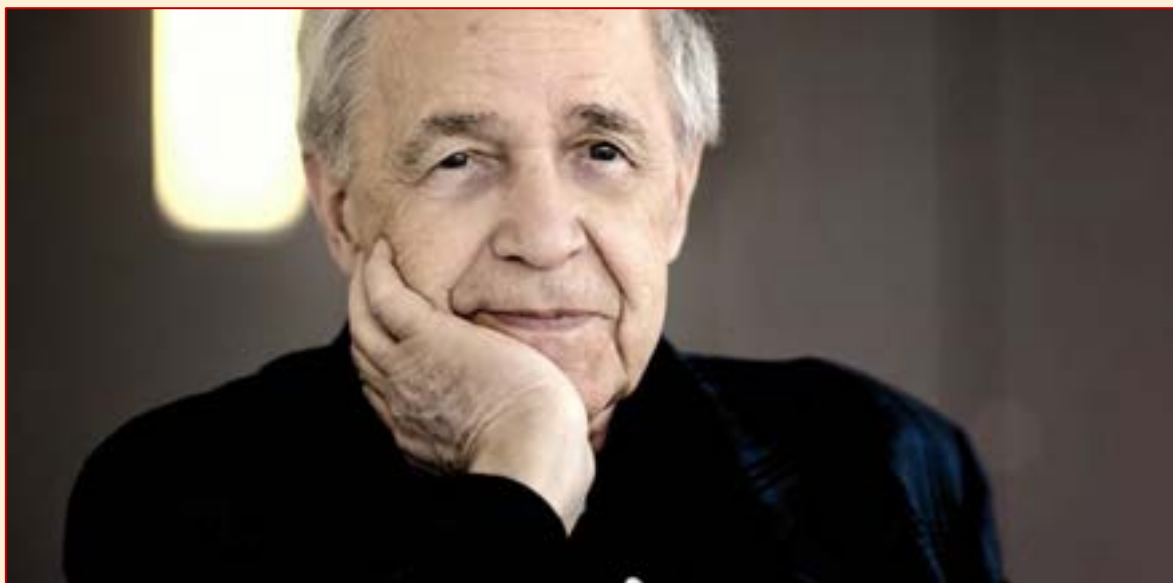
Témou práce je analýza zvláštnych techník v dielach Pierra Bouleza pre saxofón. Venujeme sa jeho najvýznamnejším dielam, analyzujeme kompozície, ktoré napísal Pierre Boulez pre sólový alt saxofón a elektroniku.

ABSTRACT

The theme of my dissertation is the particular technical styles in saxophone compositions of Pierre Boulez. I will deal his most important compositions. I would like to deal with piece Pierre Boulez composed for alt-saxophone solo and electronics.

Pierre Boulez sa narodil 26. marca 1926 vo francúzskom meste Montbrison, zomrel 5. januára 2016 v Baden-Badene. Je jedným z najvýznamnejších a najsmerehodnejších skladateľov doby. Spočiatku študoval matematiku na univerzite v Lyone, neskôr kompozíciu na parížskom konzervatóriu. Jeho učiteľmi boli *Olivier Messiaen* a manželka *Arthura Honeggera Andréa Vaurabourg*. Techniku dodekafónie si osvojil od niekdajšieho žiaka *Antona von Webera*, *Reného Leibowitza*. Boulezzove diela v sebe spájajú postwebernovský tónový svet s *Messiaenovou* rytmikou. Prvými príkladmi spojenia sú dve kantáty *Le visage nuptial* pre hlas a orchester (1946) a *Le Soleil des eaux* pre hlas a orchester (1948). Boulez, podobne ako v prípade ostatných svojich kompozícií, i tieto diela viackrát prepracuje. V dielach je ešte možné cítiť vplyv *Messiaena*, ale Boulez čoskoro nachádza svoj vlastný kompozičný jazyk

a vytvára novú techniku, ktorú nazve *postserializmom*. Po druhej svetovej vojne sa stane vedúcou osobnosťou skladateľskej filozofie. Spolu s ďalšími členmi



vytvorí tzv. *Darmstadtskú školu*. Ich cieľom bolo vytvoriť medzinárodný hudobný jazyk, ktorý by bol zbavený nacionalistických vášní, tzv. *kozmpolitný štýl*, ktorý bude protichodný k nacistami využívanej propagandistickej hudbe.

Skomponovaním *Polyphonie X* (1951) a knihy *Structures* (1951) pre dva klavíry sa venoval vytvoreniu totálnej, metodickéj, dopredu premyslenej koncepcii. Tieto diela predostierajú viac problémov ako riešení. Skladba *Structures I.* je klasickým pamätníkom seriálnej techniky z európskej avantgardnej hudby 50. rokov, ale jej nadväznosť je príliš jednoduchá a z pohľadu vnútorných foriem je príliš primitívna na to, aby bola presvedčivá. Najdôležitejším dielom Boulezovej tvorby je *Le marteau sans maître* (Kladivo bez majstra), skomponované v rokoch 1953 – 1955 pre sólový hlas a komorné zoskupenie. Toto dielo je prvou avantgardnou kompozíciou v Európe, ktorá prelamuje prísne hranice serializmu. Môžeme ho považovať za pokračovanie Boulezových predchádzajúcich dodekafonických kompozícií, no súčasne je to i zmes myšlienok vychádzajúcich z tvorby v prvých desaťročiach 20. storočia. Príznačnou pre ňu je klasická

seriálna technika a nová racionalizovaná formová koncepcia, ktorej cieľom je úspešne spojiť prúd tónov, farieb, hustotu tónov a ich intenzitu. *Marteau* už obsahuje základné prvky a spôsob myslenia, s ktorými sa stretneme i v Boulezových neskorších kompozíciách (3. klavírna sonáta, 1955), *Pli selon pli* (Malarmého portrét 1957 - 1962) pre hlas a orchester a *Doubles* pre orchester (1957 - 1959) sa zrodilo v jednej z období prebiehajúcich na konci 50. rokov. Tieto diela nie sú slobodnými postserialistickými fantáziami s nádychom improvizácie, za aké ich považujú. Sú zložené z do seba zapadajúcich, ale pritom samostatných úsekov, z ktorých každá je nezávislá postavená na dopredu premyslenej formovej koncepcii či pláne. Jednotlivé časti sú písané samostatne a často sa tak aj hrajú na koncertoch, akoby to bol sled jednotlivých častí pripravovaného diela.

I dnešná forma *Marteau* je prepisom skladby z roku 1957. V tomto prípade prepísal Boulez jednotlivé úseky *Pli selon pli*, ktoré sa stali jednou z častí plánovaného *Doubles*. Súčasťou koncepcie je i dvojzmyselný kontext jednotlivých častí a celková forma. Celé dielo sa dá prirovnať k sústave hviezdnych telies, ktoré sa hýbu podľa určitých zákonitostí okolo gravitačného centra, no napriek tomu má každé svoje samostatné nezávislé miesto. Pôvod týchto foriem nachádzame v osobitnom ponímaní skladateľovho hudobného materiálu, emocionálneho sveta a v akte tvorivej komunikácie. Základy podobného tvorivého zmýšľania často nachádzame v histórii, poézii či psychológii.

Po skomponovaní diela *Marteau* vypracoval Boulez princíp priebežného a počas deja sa konajúceho vývoja a ornamentácie vybraného diela. V skutočnosti je však priebeh kompozície úplne opačný: je to predstava konkrétneho idiomatiekeho materiálu, ktorý je uskutočnením dopredu vypracovaného plánu. V porovnaní s väčšinou európskych avantgardných umelcov sa Boulez zaoberal elektronickou hudbou len veľmi krátko a ako

klavirista a hlavne ako dirigent, považoval hudbu vždy za interpretačné umenie.

V rámci vývoja európskych hudobných smerov dávalo Boulezovej hudbe zvláštny charakter jeho ponímanie fyzických, hmotných, citových vlastností hudobného materiálu a vytvorenie si psychologického až poetického vzťahu ku svojej umeleckej činnosti. Jeho formy sú dopredu naplánované a racionalizované, ale nikdy nemajú tvorivý, alebo smerodajný vplyv na charakter materiálu, skôr sa chcú otvoriť či prejaviť skrz myšlienky, fantáziu a vnútorné obrazy. Práve táto skutočnosť ho nabáda k opravám a prepisom jeho diel, aby v nich dosiahol najtrvalejšiu, najbohatšiu a najčistejšiu koncepciu. Formy, ktoré sa nám na prvý pohľad zdajú otvorené a flexibilné, nie sú postavené na náhodných postupoch a štatistických či improvizračných krokoch, namiesto toho sa snažia vyjadriť rôzne možnosti tvorivej mysle. Bouleza mimoriadne zaujíma význam a účinok osobitého vyjadrovania, okolnosti interpretácie ako spôsob, ktorý sa zdá akoby vychádzal z pružného materiálu, ale napriek tomu vytvára a uskutočňuje prísnu stratégiu, ktorá je plánom, cestou, mapou a ktorá je sama o sebe dielom, interpretáciou a aktom zážitku.

Boulezov štýl a zmýšľanie má jednoznačne francúzsky nádych. Zaujímavým faktom je skutočnosť, že v 60. rokoch komponoval veľmi málo a opäť sa začal venovať experimentom s elektronickou hudbou. Napriek tomu, že bol nespokojný so svojimi kompozíciami z 50. rokov (*Two studies, Poésie pour pouvoir*) sa začal zaujímať o možnosti, ktoré vyplývali z manipulácie s elektronickými zvukmi a farbami. Prvým pokusom bolo dielo s názvom ... *explosan-fixe* ..., ktoré dokončil v roku 1972. Vlastne jeho prvú verziu, ktorá bola napísaná pre basovú flautu, klarinet a trúbku. V roku 1973 ju prepísal pre oktet a elektroniku a v roku 1985 pre vibrafón a elektroniku. Posledná, štvrtá verzia, v ktorej použil

flautu vo forme MIDI, komorný orchester a elektroniku bola skomponovaná medzi rokmi 1991 - 1993.

Koncom 60. a začiatkom 70. rokov v ňom dozrela predstava o vytvorení medzinárodného hudobného inštitútu na pôde Francúzska. V inštitúte by podľa jeho predstáv mali skladatelia možnosť slobodne experimentovať a interpreti by sa mohli zaoberať rôznymi typmi elektronickej hudby, rôznymi zvukmi a farbami vytváranými pomocou vhodných elektronických prístrojov. V tomto období bol Boulez už natoľko spoločensky známa osobnosť, že vďaka svojmu renomé a svojim kontaktom sa mu podarilo vytvoriť za pomoci prezidenta Georgea Pompidoua hudobné centrum s názvom IRCAM. V tomto inštitúte boli pre skladateľov a interpretov, zaoberajúcich sa experimentmi s elektronicou hudbou a elektronickými zariadeniami, vytvorené takmer neobmedzené možnosti, vďaka ktorým mohli naplno pustiť fantáziu a svojimi pokusmi a poznatkami otvárať nové obzory v modernej hudby 20. a 21. storočia.

IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) je európsky inštitút, ktorý funguje i dnes v Paríži. Jeho stavba sa začala v roku 1973 a skladateľom a hudobníkom bol odovzdaný v roku 1977. V rokoch 1992 - 2002 bol na poste riaditeľa samotný *Piérre Boulez*. V obrovskej knižnici inštitútu sa nachádza viac ako 1000 hodín nahrávok a viac ako 20 000 hudobných diel. Mnoho skladateľov tu počas svojej kariéry pracovalo a tvorilo. Bol to najmä Luciano Berio.

Dialogue de l'ombre double

Dielo bolo pôvodne skomponované pre sólový klarinet a elektroniku. Boulez ho začal písať v roku 1983 a dokončil v roku 1985. V roku 2005 ho francúzsky saxofonista *Vincent David* s Boulezovým súhlasom a pomocou prepísal pre altový saxofón. V tejto kompozícii sa živá hudba strieda

s reprodukovanou hudbou, ktorú napísal autor a dopredu nahral interpret. Boulez vytvoril dokonca dve verzie diela, prvej dal názov *version aux chiffres romains* a druhej *version aux*

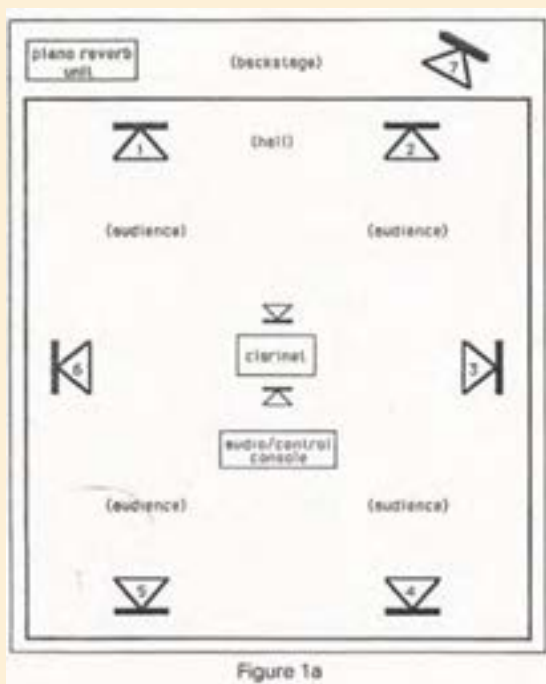


Figure 1a

ciffres arabes. Obe verzie sú takmer identické, rozdiel je len v načasovaní nástupov nástroja. Zaujímavosťou je, že Boulez dopísal k dielu presné inštrukcie, týkajúce sa interpretácie. Na zvláštnych nákresoch zaznačil, kde má stáť interpret, kde sa má usadiť obecnstvo a kam majú byť umiestnené reproduktory. Na obrázku možno vidieť, že najideálnejším riešením pre

interpretáciu je nasledovné rozostavenie: sólista sa nachádza v strede sály obecnstvo obkolesuje sólistu a reproduktory sú postavené za obecnstvom. Na obrázku je znázornené, ako je potrebné rozostaviť reproduktory, ak stavba a technické parametre sály neumožňujú, aby stál sólista v jej strede (v prípade ak javisko nie je pohyblivé a nedá sa umiestniť na stred sály). Boulezova ideálna predstava rozmiestnenia sály je možná len na veľmi málo miestach, pretože väčšina koncertných sál nedisponuje pohyblivým javiskom. Jedným z najideálnejších a najviac vyhovujúcich miest je (nie náhodou) sála Parížskeho hudobného strediska *Cité de la Musique*, ktorá je skúšobnou i koncertnou sálou Boulezovho komorného zoskupenia *Ensemble Intercontemporaine*. Boulez vo svojich inštrukciách určuje presne nielen postavenie sólistu a reproduktorov ale aj osvetlenie na javisku a v sále.

Časť *signe initial* je úvodnou časťou diela, v ktorej si Boulez neželá svetlo v hľadisku, na javisku predpisuje šero a prikladá inštrukciu, podľa ktorej sa má sólista približovať

k stojanu pomaly. Od 56. taktu až do 2. taktu *Strophe I* sa má v sále pomaly rozvidnievať. Jednou zo zvláštností diela je striedanie živej hudby s nahratým hudobným materiálom, ktorý nahral sólista pomocou zvukového inžiniera. Neodmysliteľnou súčasťou diela je zvukový inžinier alebo technik, zbehlý v notopise, pretože práve on musí spustiť dopredu nahraté hudobné materiály, dopredu naprogramovať, kedy a z ktorého reproduktora majú zaznieť. I tieto inštrukcie zapísal Boulez do nôt s inžinierskou presnosťou. V priebehu kompozície sa navzájom vystrieda 7 dopredu zaznamenaných nahrávok (vsuviek) so 7 časťami živej hudby. V prvej časti s názvom *sigle initial* zaznie hudba zo záznamu. Základom hudobného materiálu sú trioly a tempo časti je značné rýchle t-196/200. Dynamika sa pohybuje medzi ppp a mp, čo posilňuje mysterióznu náladu (*mystérieux*). Tónový rozsah v rámci časti sa pohybuje v spodnom registri, medzi malým d a g¹.

Dialogue de l'ombre double

Pierre Boulez

Hâïf $\text{♩} = 196/200$, *chaosé, mystérieux*
précipité ===== *♩Tempo*

1 2 3

Clarinet in B $\flat$

Alto Sax. première

Alto Sax. double

4 5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Prvé sólo sa objaví v *strophe I*. Triolové motívy sa naďalej opakujú, ale obohatia sa o ďalšie triolové tóny a tempo sa trochu upokojí, $\text{♩} = 144/152$. Tempo sa však v priebehu časti viackrát zmení. Viacnásobné zrýchlenie a spomalenie činí túto časť mimoriadne pulzujúcou a čulou a i tónový rozsah sa rozšíri, obsiahne takmer celý rozsah nástroja, od malého h až po a³.

The image shows a musical score for P. Boulez, measures 25-27. The score is written for two staves: 'première' (first) and 'double' (double). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics (ppp, p, pp, mf, f) and tempo markings (precipité, //Tempo, rallenti). The notation includes triplets, trills, and slurs. The measures are numbered 25, 26, and 27.

V nasledujúcej časti *transitionde I a II* (ide o druhý hudobný úryvok znejúci z reproduktorov) sa menia trilkky, tremolá a zopár vydržiavaných tónov. Nápadne často sa stretávame s tremolom medzi malým fis a malým a, medzi e^1 , a g^1 , cis^1 a e^1 .

Pierre Boulez

The musical score is written for two parts: 'premiere' and 'double'. The 'premiere' part is in 3/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 160$. The 'double' part is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mp, f, p, mf, pp). It also features tempo markings like 'cédit... Tempo' and 'ralenti', as well as performance instructions like 'poco accel' and 'ritard'. The score is divided into measures, with some measures numbered (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

Po tejto časti nasleduje *strophe II*, v ktorej sa obmieňajú tremolá, šestnástinové behy, šestnástinové behy v sextolách. V tomto bode je výrazne viditeľné zahusťovanie hudobného materiálu. No tempo sa naopak v protiklade so zahusťujúcim sa hudobným materiálom stále viac upokojuje. Na túto skutočnosť poukazujú nielen tempové označenia, ako napríklad $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 88$, $\text{♩} = 84$, $\text{♩} = 76$., ale aj inštrukcia „calme“ (pokojne). Na konci časti sa nám však náhle opäť objaví počiatočné tempo 200. ($\text{♩} = 200$ Agité)

2 Plus agité ♩ = 100 *assez ralenti*

premiere

3 Tempo très variable ♩ = 88

5 ♩ = 80 acc. (ancora meno)

Très calme ♩ = 76

Encore un peu plus lent

Tempo *transition II a III* je opäť o niečo pomalšie, t-64. Doteraz sme mohli sledovať iskrivý, hektický a značne virtuózný hudobný materiál, no v týchto častiach sa stretávame s jeho opakom, s lyrickou hudbou plnou ornamentov.

5 **1** *Agile* $\text{♩} = 200$ *peu ralenti*
 première
ppp *mf* *f*
 double

7 *Très calme* $\text{♩} = 76$
ppp *mf* *p*
 Variable $\text{♩} = 90$

8 *Agile* $\text{♩} = 200$ *à peine ralenti* **9** *Très calme* $\text{♩} = 72$
ppp *mf* *pp* *mf* *ppp*

1 *ppp* *Très calme* $\text{♩} = 100$ *ralenti* $\text{♩} = 72$

11 *peu ralenti*
mf *p* *ppp*
ralenti $\text{♩} = 64$
2 *Très lent et saccadé, molissimo* $\text{♩} = 64$
pp

17
p *mf* *pp*



Nasleduje časť *strophe III*, ktorá je najpokojnejšou a zároveň treťou naživo interpretovanou časťou diela. Naproti lyrickej nálade predchádzajúcej časti sa tu stretávame s obmieňaním 128-minutových hodnôt s multifonickými zvukmi. Boulez predpisuje na celých notách v 4., 8., 9. a 11. takte multifónie vytvárané nátlakom.

Nasledujúca časť *transition de III á IV*, je štvrtou z radu reprodukováných nahrávok a nachádza sa v samotnom strede diela. Začína sa najpomalším tempom (♩=34/35) a od tretieho taktu sa zrazu zrýchli na tempo ♩=140 a neskôr na ♩=152. Autor skladby predpisuje plynulé *accelerando* a v určitých taktoch prepisuje aj konkrétne tempo, ako napríklad v taktoch číslo 11. ♩=160, 22. ♩=168, 28. ♩=172. Popri plynulom *accelerande* sa mení aj dynamika. V začiatkoch sa stretávame s dynamikou *ppp*, v 19. takte s *mf*, v 22. takte už s *f*, v 28. takte s *ff* a v 34. takte s *fff*. Hudobný materiál sa mimoriadne podobá na materiál z *transition II* a *III*, ale tempo je oveľa rýchlejšie. *Strophe IV* je najviac nahustenou a najpohyblivejšou časťou diela. Takmer až do konca sa v nej obmieňajú monotónne šestnástiny s trilkami.

V tomto mieste dáva Boulez pokyn pre interpreta, aby hral opakujúce sa tóny vždy s iným zafarbením. Tieto zmeny je možné najľahšie dosiahnuť zmenou hmatov.

strophe IV
Très rapide ♩ = 152, avec une extrême volubilité, mais ne pas jouer dans la force

première

double

3 *revenir très rapidement à* 4 *mf*

5 *mf* *pp* *mf*

ppp

p *p* *pp*

mf *pp* *mf*

mf *p* *mf*

The image shows a musical score for a piece by Boulez. It consists of two staves, 'première' and 'double', in 3/4 time. The tempo is marked 'Très rapide' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte), 'pp' (pianissimo), 'ppp' (pianississimo), and 'p' (piano). There are also markings for 'revenir très rapidement à' (return very quickly to) and 'mf' (mezzo-forte). The score is numbered 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

V častiach *transition de IV á V* je do hudobného materiálu vnášaný určitý nepokoj. (♩=152) je rýchle a podobne ako v predošlej časti prebieha v staccatových šestnástinových

notách, ale s prerušeniami. Motívy miznú vždy z dynamiky mezzoforte a forte do piana až piana pianissima.

Transition de IV à V

première

double

Très rapid ♩ = 152, la pulsation rythmique sou-jacente absolument inflexible

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Časť *strophe* V je najrýchlejšou časťou kompozície, jej tempo je ♩=200.

Strophe V
Vif ♩ = 200
Rigide

première

double

accélérer rapidement jusqu'à

p *f*

poco rall. *f* *sub. pp* *ppp* *sub. f* *f* *f*

poco rall. *Rigide* *poco rall.* *Rigide*

sim. pp *ppp* *sim. f* *f* *pp* *ppp* *f* *f*

poco rall. *Rigide* *poco rall.* *Rigide*

pp *ppp* *f* *f* *pp* *ppp* *f*

poco rall. *Rigide* *poco rall.* *Rigide*

pp *f* *pp* *ppp*

V časti *transition de V á VI* sa tempo do určitej miery upokojí (♩=184) a v rámci časti prebiehajú výmeny tremolových a šestnástinových pohybov.

transition de V à VI

Strophe VI má tempové označenie modére, z čoho je možné tušiť pokojnejšie tempo, ale v tejto časti sa až do jej konca obmieňajú kvintoly, sextoly a septoly, ktoré robia hudobný materiál značne pohyblivým a plným napätia. Zaujímavosťou v tejto časti je Boulezova inštrukcia hrať od 50. taktu technikou frulata. Od tohto taktu sa i samotné tempo stáva pokojnejším. (♩=86/90)

première

double

accélééré

mf

ff

mf

souple

4

accélééré

ralentir

Très modéré ♩ = 86/90

Flan.

mp

mf

mp

p

mf

sub. pp

9

Tempo, flexible

mf < f > mf

sub. pp

f

ff

sub. pp

16

Tempo, flexible

ff

sub. pp

sub. f

Záverečná časť *signe final* má rýchle tempo ($\text{♩} = 152$). Ide o poslednú reprodukovanosú nahrávku, v ktorej sa objavajú všetky témy, ktoré v priebehu diela v rýchlych častiach zazneli. Opäť sa stretávame s obmenou sextolových, triolových a staccatových behov. I táto časť skrýva jeden veľmi zaujímavý moment. Počas toho ako znie hudba z reproduktorov sa v takte číslo 64 pripája sólista, ktorý až do konca kompozície v 139. takte, alebo až kým sa mu neminie vzduch, hrá v pianissime dlhý tón na a³.

première

double

Sub. agité ♩ = 152

Sub. plus modéré ♩ = 116

8 *mf* *f* *ff* *mf*

9 Sub. agité ♩ = 152

f *ff* *f* *mf*

10 Sub. plus modéré ♩ = 116

Très agité ♩ = 152, d'un caractère et répétitif

ff *f* *p* *mf*

12 ("chemins") *p* *f* *ff* *tenir jusqu'à la fin*

première

[15] *(à peine cédè)*

f *ff* *ff* *mf*

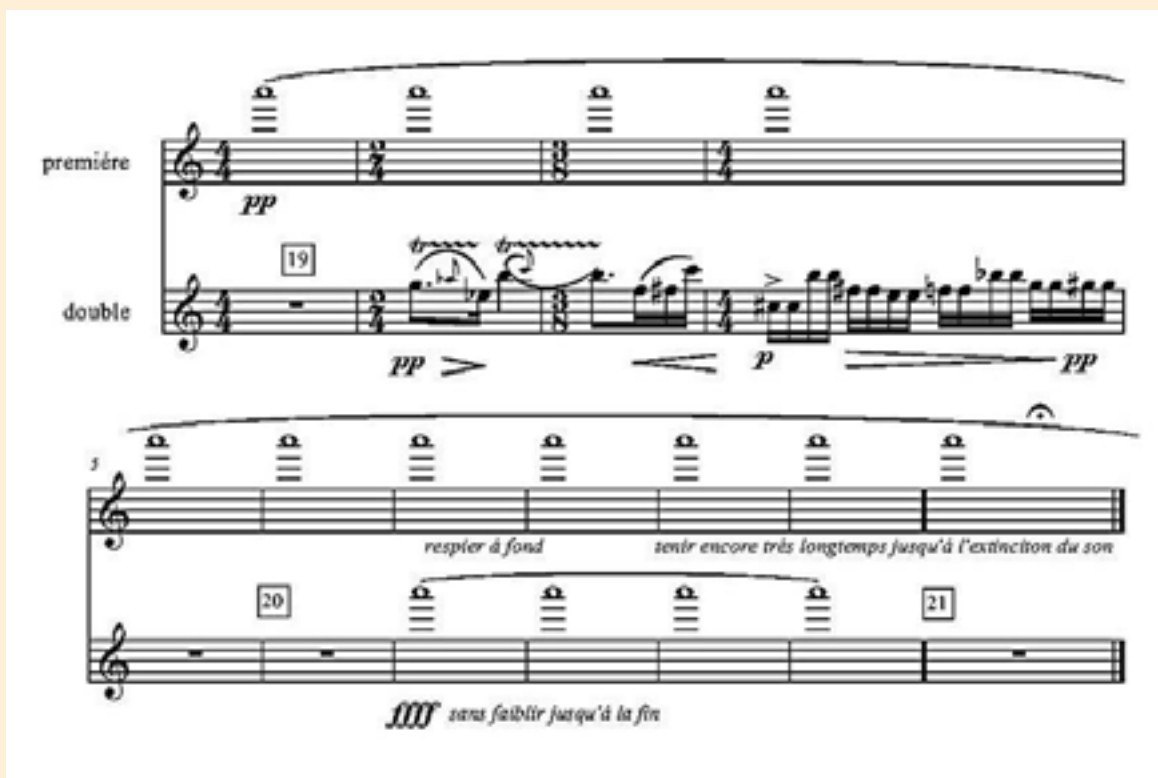
(tempo)

ff

[16] *pp* *f*

ff *mf*

[17] *f* *p* *ff* *mf*



Rituel

In memoriam Maderna (1974/1975)

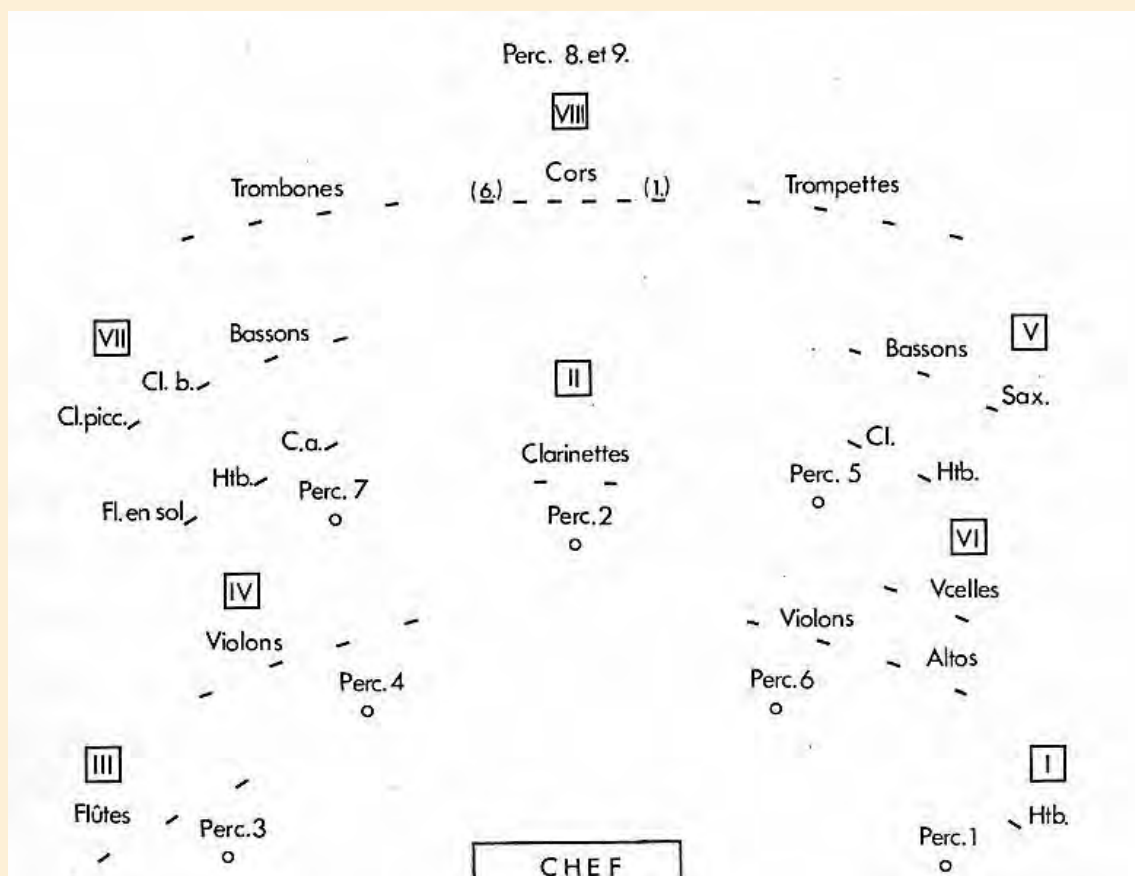
V diele ide o vzdanie úcty talianskemu skladateľovi Brunovi Madernovi (1920 – 1973). Maderna dostal v roku 1951



pozvánku do Darmstadtu na konferenciu *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, kde dirigoval viacero koncertov a zoznámil sa i s Messiaenom, Stockhausenom, Boulezom a Cageom. Tento spolok skladateľov, ktorý sám

seba nazýval *Darmstadskou školou* mal na Madernu obrovský vplyv a inšpiroval ho k napísaniu nových kompozícií. Boulez začal písať kompozíciu v roku 1974 a dokončil ju v roku 1975 na jeho počesť. Interpretačný aparát rozložil Boulez na 8 komorných formácií a ku každému z komorných zoskupení pridružil rôzne biele nástroje.

V diele sú využité 3 flauty, 1 G flauta, 3 hoboje, 1 anglický roh, 3 B klarinety, 1 es klarinet, 1 basklarinet, 1 es altový saxofón, 4 fagoty, 4 trúbky, 6 lesných rohov, 9 bicích nástrojov, 2 violy, 2 violončelá.



Vidíme, že v I. skupine sa nachádza 1 hoboje, v II. skupine 2 klarinety, v III. skupine 3 flauty, v IV. skupine 4 huslí, v V. skupine 2 hoboje, 3 klarinety, altový saxofón a 2 fagoty, v VI. skupine 2 huslí, 2 violy a 2 čelá, v VII. G flauta, 3 hoboje, anglický roh, es klarinet, bas klarinet, 2 fagoty a v VIII. skupine sa nachádzajú 4 trúbky, 4 pozauny.

Na notovej ukážke vidíme začiatok skladby. Tempo je veľmi pomalé (*Trés lent*). Skladba sa začína dlhým akordom v ppp v podaní 3 trubiek, 6 lesných rohov a 2 pozaun, ktoré sa nachádzajú v VIII skupine. Zaujímavosťou a zároveň hlavnou obťažnosťou je skutočnosť, že dirigent „nemáva“ v priebehu celej skladby, činí tak iba v určitých častiach kde naznačuje

zastavenia a začiatky, prípadne i zmeny tempa. Samotné tempo a jeho udržanie zabezpečujú hráči na bicích nástrojoch, ktorí sedia vedľa každej skupiny. Ako dobrý príklad nám slúži notový materiál číslo dva, kde je tempové označenie „modéré“ a začínajú ho hoboje s malým bubnom. Máme možnosť vidieť, že hráč na malom bubne hrá až do konca osminovej hodnoty vďaka čomu slúži ako akýsi metronóm. V čísle tri už hrajú spolu hoboje a dychové plechové nástroje z úvodu skladby, v tomto prípade odovzdáva Boulez udržiavanie tempa na starosť hráčom na gongoch.

rituel
 in memoriam maderna (1974/75)

**Začiatok skladby
v pomalom tempe**

pierre boulez
 1975

1. Très Lent

2. Modéré

3. Très Lent

Copyright 1975 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition No. 11841/75

Nástroje skupiny V sa pohybujú takmer súčasne

Ku koncu skladby môžeme vidieť, ako sa pohyby v 32-tinových hodnotách hrané rôznymi skupinami navzájom dopĺňajú, vďaka čomu máme možnosť vnímať neustále pulzujúci a pohybujúci sa hudobný materiál. Uvedme si príklad: ak hrajú husle v IV. skupine polové noty, tak hráči na dychových nástrojoch z V. a II. skupiny hrajú 32-tinové hodnoty a naopak.

28

Pohyby v 32-nových hodnotách sa vzájomne dopĺňajú, vnímame neustále pulzujúci hudobný materiál

V samotnej kompozícii sa nenachádzajú vyslovené technické výzvy pre saxofón, ani rôzne špeciálne techniky. Jedinými faktormi, ktoré môžu spôsobovať ťažkosti, sú meniace sa rytmička a súhra s ostatnými nástrojmi.

Domain pour clarinette avec ou sans orchestre

Kompozíciu napísal Pi  re Boulez v rokoch 1968/69 najprv pre s  lov   klarinet a neskôr ju doplnil o sprievodn   komorn   orchester, v ktorom dostal miesto altový saxofón. Na obrázku môžeme vidieť n  strojov   zloženie komorného zoskupenia.

Podla daných informácií sa komorn   orchester skladá z 1 flauty, 1 hoboja, 1 B klarinetu, 1 basov  ho klarinetu, 1 Es altov  ho saxof  nu, 1 fagotu, 1 C trúbky, 1 altovej

pozauny, 2 tenorových pozáun, 1 basovej pozauny, 1 gitary, 1 harfy, 1 marimby, 2 huslí, 2 viol, 2 violončiel a 1 kontrabasu. Nástroje sú na pódiu usporiadané do 6 skupín.

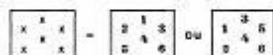
V skupine A sa nachádzajú 4 pozauny, v skupine B dvoje huslí, dve violy a dve violončelá, v skupine C marimba s kontrabasom, v skupine D hoboje, lesný roh a gitara, v skupine E flauta saxofón, fagot, trúbka a harfa a v skupine F basový klarinet. V prípade, ak sa interpretuje verzia pre sólový klarinet, hrá interpret najprv noty s označením *Original* (originálne) podľa svojej ľubovôle a následne noty s označením *Mirroir* (zrkadlo). V prípade ak sa interpretuje verzia so sprievodom komorného orchestra je priebeh nasledovný: sólista interpretuje najprv noty s označením *Original*, a to tým spôsobom, že si podľa svojho slobodného rozhodnutia vyberie skupinu, pred ktorou svoje sólo zahrá. Ako odpoveď zahrá daná skupina svoju vlastnú pasáž s označením *Original*. Následne prejde sólista k ďalšej skupine (v ľubovoľnom poradí). Tento postup prebieha dovtedy, kým neprebehne dialóg s každou skupinou. Po završení tohto cyklu sa začne nová výmena, ktorú začne tá skupina, ktorá ako posledná zahrala *Original* pasáž a to spôsobom, že zahrá svoju pasáž s označením *Mirroir* (zrkadlo). Následne nato zahrá sólista tak isto svoju vlastnú pasáž s označením *Mirroir* a tým sa opäť začne celý cyklus výmeny, no tentoraz v opačnom poradí.

Domaines

pour clarinette avec ou sans orchestre
(1968/1969)

Noty s označením MIROIR

Pierre Boulez
(*1925)



CAHIER E

Miroir

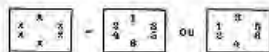


Domaines

pour clarinette avec ou sans orchestre
(1968/1969)

Noty s označením ORIGINAL

Pierre Boulez
(*1925)

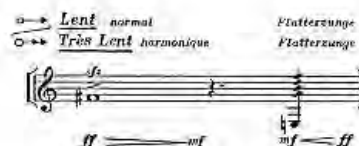


CAHIER A

Original



a. *Modéré*: *h-- h-- h-- h-- h-- h--* (*1/2 ton inférieur*)
b. *Assez Vif*: *Flatterzunge*



Pierra Bouleza môžeme smelo považovať za jedného z vedúcich osobností povojnovej skladateľskej moderny. Svojimi kompozíciami sa zaslúžil o výrazné obohatenie hudobnej kultúry. Je jedným z tých pedagógov a skladateľov, ktorí sa popri svojej skladateľskej činnosti venujú i podpore mladých talentovaných skladateľov. Za svoju prácu vo vedeckej oblasti získal v roku 2002 cenu *Glena Goulda*. V roku 2007 završil nahrávanie všetkých Mahlerových symfónií so symfonickým orchestrom Staatskapelle Dresden a zbormi Berlínskej Štátnej opery a Berlínskeho rozhlasu. Boulez je popri svojom skladateľskom a dirigentskom majstrovstve

i uznávaným publicistom. Dodnes bolo uverejnených mnoho jeho kníh a článkov.

Jedna z jeho najznámejších publikácií má názov *Schoenberg is Dead*, v ktorej opisuje hudbu 20. a 21. storočia a budúcnosť samotného skladateľského majstrovstva. Svoje publikácie zozbieral a vydal pod názvom *Stocktakings from Apprenticeship and Orientations*. Jeho životné dielo je nádherným a mimoriadne cenným odkazom pre celé ľudstvo a všetkých milovníkov hudby.



BIBLIOGRAFIA

INGHAM, R. *The Saxophone* 1998., CAMBRIDGE University Press
BLAUSTEIN, S. 1989. *The Survival of aesthetics: books by Boulez*

BOULEZ, P. 1971. *Boulez on Music Today*, translate by Susan Bradshaw and Richard Rodney Bennett, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. ISBN 0674080068; London: Faber. ISBN 0571094201

BOULEZ, P. 1981. *Orientations: Collected writings*, collected and edited by Jean-Jacques Nattiez, translated by Martin Cooper. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN 0674643763. New edition, translated by Martin Cooper from the second French edition of *Points de repère*, London and Boston:

Faber & Faber, 1986. ISBN 057113811X(cased); ISBN 0571138357(pbk).

BOULEZ, P. 1986. „Sonate, que me veux-tu?" (1960) In this *Orientations: Collected Writings*, translated by, 143 - 154. London: Faber & Faber. ISBN 0571143474

BOULEZ, P. 1991b. „Possibly..." (1952). In his *Stocktakings from an Apprenticeship*, collected and presented by Paule Thévenin, translated by Stephen Walsh, with an introduction by Robert Piencikowski, 111 - 40. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press. ISBN 0193112108

KOBYLAKOV, L. 1977. „P. Boulez *Le marteau sans maître*: Analysis of Pitch Structure". *Zeitschrift für Musiktheorie* 8, no. 1 : 24 - 39

KOBYLAKOV, L. 1981. „*The World of Harmony of Pierre Boulez: Analysis of the marteau sans maître*". Ph.D. diss. Hebrew University of Jerusalem

LIGETI, Gy. 1960 „*Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure Ia*". *Die Reihe* 4 (Young Composers):36 - 62. (Translated from original German edition 1958)

MOSCH, U. 2004. *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez Le Marteau sans maître*. Saarbrücken: Pfau-Verlag. ISBN 3897272539

PhDr. ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ Danica

Slovenské národné múzeum Bratislava

DENNÍK Z NOTOVEJ OSNOVY

Music Diary

ABSTRAKT

Eugen Suchoň (1908 – 1993) patrí medzi tvorcov slovenskej národnej hudby. Danica Suchoňová je dcéra Eugena Suchoňa a slovenská muzikologička. Na základe zachovaného rukopisu napísala monograficky koncipovanú knihu *Denník z notovej osnovy*.

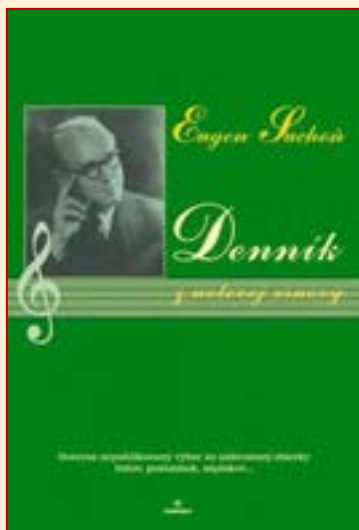
ABSTRACT

Eugen Suchoň (1908 – 1993) belongs to the creators of the Slovak national music. Danica Suchoňová is the daughter of Eugen Suchon and musicologist. Based on the memoirs and letters preserved written a book *Denník z notovej osnovy* (*Music Diary*).



Niekoľko rokov po smrti otca sme objavili v jeho pozostalosti aktovku. Bola to aktovka, ktorú si strážil ako oko v hlave a nikomu nedovolil, aby do nej nazrel. Nevedeli sme, čo obsahuje a nikdy sme sa ho na to nepýtali. Z akejsi

pietnej pokory sme sa aktovku neodvážili otvoriť. Urobili sme tak s manželom až pri príležitosti nedožitej storočnice a ostali sme stáť nad ňou v nemom úžase. Aktovka obsahovala písomnosti najintímnejšieho charakteru: okrem dokumentov, ktoré sa týkali genealógie suchoňovskej rodiny, ktorú si starostlivo spracovával a dopĺňal, našli sa aj ďalšie dokumenty, ktoré si zvlášť cenil: dôverné listy manželov Suchoňovcov, vzácne pamiatky po jeho mamičke a bratovi, množstvo príkladov z harmónie, ale najmä mimoriadne cenné



doklady pre našu hudobnú históriu: napríklad rukou písanú zápisnicu z prvého zasadnutia Slovenskej filharmónie z 31. decembra 1948. (Pozn.: E. Suchoňa bol predsedom Prípravného výboru SF v rokoch 1948 – 1949). V jednom z nenápadných obalov som objavila ďalší, veľmi vážny dokument, ktorý súvisel s premiérovou históriou opery Krútnava. Bol to arch obsahujúci pozvanie z Ústredného výboru KSS zo dňa 4. februára 1950 na hodnotenie Krútnavy priamo od Ladislava Novomeského. Arch obsahuje otcovou vlastnou rukou písané poznámky z tejto diskusie a jeho argumenty, na základe ktorých sa usiloval obrániť svoje dielo pred ideologickým tribunálom. Na archu sú navyše uvedené mená všetkých, ktorí svojím polienkom prispeli z pozície ideologicky nových postulátov k „stínaniu“ jeho milovaného operného diela. To, že sa tento dokument počas jeho života nikde neobjavil a ležal zamknutý v jeho aktovke, som si vysvetlila tým, že v súvislosti s celým škandálom okolo premiéry a následnými udalosťami nechcel nikomu škodiť a dokonca ani nikomu pripomínať, čo sa vlastne vtedy, začiatkom roku 1950, stalo. Pre môjho otca to bola uzavretá kapitola, ku ktorej sa už nevracal.

Vrátil sa k tomu iba raz, keď sa v roku 1980 zastal mladého skladateľa Vladimíra Bokesa po premiére jeho 2. symfónie a keď vtedy ďalším podobným inkvizítorom vmietol do tváre výčitku: „A to sa už nepamätáte, čo ste spravili s mojou Krútnavou?“ Akoby symbolicky bol to práve Vladimír Bokes, ktorý vrátil Krútnave jej pôvodnú podobu tým, že ju zrekonštruoval. O tom, že Krútnava bola otcovým milovaným dieťaťom, svedčil aj ďalší nález z aktovky: svedectvo zrodu príbehu opery – vizitka s prvým náčrtom libreta, ktoré vzniklo počas jeho svadobnej cesty v kúpeľoch Korytnica

v roku 1940. Tento vzácny dokument - maličkú vizitku, ktorú predostieram verejnosti po prvý raz v otcovom denníku, si budem opatrovať ako relikviu, ako jeden najvzácnejších dokumentov jeho pozostalosti.

A napokon objav, nad ktorým som doslova užasla: diár, otcov denník, ktorý si začal písať v roku 1930 ako dvadsaťdvaročný mladík a pokračoval v ňom do začiatku šesťdesiatych rokov. Obsahuje niekoľko zväzkov z rokov 1930 - 1960 minulého storočia a podáva plastický obraz nielen umeleckých začiatkov a neskôr tvorivého zápasu hudobného skladateľa, zakladateľa hudobnej moderny, ale aj sociálne, politické a spoločenské pozadie prvej polovice 20. storočia. Umelec v nich opisuje svoje prvé dotyky s hudbou a s nimi súvisiaci pestrý obraz malomestského života mestečka Pezinok na začiatku minulého storočia, či obraz Bratislavy a Prahy očami študenta kompozície a dirigovania. Opisuje stretnutia s významnými osobnosťami umeleckého, spoločenského, ale i cirkevného a politického života. Začína sa absolútoriom na Hudobnej a dramatickej akadémii na Slovensku a slávnostným privítaním absolventa známymi a priateľmi na železničnej stanici v Pezinku.

Ako som už bol povedal, v roku 1927 získala Hudobná škola pre Slovensko v Bratislave tzv. právo verejnosti a titul „akadémia“. Tým bola škola postavená na úroveň pražského a brnenského konzervatória. Podmienkou bolo zriadiť na škole aj tie odbory, ktoré na bratislavskej škole dovtedy neboli: kompozičné a dirigentské oddelenie, organové a dramatické. Kompozičné oddelenie dostali Alexander Moyzes a Friso Kafenda, na dirigentské oddelenie prijali dirigenta SND Jozefa Vincourka. Pre druhý ročník kompozičného oddelenia vybral Kafenda najnadanejších žiakov z ostatných oddelení školy, ale v priebehu štúdia som v ňom ostal sám. Čo znamená študovať kompozíciu? Naučiť sa aplikovať teoretické náuky, ktoré doba doteraz priniesla na vlastnú tvorbu a najmä

študovať diela skladateľov, ktorých tvorba môže byť vzorom pre budúceho komponistu. Frico Kafenda bol znamenitým učiteľom z tohto hľadiska. O jeho metóde som sa rozpísal podrobnejšie v jubilejnej výročnej správe Štátneho konzervatória v Bratislave (pozri článok: Frico Kafenda skladateľ a teoretik). V priebehu štyroch rokov (1927 – 1931) som sa u neho naučil nielen remeslo kompozície, ale spoznal som tiež nesmierne množstvo skladieb z minulosti aj súčasnosti. Tak vznikli počas štúdia študentské diela: **Prelúdium As-dur** (stratené) a **Adagio pre klavír**. Prvá skladba v duchu Čajkovského, druhá nesie stopy Brahmsa. Svoje poznatky som naplno rozvinul v **Sonáte pre husle a klavír**, komponovanej v druhom a tretom ročníku. Aj v nej sú zrejmé stopy cudzích vzorov, ale badať v nej už aj obsahovú náplň. Touto skladbou som začal novú etapu vo svojej tvorbe, a preto som ju označil ako „op. 1.“ Druhé dielo, ktoré znamenalo vrchol mojich snažení v priebehu štúdií u Kafendu, bolo **Sláčikové kvarteto, op. 2**. Touto zložitou skladbou som ukončil svoje štúdiá na bratislavskej Akadémii. Pravda, počas mojich štúdií som nezabudol ani na svojich amatérov v Pezinku. Na podnet Štefana Krasňanského, tajomníka Slovenskej ligy v Pezinku, som skomponoval **Slovenskú ľudovú pieseň** pre miešaný zbor, sóla a malý orchester, ktorú sme v Pezinku nacvičili a dňa 9. 3. 1930 verejne predviedli. Účinkovali spojené miešané zbory pezinské a náš orchester rozšírený o bratislavských hráčov. Na tomto koncerte sme zahrli aj Smetanovu Slávnostnú predohru a Beethovenovu I. symfóniu. [...] Začal som objavovať slovenskú ľudovú pieseň. Vyberal som si originálnejšie piesne, s nezvyčajnými intervalmi, ktoré som sa snažil harmonizovať novým spôsobom. Niet sa preto čo diviť, že už aj v Sláčikovom kvartete sa nachádza v strede druhej časti slovensky znejúca myšlienka. Druhou skladbou z tohto obdobia je úprava **Bačovských piesní** pre spev a klavír na podnet Štefana Hozu. I keď som ich

v 50. rokoch trochu „prečesal“, sú dokladom vyspelejšieho spracovania ľudového materiálu. Podľa Jozefa Kresánka predpovedajú už aj motívy v opere Krútnava. Premiéry sa „Bačovské piesne“ dočkali, až keď sa ich ujal Bohuš Hanák v 50. rokoch. Ako dirigent som v triede Jozefa Vincourka začal štúdiom zborov Mendelssohna a starou vokálnou literatúrou. Cez partitúry komorných skladieb som sa potom dostal k dirigentskému pultu akademického orchestra, kde som si vyskúšal svoje sily na skladbách Mozarta (Malá nočná hudba), cez Beethovenove symfónie (najmä VII.), Smetanu, až po súčasných autorov (Husľový koncert Ambrózia) [...] Moje prvé verejné dirigentské vystúpenie veľmi kladne hodnotil kritik Slovenského denníka Gustáv Koričanský. Nemenej dôležité bolo pre môj ďalší vývoj štúdium opier v triede prof. Vincourka. Začali sme Weberovým Čarostrelcom cez Pergolesiho Serva padrona a Blodkovou operou V studni. Spoluprácu s akademickým orchestrom sme ukončili verejným predvedením Smetanovej Predanej nevesty, Dvomi vdovami a Dvořákovej Rusalky pod mojou taktovkou (30. V. 1931). Keď si pomyslím, že v dobe štúdia kompozície a dirigovania som končil aj vyššie ročníky klavírneho oddelenia akadémie (prof. Libuše Svobodová), kde som hral náročné diela Smetanove, Sukove, Lisztove a Debussyho, ešte i dnes sa čudujem, ako som sa mohol venovať aj zveľaďovaniu hudobného života Pezinka a dokázal byť živiteľom našej rodiny. Podľa mojich záznamov som mal vtedy 12 žiakov – klaviristov v Pezinku a v Bratislave, ktorých som učil teóriu, harmóniu, kontrapunkt i hudobné formy. A to som do Bratislavy dochádzal vlakom z Pezinka! V roku 1927 som skomponoval v Pezinku operetu **On a jeho sestra**, ktorú som naštudoval s členmi Spolku divadelných ochotníkov „Holuby“ a svojím orchestrom (premiéra sa konala v decembri 1927 – pozri kritiky a komentáre). Ale najväčšiu starosť som si vzal na seba, keď som popri štúdiu kompozície v poslednom ročníku začal stavať rodinný dom v Petržalke, na

Kmet'ovej ulici č. 2. V mojom kalendári z roku 1930 a 1931 sú záznamy o tom, s akými ťažkosťami sme sa s Imriškom stretávali na každom kroku. Cestovanie vlakom z Pezinka do Bratislavy bolo čoraz neprijemnejšie. Bola to zbytočná strata času. Malá ukážka: koncom 20. rokov prišiel do Bratislavy slávny taliansky symfonický orchester Augusteum so svetoznáмым dirigentom B. Molinarim. Aby som sa na koncerte mohol zúčastniť, musel som v ten deň ostať do večera v Bratislave, a keďže som po koncerte nočný vlak do Pezinka už nestihol, musel som sa celú noc flákať po bratislavských kaviarňach. Domov som sa dostal až prvým ranným vlakom. To isté ma čakalo po návšteve dlhších opier v SND. Ako vyspelý pianista som občas už aj vypomáhal v orchestri SND (v septembri som hral celestu na predstavení Ambrosovej opery *El Christo de la Luz* za 100.- Kčs). V tom čase som bol dosť chorľavý, ba v roku 1929 som utrpel úraz pravej nohy, ktorý ma na dlhší čas vyradil z činnosti a ktorého následky stále pociťujem. Futbalu som už dal pokoj, chránil som si prsty. Kúpil som si na splátky bicykel. Bola to pre mňa nielen rekreácia, ale aj radosť – poznať okolie Pezinka na dvoch kolesách! Keď sme sa neskôr presťahovali do Petržalky, spoznával som na bicykli Starý háj, Pečenský les, atď. Ba keď v roku 1938 obsadil Hitler Petržalku a zastavilo sa spojenie medzi Petržalkou a Bratislavou, jediným dopravným prostriedkom mi bol môj verný priateľ! Na auto sme vtedy ešte ani vo sne nepomysleli!

Vráťme sa však do hudobného života Bratislavy! Koncom 20. rokov prišiel z Prahy do Bratislavy absolvent pražského Konzervatória Alexander Moyzes. Jeho skladby uvedené na komornom koncerte UBS a najmä jeho I. symfónia pod taktovkou Oskara Nedbala ma úplne ohúrili. Naraz som poznal čosi nového, celkom odlišného od toho, čomu som sa u Kafendu naučil. S Moyzesom sme sa skoro zblížili. Na jubilejnom koncerte akadémie som hral v jeho Symfonickej ouverture

klavírny part a pomáhal som mu aj rozpisovať orchestrálny materiál. Hrával som jeho West pocket suitu, sprevádzal jeho piesne, ba upravil som orchestrálny part jeho piesní na básne Ladislava Novomeského pre klavír. Aj on sledoval moje začiatky so záujmom. Jemu – pražskému odchovancovi zase imponovala Kafendova kompozičná škola. Obdivoval ma aj ako klaviristu. Po absolventskom koncerte z klavíra ma prvý objal.

Z bratislavských priateľov mi najviac pomohol Ivan Ballo. Mali sme spoločných učiteľov (on na Univerzite, ja na akadémii). Od samého začiatku našej známosti sme mali nekonečné množstvo námetov na rozhovory. Nosieval mi partitúry diel, ktoré neboli prístupné, upozornil ma na koncerty v rozhlase. Jemu môžem ďakovať, že ma Vítězslav Novák prijal v roku 1931 do svojej kompozičnej triedy na Majstrovskej škole v Prahe bez prijímacích skúšok. Starostlivo sledoval môj vývoj u Nováka a horlivo propagoval moje skladby najmä v českých kruhoch. Jemu môžem ďakovať, že sa moja Serenáda, op. 5. dostala ihneď po jej dokončení do repertoáru Pražského dychového kvinteta a že sa sólového partu Burlesky ujal koncertný majster Českej filharmónie Stanislav Novák, ktorý ju s Českou filharmóniou pod taktovkou Karla Nedbala aj uviedol. Ivan Ballo bol iniciátorom môjho zhudobnenia Kraskových básní zo zbierky **Nox et solitudo**, ktoré vzniklo ako môj opus 4."

... a končí sa heslovitými poznámkami niekde okolo roku 1965. Je pre mňa dodnes nepochopiteľné, že sa počas celého svojho života o svojom denníku nikomu z rodiny a nikomu z najbližších priateľov či známych nezmienil, ako o tom napokon svedčí aj vyjadrenie otcovho blízkeho priateľa Ferdinanda Klindu. Vedela o ňom zrejme iba mama, ale aj ona si tajomstvo ponechala pre seba. Je pre mňa dodnes záhadou, že na jeho denník neprišla reč ani počas dlhých hodín, ktoré sme spolu strávili nad prípravou jeho dvoch spomienkových

kníh. Musela som na to prísť až dlho po jeho smrti, keď som s bážňou otvorila jeho povestnú aktovku, ktorú mal stále pri sebe.

Začítala som sa do tohto jedinečného rukopisu a v mysli sa mi vynáral paralelný príbeh otcovho života, ktorý mi zavoňal nevšednou človečinou, s akou sa možno stretnúť len pri čítaní najosobnejšej a najintímnejšej ľudskej reflexie. Čím ma toto čítanie fascinovalo? Predovšetkým svojou priveľkou ľudskosťou! V mysli sa mi vynorila postava môjho otca v takých neskutočne živých farbách, že ma to chvíľami mrazilo. Ako na dlani, v chronologickom poradí, v denných, týždenných či mesačných intervaloch sa mi vyjavoval jeho živý osud, a zvlášť potvrdenie jeho celoživotného hesla: *Môj život sa delil medzi rodinu, prácu a tvorbu!*

Mottom otcovho denníka sa stali dve skromné vety: *„Nemienim si do tejto knihy značiť moje názory na život a umenie: to, čo cítim, a čo prežívam vnútorne beztak bych napísať nemohol tak, ako sa to vo mne odohráva, na to ja slová nenájdem, viem to iba tónmi vyjadriť. Tieto riadky majú zachytiť len momenty mojej životnej dráhy.“* (30. VI. 1930)

Týmito vetami nás uvádza do zákulisia, do pozadia svojho života, do intímnych priestorov úprimne, nenútene a neštylizovane.

A tak máme pred sebou jedinečný dokument, ktorý podáva pomerne plasticky obraz umeleckých začiatkov hudobného skladateľa a jedného zo zakladateľov slovenskej hudobnej moderny. Navyše so zaujímavými svedectvami vzájomného kríženia sa osudov zakladateľských osobností slovenskej hudby. Otcov denník navyše potvrdzuje aj známu skutočnosť o vzájomnej koherencii denníkov a listov. Listy, ktoré som z bohatej otcovej korešpondencie vybrala a zaradila do knihy, dotvárajú atmosféru predovšetkým 30. a 40. rokov minulého storočia. Z tohto pohľadu je napríklad veľmi cenný otcov list mojej mame, opisujúci históriu cesty Baladickej suity

do zahraničia na prelome 30. a 40. rokov minulého storočia, je nevšedným svedectvom prvého prieniku slovenského hudobného diela do európskeho sveta hudby.

Rukopis v rozsahu cca 150 strán je obohatený o konkrétne ukážky a o odvolania sa na ďalšie dokumenty, ktoré súvisia s niektorými textami denníkov (história prvého uvedenia Baladickej suity z roku 1938). Text bude zároveň opatrený novými fotografiami z autorových súkromných albumov a niektorými ďalšími dokumentmi, ktoré skladateľ nezverejnil počas svojho života.

Denníky Eugena Suchoňa sú napísané sviežim rozprávačským štýlom v „ich“ forme a okrem faktografickej hodnoty sú aj dobovým jazykovým dokumentom, ktorá nemá v memoárovej spisbe pendant.

Žiaľ, jeho rozprávanie sa končí v 60. rokoch. Pravdepodobne pre nedostatok času sa pokračovanie nachádza len veľmi útržkovite a heslovite.

Čoskoro uplynie dvadsať rokov od smrti môjho otca. Mnohé veci, ktoré denník odtajnil, zahladil čas, mnohé ešte zostávajú vo vedomí tých niekoľko žijúcich pamätníkov. A tak verejnosti predkladám knihu, ktorá možno zapadne do mozaiky bližšieho spoznávania našej národnej histórie, našej kultúrnej identifikácie a personalizácie. Ak ju čitateľ prijme s pochopením, ako ohnivko v historickej reťazi udalostí z minulého storočia k súčasnosti, **Denník z notovej osnovy** splnil svoje poslanie.

Mgr. art. ZOBALOVÁ, Stanislava, ArtD.

Štátna opera Banská Bystrica, koncertná majsterka violončiel

SÓLOVÉ VIOLONČELO V REPERTOÁRI

ŠTÁTNEJ OPERY BANSKÁ BYSTRICA

Sole violoncello in Repertoire

of State Opera Banska Bystrica

Abstrakt

Práca je zameraná na rozbor partov najhrávanejších inscenácií v dramaturgii Štátnej opery Banská Bystrica. Práca sa zameriava na rozbor interpretácie hry sólového violončela. Je to spôsob, ako vyjadriť prostredníctvom hry na nástroji psychológiu a výraz daného úseku v diele, ako vnímať jeho obsah, myšlienky a pocity. Práca sa sústreďuje na oblasť operného žánru.

Abstract

Thesis focuses on the analysis of parts of the most played productions in dramaturgy of State Opera Banska Bystrica. It surveys the list of orchestral players, concert violoncello masters and their deputies. It is the way, how to present the psychology and expression of specific passage in the work via playing the instrument, and how to perceive its content, thoughts and feelings. Thesis focuses on the field of Opera.

VERDI Giuseppe: NABUCCO

Ária pre zbor *Va, pensiero, sull' ali dorate*



Svetová premiéra opery Nabucco sa konala 9. marca 1842 v Teatro La Scalla v Miláne. Zaznamenala Verdiho výrazný úspech a začala jeho skvelú umeleckú kariéru. Je to opera, ktorá rozvíja formu uzavretých čísel. Verdiho spolu s libretistom Temistoklom Solerom zaujal začiatok žalmu 136. *Va, pensiero, sull' ali dorate* (Leť,

myšlienka na zlatých krídlach) a inšpiroval ho k napísaniu zboru, ktorý zľudovel a aj dnes je veľmi populárny. Aj to bol

impulz, ktorý viedol Verdiho ruku ku skomponovaniu opery, ktorú dokončil počas niekoľkých týždňov.

Nabucco je dramatická opera v 4 dejstvách. Expresívna hudba opery je o oslobodení Židov z babylonského zajatia. Korešpondovala aj s túžbou Talianov po oslobodení a vyzývala k zjednoteniu Talianska. Paralelu medzi Hebrejcami zajatými v Babylone a vlastnou politickou situáciou Taliani okamžite pochopili. Verdi tu stojí na začiatku svojho trvalého úsilia o obnovu opery v zmysle dramatickosti, jej belcantový štýl zreteľne nadväzuje na dedičstvo Belliniho, Donizettiho. V snahe vytvoriť väčšie uzavreté scénické celky pomocou výrazných recitatívov, ktoré spája do 16 čísel, sa ohlasuje v Nabuccovi nový prvok. Hudba je viac prepojená s textom, než bola predtým. Každé dejstvo je podriadené určitej základnej dramatickej myšlienke. V jednotlivých finále sú sólové hlasy prepojené so zborom, čím vytvárajú jedinečné ansámblové plochy.

Recitativo

Vieni, o levita e Preghiera di Zaccaria Tu sul labbro

Recitatív duchovného vodcu Židov Zachariáša podporujú v recitatíve 4 takty (17 - 31) smútočného sprievodu violončelá. Pre Modlitbu Zachariáša zvolil Verdi netradičné, ale o to účinnejšie obsadenie orchestra. Tvorí ho 6 sólových violončiel doplnených 1 sólovým kontrabasom a 1 sólovou violou. Modlitba *Tu sul labbro* je rozdelená na 4 úseky. Orchesterálna predohra strieda širokú melodickú linku sólového prvého violončela s bodkovaným sprievodom ostatných violončiel, prechádza do imitačného úseku a znova rytmizovanou plochou violončiel. (Ukážka 1)

PREGHIERA **ZACCARIA**

Andante

Zaccaria
 Viole
 Violoncello 1
 Violoncello 2
 Violoncello 3
 Violoncello 4
 Violoncello 5
 Violoncello 6
 Basso
 Vcl 1
 Vcl 2
 Vcl 3
 Vcl 4
 Vcl 5
 Vcl 6

5
 arco
 arco
 arco
 arco
 arco
 arco

10

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

15

Recit.

Vie-ni, o Le -

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Ukážka č. 1

Andante, takty 1 - 17

Melódiu prvého hlasu preberá 2. violončelo v takte 10, imitačne sa zopakuje v 3. hlase s posunom 1 taktu. Celý diel ukončí rovnakým prvkom – osminový bodkovaný rytmus (kde 2. a 4., 3. a 5. violončelo hrajú v oktávach ten istý motív). Bodkovaný rytmus je náročný aj problematický hlavne

na presnosť dodržiavania jednotnej dĺžky nôt. Základom preto je najmenšia rytmická hodnota – šestnástina.

20 *a tempo*

Z. vi - ta!... Il san - to co - di - ce re - ca! Di no - vel por - ten - to me

Vcl 1 *arco*

Vcl 2 *arco*

Vcl 3 *arco*

Vcl 4 *arco*

Vcl 5 *arco*

Vcl 6 *arco*

25

Z. vuol mi - ni - stro Id - di o! Me ser - vo man da, per glo - ria d'I - sra

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

12

¹² http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf
[20.02.2015]

Z. e - le, Io te - ne - bre a squar - ciar d'un in - fe - de - - -
 Vcl 1
 Vcl 2
 Vcl 3
 Vcl 4
 Vcl 5
 Vcl 6

30 *Andante* *basso sotto voce*
 Z. le. Tu sul lab - ro de' veg -
 Vcl 1 *allarg.* *p*
 Vcl 2 *p*
 Vcl 3
 Vcl 4
 Vcl 5
 Vcl 6

13

Ukážka č. 2

Recitativ Zaccaria, takty 17 - 31

¹³ http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf
[20.05.2015]

Arioso Zaccaria

Ariosový úsek Zachariáša je sprevádzaný protihlasom violončiel (takty 32 - 43) a pokračuje úsekom 20 taktov s obsadením 6 violončiel, 1 kontrabas a 1 viola. Skladateľ rozvíja širokú belkantovú melódiu plnú emócií a prosieb. (Ukážka 3).

The image shows two staves of a musical score. The top staff is labeled 'Z.' and contains a vocal line with lyrics: 'gen - ti, fal - mi - na - sti, o som - mo id - di - o! All As - si - ria in for ti ac - cen - ti par - la or tu al lab - ro'. The bottom staff is labeled 'Vel 1' through 'Vel 6' and contains six violoncello parts. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'.

14

¹⁴ http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf
[20.05.2015]

45

Z. *mi-o! E di can - ti, e di can - ti a te sa - cra - ti,*

Vle *Sola*

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4 *pizz.*

Vcl 5 *pizz.*

Vcl 6 *pizz.*

Cb *pizz.*

50

Z. *o - gni tem - pio, o - gni - tem - pio suo - ne - ra, so - vra*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

55

Z. *gl'i do-li spez - za - ti la- tua leg - ge sor- ge - rá so - vra*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4 *arco pizz.*

Vcl 5 *arco pizz.*

Vcl 6

Cb

Z. *gl'i do-li spez - - za - ti la tua leg - ge sor - ge*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4 *arco pizz.*

Vcl 5 *arco pizz.*

Vcl 6

Cb

60

Z. *rá, e di can - tia te sa - cra - ti*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

Z. *o - gni tem - pio suo ne - rá.*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

Ukážka č. 3

Arioso Zaccaria a party violončiel,
kontrabasu a violy, takty 44 - 62

Orchesterálny úsek

Predstavuje ho 6-taktový záver. (Ukážka 4)

70

Z. *rá.*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

15

Ukážka č. 4

Orchesterálny záver, takty 69 - 74

Verdimu sa podarilo vytvoriť dokonalý hudobný obraz aj vďaka už spomínanej inštrumentácii, kde každý inštrumentálny

¹⁵ <http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act I.pdf>
[20.05.2015]

hlas má klenuté melodické úseky, ktoré sú farebne odlišené polohou hrania. Jednoduché sluchové pozorovania ukazujú, že počas celého hrania uvedeného a analyzovaného celku sa mení zvukový výsledok. Ak si prečítame text, v emocionálnej reči sa neraz zjavuje vibráto. Je to prostriedok príznačný pre hudobnú interpretáciu, postavený na dlhých tónoch melódie, kde ľavá ruka má úlohu materiálnu (technika, prstoklady) a pravá ruka duchovnú (dynamika, agogika). Pomocou tohto prostriedku sa artikulácia mení na hudobné vedenie tónu. Vibráto sa musí študovať, zorganizovať a potom sa stáva naším pomocníkom, nielen vo výrazovej oblasti, ale aj vo zvuku. Ak je nesprávna artikulácia, naruší sa hudobná intonácia. Hĺbka vnímania obsahovej a formálnej stránky intonácie sa môže meniť podľa interpreta a jeho skúseností. Väčšia, alebo menšia sústredenosť na samostatný proces intonovania závisí od cieľov, ktoré stoja pred interpretom v danú chvíľu.

Intonačne najcitlivejšie miesto nastáva od taktu 44. Hlavnú melodickú linku vedie barytón (Nabucco), podporený trojhlasom prvých 3 violončiel (1. violončelo unisono so spevom), 4., 5. a 6. violončelo vytvára osminový sprievod pizzicatom, dvakrát prerušený arcom. V parte 1. violončela môže počas interpretácie nastať intonačný problém, pretože sa využíva výmena polohy – palcová poloha. Je to spôsob, pri ktorom je veľmi dôležitý sluch a správny prstoklad, rýchlosť, ohybnosť a presnosť. Od správnej výmeny závisí zreteľnosť a čistá technika ľavej ruky.

Ak 7. stupeň smeruje k tonike, v tom prípade tón intonujeme vyššie. Tón *g* korešponduje na 2. strune s 3. a 4. strunou, čiže struny sú v plnej vibrácii. V gradačnom úseku (takty 51 – 58) využíva skladateľ (v takte 53 a zopakuje v takte 57) citlivé tóny (m. 2) 1. vcl. *ais-h*, 2. vcl. *eis-fis* a 3. vcl. *d-dis*. V závere 1. a 3. violončelo hrá tú istú melodickú linku, kde m. 2 je zdôraznená akcentom na neprízvučnej dobe.

Finále 4. dejstva, scena ultima
Abigaille Su me... morente... esanime...

V závere opery kráľ Nabucco nariadil zbúrať sochu Bála, prestupuje na židovskú vieru a Židov prepúšťa zo zajatia. Pôsobivý je originálny záver opery, v ktorom sa porazená Abigaille otrávi. Nastupuje sólo violončelo (Ukážka 5) v šestnástinovom pohybe s anglickým rohom, ktoré pripomína vzlyk – plač – posledné vzdychy pred smrťou, ktoré ešte zdôrazňuje šestnástinová pomlčka pred figúrou. Charakter je určený a predpísaný skladateľom ako *Adagio*. Navyše Verdi predpisuje partu violončela *sottovoce* (polohlasne, šepotom). Predvedenie je spojené s hudobnodramatickým zámerom skladateľa. Violončelo musí vytvoriť priezračný harmonický ornament pre znenie melódie v anglickom rohu. Melódia anglického rohu je široká, spevná, precítená, preniknutá lyrickou teplotou a bôľom. Dôležitým prvkom tohto sólového úseku je pravidelná artikulácia šestnástinových hodnôt. Celý úsek je prevažne v 4. polohe, ktorá sa v určitých okamihoch strieda s 1. polohou. Práve 1. poloha zabezpečuje pokoj. V 3. takte tón *c* interpretujeme v 2. polohe prvým prstom a tón *d* druhým prstom na strune *a*, aby sme dodržali plynulú výmenu polohy. Frázu interpretujeme jedným dychom (ťahom sláčika). Interpret si môže zvoliť rôzne smykové varianty.

Od taktu 10 sa zamerajme na prechody zo struny na strunu. Pravá ruka, ktorá drží sláčik, musí byť v primeranej polohe, aby prechod zo struny *a* na strunu *d* a opačne bol čo najplynulejší. Docielime to tým, že počas ťahu sláčika žíne smerujeme čo najbližšie k druhej strune. Pohyb lakťa musí byť minimálny. Tento spôsob sa vyskytuje aj pri výmene polohy. Prispieva k tomu fakt, že výmena polohy je spojená s neistotou. Dôsledkom je zlá rytmická štruktúra a výrazová oblasť. Dôležité je dohrať tón pred výmenou polohy. Nesmieme dopredu myslieť na výmenu, musí sa stať našou súčasťou tela. Trhnutie rukou je dôsledkom prejavu

strachu. Pri výmene polohy musí byť na strune len jeden prst, nie dva, tri. Treba zdôrazniť, že v prípade, kde je klíznutie nepočuteľné, výmena polohy musí byť pocitovaná ako spojenie tónov, nie ako skok.



Ukážka č. 5

Adagio, sólo violončelo

VERDI Giuseppe: DON CARLOS

Opera má 5 dejstiev, patrí k typu grand opery. Vznikla v rokoch 1865 – 1867 na základe rovnomennej literárnej predlohy Fridricha Schillera Don Carlos. Libreto k pôvodnej francúzskej verzii napísali Joseph Méry a Camille du Locle. Svetová premiéra sa uskutočnila 1. marca 1867 v Paríži v Théâtre Impériál de l'Opera. Počas ďalších 12 rokov bola opera upravovaná, hlavne krátená. Premiéra 2. verzie sa

¹⁶http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP45976-PMLP51151-Act_IV.pdf
[20.05.2015]

uskutočnila v januári 1884 v Teatro La Scalla v Miláne. Opera sa uvádza aj v talianskej verzii, ktorá má 4 dejstvá a patrí k časovo najdlhším Verdiho operám.

Opera Don Carlos vznikla na objednávku parížskej Opery. Verdi bol inšpirovaný francúzskou veľkou operou. Je to strhujúca tragédia Carlosa, ktorý túži po slobode a spravodlivosti. Namiesto toho sa ako syn panovníka ocitá v neúprosnom zajatí moci nelútostnej mašinerie, ktorá ho dokáže zraziť. Márne bojuje za oslobodenie utláčaného Flanderska. Moc svojho otca a všadeprítomnej svätej inkvizície zlomiť nevie.¹⁷

N. 10. Introduzione e scena – Finale 4. dejstva **ária Filipa *Ella giammai m'amo***

V árii Filipa nájdeme celý rad inscenačných a interpretačných úloh. Pri počúvaní môžeme povedať, že je to vďačné repertoárové číslo pre poslucháčov a efektné pre interpretov. Obsahuje skvostnú kantilénu, ktorá je podporená silným dejom, ktorý skladateľ prevzal z rovnomennej hry Fridricha Schillera. Sólový nástup violončela sa začína po štvortaktovom úvode orchestra, ktorý pripraví atmosféru deja dvojtaktovým prvkom, pozostávajúci z tónov v rytmickej hodnote polovej noty, s prírazom a akcentom.

Violončelové sólo je krásna kantiléna plná citlivosti, nehy. Osvojenie si daného úseku má určitú postupnosť. Materiál, ktorý skladateľ napísal, treba spoznať tým, že interpret ovláda dej na javisku.

Emócia, pocit strachu a bezmocnosti, odmietanej lásky, to všetko je vyjadrené v hudbe. Dôležité je predstaviť si a vžiť sa do duše Filipa. Violončelové sólo sa začína krásnym belkantom. Veľmi dôležitá pri interpretácii je nálada skladby a výrazové podanie. V kantiléne je veľmi dôležité legato. Na základe viazania tónov môže interpret interpretovať

¹⁷ <http://www.snd.sk/?opera&predstavenie=don-carlos> [20.05.2015]

jednotlivé melodické úryvky, či motívy plynulo, jednoliato, s prirodzeným postavením ruky vytvárať pokojný a plynulý ťah melódie. Podstatne dôležité pri interpretácii je rozlišovanie dynamických odtieňov. Rozličné tónové farby sú neoddeliteľné od podstaty hudobného diela. Giuseppe Verdi v tejto árii využíva krátke crescendá a decrescendá, ktoré pôsobia ako malé vzrušenie. Neoddeliteľnou podstatou interpretačného úseku sú rozličné tónové farby. Pomáhajú, aby sa ária stala krásnou, živou, výraznou. Úvod violončelového sóla je postavený na jednotaktovom zostupnom motíve, ktorý dvakrát zopakuje v oktávových polohách. Pokračuje štvortaktovým úsekom, ktorý je motivický so sólovým partom Filipa. Po 7 taktoch medzihry sa celý úsek znova zopakuje so štvortaktovým rozšírením. (Ukážka 6)

Andante sostenuto $\text{♩} = 76$

FAUOTTI

CORNI in Re

CORNI in Fa

Andante sostenuto $\text{♩} = 76$

VIOLINI I

VIOLINI II

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABBASSI

SOLO

Re

Cor.

Fa

Vc.

cantando

Cor. Re

con SORD.

ppp

Vni

ppp

PIZZ.

PIZZ. pp

Vla

TUTTI PIZZ. pp

Ve.

PIZZ. pp

Cb.

pp

Cor.
Re

1.

SI ALZA LA TELA.
Il Re assorto in profonda
meditazione, appoggiato

Vni

Vlo

Vc.

ARCO

Cb.

//

Cor.
Re

1.

ad un tavolo ingombrato di carte, noi due Rappiere finiscono di consumarsi. L'alba richiama già le incetrate delle finestre

Vni

Vlo

Vc.

PP

PP cantando

Cb.

PP

//

Cor.
Re

1.

Vni

Vlo

Vc.

Cb.

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cor. Re. *pp*

FILIPPO *p* *come trasognati*
Ei la gianna: c'è.

Viol. *ARCO* *pp*

Vle. *ARCO* *pp*

Vcl. *pp*

Cb. *pp*

Fl. *p*

Viol. *pizz.* *con SORDINA*

Vle. *pizz.* *con SORDINA*

Vcl. *pizz.* *con SORDINA* *arco* *espress.*

Cb. *p*

18

Ukážka č. 6

Violončelová kantiléna s ostatnými nástrojmi a sólom Filipa

¹⁸ <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi - Don Carlos - Act IV.pdf>

V ďalšom úseku uvedenú tému sólového violončela hrajú tutti violončelá. V písmene B (Ukážka 7) znova nastupuje sólové violončelo s rozkladovými akordami. Je to dialóg medzi violončelom a sólovým partom Filipa. Rozpoltenosť Filipa, jeho strach Verdi vykresľuje pomocou rozkladov vo violončele. Dodáva tým scéne úzkosť, strach a nervozitu.

The image displays two systems of a musical score. The top system features a vocal line for 'Fil.' with the lyrics: 'No, amor per me non ha! Amor per me non ha! Che son? Quel doppier preseo a fi.' Below the vocal line are staves for Violini (Vni), Violini (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Ch.). The bottom system continues the vocal line with the lyrics: 'L'aurora in bianca il mio ve. con. già spunta il dì! Pia.' and includes staves for Violini (Vni), Violini (Vle), and Violoncello (Vc.). The score includes various performance markings such as 'col canto', 'B', 'senza SORDINA', 'Lento', and 'Pia.'.

Ukážka č. 7

Sólové violončelo (lento)

V takte 69 (Ukážka 8) skladateľ využíva interpretačnú techniku hru sextol. Prejavme výraz aj v drobných rytmických hodnotách. Rytmickú štruktúru sextol skladateľ postavil z krátkeho motívu, ktorý opakuje o pol tón vyššie alebo nižšie. Stres Filipa spôsobuje vnútornú nerovnováhu, avšak nemôže ovplyvniť interpretáciu violončelového partu. Ak je interpret v duševnom rozpoležení, dochádza k nepresne interpretovaným rytmickým hodnotám. Pri interpretácii sa zamerajme na artikuláciu – prepojenosť tónov v legate. Túto časť sóla hráme krátkym sláčikom. Prechod medzi strunami musí byť čo najplynulejší. Ide o najzávažnejší problém interpretovania. Rameno, lakeť je pohonom hry. Rameno buď hru pohne, alebo spomalí. Musíme sledovať, či prechody sú čisté bez prírazov a nežiadanych zvukov. Takisto je potrebné odsledovať, či je tvorenie tónu na rôznych strunách kvalitne vyrovnané. Všimame si, či držíme sláčik ľahko. Ak je ruka uvoľnená, dosiahneme plynulý pohyb rôznym smerom. Ruka spolupracuje.

[illegible]

Ukážka č. 8 Sólové sextoly v parte violončela

¹⁹ [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi - Don Carlos - Act IV.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_IV.pdf)

VERDI Giuseppe: RIGOLETTO

Rigoletto je opera v 3 dejstvách na libreto Francesca Mariu Piaveho, podľa románu Kráľ sa zabáva od Viktora Huga. Opera mala premiéru v divadle La Fenice v Benátkach 11. marca 1851. Keď skomponoval Verdi Rigoletta, mal už za sebou 15 operných partitúr a mnoho skúseností. Aj napriek tomu, práve táto opera začína novú éru v tvorbe veľkého operného skladateľa. Verdi veľa premýšľal, kým sa odhodlal napísať Rigoletta. Zaujímavosťou bolo nielen to, že mal objednávku z benátskeho divadla Teatro Fenice, ale zámer bol aj dať dar benátskemu ľudu, ktorý sa v oslobodzovacích bojoch bránil a kapituloval až pred hladom a cholerou. Jeho myšlienka si žiadala revolučný námet, ktorý našiel v Hugovej dráme *Le roi s'amuse* (Kráľ sa baví). Vo Francúzsku námet vyvolal škandál. Cenzúra odmietla postavu hrbáča a znázornenie panovníka ako zhýralca. Vraj to uráža zrak dobrej spoločnosti. Napriek všetkému Verdi dvíha svoj hlas, obhajuje svoj umelecký zámer slovami, ktoré citujem z bulletinu Štátnej opery Banská Bystrica Ako vznikala opera Rigoletto.

Keď sa zmenia mená, musí sa zmeniť i prostredie hry. Ak nebude stáť mocnár na scéne, má potom kliatba starca, ktorá je tak strašná a veľkolepá v originále, ešte nejakú silu? Ak dám kliatbu preč, má potom dráma nejaký zmysel? Keď nebude knieža zhýralec, čo potom opodstatňuje strach o dcéru a čo bude nútiť urodzeného gavaliera prísť do Sparafucilovho brlohu? Keď vynechám vrece, dá sa veriť, že Rigoletto hovorí pol hodiny k obeti, dokiaľ mu blesk neukáže, že je to jeho vlastná dcéra? Mrzák, ktorý spieva? Prečo nie? Pokladám to práve za báječné, dať tomuto človeku zvlášť znetvorenú postavu, ale pritom ho nechať prostého, plného lásky! Keby všetky tieto veci mali z diela odpadnúť, keď sa stratia jeho zvláštnosti, nemôžem už podľa svojho umeleckého svedomia

písať k tomu hudbu. Z mocného diela a z jeho originality urobilo by sa niečo obyčajného falošného.²⁰

Verdi svojím umeleckým inštinktom vystihol myšlienku hry. Pôvodne opera mala niesť názov KLIATBA, cenzúra trvala na názve mena hrbáča, Rigoletto. Verdi súhlasil, a tak vznikla prvá hlboko psychologická opera Verdiho, s dovtedy nezvyčajnou, sociálne silnou témou. V tomto diele Verdi odvážne nazrel do ľudského života.

Duet Rigoletto – Sparafucile Act 1, scena 2
Quel vecchio maledivami

Presná dramatická vízia Verdiho sa odráža v hudbe opery. Nosnosť celej skladby je vo vokálnej línii podporená výrazovou zložkou. V tejto opere rozšíril svoju farebnú paletu nálad. Príkladom je výraz temnosti. Zobrazuje na začiatku druhého obrazu nočnú búrku pomocou brumenda v mužských hlasoch. Vzorom svetla je ária Gildy. Rigoletto za svojou predstieranou veselosťou skrýva vnútorný žiaľ. Hudba je plná tajomstva – pochmúrnosti. Vrcholom je kvarteto v 4. dejstve, kde sú zobrazené štyri hlavné vokálne postavy, každá má svoj výraz a charakter. Veľké citové výlevy sú v scénach Gildy a Rigoletta v 2. a 3. dejstve, čo je pre skladateľa veľmi typické. Opera má nádherné a populárne árie. Psychická sféra by mala byť dominujúcim faktorom, ktorý bezprostredne pôsobí na diváka. Poslucháč nie je len konzumentom, ale je aj svedkom diania, ktoré sa pred ním na javisku odohráva.

²⁰ Bulletin k premiére opery Rigoletto, Štátna opera Banská Bystrica

Andante mosso (♩ = 66)

Clarineti in Sib I. II.

Fagotti I. II.

Viola 1. 2.

UnVioloncello

Violoncelli

Contrabassi

Andante mosso (♩ = 66)

Clar. in Sib I. II.

Fag. I. II.

Rigoletto (chiuso nel suo mantello)

(Quel vec-chio ma-le.)

Viola 1. 2.

1 Vc.

Vc.

Cb.

21

Ukážka č. 9

Orchestrálna predohra

Prvý úsek sa začína v takte 10 a končí prvou dobou v takte 29 (Ukážka 10). Dialóg medzi Rigolettom a Sparafucilom je podporený sólovým violončelom a sólovým kontrabasom. Celý duet je v pianissime. Kontrastne k sólovému

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2PDpp60q7yc> [20.02.2015]

violončelu a k sólovému kontrabasu sú postavené ostatné nástroje. Zvláštnosťou tohto sprievodu je syrytmické členenie v pizzicate. Ťažkú dobu majú len sólové party. Interpretácia sólového hrania spočíva v čistej intonácii hlavne na 3. dobe v každom takte. Zvlášť intonácia je náročnejšia v oktavových skokoch v taktach 31 - 33 - 35. Uvedený rytmus, spevná melodická línia sólových nástrojov a úsečnosť speváckych sólových partov určujú výraz a z neho vyplývajúce konanie.

1. Clar. in Bb

II.

1. Fag.

II.

Da. C.

B.

Qua - le?

B.

(con mistero)

li - be-ra per po - co da un ri - va-le, e vo' ne ar-re - te... La vo-stre

2. V-le

2.

1. Vi.

1. Cb.

1. Vi.

Vi.

Cb.

Ukážka č. 10

Sólové violončelo so sólovým kontrabasom

V gradačnom úseku v taktach 23 - 28 (Ukážka 11) môže nastať technický problém v tvorení tónu v bodkovanom rytme. Na tvorbu tónu vplýva veľa aspektov. Napríklad: napnutie sláčika, kontakt sláčika so strunou, sklon sláčika a rýchlosť ťahu. Musíme mať ucelené myslenie a predovšetkým vnímanie.

Kvalitný tón docielime iba za pohybu. Interpret, ktorý nemá voľnú ruku pri vytváraní tónu a nahradzuje tento moment svalovým tlakom, vytvára pazvuky (znejú nežiadané tóny), čo spôsobuje nervozitu. Pazvuky sa rodia na povrchu struny. Kvalitný tón vytvoríme jedine správnym posadením sláčika na strunu. Takisto trasenie sláčika pri pohybe nadol spôsobuje chybný ťah so znižujúcou sa váhou tlaku na strunu. Trasenie sláčika spôsobuje aj nedostatok pohybu. Preto bude lepšie, ak uplatníme princíp ponorenie sláka do hĺbky struny, používajme voľne pohyblivé rameno.

Ďalším diskutabilným problémom môže byť zlé napnutý sláčik. Vystáva otázka: Do akej miery má byť sláčik napnutý, aby sme docielili kvalitný zvuk? Napnutý sláčik, voľná ruka zaručuje možnosť oprieť sa o prút, tým prenikáme do hĺbky struny. Zabezpečujeme kvalitnú hru. Sklon sláčika sa pohybuje medzi celou plochou žní až po hranu. Ak chceme zahrať crescendo, využívame postupne celú plochu vlasov. Väčšina interpretov má zlozvyk príliš sklopiť sláčik. Tak vtedy musia vynaložiť väčšiu silu k vytvoreniu kvalitného tónu, kde hrozí zaznenie nežiadanych tónov. Podstatným problémom pri vytvorení kvalitného zvuku je zvládnuť aj koncovú oblasť sláčika. Pri špičke sláčik zaťažujeme väčšou silou, naopak pri žabke musíme odobrať prebytočnú silu. Rozhranie medzi týmito oblasťami je ťažisko. Rozdiel medzi vytváraním kvalitného tónu v hornej a dolnej časti sláčika je väčšia váha pri špičke.





Ukážka č. 11 Riešenie bodkovaného rytmu v parte violončela

Druhý úsek scény sa začína taktom 30 (Ukážka 12). Sprievod je v staccatovom rytme. Skladateľ hudbou znázorňuje rôzne nálady, farebné odlišnosti stvárňuje rôznymi rytmickými hodnotami. Celý duet sa vyznačuje jednoduchosťou. Vyšší stupeň interpretačnej pravdivosti vyžaduje od interpreta tvorivú prácu. Je prirodzené, že interpret musí mať svoju vlastnú interpretačnú predstavu, ktorá nesie pečať celej jeho osobnosti. Možnosť viacerými spôsobmi podať to isté dielo nasvedčuje, že pôvodný zmysel skladby nie je vo výlučnom protiklade s osobnosťou interpreta. Individualita pochopenia diela je potrebná. Dielo dostáva potrebnú ľudskú bezprostrednosť. Vo svojráznom vypracovaní zohrávajú dôležitú úlohu: vlastné vibráto, sugestívny tón, svojské vystihnutie a frázovanie daného úseku violončelového partu. Je samozrejmé, že interpret musí tieto požiadavky dodržiavať. V nástrojovej hre sa dosť často vynechávajú. Umelecká pravdivosť je autorova predstava, ako sa má daný úsek interpretovať. Interpret by mal vedieť o danom diele čo najviac. Mal by ovládať charakteristické vlastnosti, v akom období bolo dielo písané, čo je typické pre dané obdobie a čo

je problematikou hrania. Každý interpret pozná z vlastnej skúsenosti, že strnulosť vedie k odklonu od schopnosti pravdivo a výstižne tlmočiť dielo.

75

(De - mon-ist) E co-me pao-i tan-to se-cu-ro-

ti - ci - pa, il re - sto si dà poi...

col canto

I. Tempo

Clar. in Sib.

Fag.

Gr. C.

B.

S.

Soglio in-cit - ta - de - ci - de - re, op - pu - re sel mio tet - to. L'uo - mo di se - ra a -

col canto

I. Tempo

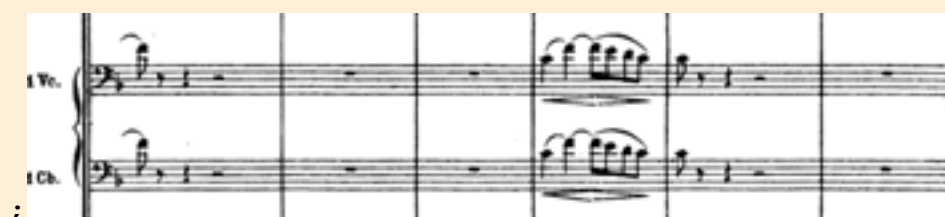
Ukážka č. 12 Staccatový rytmus v parte violončela

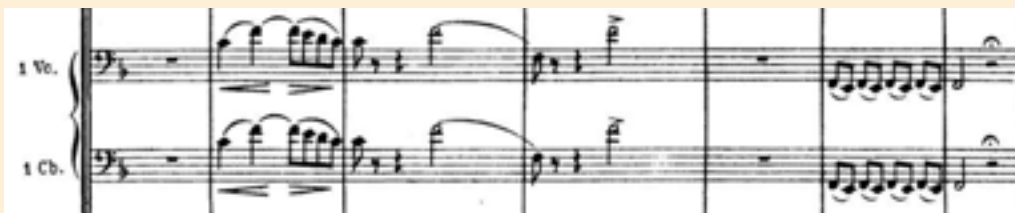
Taktom 43 sa začína návratný úsek (Ukážka 13). V takte 42 sekundovým a crescendovým pohybom pripravuje návrat témy prvého úseku sólového violončela a kontrabasu. V tomto úseku je iný rytmický sprievod. Skladateľ využíva rytmické prvky z prvého a druhého úseku, ako sú bodkovaný rytmus, osminové hodnoty v ostinate. Ozvláštnením sú takty 53 – 54, kde na vrchole gradácie sa objavujú súvislé akcenty. Akcentová pulzácia je pri počúvaní vnímaná ako striedanie prízvučných a neprízvučných dôb (Ukážka 13). Pocit pulzácie vzniká ako výsledok pôsobenia radu hudobných prvkov na poslucháča. Akcent a dĺžka sú tesne spojené, pretože majú ten istý základ v ťahu sláčika. Podľa názoru autorky práce je určený periodickým zosilnením a zoslabením intenzity zvuku, melodickou líniou, agogickými nuansami. Táto stránka je najdôležitejšia z hľadiska problému celostného vnímania frázy. Vnútoraná štruktúra určuje rytmické rozvíjanie.



Ukážka č. 13 Striedanie prízvučných
a neprízvučných dôb

V záverečnom 15-taktovom úseku využívajú sólové violončelo a sólový kontrabas len útržky z témy (Ukážka 14).





Ukážka č. 14

Fragmenty témy v parte violončela
a kontrabasu

Scéna Rigoletta *Miei signori ... perdono pietate*
2. dejstvo, ária Rigoletta
Si, la mia figlia ... Cortigiani

Celý úsek Rigolettovej árie je postavený na ostinátnej figúre. Interpretácia violončelového sóla spočíva v rozložených akordoch a vo frázovaní dvoch prvých nôt v legate v intervale m2, ostatné staccato. Pretože interpret si smykovo nerozdelí hodnoty v časovom horizonte, dochádza k nepravidelnosti hrania. Najlepším riešením je potiahnuť zviazané tóny do stredu sláčka. To môžeme pokladať za najvhodnejšie ťažisko na staccatové hodnoty, ktoré sa hrajú skákavým spôsobom. Interpret musí cítiť vnútornú pravidelnú rytmickú pulzáciu. V árii Rigoletta je violončelový sólový part väčších rozmerov, kde je dôležité neponáhľať sa. Stres spôsobuje zrýchlenie tepu srdca, a preto umelec inklinuje k zrýchľovaniu. Nezabúdajme na správne dýchanie. Nesmie byť napäté, keďže má veľký vplyv na interpretáciu. Šestnástinový rytmus vytvára dôležitú štruktúru. Ária je veľmi emotívna. Verdi jednoduchou inštrumentáciou docielil neuveriteľný dramatický výraz. Celá ária má jednotnú vzostupno-zostupnú sextolovú štruktúru, ktorú jedine naruší šesť taktov pred koncom oktávovými krokmi. Ária sa končí dohrou sólového violončela tým istým motívom. Zvláštnosťou je, že sólový part Rigoletta a anglický

roh majú rovnakú melodickú líniu, sú to rozdiely v staccatach, akcentoch a frázovaní.

Pri kombinácii prvkov legata a non legata (Ukážka 15) sa zdá, že sú na sebe nezávislé, ale vychádzajú jeden z druhého. Legato je nositeľom výraznosti hudby. V nasledujúcej ukážke je rozložená figúra v šestnástinových sextolových hodnotách.

The musical score is written for a horn solo and string accompaniment. The horn part, labeled "UNO SOLO", is in the treble clef and features a complex, flowing melody with many sixteenth notes, often beamed in groups of six (sextols). The string part, labeled "GLI ALTRI", is in the bass clef and provides a rhythmic accompaniment. The score is divided into four systems. The first system shows the horn solo starting with a piano (p) dynamic. The second system continues the horn solo. The third system shows the horn solo continuing, with the strings playing a simple rhythmic pattern. The fourth system shows the horn solo continuing, with the strings playing a simple rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" (piano) and "pizz." (pizzicato).



Ukážka č. 15

Kombinácia legata a non legata

Verdi vystihol chorobný typ človeka, ktorý žije len pre svoju dcéru. Operou Rigoletto postavil pred nás ideovú tragédiu, v ktorej zločin stihne trest.

ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV

KNIŽNÉ PUBLIKÁCIE

ČERVENÁ, L. 2009. *50 rokov Štátnej opery*. Banská Bystrica:

Štúdio Harmony, ISBN 978-80-89151-24-0

GRUN, Bernard, 1981. *Dejiny operety*. Bratislava: OPUS, 1981.

ISBN 62-372-81

HAVLIKOVÁ, H. 1996. *Opera Veľká encyklopédia*. Praha 2:

Vydavateľstvo - Polygrafia, ISBN 80-204-0541-0

ČASOPISY A ZBORNÍKY

LEJCHA, L. 2001. *František Rell - O sebe i divadle*. In:

Slovenské divadlo, ročník 49, č. 3

VARGIC, B. 2004. *Od školských hier k Štátnej opere*. Banská

Bystrica. Štúdio Harmony, ISBN 80-8915-06.

L. Č. 1960. *Úspechy opery na kolieskach*. In: Kultúrny život.

MOJŽIŠOVÁ, M. 2006. *Opereta žije, v Banskej Bystrici ju majú radi*. In: Sme

JABORNÍK, J. 1985. *Slovenské divadlá v sezóne 1983 - 1984*.

Tatran: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie

Bratislava. TS/9.20.1866/ - 84. ISBN 61-759-85

JABORNÍK, J. 1988. *Slovenské divadlá v sezóne 1986 - 1987*.

Tatran: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie

Bratislava. ISBN 061 - 050 - 88

ŠTÚROVÁ, N. 2003. *Slovenské divadlá v sezóne 1966 - 1967*.

Divadelný ústav Bratislava, ISBN 80-88 987-42-3

ŠTÚROVÁ, N. 1976. *Slovenské divadlá v sezóne 1974 - 1975*,

Divadelný ústav Bratislava

ŠTÚROVÁ, N. 1979. *Slovenské divadlá v sezóne 1977 - 1978*.

Divadelný ústav Bratislava. ISBN 61-038-79

ŠTÚROVÁ, N. 1980. *Slovenské divadlá v sezóne 1978 - 1979*.

Divadelný ústav Bratislava. ISBN 61-144-80

BULLETINY

Štátnej opery Banská Bystrica k jednotlivým premiéram

ARCHÍVNE MATERIÁLY

ŠO BB: zoznam pracovníkov v rokoch: 1959, 1960 – 1961, 1962 – 1963, 1964 – 1965, 1966 – 1967, 1968 – 1969, 1970 – 1971, 1972 – 1973, 1974 – 1975, 1976 – 2013

INTERNETOVÉ ZDROJE

G. Verdi – Nabucco

II. dejstvo Preghiera – ária Zachariáša

http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP45974-PMLP51151-Act_II.pdf

G. Verdi: Nabucco

IV. dejstvo: Scena ultimo ária Abigaille

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/db/IMSLP45976-PMLP51151-Act_IV.pdf

G. Verdi: Don Carlos

IV. dejstvo ária Filipa

[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi - Don Carlos - Act IV.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_IV.pdf)

G. Verdi: Rigoletto

I. dejstvo č. 3 duet Rigoletto Sparafucille

[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP46110-PMLP06715-Verdi - Rigoletto - Act I full score .pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP46110-PMLP06715-Verdi_-_Rigoletto_-_Act_I_full_score.pdf)

G. Verdi: Rigoletto

II. dejstvo č. 9 ária Rigoletto

[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP46111-PMLP06715-Verdi - Rigoletto - Act II full score .pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP46111-PMLP06715-Verdi_-_Rigoletto_-_Act_II_full_score.pdf)

RECENZIE

Verdi, G.: NABUCCO

PALOVČÍK, M.: Príťažlivé dielo v priateľskej podobe. In: Výstrižok z časopisu Pravda, 12.03.1987

MICHALOVÁ, E.: *Kultúra '87*. In: Smer, 10.08.1987

UNGER, P.: *Nabuccománia na pokračovanie*. In: Smer, roč. 49, č. 91, s. 8, 19.04.1996

BLAHO, J.: *Schizofrenik Nabucco pod Urpínom*. In: Národná obroda, 19.04.1996

GLOCKOVÁ, M.: *Dočasní víťazi*. In: Teatro II, č. 5, s. 12, roč.1996

URSÍNYOVÁ, T.: *Verdiho hudba nesklamala*. In: Slovenská republika, roč. III, č. 96, s. 3, 25.04.1996

GLOCKOVÁ, M.: *Nabucco ako momento*. In: Pravda, s. 8, 26.04.1996

UNGER, P.: *Zámocké hry žili Verdiho hitom a raritou*. In: Pravda, roč.20, č. 154, s. 38, 07.07.2010

MOJŽIŠOVÁ, M.: *Nabucco pripravil hviezdny zámocký večer*. In: Sme, roč. 18, č. 154, s. 18, 07.07.2010

UNGER, P.: *Nabucco sa vrátil s novými podnetmi*. In: Divadelný ústav Bratislava, divadla a recenzie, 12.04.2011

MOJŽIŠOVÁ, M.: *Festival, ktorý je pre divadelníkov aj pre kritikov*. In: Sme, s. 15, 06.07.2011

Verdi G.: DON CARLOS

UY, : *Po Janáčkovom Verdi*. In: Smer, 7, 3/68

JURÍK, Marián: *Don Carlos v Banskej Bystrici*. In: Hudobné rozhledy, 10/68

KLIMO, Štefan: *Veľká opera skomornená*. In: Slovenská hudba, s. 230, roč. 1968

Verdi. G.: RIGOLETTO

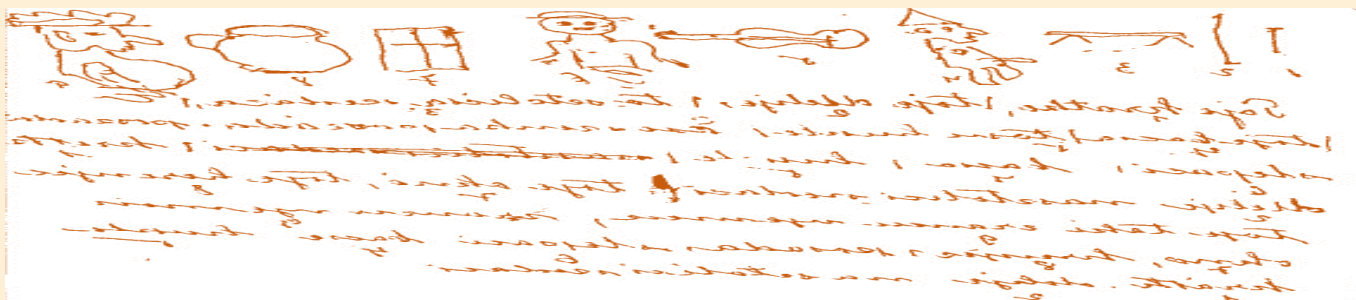
KLIMO, Štefan ml.: *Veľká opera skomornená*. In: Hudobný život, roč.1968, č. 5, s. 230

GLOCKOVÁ, Mária: *Do tretice nie všetko dobré*. In: Hudobný život, roč. XXIX, č. 8, s. 6, 30.04.1997

NDC: *Premiéra opery Rigoletto*. In: Výstrižok z časopisu: Národná obroda, VII, č. 58, s. 10, 13.03.1997

BLAHYNKA, Miloslav: *Predpoklad úspešnej dramaturgie*. In: Teatro, v. 3, č. 4, s. 7, 1997

GLOCKOVÁ, Mária: *Rigoletto ako rozpačitá rozprávka*. In: NDC Práca, 52, č. 43, s. 9, 29.03.1997



AFA

PRÁCE POSLUCHÁČOV ZO SEMINÁROV PUBLICISTIKY (výber)

Jaroslav HELL

1. ročník magisterského štúdia

Nezvyčajný koncert v Žiline

Dňa 22. apríla 2016 sa v Dome umenia Fatra v Žiline uskutočnil koncert v rámci *Allegretta: 26. stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia*.

V prvej polovici koncertu zahralo slovenské **Guitar Duo** Darina Jókaiová/Dávid Hnat. Program bol zostavený prevažne zo skladieb slovenských autorov.

Na úvod zahrali dve skladby od bratislavského rodáka *Josepha Kaspara Mertza* (1806 – 1856) *Ständchen* a *Unruhe*. Interpretácii možno vytknúť vibrato, ktoré napriek vizuálnemu vnemu neznelo. Evidentná bola dominancia Dávida, hral väčšinou hlavnú melódiu. Z predklasicistického obdobia zaznela skladba *Gavotte und Variationen* od francúzskeho skladateľa *Jeana Philippea Rameaua* (1683 – 1764). Virtuózne variácie boli odohraté s delikátnym tónom. Nasledovali dve



sonáty súčasných autorov: *Sonáta pre dve gitary* s časťami: *For Bartók*, *For Hindemith*, *For Guillaume de Machaut*, *For Ravel* od slovenského skladateľa *Luboša Bernátha* (*1977) a *Sonata Fantasia* s časťami:

Allegro ritmico, *Adagio rubato* a *Allegro molto* od srbského skladateľa *Dušana Bogdanovića* (*1955). Obe skladby boli odohraté so zmyslom pre súčasnú hudbu, interpreti sa „opierali“ do akordov, ktoré občas zadrnčali a vytvárali atmosféru flamenco hry a skladbám pridali na efekte. Gitarový koncert zanechal v poslucháčoch dobrý dojem, hráči predviedli zvládnuté skladby z rôznych období. Svoje vystúpenie

zakončili prídavkom od brazílskeho skladateľa Isaaca Albeniza (1860 - 1909).

V druhej polovici koncertu sa predviedol svojím extravagantným vystúpením hráč na bicích nástrojoch **Dominique Vleeshouwers** z Holandska. Postavil sa pred marimbu so štyrmi paličkami a dlho stál, akoby sa pripravoval. V hľadisku zaznelo, že asi hrá Johna Cagea (1912 - 1992) 4'33" v úprave pre marimbu. Názor sa potvrdil, interpret sa však v závere ospravedlnil, že zamenil skladbu Hitora Villa-Lobosa (1887 -



1959): *Suite Popular Brasileira*, ktorá bola napísaná v programe ako Cageova a zahral prvú časť suity ako prídavok. Počas 4'33" diváci v nevedomosti dokonca zatlieskali, pretože si mysleli, že

interpret (možno) čaká na potlesk pred tým, než zahrá. Netušili, že tým vytvárajú hudbu hľadiska. Dominique sa však nedal vyrušiť a ďalej stál za marimbou.

Po odohratí sa presunul, vymenil paličky a v skladbe *Asanga* od Kevina Volansa (*1949) predviedol vo virtuózných tempách dynamické možnosti bicej súpravy, v nasledujúcej *Vibra Elufa* od Karlheinz Stockhausena (1928 - 2007) zase zvukovo-farebné možnosti vibrafónu. Počas interpretácie striedal kvôli farbám rôzne paličky, aj ich počty. Hneď po ukončení skladby zapol umelec opakujúci sa motív nahratý na marimbe. Išlo o jeho vlastnú skladbu s názvom *Marimba Phase & Improvisation*. Premiestnil sa k marimbe, nasadil si na uši slúchadlá a začal od slabšej k silnejšej dynamike opakovať motív na marimbe. Toto opakovanie sa zdalo byť nekonečné, s motívom sa nič nedialo, interpret dokonca nechtiac trafil zopár zlých tónov. Postupne prestal motív

hrať, ten však znel ďalej a pomocou zariadenia na marimbe začal cez počítač mixovať zvuk. Skladba začala znieť ako techno a publikum malo možnosť vo Fatre počuť „DJ-a“. Niektorí sa zdvihli zo sedadiel a odišli. Dominique začal zvuky postupne odstraňovať a dielo skončilo začiatočným motívom, ktorý sa zoslaboval až zanikol. Potom zhasli aj svetlá. Následne sa zasvietilo malé svetlo na umelca a ten sa opäť virtuózne predviedol kompozíciou *Le corps à corps* pre hovoriaceho hráča na bicích nástrojoch a perzský bubienok od Georgesu Aperghisa (*1945).

Lenka JOMBÍKOVÁ

1. ročník bakalárskeho štúdia

Výchovný koncert LetArt Band

Rockeri vychovávajú mladých

Recenzia je napísaná na koncerty LetArt Band 2. júna 2016. Program prvého koncertu bol určený pre deti I. stupňa ZŠ, druhý bol pre žiakov II. stupňa ZŠ a stredných škôl. Oba koncerty sa uskutočnili v sále Mestského kultúrneho strediska v Moldave nad Bodvou.

Zoskupenie hudobníkov tvorili traja hráči: Roman Nadanyi, spev, moderovanie, klávesy, vizuálne efekty; Robo Šimko, gitara, spev; Roland Uškovitš, bicie.

Čo bolo témou koncertu? *Výchova detí k základným návykom zdravého životného štýlu.* Deti si prostredníctvom piesní pripomínali veci, ktoré by už mali ako žiaci I. stupňa ZŠ poznať, i keď v niektorých rodinách môžu aj základné hygienické alebo stravovacie návyky absentovať. V publiku sedeli väčšinou deti rómskeho pôvodu, ktoré celý koncert pozorne počúvali, boli vďačné, čo prejavovali intenzívnym potleskom po každej skladbe. Jedinou prekážkou pri vnímaní koncertu bola jazyková bariéra najmä najmenších, ktorí si slovenský jazyk nestihli osvojiť na úroveň plynulej komunikácie. Deti sa do programu aktívne zapájali, napríklad pri skladbe o dôležitosti pohybu si kapela pozvala cvičiteľku spomedzi pani učiteliek, aby z pódia predvádzala deťom jednoduché cviky – všetky deti sa zapojili a tešili sa z nezvyčajnej formy telesnej výchovy.

Celý koncert sprevádzali aj vizuálne efekty. Využívanie premietania otvorilo nové možnosti pozornosti detí, napríklad vtipnú vsuvku pred skladbou o baciloch – na plátne sa objavil

„Bacil Vasil“ a hudobníci zahrali malú hereckú etudu, pri ktorej vstali od svojich nástrojov a začali hľadať Bacila po javisku.

Téma druhého koncertu bola zameraná na *šikanovanie, rasizmus, rovnosť a práva človeka*. Starší žiaci boli tiež rómskeho pôvodu. Piesne boli prispôsobené textom aj hudobne. Objavili sa napríklad rytmy *Drum and Base*, ktoré nájdeme v populárnej hudbe obľúbenej medzi mladými ľuďmi. Texty, zamerané na rasovú rovnosť, žiakov rómskeho pôvodu úprimne pobavili, piesne o láske vyvolali v podaktorých tajne zaľúbených aj zapýrenie.

Myslím, že prídavné meno „výchovný“ si uvedený koncert môže ponechať aj pri svojej činnosti ďalej a môže výchovu hudbou šíriť medzi deťmi a dospelievajúcimi mladými ľuďmi.



Michaela FORGÁČOVÁ

3. ročník bakalárskeho štúdia

CHORUS MINOR opäť ožil!

V nedeľu 2. októbra 2011 v popoludňajších hodinách mali obyvatelia Levoče možnosť započúvať sa do melódií interpretovaných levočským speváckym zborom *Chorus Minor*, ktorý po viac ako dvojročnej odmlke pripravil pre svojich priaznivcov prekvapenie v podobe hodinového koncertu.

Koncert sa konal v priestoroch gymnaziálneho kostola a celé podujatie sprevádzala príjemná atmosféra. Komorný spevácky zbor ***Chorus Minor*** vznikol v roku 1998 pri ZUŠ v Levoči. Jeho dirigentkou a umeleckou vedúcou je Mgr. Mária Kamenická, členmi zboru sú učitelia ZUŠ v Levoči. Zbor má za sebou množstvo koncertov a vystúpení na Slovensku, ale aj v zahraničí. Interpretuje skladby rôzneho charakteru a štýlu: duchovné svetské, skladby starých majstrov, ale aj súčasnú hudbu. Pri organizovaní koncertov spolupracuje s magistrátom mesta Levoča. Medzi výrazné úspechy zboru patrí účasť na Medzinárodnom festivale „Svátky písní“ Olomouc 2006, kde si Levočania vyspievali Zlatú medailu v kategórii komorných speváckych zborov a zlatú medailu v kategórii gospel, spirituál, džez. Tento úspech si Chorus Minor zopakoval aj v roku 2007 na II. medzinárodnom festivale speváckych zborov FESTA CHORALIS v Bratislave, odkiaľ si priniesol striebornú medailu v kategórii gospel, spirituál, džez a zlatú medailu v kategórii duchovná a cirkevná hudba a capella.

Počas koncertu si na svoje prišli milovníci starej hudby, aj gospelu, spirituálu, jazzu a upravených ľudových piesní. Chrámom sa niesla latinčina, spievalo sa aj po anglicky, francúzsky, česky a slovensky. Dirigentka dokázala vydolovať z dispozícií svojich spevákov všetky výrazové možnosti. Chrátovou loďou sa dokonale ozývalo každé pianissimo, dynamická farebnosť hlasov vyvolávala v poslucháčoch nadšenie

a majestátne forte nikdy neprekročilo mieru únosnosti. Dramaturgia gradovala každou odspievanou skladbou a záver patril vrúcnemu a pokornému AMEN od N. Luboffa. Kvalitou vynikali aj sólové spevy sopranistky Karolíny Kopaničákovej. **Chorus Minor** patrí medzi tie telesá, ktoré svojou tvorivou prácou, zanietením pre hudbu a umenie, ako aj kvalitou interpretácie pozdvihuje kultúru života nielen v meste Levoča.



Henrich KRÁLIK

1. ročník bakalárskeho štúdia

Pierre Badel na FMU AU

Pierre Badel začal svoje štúdium hry na trúbke na konzervatóriu v Saint-Etienne vo Francúzsku. V štúdiu pokračoval na Conservatoire Européen de Musique v Paríži, kde bol jeho profesorom slávny Pierre Thibaud a orchestrálnu prax



absolvoval pod dohľadom profesora Tibora Vargu. Vďaka skúsenostiam a hráčskym kvalitám, ktoré získal na spomínaných konzervatóriách, dnes spolupracuje s množstvom francúzskych orchestrov, ako napríklad Orchestre de Paris, Orchestre des Concerts Lamoureux, Orchestre Colonne, Orchestre Padeloup, Orchestre Les Siècles, Orchestre Symphonique Européen. Zároveň pôsobil i na poste sólo trumpetistu v mnohých známych orchestroch: English Chamber Orchestra Lisboa, Metropolitan Orchestra, International Mahler orchestra, Novosibirsk Chamber Orchestra, Philharmonia Sudecka de Walbrych a na poste trumpetistu v skupine tutti hráča Bayerische Staatsoper/Bayerisches Staatsorchester München pod vedením mnohých veľkých dirigentov: Kent Nagano, Christoph Eschenbach, Yutaka Sado, James Judd, Eric Stern, François-Xavier roth, Pavel Sorokin, Walter Haupt. Momentálne sa venuje majstrovským kurzom, ktoré sú organizované v Európe, Severnej i Južnej Amerike, centrálnej i juhovýchodnej Ázii. V roku 2007 mu bol navrhnutý post pedagóga na Barenboim-Said Akademie v Berlíne a v roku 2008 získal striebornú medailu (Prix thorlet), ocenenie udeľované Francúzskou akadémiou za záslužnú činnosť v umeleckom svete. Pierre Badel poskytuje aj súkromné hodiny, o ktoré majú záujem študenti z rôznych krajín sveta.

Jeho študenti sú úspešnými absolventmi medzinárodne uznávaných hudobných inštitúcií, ako napríklad Hochschule für Musik und Theater v Hamburgu, Haute Ecole Conservatoire Supérieur v Ženeve, Conservatorio Superior de Musica del Liceu v Barcelone, Conservatorio Superior de Musica Musikene v San Sebastian, Conservatoire Supérieur v Paríži, Conservatoire Royal v Bruseli a McGillova Univerzita v Montreale.

Dňa 13. apríla 2016 sa na pôde Akadémie umení v Banskej Bystrici konali majstrovské interpretačné kurzy v odbore hra na trúbke. Lektorom kurzu bol francúzsky pedagóg a sólista **Pierre Badel**, ktorý prišiel na pozvanie doktoranda FMU Petra Juráška. Účastníci kurzu, či už aktívni hráči alebo pasívni poslucháči, sa zhromaždili ráno v koncertnej sále FMU AU. Všetky miesta v hľadisku boli obsadené. Kurzu sa zúčastnili študenti a pedagógovia z konzervatórií z Bratislavy, Košíc,



Žiliny, žiaci ZUŠ z Brezna, aj členovia vojenskej posádkovej hudby. Pedagóg Pierre Badel viedol kurzy v anglickom i francúzskom jazyku. Simultánny preklad zabezpečovali Mgr. art. Igor Kučara a doc. Kamil Roško. Pierre pôsobil od prvej chvíle mimoriadne uvoľneným a bezprostredným dojmom a bol absolútne otvorený akýmkoľvek otázkam a názorom. V rámci dopoludňajšej časti kurzu, ktorá prebiehala vo forme skupinovej výučby, nám predstavil často i s veľkou dávkou humoru svoju filozofiu hry, spôsob rozohrávania, rôzne techniky a triky vhodné na odstraňovanie vžitých zlozvykov,

ako i spôsob, ako sa dostať do ideálneho psychického stavu. Zhrňme si jeho slová, nápady a názory v pár bodoch.

Filozofia hry

Nech by sa dialo čokoľvek, vždy budte uvoľnení. Vždy sa snažte zaujať pri hre na nástroji tú najprirodzenejšiu polohu, základom je byť uvoľnený, presne ako malé dieťa, ktoré ešte nemá vžitú polohu ani krčie. Ak sa naň pozriete, zistíte, že robí všetko dokonale uvoľnene s maximálnym efektom a s využitím minimálneho množstva energie. Hrajte, akoby ste spievali, uvoľnene, s krásne otvoreným hrdlom. Pri dvíhaní nástroja k perám si spomeňte, ako k ústam dvíhate pohár dobre vychladeného oroseného piva a robte to s rovnakou radosťou a slasťou. Nehľadte na nástroj ako na niečo mimo vášho tela, nástroj je vašou prirodzenou súčasťou. Nehľadajte ideál tónu v nástroji, ale v sebe. V nástroji zaznie len to, čo si dokážete predstaviť a všetky tónové či technické obmedzenia tkvejú len vo vašej hlave a mysli. Pred každým nasadením si tón predstavte. Ak tón vopred nepočujete, alebo si ho neviete ani približne predstaviť, tak to, či daný tón zaznie, je len otázka náhody. Trénujte preto nielen svoje nasadenie tónu, ale i svoj vnútorný sluch a predstavivosť. Neubližujte si, majte sa radi a vždy sa snažte hľadať cestu najväčšieho uvoľnenia.

Spôsob rozohrávania sa

Rannú rozohrávku vždy beriem veľmi zodpovedne, presne ako futbalista berie svoju rannú rozcvičku po ťažkom zápase, ktorý absolvoval deň predtým. Vždy sa snažím celé telo jemne prekrviť, zrelaxovať, rozvibrovať a pozitívne naladiť. Dbám na veľký rozdiel medzi zahrievaním sa – rozohrávaním sa a samotným cvičením. Často počas rozohrávky využívam pri hre vibrovanie jazyka a spievanie do nástroja, aby som čo najviac prekrvil i svalstvo ústnej dutiny, jazyka a hrdla. Aká

kvalitná a uvoľnená bola vaša rozohrávka, to vám odzrkadlí celý zvyšok vášho dňa.

Rôzne techniky a triky vhodné na odstraňovanie vžitých zlozvykov

Každodenne opakované pohyby, či už uvoľnené alebo krčovité, sa časom stávajú automatickými. Najdôležitejšia je autoreflexia - pozorovanie, pri ktorom spoznávame svoje zlozvyky a vedomým návratom k ideálnemu uvoľnenému pocitu sa ich snažíme odstrániť. Skvelým trikom je sadnúť si na stoličku pri hraní čo najpohodlnejšie - priam sa ľudovo povedané vyvaliť. Pri tejto polohe zistíme, že sa nám nielen hrudník, ale aj svalstvo hrdla a tváre úplne uvoľnili a toto celkové uvoľnenie sa automaticky odzrkadľuje i na našom tóne, na jeho otvorenosti i čistote. Ak sa vám hrá zle a cítite sa byť v krči, začnite sa pri hre prechádzať, alebo dokonca tancovať - jemne vlniť bokmi, pri sústredení na daný iný pohyb sa vaša hra krásne oslobodí a uvoľní, pretože zabudnete byť v krči. Neubližujte si, majte sa radi a vždy sa snažte hľadať cestu najväčšieho uvoľnenia. Ak sa vám každý deň podarí zahrat' čo i len jednu notu do plusu lepšie ako v deň predošlý, buďte na seba hrdí a pochváľte sa, nikto iný to za vás neurobí.

Spôsob, ako sa dostať do ideálneho psychického rozpoloženia

Na svojich žiakov som učinil mnoho psychologických pokusov. Hneď po tom, ako vyhrali veľkú medzinárodnú súťaž, som ich na každej hodine napomínal, že kvalita ich hry klesá a že s nimi nie som spokojný. Po ani nie troch týždňoch sa ich hra rapídne zhoršila až o niekoľko úrovní, opačným smerom to fungovalo temer rovnako efektívne. Uvedomte si, že slová majú obrovskú moc a ľudská psychika napriek tomu, že je veľmi krehká disponuje priam neobmedzenými možnosťami. Nebojte sa pochváliť samých seba, či svojich kolegov. Nikdy neviete,

kedy sa vy, alebo oni dostanete do hráčskej krízy a priateľské povzbudenie môže mať priam životodarný efekt. Kontaktujte sa s inými trumpetistami doma i v zahraničí a veľa o hre debatujte a radte si, navštevujte živé koncerty a vymieňajte si názory. Myslite na to, že ľudia sa menia a i tí, ktorým sa kedysi hralo fantasticky a nehodlali odhaľovať svoje hráčske know how, sa môžu po vážnej hráčskej kríze úplne zmeniť a môžu sa z nich stať skromní a otvorení ľudia. A na záver: tešte sa z hudby a majte radosť zo života.

Ondrej KONEČNÝ

1. ročník magisterského štúdia

Kritika kolegu

Dňa 11. mája 2016 sa v komornej koncertnej sále Akadémie umení v Banskej Bystrici uskutočnil gitarový recitál **Jaroslava Hella**, študenta hry na gitare na Katedre orchestrálnych nástrojov pod odborným vedením doc. Mgr. art. Jána Labanta.

V úvode programu zazneli dve časti *Allemande* a *Bourrée* zo suity BWV 996 Johanna Sebastiana Bacha. Pri *Allemande* bola v hre citelná nervozita. Hráč si mohol dielo a jeho frázy viac užiť, takto vznikol dojem, že cez dielo iba „preletel“. Pri *Bourrée* už tréma opadla a naplno sa mohla prejavieť technická zdatnosť interpreta. Dielo zaznelo v rýchlom, svižnom tempe a bolo bez technických chýb. V ďalšej skladbe *Variations sur les Folies d'Espagne*, op. 45 od Maura Giulianiho mohol interpret do prednesu vniesť viac hudobného výrazu, zmien registrov – farebnosti gitarových tónov.

Nasledovali dve krátke skladby súčasného kubánskeho skladateľa Lea Brouwera *Fuga No.1* a *Danza del Altiplano*.

Program pokračoval dielom Rolanda Dyensa pod názvom *Hommage a Villa-Lobos*, ktoré predstavovalo umelecký vrchol celého koncertu. Tvorí ho 5 častí: *Climazonie*, *Danse Caractérielle et Bachianinha*, *Andantinonostalgie*, *Tuhũ*. V tejto skladbe sa využíva pri hraní množstvo nezvyčajných techník a rockových motívov, ktoré sedeli naturelu interpreta. Napriek náročnosti dokázal hráč skladbu technicky vynikajúco zvládnuť, po celý čas ju mal pod kontrolou, čím sa stala pre poslucháčov skutočne príťažlivým a efektným dielom.

Ako ďalšie v poradí zaznelo krátke dielo od Vladimíra Šála *Deep Furrow*, zo suity *Reflection of the Moon*. Autor je poslucháčom FMU, kde študuje hru na gitare a popritom aj komponuje.

Nasledovalo 4-časťové dielo *Life* (*Rush, Changes, Relax* a *Rush*), autorom ktorého bol sám interpret. Dielo je výrazne ovplyvnené rockovými prvkami, autor sa v ňom snažil zhudobniť kolobeh života.

Ako predposledné číslo programu zaznelo dielo *Two Stories About Patrick* od súčasného mladého poľského skladateľa a gitaristu *Marka Pasieczneho*.

Recitál možno zhodnotiť ako kladný a umelecky prínosný zážitok, v ktorom interpret s technickou dokonalosťou, ľahkosťou a muzikalitou sprostredkoval poslucháčom niekoľko pozoruhodných a zaujímavých diel.

Katarína KURUCOVÁ

3. ročník bakalárskeho štúdia

Postmodern Jukebox

V bratislavskej Starej Tržnici sme si mohli vypočúť najznámejšie popové hity dnešnej doby oblečené do kabáta patriaceho našim starým rodičom, či dokonca prastarým rodičom. Prekvapivo v žiadnom prípade nemožno hovoriť o nejakej nostalgii alebo absencii invenčnosti. Kapela pôsobila dojmom prvoligových umelcov najzvučnejších mien, pôsobiacich na americkom kontinente, ktorej efekt husej kože



umocňovali brilantné spevácke čísla s až neuveriteľným hlasovým rozsahom a virtuozitou. Už na prvé počutie bolo zrejmé, že popularita *Postmodern Jukeboxu*, ako ju poznáme zo známeho

video portálu, nie je len virtuálna realita. Obrovská radosť a láska, ktorá išla z pódia, so sebou strhla celú tržnicu – bol to granát pozitívnej energie. Ako je u nás zvykom, zvuk opäť „nesklamal“ a Stará Tržnica sa ukázala ako nevhodný priestor pre hudobnú produkciu. Vo viacerých situáciách mohol aj zvukár pristupovať citlivejšie, aby sa nestalo, že bubeník je hlasnejší ako sólista. Malým prekvapením bolo, že sa hudobné aranžmány mierne vymykali tomu, čo PMJ predvádza vo videách YouTube: nebol to výrazný be bop, ragtime, chicago či new orleans style swing, ale nechávalo to publikum v napätí, čo príde ďalej. Koncert ukázal, že je stále možné vytvoriť myšlienku zaujímavú pre amatéra a aj profesionála.

TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 0/2016

Odborný vedecký časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

Vydáva: Katedra teoretických predmetov
FMU AU

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Anglická mutácia:

PaedDr. Mária Strenáčiková ml., PhD.

Počet strán: 152

Nulté číslo vychádza bez prideleného
ISSN.

Fotografie sú použité z voľne
dostupných internetových portálov.

Zdroje použitých notových materiálov sú
súčasťou bibliografického aparátu
v jednotlivých príspevkoch.

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.