

AFA

ad fontes artis



10/2021

AFA 10/2021 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

AFA
AD FONTES ARTIS

vedecký recenzovaný časopis FMU AU
evidovaný
v medzinárodnej mediálnej skupine EBSCO
v elektronickej databáze vedeckých časopisov zastúpených
Univerzitou knižnicou v Bratislave
vychádza 2x ročne leto/zima

REDAKČNÁ RADA
vedúca redaktorka
PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.
glockova.maria@gmail.com
maria.glockova@aku.sk

Členovia

RUMUNSKO



HAUSMANN KÓRÓDY Alice, PhD.
Universitatea Creștină Partium
Oradea
Facultatea de Arte, Catedra de Muzică



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof. AH
Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora w Pułtusku
Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta
Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego
Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki
Bydgoszcz



MAĎARSKO



Dr. VÁRADI Judit, PhD, Associate Professor

Debreceni Egyetem
Zeneművészeti Kar, Zongora Tanszék

ČESKO



doc. PaedDr. KODEJŠKA Miloš, CSc.

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Praha



doc. PaedDr. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, Ph.D.

Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava



prof. TETENSKAS Vytautas
Dean Academy of Arts Klaipeda University

SLOVENSKO



doc. Mgr. art. et Mgr. Peter ŠPILÁK, PhD., ArtD.
dekan Fakulty múzických umení AU



OBSAH

Mária GLOCKOVÁ, Slovensko 5

PRE KLAVIRISTU JE HUDBA MAPA POKYNOV, NIE
ZÁVÄZNÉ SMERNICE

Music is a map of instructions for the piano, not binding guidelines

Miluše OBEŠLOVÁ, Česko 8

VÝSLEDKY POUŽÍTÍ 3D FREKVENČNÍ ANALÝZY
V HLASOVÉ VÝCHOVĚ

Results of the use of 3D frequency analysis in voice education

Michaela ŠIPEKOVÁ, Slovensko 26

PRINCÍPY APLIKÁCIE FELDENKRAISOVEJ METÓDY
V HRE NA SAXOFÓNE

Principles of Applying the Feldenkrais Method in Saxophone Playing

Alexander DEMČENKO, Rusko 59

NA MAGISTRÁLE UMENIA SERGEJA SLONIMSKÉHO

Highways of Sergey Slonimsky 's creativity

Milan DUSPIVA, Česko 91

TEORBA A JEJÍ ÚLOHA V ITÁLII V PRVNÍ POLOVINĚ
17. STOLETÍ

Theorbo and its Role in 17th Century Italy



Petra KOVAČOVSKÁ, Slovensko 132

**OPERA OSUD V KONTEXTE JANÁČKOVEJ OPERNEJ
TVORBY**

Opera Fate in the context of Janáček's opera creation

Anna BREZÁNIOVÁ, Slovensko 173

**HUDOBNÉ PRÍPRAVY NA SLÁVNOSTNÚ SV. OMŠU
S PÁPEŽOM FRANTIŠKOM**

Music preparations for the celebration of Holy Mass with Pope Francis

Práce študentov zo seminárov publicistiky

Adam GRYGAR 184

Tri ostravské reminiscencie

Soňa BENKOVÁ 194

Hudobná jeseň v Cíferi

Lenka KRÁĽOVÁ 199

Koncert Pedra Matea Gonzáleza

Katarína MOJŽIŠOVÁ 203

Koncert filmovej hudby John Williams, Viedenskí filharmonici a Anna-Sophie Mutter

TIRÁŽ 206





PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

Reflexia k jednej medzinárodnej súťaži

PRE KLAVIRISTU JE HUDBA MAPA POKYNOV, NIE ZÁVÄZNÉ SMERNICE

Music is a map of instructions for the piano, not binding guidelines

Tak znel jeden z mnohých textov na sociálnych sieťach ako reakcia na nepostúpenie jedného z výrazných favoritov tohtoročnej klavírnej súťaže Frédérica Chopina vo Varšave, ktorá sa pre pandemické opatrenia uskutočnila v októbrovom termíne s ročným oneskorením.

Jej prirozenou súčasťou v dobe internetu je aj verejne prístupné medzinárodné fórum divákov, kritikov, pozorovateľov, odborníkov, študentov, nadšencov aj celkom (ne)slušných provokatérov. V uverejnených statusoch o vyradení Georgijsa Osokinsa sme mohli najčastejšie čítať texty o spochybňujúcim verdiakte členov poroty, ktorej väčšinové zastúpenie mali domáce umelecké elity.

- *Rozhodnutie poroty je absolútnym škandálom. Ďakujeme, že ste nám pripomenuli, že skutočné umenie znamená nepohodlie, otváranie sa novým perspektívam, porušovanie konvencí. Malomyseľní ľudia na to nie sú pripravení. Pre mňa a mnohých ďalších ste NAJLEPŠÍ a víťaz.*
- *Boli ste náš obľúbený ... Blahoželáme k prejavom, ktoré potešili srdcia obrovského publiku!! Ako útechu pripomienim, že Ivo Pogorelič sa stal legendou aj vďaka Chopinovej súťaži:). Myslím si, že Chopina môžu propagovať viac citliví a brilantní, aj keď rebelantskí klaviristi, ktorí sú obviňovaní z nesprávnej interpretácie, ale ktorí sa dotýkajú sŕdec poslucháčov, než pokorní, ktorých interpretácie sú v súlade s očakávaniami porotcov, ale ktorí sa nestali obľúbencami publiku. Aj tak*



ste už uznaným umelcom. Vela šťastia, o ktorom som presvedčený, že ste si ho už zaistili ...!

- *Bravo! Dochádza k nedorozumeniu, Chopin nesmie byť mumifikovaný a uložený do rakvy. Chopin nie je kamenná socha na bohoslužby. Je nažive, keď ho nájdeme v tlkote srdca. Komunikácia nie je nevyhnutne imitácia a podľa môjho názoru pán Osokins neboli neúctivý voči nášmu milovanému skladateľovi. Ďakujem za váš nový pohľad! Mám ďalších obľúbených, ale Váš výkon som si stále užíval.*
- *Chopin bol veľký romantik a ducha romantizmu nemožno merat' „pohárom a okom“. Myslím, že Georgijs Osokins posúva Chopinovu súťaž do 21. storočia! A môže sa stať ukážkovým príkladom tejto súťaže na dlhé roky!*

Práve neobvyklá interpretácia v predchádzajúcim ročníku (2015) – vtedy 19-ročným lotyšským klaviristom – polarizovala chopinovský hudobný svet aj varšavské auditórium. Celkom prirodzene sa preto očakávala umelecky kvalitná „bitka“ s ambíciou intronizácie. Žiaľ, medzinárodná porota – tentoraz bez účasti argentínskej klaviristky *Marthy Argerich* – poslala ambiciozného rodáka z Rígy po 2. kole domov. Mnoho statusov v tej chvíli zažialilo, mnoho z portálu (nečakane!) zmizlo a dianie vzdialene pripomenulo varšavskú senzáciu spred niekoľkých desaťročí.

Zo súťaže vtedy pred finálovým kolom vypadol 22-ročný *Ivo Pogorelich*, klavirista s ohromujúcou technikou aj osobnostným fluidom. Členov jury evidentne pobúrlila tvrdohlavosť interpretačnej slobody mladého Chorváta, hovorilo sa dokonca aj o novom chopinovskom štýle. Na rozhodnutie vtedy reagovala iba *Martha Argerich*, víťazka Chopinovej súťaže z roku 1965, ktorá na protest – v tom čase už ako členka poroty – z poroty odstúpila. I keď žiadny iný člen poroty nenasledoval jej príklad, dvaja z jej kolegov deklarovali neskôr solidaritu svojím vyhlásením, že je nemysliteľné, aby sa taký umelec nedostal do finále.

Rokmi sa stala zo škandálu legenda, sám Pogorelich vytváral skvelé marketingové priestory, ktoré jeho klavírne majstrovstvo dokonale predávali. Osokins „svoj“ problém ďalej nerozmazával, načo aj. S istotou takmer historika si uvedomil, že v histórii hudobných súťaží existovali obdobia, keď sa škandály stali chronickými. Turbulencie napokon



viedli k založeniu *Svetovej federácie medzinárodných hudobných súťaží* (1957) a pri definovaní a posilňovaní profesionálnych štandardov sa dohodla vzájomná spolupráca, aj vrátane Chopinovej súťaže.

Napokon téma ohľadom objektivity hudobných súťaží, ale aj nastavených individuálnych estetických kritérií je naďalej ich súčasťou a priestorom pre nové legendy. Uznávaný britský koncertný violončelista *Julian Lloyd Webber* dokonca v minulosti vyhlásil, že takmer všetky hudobné súťaže sú skorumpované a existujú len ako spôsob, akým môžu učitelia propagovať svojich vlastných žiakov.

Avšak v histórii vždy rezonovali a strategicky posúvali (akýkoľvek) vývoj revolucionári, nie uhladené a poslušné figúrky. Napokon ani sám Chopin sa nedočkal počas života vždy jednoznačného pochopenia, historicky známy je komentár Ludwiga Rellstaba, ktorým v roku 1833 zaradil Chopina medzi hudobných delikventov a 12. júla v Iris o ňom napísal, že je neúnavným hľadačom disonancií, zvukov, ktoré trhajú uši, mučivých [harmonických] prechodov, ostrých modulácií, odporných melódii a rytmu [...]. V skutočnosti nemá cenu viesť dlhé úvahy kvôli zvráteným mazurkám pána Chopina. Ak by túto hudbu predložil učiteľovi, pravdepodobne by ju roztrhal na kusy a hodil k nohám – a to je to, čo by sme symbolicky chceli urobiť.

Našťastie víťazom ostatného (kovidového) ročníka *18th Chopin Piano Competition* sa nestala figúrka, ale skutočná hviezda par excellence s osobnosťou noblesou, kanadskou štátnej príslušnosťou, čínskym pôvodom a francúzskym miestom narodenia – geniálny virtuóz *Bruce (Xiaoyu) Liu*, ktorý sa stal „Bruceom“ z veľkého obdivu k (bojovému) umeniu filmového Brucea Lee. V prípade Bruceovho klavírneho umenia a víťazstva to neboli žiadne záväzné smernice pre klavír, ale „iba“ mapa pokynov s priam kolumbovskými objavmi nového hudobného svetadielu *Frédérica Chopina*, ktorá ho vyniesla právom na najvyšší umelecký piedestál.





PhDr. Miluše OBEŠLOVÁ, PhD.

Pedagogická fakulta
Hudební katedra
Univerzita Hradec Králové

VÝSLEDKY POUŽITÍ 3D FREKVENČNÍ ANALÝZY V HLASOVÉ VÝCHOVĚ

Results of the use of 3D frequency analysis in voice education

Anotace: Spektrální analýza představuje jednu z nejrozšířenějších metod ve výzkumu lidského hlasu. V tomto příspěvku byl ke zjištění hlasových kvalit u zdravých i patologických hlasů použit program WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis, který je, mimo jiné, vybaven mimořádně přesným spektrogramovým zobrazením a 3D frekvenční analýzou. Cílem analýzy bylo zjistit, zda 3D frekvenční analýza dokáže hlasovému pedagogovi přehledně a srozumitelně zobrazit hlasové kvality a parametry u zdravých i patologických hlasů. Za hlavní indikátory kvality hlasu byla považována čistota hlasu bez dyšné přímesi, znělost a barva hlasu ve smyslu proměny počtu vyšších harmonických tónů a jejich hlasitosti. Uvedené grafy 3D frekvenční analýzy ukazují, jak se složky zvuku jednotlivých respondentů měnily dynamicky v čase. Program WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis se po vyhodnocení všech grafů plně osvědčil při analýze prodloužené fonace u zdravých hlasů, zejména u školeného hlasu. Při analýze mluvního hlasu zdravých i patologických hlasů se osvědčil jen částečně.

Klíčová slova: Lidský hlas. Spektrální analýza. 3D frekvenční analýza.

Abstract: Spectral analysis is one of the most common methods in human voice research. In this paper, the WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis program was used to determine the voice qualities of healthy and pathological voices, which is, among other things, equipped with extremely accurate spectrogram display and 3D frequency analysis. The aim of the analysis was to find out whether 3D frequency analysis can clearly and intelligibly display voice qualities and parameters for healthy and pathological voices. The main indicators of voice quality were considered to be the purity of the voice without a breathless admixture, sound and color of the voice in the sense of changing the number of higher harmonic tones and their volume. The graphs of 3D frequency analysis show how the sound components of individual respondents changed dynamically over time. The WaveLab Essential - 3D Frequency Analysis program, after evaluating all



graphs, proved to be fully effective in the analysis of extended phonation in healthy voices, especially in trained voices. He proved himself only partially in the analysis of the speech voice of healthy and pathological voices.

Key words: Human voice. Spectral analysis. 3D frequency analysis.

ÚVOD

Lidský hlas je interdisciplinární záležitost, která svými projevy, výzkumy i péčí zasahuje do celé řady disciplín. Hlas je třeba vnímat ve všech těchto souvislostech a v daném kontextu s ním i pracovat. Při kultivaci vrozených hlasových dispozic pomocí dechové, hlasové a artikulační techniky pracuje hlasový či pěvecký pedagog především v abstraktní rovině. Hlasový projev svého žáka hodnotí slovním popisem a zaměřuje se na percepční hodnocení vlastností hlasu. Toto jeho hodnocení vždy obsahuje subjektivní výpověď, která vychází z jeho zkušeností, z úrovně jeho percepčních schopností apod. V současnosti však již existují počítačové programy, které dokáží vizualizovat hlasový projev každého jednotlivce, a umožňují zobrazit jeho pokroky v učení a dopady pedagogické intervence hlasového pedagoga. A právě akustická analýza hlasu se stává tolik potřebou pomůckou pro hlasového pedagoga, protože subjektivní hodnocení hlasového projevu svých žáků může doplnit o akustické parametry, které se dají měřit.¹ Z velkého množství počítačových programů, které v současnosti existují, byl pro účely tohoto ověřování použit program WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis,²

¹ Tréninkové programy a různé softwary pro analýzu hlasu jsou běžnou součástí velkých zahraničních hlasových asociací, které se zabývají mezioborovou péčí o lidský hlas. Je to např. společnost *Estill Voice International*, která používá tréninkový program *Estill Voiceprint Plus* a klinické softwary *Voice Evaluation Suite (VES)* a *Virtual Voice Trainer (VVT)*.

² Jedná se o produkt společnosti *Steinberg Media Technologies*, která již od roku 1984 poskytuje celou řadu technologicky vyspělých produktů pro hudebníky a producenty hudby, videa a filmu. Dnes je společnost Steinberg jedním z největších světových výrobců hudebního a zvukového softwaru a hardwaru s miliony uživatelů po celém světě. Program WaveLab byl poprvé uveden na trh v roce 1995 a prodává se s různými



který, kromě celé řady dalších funkcí, je vybaven mimořádně přesným spektrogramovým zobrazením a 3D frekvenční analýzou včetně globálních analytických nástrojů.

FREKVENČNÍ ANALÝZA HLASŮ

Spektrální analýza představuje jednu z nejrozšířenějších metod ve výzkumu lidského hlasu. Umožňuje zobrazit rozložení tónů do dílčích harmonických frekvencí.³ Pokud hlasivky kmitají pravidelně, vzniká zvuk tónového charakteru. Takový zvuk lze spektrální analýzou rozložit na spektrum.⁴ V něm dominuje sada tzv. *vyšších harmonických tónů*, které frekvenčně leží v celočiselných násobcích základní frekvence (Fo).⁵ Základní frekvence je nejmenší frekvence tónu (Fo), která určuje výšku tónu a rovná se první harmonické frekvenci (H1). V pásmech mezi harmonickými složkami leží tzv. *meziharmonická pásma*. Pokud by hlas neobsahoval žádnou příměs šumu, pak by se

inovacemi dodnes.

³ Zvuky se dělí na tóny a hluky. Tóny vznikají při pravidelném kmitání. Při jejich poslechu vzniká v uchu vjem zvuku určité výšky. Mohou být *jednoduché* nebo *složené*. Jednoduché tóny se vyskytují jen výjimečně (např. ladička) a mají harmonický, sinusový průběh. Složené tóny mají složitý neharmonický průběh. Jedná se např. o zvuky hudebních nástrojů nebo samohlásky. Hluky vznikají při nepravidelném kmitání těles. Patří sem i souhlásky a šumy, které vznikají nahodilými neperiodickými změnami tlaku v prostředí, kterým se zvuk šíří.

⁴ Při spektrální analýze hlasu se používají zvukové filtry, které oddělují ze složeného hlasu jednotlivé frekvenční oblasti a zobrazují je podle jejich energie. Jedná se o filtry: 1. úzkopásmové (šíře pásma je cca 40 – 45 Hz), které se používají pro zaznamenání jednotlivých složek hlasu = fundamentálních a vyšších harmonických, 2. širokopásmové (šíře pásma je cca 300 Hz), které se používají pro zaznamenání širokých energetických pásem, tzn. pro formantové zobrazení.

⁵ Vyšší harmonické tóny bývají nazývány jako *alikvotní* či *částečkové tóny* a znějí společně s tónem základním, který je označován jako *fundament*. Základní tón má nejvyšší intenzitu (amplitudu). Je tedy ve složeném tónu nejdominantnější, a proto určuje výšku celého složeného tónu. Barva zvuku velmi závisí na počtu vyšších harmonických tónů a na velikosti jejich amplitud. Vyšší harmonické tóny představují celočiselné násobky základní frekvence a jejich intenzita určuje charakteristickou barvu zvuku. To znamená, že první alikvotní tón má dvojnásobnou frekvenci než základní tón, druhý trojnásobnou atd.



v těchto pásmech nenacházela žádná energie. Běžný hlas je vždy tvořen kombinací pravidelného kmitání hlasivek a šumu, který vzniká na podkladu tření vzduchu o sliznice hlasivek a vokálního traktu. I u normálního hlasu se vyskytují složky třetího šumu, tzn. že i čistý hlas obsahuje akustickou energii v meziharmonických pásmech, která je v zásadě výrazně slabší než energie harmonických složek. Celkové množství harmonických složek souvisí se znělostí hlasu. Pokud jsou zastoupeny vyšší harmonické složky a dochází k postupnému zvyšování jejich amplitudy ve vyšších pásmech, souvisí to dle Friče⁶ s narůstáním hlasitosti nebo hyperkinezí či klesající dyšnosti. U dyšného hlasu se energie šumu mezi harmonickými složkami zvýrazňuje a jednotlivé harmonické složky zanikají v narůstajícím šumu. Frič a kol. vysvětluje tuto situaci takto:

„V případě zvýšené (tedy i percipované) úrovni složek šumu, se jejich přítomnost v oblasti mezi harmonickými zvýrazní, dosahuje obdobnou energii jako harmonické (resp. energie harmonických se sníží) a hlas není percipován jako čistý. Na základě charakteru šumu, resp. rušivých složek, je hlas percipován jako dyšný nebo chraplavý (drsný). Se zvyšující se dyšností hlasu zanikají jednotlivé harmonické složky v narůstajícím šumu od čím dál nižšího frekvenčního pásma. V případě chraplavého hlasu hlasivky nekmitají frekvenčně nebo amplitudově pravidelně.“

Interharmonický šum tedy signalizuje hlasovou poruchu. Dle Friče a kol. „zastoupení širokospektrálního šumu v oblasti 1 – 4 kHz předpovídá dyšné poškození hlasu. Struktura interharmonického šumu hlavně v oblasti do 1 kHz (hlavně mezi 1. a 2. harmonickou) dobře koreluje se stupněm hlasové drsnosti“.⁸

⁶ FRIČ, Marek. *Biofyzikálne aspeky tvorby ľudského hlasu a metódy hodnotenia kvality hlasu*. Bratislava: UK, Fakulta matematiky, fyziky a informatiky, 2004.

⁷ FRIČ, Marek a kol. AKUSTIKA HLASU. In *Sborník abstrakt a příspěvků 2. Sympozia Umělecký hlas*. Praha: AMU a Hlasové a sluchové centrum Praha, 2010, s. 55.

⁸Tamtéž, s. 62.



Cíle, metody průzkumu

Cílem tohoto průzkumu bylo zjistit, zda a jak dokáže 3D frekvenční analýza hlasovému pedagogovi zobrazit jednotlivé měřitelné hlasové kvality a parametry u zdravých i narušených hlasů. Akustická analýza je obecně používána k analýze mluvního hlasu, k analýze prodloužené fonace a k vyšetření hlasového pole. V tomto případě byla analyzována prodloužená fonace pouze u zdravých hlasů a mluvní hlas u zdravých i patologických hlasů. Při analýze prodloužené fonace byl použit vokál „a“, a to v přirozené výsce a dynamice obvyklé u každého respondenta.⁹ Při analýze mluvního hlasu byl použit jednotný text.¹⁰ Za hlavní indikátory kvality hlasu byla považována čistota hlasu (bez dyšné příměsi), znělost hlasu a barva hlasu ve smyslu proměny počtu vyšších harmonických tónů a jejich hlasitosti.

Zkoumaný vzorek

U jednotlivých respondentů byly pořízeny zvukové nahrávky, které byly následně analyzovány pomocí programu WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis. Nahrávky jednotlivých respondentů byly vzájemně porovnány a vyhodnoceny. Bylo pořízeno 11 nahrávek od 8 respondentů, které lze rozlišit dle věku do těchto kategorií:

- 1) 4 – 15 let = 4 lidé
- 2) 31 – 45 let = 2 lidé
- 3) 46 – a více = 2 lidé

Z celkového počtu byly analyzovány nahrávky od 6 žen a dívek a od dvou chlapců. Tři z respondentů (žena 44 let, dívka 7 let a chlapec 4 roky) měli hlas zcela zdravý, u ostatních respondentů se vyskytovaly lékařem

⁹ Standardní postup pro analýzu prodloužené fonace je převzat z programu MDVP (Multidimensional Voice Program) společnosti KayPENTAX. Délka nahrávky má být minimálně 4 s. Tento program hodnotí celkem 33 akustických parametrů. Analyzovaná nahrávka nemá obsahovat ani nasazení, ani vysazení hlasu na konci nahrávky.

¹⁰ Deklamovaný text: *Mami, mami, mamínko, mám bolavé kolínko. Mami, mami, maminka, fouká mi na kolínka. My motyky doma máme, motykami pomáháme. Kopnu tady potom tam, jakou jámu vykopám?*



diagnostikované hlasové poruchy: dysfonie, uzly hlasivek, chronická laryngitida a jiné neurčené poruchy hlasivek.

Frekvenční analýza hlasů respondentů

Následující grafy 3D frekvenční analýzy ukazují, jak se složky zvuku jednotlivých respondentů měnily dynamicky v čase.¹¹ Na vodorovné ose je zaznamenána rovina harmonická – výška (hodnoty v Hz – 20, 335, 665, 970, 1290, 1610, 1930, 2240, 2560), na svislé ose je zaznamenána rovina melodická – čas (0 – 15 sekund). Výšky jednotlivých vrcholů znamenají rovinu dynamickou – sílu. Hodnocení a interpretace výsledků spektrální analýzy se provádí obvykle vizuálním hodnocením rozložení spektra, „tj. v zastoupení jednotlivých harmonických tónů a interharmonických složek šumu“.¹² Doposud však neexistuje jednotný doporučený postup pro správnou interpretaci ve vztahu ke kvalitě hlasu.

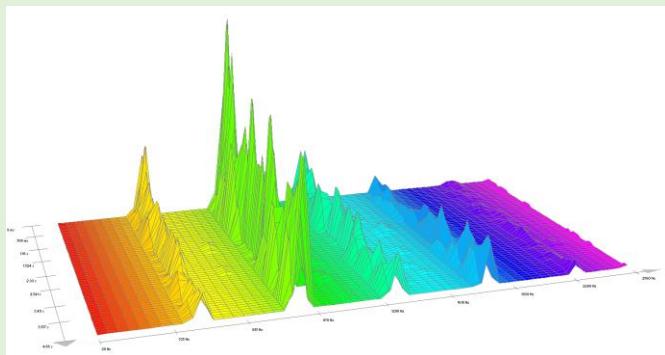
¹¹ Některé vyšší harmonické tóny a jejich vypočtená frekvence se přesně neshoduje s udávanou frekvencí tónů v temperovaném ladění, jak je uváděno např. OBDRŽÁLEK, Jan. *Hudba pohledem fyziky a fyziologie. Teorie ladění. Výklad hudebních ladění*. [online]. v. 4.2g. [cit. 31.5.2021]. Dostupné z : <http://utf.mff.cuni.cz/~jobdr/download/Výklad%204-2g.pdf>

¹² DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, s. 80.



Analýza zdravých hlasů

Příklad 1 Chlapec – 4 roky



Obrázek 1 Graf prodloužené fonace tónu ais^1 (466 Hz)

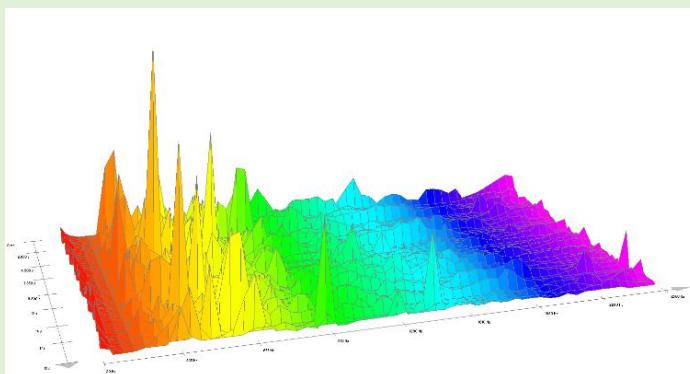
Zastoupení vyšších harmonických tónů při prodloužené fonaci tónu ais^1 a jejich frekvence (Hz):

Tabulka 1

$F_0 = H_1$	H_2	H_3	H_4	H_5	H_6
$ais^1 = 466,16$	$ais^2 = 932,32$	$f_3 = 1398,48$	$ais^3 = 1864,64$	$d^4 = 2330,8$	$f^4 = 2796,96$

Graf (Obr. 1) zobrazuje prodlouženou fonaci tónu ais^1 (466,16 Hz) na hlásku a zdravým dětským hlasem. Na grafu jsou zcela jasně a přehledně zobrazeny hodnoty základní frekvence a vyšších harmonických tónů v průběhu celé nahrávky. Amplituda základní frekvence není příliš vysoká, mnohem vyšší jsou hodnoty na H_2 . V meziharmonickém pásmu mezi H_1 a H_2 se nevyskytují téměř žádné hodnoty, což signalizuje čistý hlas bez dyšné příměsi. Harmonické složky $H_3 - H_5$ jsou opět zcela jasně a přehledně zobrazeny, stejně jako minimální energie v meziharmonických pásmech. Zvukově se jedná o čistý, znělý, zvukově i barevně vyrovnaný hlas.



**Obrázek 2***Graf deklamace textu – hlasová poloha cca e¹*

Zastoupení vyšších harmonických tónů při deklamaci textu a jejich frekvence (Hz):

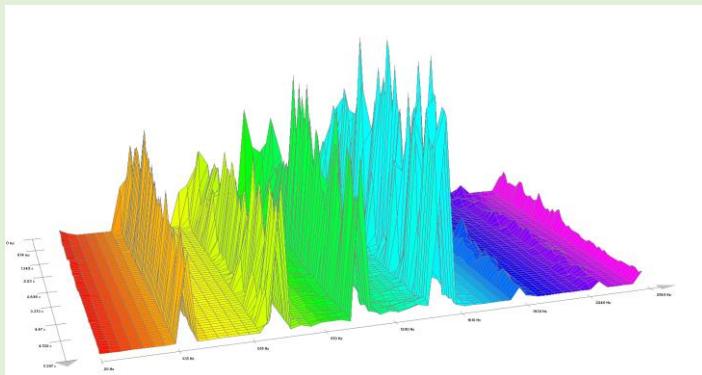
Tabulka 2

F₀ = H₁	H₂	H₃	H₄	H₅	H₆
e ¹ = 329,63	e ² = 659,26	h ² = 988,89	e ³ = 1318,52	gis ³ = 1648,15	h ³ = 1977,78

Graf (Obr. 2) zobrazuje analýzu hlasu při deklamaci textu. Chlapec výrazně moduloval z hlediska intonace, proto se základní frekvence pohybuje kolem tónu e¹ (329,63 Hz). Základní tón má nejvyšší amplitudu, vyšší amplitudy se vyskytují ještě na 2. a ojediněle na 3. harmonické složce. V meziharmonických pásmech je energie šumu, což je však způsobeno výslovností hlásek, které text obsahuje. Z grafu lze vysledovat jednotlivé vyšší harmonické tóny, jejichž vrcholy vystupují z hodnot šumu v meziharmonických pásmech.



Příklad 2 Dívka – 7 let



Obrázek 3

Graf prodloužené fonace tónu $gis^1(415, 3 \text{ Hz})$

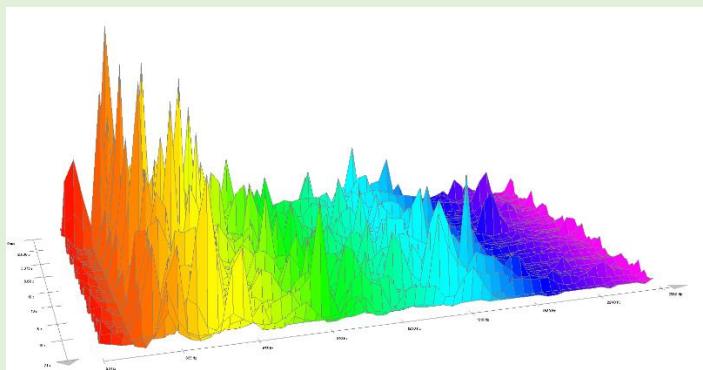
Zastoupení vyšších harmonických tónů při prodloužené fonaci tónu gis^1 a jejich frekvence (Hz):

Tabulka 3

Fo = H1	H2	H3	H4	H5	H6
$gis^1 = 415,3$	$gis^2 = 830,6$	$dis^3 = 1245,9$	$gis^3 = 1661,2$	$c^4 = 2076,5$	$dis^4 = 2491,8$

Graf (Obr. 3) zobrazuje prodlouženou fonaci tónu gis^1 (415,3 Hz) na hlásku a zdravém dětském hlasem. Na grafu jsou zcela jasně a přehledně zobrazeny hodnoty základní frekvence a vyšších harmonických tónů v průběhu celé nahrávky. Amplituda základní frekvence je vysoká a hodnoty H2 – H4 postupně narůstají. Na grafu jsou zaznamenány i hodnoty H5 a H6, ale již s nižší energií. Ve všech meziharmonických pásmech se nevyskytuje žádné hodnoty, což signalizuje čistý hlas bez jakékoli dyšné příměsi. Zvukově se jedná o čistý, znělý, zvukově i barevně vyrovnaný hlas.



**Obrázek 4***Graf deklamace textu – hlasová poloha cca d¹*

Zastoupení vyšších harmonických tónů při deklamaci textu a jejich frekvence (Hz):

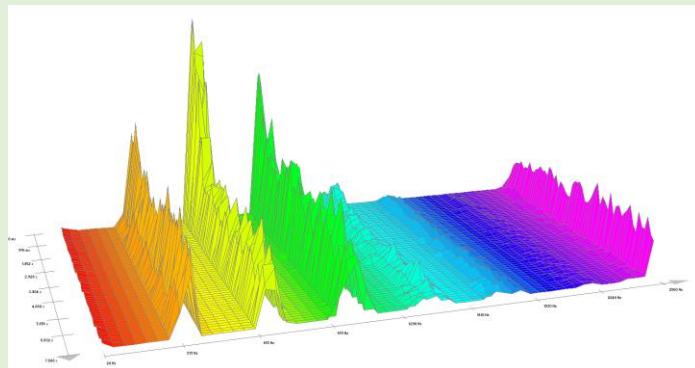
Tabulka 4

F₀ = H₁	H₂	H₃	H₄	H₅	H₆
d ¹ = 293,66	d ² = 587,32	a ² = 880,98	d ³ = 1174,64	fis ³ = 1468,3	a ³ = 1761,96

Graf (Obr. 4) zobrazuje analýzu hlasu dívky při deklamaci textu. Dívka výrazně modulovala z hlediska intonace, proto základní frekvence se pohybuje kolem tónu d¹ (293,66 Hz). Základní tón má nejvyšší hodnoty. Vyšší amplitudy se vyskytují ještě na 2. a ojediněle na 3. harmonické složce. V meziharmonickém pásmu mezi H₁ a H₂ je sice energie šumu, což je způsobeno výslovností hlásek, které jsou v textu obsaženy, ale tato energie je nižší než hodnoty H₁ a H₂. Z grafu lze vysledovat jednotlivé vyšší harmonické tóny, jejichž vrcholy vystupují z hodnot šumu – zejména v oblasti H₄ (1174,64 Hz), H₅ (1468,3 Hz) a H₆ (1761,96 Hz). Vzhledem k hlasové modulaci dívky z hlediska intonace v průběhu nahrávky nelze přesné a stabilní hodnoty vyšších harmonických tónů v grafu zaznamenat.



Příklad 3 Žena 44 let – školený hlas



Obrázek 5a Graf prodloužené fonace tónu fis^1 (369,99 Hz) – frekvenční rozsah grafu do 2560 Hz

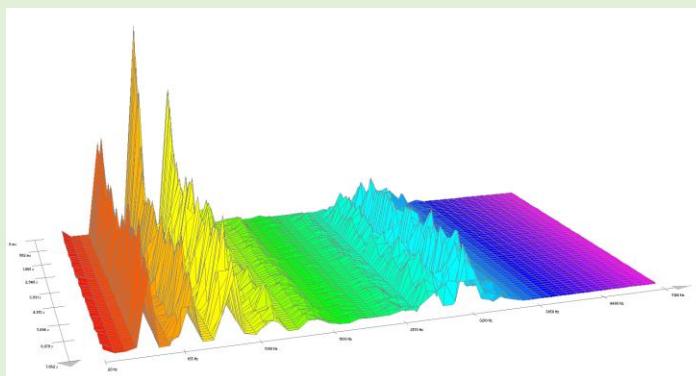
Zastoupení vyšších harmonických tónů při prodloužené fonaci tónu fis^1 a jejich frekvence (Hz):

Tabulka 5

Fo = H1	H2	H3	H4	H5	H6
$fis^1 =$ 369,99	$fis^2 =$ 739,9	$cis^3 =$ 1109,9	$fis^3 =$ 1479,9	$ais^3 =$ 1849,9	$cis^4 =$ 2219,9

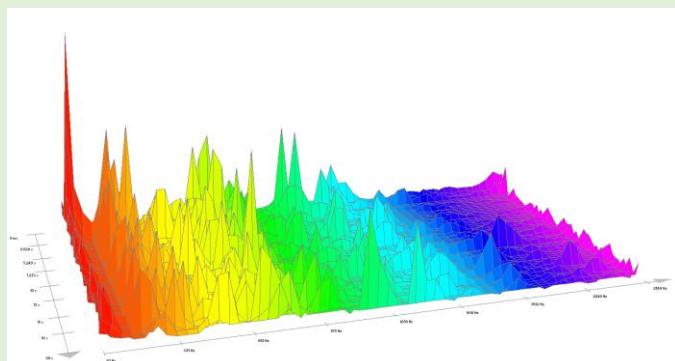
Graf (Obr. 5a) zobrazuje prodlouženou fonaci tónu fis^1 (369,99 Hz) na hlásku a zdravým a školeným ženským hlasem. Na grafu jsou zcela jasně a přehledně zobrazeny hodnoty základní frekvence a vyšších harmonických tónů v průběhu celé nahrávky. Amplituda základní frekvence je vyšší a hodnoty H2 a H3 postupně mírně narůstají. Na grafu (s frekvencí do 2560 Hz) jsou zaznamenány i hodnoty H4 (1479,9 Hz) a H5 (1849,9 Hz), ale již s nižší energií. Ve všech meziharmonických pásmech se nevyskytuje žádné hodnoty, což signalizuje čistý hlas bez jakékoli dyšné příměsi. Zvukově se jedná o čistý, znělý, zvukově i barevně vyrovnaný hlas.





Obrázek 5b *Graf prodloužené fonace tónu fis'(369,99 Hz) – frekvenční rozsah grafu do 5120 Hz*

Na Obr. 5b zobrazuje graf (s nastavenou frekvencí do 5120 Hz) zvýšenou energii v oblasti kolem 3000 Hz. Protože se jedná o ženský školený hlas, je možné tuto energii hodnotit jako pěvecký formant.



Obrázek 6 *Graf deklamace textu – hlasová poloha cca cis'*



Zastoupení vyšších harmonických tónů při deklamaci textu a jejich frekvence (Hz):

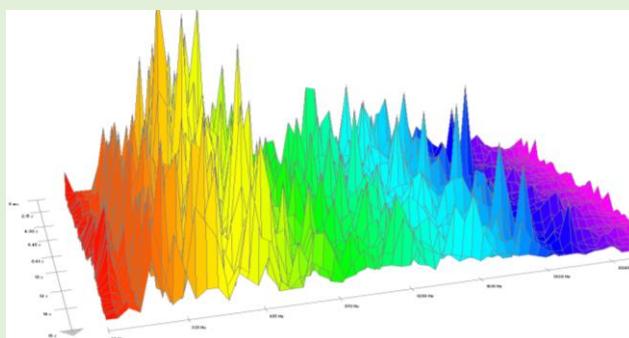
Tabulka 6

Fo = H1	H2	H3	H4	H5	H6
cis ¹ = 277,18	cis ² = 554,36	gis ² = 831,54	cis ³ = 1108,72	f ³ = 1385,9	gis ³ = 1663,08

Graf (Obr. 6) zobrazuje analýzu hlasu ženy při deklamaci textu. Žena uplatňovala modulaci hlasu z hlediska intonace, proto základní frekvence se pohybuje přibližně kolem tónu cis¹ (277, 18 Hz). Základní tón nemá nejvyšší hodnoty. Vyšší amplitudy se vyskytují ještě na 2. a ojediněle na 3. harmonické složce. V meziharmonickém pásmu mezi H1 a H2 je sice energie šumu, což je způsobeno výslovností hlásek, které jsou v textu obsaženy, ale tato energie je nižší než hodnoty H1 a H2. Z grafu lze vysledovat jednotlivé vyšší harmonické tóny, jejichž vrcholy vystupují z hodnot šumu – zejména v oblasti H3 (831,54 Hz), H4 (1108,72 Hz) a H6 (1663,08 Hz). Vzhledem k hlasové modulaci v průběhu nahrávky nelze přesné a stabilní hodnoty vyšších harmonických tónů v grafu zaznamenat.

Analýza hlasů s hlasovými poruchami

Příklad 1 Dívka 11 let – Dysfonie



Obrázek 7

Graf deklamace textu – hlasová poloha cca a



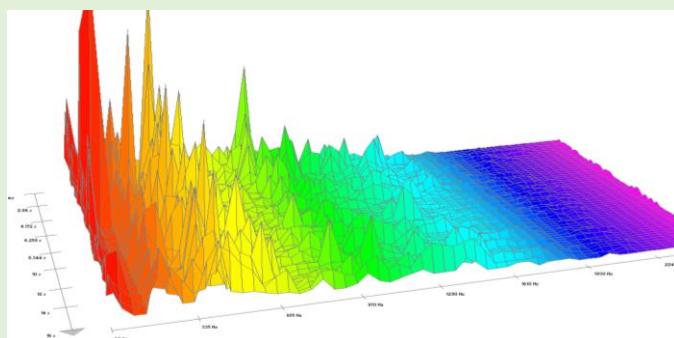
Zastoupení vyšších harmonických tónů při deklamaci textu a jejich frekvence (Hz):

Tabulka 7

F ₀ = H ₁	H ₂	H ₃	H ₄	H ₅	H ₆
a = 220	a ¹ = 440	e ² = 660	a ² = 880	cis ³ = 1100	e ³ = 1320

Z uvedeného grafu (Obr. 7) vyplývá, že základní tón (kolem tónu „a“ – 220 H) nemá nejvyšší amplitudu. Vyšší amplitudy se vyskytují až na 2. a 3. harmonické složce. V meziharmonických pásmech, zejména mezi 2. a 3. harmonickou složkou je silná energie šumu, která dosahuje až vrcholu 2. a 3. harmonické složky, což signalizuje dýšný hlas. Zároveň graf ukazuje výraznou H₂, H₃ i částečně H₄, H₅ a H₆, což lze vnímat jako barevný hlas.

Příklad 2 Chlapec 12 let – Uzly hlasivek



Obrázek 8

Graf deklamace textu – hlasová poloha cca a

Zastoupení vyšších harmonických tónů při deklamaci textu a jejich frekvence (Hz):

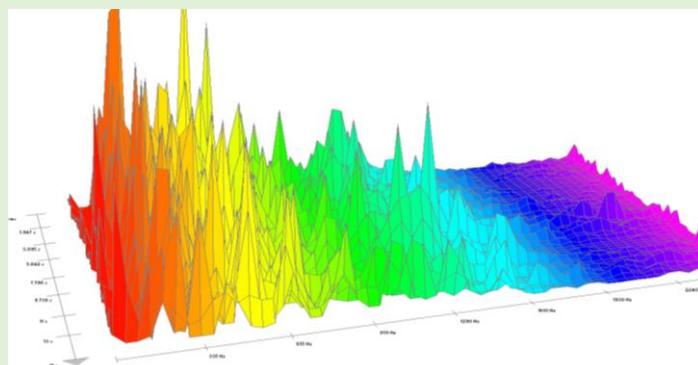


Tabulka 8

F₀ = H₁	H₂	H₃	H₄	H₅	H₆
a = 220	a ¹ = 440	e ² = 660	a ² = 880	cis ³ = 1100	e ³ = 1320

Graf (Obr. 8) zobrazuje nižší hodnoty základní frekvence (a = 220 Hz) s ojedinělým vyšším vrcholem pouze na začátku analyzované nahrávky. Stejnou energii má i H₂, která se směrem k H₃ snižuje. Meziharmonická pásma mají stejnou energii jako harmonické složky. Dle zvukové nahrávky graf zobrazuje neznělý hlas, který není barevný a je monotónní.

Příklad 3 Žena 23 let – Chronická laryngitida

**Obrázek 9**

Graf deklamace textu – hlasová poloha cca

Zastoupení vyšších harmonických tónů a jejich frekvence (Hz):

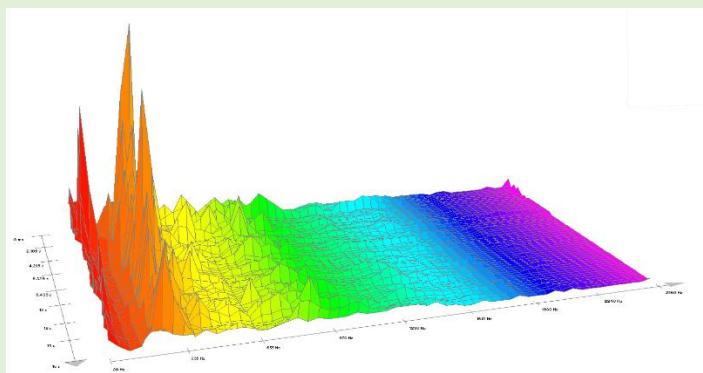
Tabulka 9

F₀ = H₁	H₂	H₃	H₄	H₅	H₆
f = 174,61	f ¹ = 349,22	c ² = 523,83	f ² = 698,44	a ² = 873,05	c ³ = 1047,66



Graf (Obr. 9) zobrazuje vysoké hodnoty základní frekvence ($f = 174,61$ Hz) a stejně vysoké hodnoty na H2 a H3 a zároveň i stejné hodnoty v meziharmonickém pásmu mezi H2 a H3. Na H4 energie klesá, ale v meziharmonickém pásmu je energie srovnatelná s vrcholy H4. Graf zobrazuje velmi dyšný hlas.

Příklad 4 Žena 46 let – Jiné neurčené poruchy hlasu



Obrázek 10

Graf deklamace textu – hlasová poloha cca d¹

Zastoupení vyšších harmonických tónů a jejich frekvence (Hz):

Tabulka 10

F ₀ = H ₁	H ₂	H ₃	H ₄	H ₅	H ₆
d ¹ = 293,66	d ² = 587,32	a ² = 880,98	d ³ = 1174,64	fis ³ = 1468,3	a ³ = 1761,96

Graf (Obr. 10) ukazuje vyšší hodnoty v základní frekvenci ($d^1 = 293,66$ Hz) se dvěma vysokými vrcholy a s téměř žádnou energií v harmonických složkách H2 – H6. Také energie v meziharmonických pásmech je nezřetelná. Jedná se o hlas velmi zastřený a velmi těžce tvořený.



ZÁVĚRY

Z vyhodnocení 3D frekvenční analýzy zdravých i patologických hlasů pomocí programu WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis vyplynuly tyto poznatky:

1) 3D frekvenční analýza byla použita k analýze mluvního hlasu zdravých i patologických hlasů a k analýze prodloužené fonace u zdravých hlasů. 3D frekvenční analýza se plně osvědčila při analýze prodloužené fonace u zdravých hlasů, kdy program dokázal zcela jednoznačně zobrazit stabilní hodnoty základní frekvence v průběhu celé nahrávky, zobrazil zcela přesně stav v meziharmonickém pásmu mezi H₁ a H₂, tedy nulové nebo téměř nulové hodnoty, stejně jako i v ostatních meziharmonických pásmech. Program dokázal přesně a jednoznačně zobrazit vyšší harmonické tóny – tedy H₂, H₃ – H₅, u některých hlasů i ještě další harmonické složky.

2) Program se velmi dobře osvědčil také při analýze prodloužené fonace školeného hlasu, kdy při frekvenčním nastavení grafu do 5120 Hz velice dobře a přehledně zobrazil zvýšenou energii v oblasti kolem 3000 Hz, což znamená zobrazení pěveckého formantu. Z tohoto důvodu je program WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis velmi vhodný pro práci hlasového a pěveckého pedagoga, který buduje zpěvní hlas svých studentů. Tento program mu ukáže ty nejdůležitější parametry stavu pěveckého hlasu, postupu studenta v osvojování pěvecké techniky a především poskytne pedagogovi zpětnou vazbu o účinnosti jeho pedagogické intervence.

3) 3D frekvenční analýza, s pomocí programu WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis, se osvědčila k analýze mluvního hlasu jen částečně. Program dokáže při deklamaci textu zobrazit celkem přehledně základní frekvenci analyzovaného hlasu v průběhu celé nahrávky. Protože se v textu objevují různé hlásky, při jejichž vyvozování vzniká šum, program tento šum také přesně zobrazí. Při deklamaci textu jsou tedy hodnoty šumu v meziharmonických pásmech dost vysoké a vrcholy harmonických složek pouze z tohoto šumu vyčnívají nebo



v energii šumu zcela zanikají. Velkou nevýhodou tohoto programu při analýze mluvního hlasu je nepřehlednost grafu, překrývání jednotlivých vrcholů v průběhu analyzované nahrávky. Pokud respondent používá modulaci z hlediska intonace, není snadné sledovat přesné násobky základní frekvence.

4) Při 3D frekvenční analýze jednotlivých patologických hlasů a při vzájemném porovnání jejich grafického zobrazení byly získány poznatky o shodných společných znacích v zobrazení hlasů. Jedná se o vysoké hodnoty v meziharmonických pásmech, ve kterých zcela zanikají jednotlivé harmonické složky. To signalizuje velkou dyšnou příměs analyzovaných patologických hlasů a zcela koresponduje s jejich zvukovým projevem. Tento program je schopen ukázat hlasovému terapeutovi pouze orientačně základní parametry mluvního patologického hlasu, ale není schopen mu poskytnout zcela přesné údaje a hodnoty jednotlivých řečových parametrů v průběhu analyzované nahrávky, tak jak to jsou schopné dnes dokázat již jiné softwary.

LITERATURA

- DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, 321 s. ISBN 978-80-7311-116-8.
 FRIČ, Marek. *Biofyzikálne aspekty tvorby ľudského hlasu a metódy hodnotenia kvality hlasu*. Bratislava: UK, Fakulta matematiky, fyziky a informatiky. 2004.
 FRIČ, Marek a kol. AKUSTIKA HLASU. In *Sborník abstrakt a příspěvků 2. Sympozia Umělecký hlas*. Praha: HAMU a Hlasové a sluchové centrum Praha, 2010, 80 s. ISBN 978-80-7331-170-4.

Internetové zdroje

- Estill Voice International* [online]. Estill Voice International LLC: ©2017-2021 [cit. 18.4.2021]. Dostupné z: <https://www.estillvoice.com>
 OBDRŽÁLEK, Jan. *Hudba pohledem fyziky a fyziologie. Teorie ladění. Výklad hudebních ladění*. [online]. v. 4.2g. [cit. 31.5.2021]. Dostupné z :
<http://uff.mff.cuni.cz/-jobdr/download/Výklad%204-2g.pdf>
Spektrální analýza v hodnocení kvality hlasu [online]. Celostátní foniatriký seminář Brno: 2008 [cit. 23.6.2021]. Dostupné z: <https://slideplayer.cz/slide/11335140/>
Steinberg Media Technologies [online]. © 2021 Steinberg Media Technologie: © 2021 [cit. 15. 6. 2021]. Dostupné z:
<https://www.steinberg.net/en/company/vision-mission.html>





Mgr. art. Michaela ŠIPEKOVÁ

ZUŠ Liptovský Mikuláš

PRINCÍPY APLIKÁCIE FELDENKRAISOVEJ METÓDY V HRE NA SAXOFÓNE

*Principles of Applying the Feldenkrais Method in
Saxophone Playing*

Abstract. *Principles of Applying the Feldenkrais Method in Saxophone Playing deals with practical use of the Feldenkrais method in carrying out instrumental activities with saxophone. The thesis is focused on description of the Feldenkrais method, its development and forms. It depicts biography of method's founder Moshé Feldenkrais. The thesis describes methodology and technique of playing the saxophone with emphasis on connection between physiological playing apparatus of a player and the saxophone as an instrument itself. We analyze use of the Feldenkrais method in instrumental activities of saxophone playing in the thesis. We found out that particular lectures of the Feldenkrais method are very beneficial and effective in longterm and repeated action. We suggest that saxophone players apply the Feldenkrais method in their practice because of its psychosomatic approach to physical body and reorganization of procedures of realizing own physical body based on individual self-exploration.*

Keywords. *Feldenkrais Method. Saxophone. Practice. Breath. Relaxation.*

Feldenkraisova metóda vznikala presne tak, ako niektoré iné somatické metódy, ktoré vyvinuli napríklad Frederick Matthias Alexander, Elsa Gindler či Gerda Alexander, ktorí začali vlastným úsilím dokonale skúmať svoje telo, najčastejšie však kvôli zdravotným problémom,



ktorými trpeli. V prípade Moshého Feldenkraisa¹³ išlo o chronicky zranené koleno. Prvýkrát si poranil koleno pri futbalovom zápase, neskôr sa problém objavil na klzkych palubách ponoriek, keď pracoval pre britské námorníctvo. Prvým krokom k vývoju Feldenkraisovej metódy bolo rozhodnutie Moshého nevyužiť operáciu kolena, ktorá by mu mohla spôsobiť celoživotné ochrnutie. Uplatnil teda získané vedomosti z oblasti štúdia fyziky, techniky a bojových umení. Intenzívne sa vložil do samoštúdia vlastných pohybových návykov. Keďže pociťoval úľavu od bolesti, úspešne sa vyhol operácii kolena. Napokon sa rozhadol, že začne s malou skupinkou ľudí skúmať metódy, ktoré na sebe vyvinul. Do týchto experimentov zapojil aj Johna Desmonda Bernala a Johna Boyd-Orra, laureáta Nobelovej ceny a prezidenta Svetovej akadémie umenia a vied.

Pri vývoji svojej metódy čerpal zo štyroch hlavných zdrojov, z ktorých vytvoril koncept, vďaka ktorému je možné sa učiť prostredníctvom pohybu a ovplyvňovať kvalitu samotného byтиja.

Prvým zdrojom bola práca s deťmi a individuálna práca s nimi. K deťom mal prístup v ordinácii svojej manželky Yony Rubenstein. Pozoroval fyziologický pohyb aj pri deťoch s neurologickými poruchami. Do súvislosti si dával jednotlivé fázy vývoja posturálnych a motorických funkcií z hľadiska vývojovej kineziológie.

Druhým zdrojom bolo jeho vzdelanie a niekoľko profesií, ktoré v živote vystriedal.

Tretím zdrojom označujeme niekoľkoročné aktívne praktizovanie džuda.

Štvrtým zdrojom, veľmizásadným, je opakovane zranenie ľavého kolena.

Vývoj Feldenkraisovej metódy ovplyvnila účasť Feldenkraisa v bojových umeniach, kde sa prepája rutinné

¹³ **Moshé Pinchas Feldenkrais** (hebrejsky מושה פינחס פלדנקרז, 6. máj 1904 – 1. júl 1984) bol ukrajinsko-izraelský inžinier a fyzik, známy ako zakladateľ Feldenkreisovej metódy na zlepšenie telesného cvičenia zvýšením sebauvedomenia prostredníctvom pohybu. Feldenkraisova metóda je určená na výučbu lepšieho držania tela a zlepšenie kvality života pomocou inštruktátže a jemnej manipulácie s telom

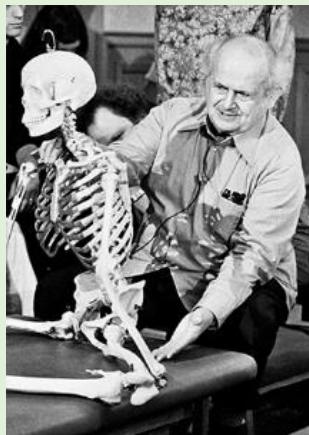


cvičenie s pozorným pohybom. Džudo je odlišné od iných fyzických cvičení najmä v tom, že každý pohyb má konkrétny cieľ, ktorý sa dosiahne presným a pružným úkonom, pri ktorom zamestnávame svoju myseľ a pozornosť. Tým pádom nejde len o vyvýjanie a posilňovanie svalovej hmoty. Veľmi významné bolo stretnutie s *Jingarom Kanom* v 30. rokoch minulého storočia v Paríži. Pred vytvorením vlastnej metódy Feldenkrais vydal 5 kníh o džude a džiu-džicu, čím ovplyvnil výučbu bojových umení v západnej Európe. Jeho metódu významne ovplyvnilo aj prostredie, kde žil a vyrastal. Chasidský judaizmus mal viacero vplyvných línii na jeho metódu, napríklad použitie paradoxu ako pedagogického nástroja. Vývoj metódy ovplyvnilo aj učenie o automatizme a slobode od ruského duchovného *Georga Gurdjieffa*. Feldenkraisov doktorát z teoretickej fyziky a priemyselného inžinierstva vniesol ďalší rozmer pri skúmaní a chápaniu stelesnenias dôrazom na praktickosť a vedeckosť. Podporoval empíriu a výskum a zároveň kritizoval pseudovedecké vysvetlenia a závery. Odsudzoval používanie pojmu energia na vyjadrenie nezemeriteľných javov alebo zážitkov. Neurofyziológia a kybernetika zásadne zasahovala do jeho výučby vlastnej metódy. Kybernetika – známa ako teória dynamických systémov – aj nadálej ovplyňovala Feldenkraisovu metódu prostredníctvom práce výskumníčky *Ester Thelen*.

Od 50. rokov až do svojej smrti Feldenkrais nepretržite vyučoval svoju metódu v Tel Aviv, pričom podnikal aj pracovné cesty. Na konci 50. rokov 20. storočia sa metóda rozšírila do Európy a Ameriky vďaka pracovným cestám, ktoré Feldenkrais uskutočnil s jasným cieľom vyučovať vlastnú metódu vo svete. Pociťoval však potrebu formálne zastrešiť výučbu metódy, a tak v roku 1977 založil spolok Feldenkraisovej metódy v Severnej Amerike. Komunita Feldenkraisovej metódy tvorí silnú štruktúru na reguláciu svojej činnosti.¹⁴

¹⁴ Školiace a akreditačné organizácie v Amerike, Európe a Austrálii dozorajú na spolky v 18 krajinách. Feldenkraisova metóda je rozšírená v celom svete, avšak certifikáciu trénera má približne len 70 ľudí a asistenta trénera približne 100 ľudí na svete. Ide o elitných odborníkov, ktorí





Moshe Feldenkrais

Zdroj

https://en.wikipedia.org/wiki/Mosh%C3%A9_Feldenkrais#/media/File:Moshe_Feldenkrais.png

Čo je Feldenkraisova metóda a ako funguje

Feldenkraisova metóda vychádza z prirodzeného procesu učenia sa pohybových zručností, ktorý je pre človeka absoluútne vlastný. Všetci sme ho využívali, keď sme sa učili chodiť, ovládať naše telo a zdokonaľovať koordinované pohyby. Všetky pohyby, ktoré smesa učili boli vždy výsledkom nejakého konkrétneho cieľa. Na svet prichádzame s tým, že naša centrálna nervová sústava nie je úplne zrelá. Psychomotorické procesy, ktoré sa vytvárajú po narodení sú výsledkom zvedavého učenia sa a objavovania funkčných súvislostí medzi telom a

aktívne musia prejsť akreditovaným tréningovým programom Feldenkraisovej metódy plus v priebehu šiestich mesiacov aktívne odučiť 2 – 3 lekcie týždenne. Študijné programy sa delia na 3 – 6 rokov a sú medzinárodné. Prvé dva roky štúdia sa zameriavajú na ATM (Awareness Through Movement); výučba pohybom k sebaúvedomieniu, z dôvodu vnímania kinetiky u samotných študentov a zároveň, aby pocitili proces uvedomenia, učenia a organizácie so sebou samými. Tretí ročník je zameraný na funkčnú integráciu FI (Functional Integration), ktorá sa realizuje prakticky, a to vzájomnou praxou medzi študentami.



prostredím. Bez spomínaného procesu objavovania a učenia by sme nemohli vykonávať funkčné pohyby. Ako deti sme teda využívali najefektívnejší spôsob učenia sa založený na princípe sebapoznávania. Zaužívané spôsoby pohybov nemáme dôvod meniť, až do momentu, kým nás na to niekto neupozorní. Toto upozornenie však príde často až v momente, keď nie sme schopní učiť sa rovnakým spôsobom ako v útľom detstve.

Moshé Feldenkrais však študoval tento vývojový proces a prišiel na spôsob ako to zmeniť. Feldenkraisova metóda vstupuje do tohto uzavretého celku a snaží sa ho prostredníctvom pohybu a jeho skúmania otvárať. Učenie podľa Moshého Feldenkraisa opäť vytvára priestor pre vytváranie skúseností ako v detstve, keď sme sa učili a experimentovali spolu s pohybom. Feldenkrais bol názoru, že konáme v súlade s obrazom, ktorý si sami na seba utvoríme. Budeme chodiť, hovoriť, sedieť tak ako samých seba vnímame. Obraz vlastného „ja“ si sčasti vytvárame sami našou sebavýchovou, no sčasti je zdedený a vštepený výchovou. Cieľom Feldenkraisovej metódy je obnovovanie a zdokonaľovanie funkčnosti tela, čo je možné len vtedy, keď sa nový spôsob pohybu zautomatizuje a je integrovaný do pohybového chovania.

Využitie Feldenkraisovej metódy

Feldenkraisova metóda vie byť nápomocná absolútne pre kohokoľvek. Je vhodná pre deti a dospelých v akomkoľvek veku. Pomáha zmierňovať bolesti chrbta, hlavy, končatín či už pri akútnych alebo opakujúcich sa chronických problémoch. V súčasnej dobe sa Feldenkraisova metóda uplatňuje v najrôznejších oblastiach ľudského života. Svoje využitie má v špeciálnej fyzioterapii, pri rehabilitáciách, pri duševných poruchách, ale aj v bežnom rutinnom živote ľudí. Jej široké uplatnenie vyhľadávajú vrcholoví športovci, herci, tanečníci a hudobníci. Je pre nich skvelým doplnkom pri tréningoch a herných činnostiach. Feldenkraisova metóda je ideálna pre dosahovanie lepších výsledkov v profesionálnej dráhe



akejkoľvek profesie, kde sa pohyby tela opakujú a sú vykonávané rovnakým spôsobom dlhý čas.

Ludia, ktorí utrpeli úraz, si podstatne vedia zlepšiť svoju pohyblivosť aj vďaka rotačným pohybom, ktoré začnú robiť inak, čím uľavia svojim preťaženým a nesprávne zaťažovaným svalom. Keďže ide o jemnú techniku, prekážkou nie sú ani rôzne zdravotné obmedzenia. Táto metóda je flexibilná a tvarovateľná požiadavkám a možnostiam jedinca. Feldenkraisova metóda celkovo mení fyzickú výdrž, pomáha šetriť energiu na základe vedomých pohybov. Je maximálne nápomocná pri práci s dychom, rovnováhou a celkovým držaním tela. Obrovským benefitom a výhodou Feldenkraisovej metódy je psychické upokojenie a aktívne zamestnanie mysele pri cvičení.

Pri tejto metóde vedome pozorujeme pohyb a skúmame, čo všetko naše telo dokáže. Feldenkraisovu metódu môžeme odporučiť každému, kto je ochotný hľadať návrat k prirodzenému pohybu bez bolesti a obmedzení.

FELDENKRAISOVA METÓDA A JEJ VYUŽITIE PRI HRE NASAXOFÓNE

Lekcie zamerané na oblast tváre

V nasledujúcich lekciách, ktoré bližšie budeme popisovať, sa naučíme nenásilným spôsobom zvýšiť pohyblivosť úst a dolnej čelusti a vysvetlíme si, ako sa zbaviť zvýšeného napäťia v oblasti celej tváre od očí až po krk. Mnohým ľuďom, ktorí absolvovali nasledujúce cvičenia sa zvýšila výrazová schopnosť ich tváre, lepšie sa im dýcha a lepšie disponujú svojím hlasom. Budeme prepájať pohyby dolnej čelusti v spolupráci s jazykom, tvárou a očami. Lekcie zamerané na oblast tváre nám pomôžu zbaviť sa navyknutých stereotypov, ktorými sa často riadi svalstvo úst tváre a krku, čo bude mať za následok uvoľnenie dolnej čelusti, ktorej pohyby sú veľmi podstatné pri hre na saxofón. Lekcie môžeme precvičovať v sede alebo v ľahu. Všetky pohyby budeme vykonávať pomaly a pozorne. Pri cvičeniach je dôležité mať pocit



ľahkosti, v prípade, že budeme pociťovať bolest, zmenšíme rozsah pohybu a zredukujeme naše úsilie.

Uvoľnené oči

Túto lekcii by sme mohli nazvať aj „mäkké oči“. Mnoho ľudí pri intenzívnom čítaní, prípadne pri šoférovaní, uprene hľadí na jedno prostredie, až sa ich oči unavia, zvýši sa napätie v dolnej čeľusti a prestávajú dýchať zhlboka. V tejto lekcii si priblížime, ako sa tomuto pocitu vyhnúť, ak budeme dbať na nasledujúce pokyny.

1. Zaujmeme vzpriamenú a optimálnu polohu, pozérame sa dopredu a zameriame náš pohľad na nejaký vzdialený bod. Sme schopní vidieť, bez toho, aby sme sa naťahovali, čo je vpravo od spomínaného bodu? Zistíme, že uvidíme toho naozaj veľa napravo od uvedeného bodu, pričom z neho nespustíme zrak. Necháme naše oči „zmäknúť“. Predstavíme si, že na naše oči dopadá svetlo z pravej strany. Zavrieme oči a oddýchneme si.
2. Otvoríme oči a pozrieme sa opäť na náš bod v diaľke. Snažíme sa zaregistrovať všetko, čo leží vľavo od nášho bodu, napriek tomu, že by sme zmenili smer pohľadu. Ako ďaleko môžeme vidieť vľavo, bez toho aby sme pohli očami? Nebudeme sa namáhať príliš, skôr si len dovolíme, aby k nám prichádzali svetlo a tvary samé. Opäť zavrieme oči a oddýchneme si.
3. Otvoríme oči a zadívame sa na náš bod pred sebou. Snažíme sa zistiť, kol'ko môžeme vidieť, napriek odvrátenia zraku od sledovaného bodu. Z času na čas zameriame náš pohľad k inému bodu pred nami a uvedomíme si, ako jeho okolie vniká do nášhozorného poľa. Nesnažíme sa aktívne zameriavať svoj pohľad na toto okolie. Uvedomujeme si, ako toto pasívne vnímanie okolia uvoľňuje naše oči, čelo, tvár a dolnú čeľusť.
4. Pohneme očami sem a tam, zatiaľ čo si uchovávame pocit, že nie je nutné, aby sme čokoľvek uprene sledovali naším pohľadom. Niekol'kokrát sa pritom



zhlboka nadýchneme.

5. Kedže sa najlepšie učíme pomocou kontrastov, pozrieme na noty pred nami a na niečo sa uprene zahľadíme. Prižmúrime oči, pričom narastá napätie v spodnej čeľusti. Všimneme si ako náš pohľad a aj celá tvár tvrdne. Zapozéráme sa ešte uprenejšie a odsledujeme, ako ľažko sa nám bude dýchať, keď sa stupňuje napätie v krku aj v hrudníku.
6. Necháme náš pohľad opäť zmäknúť a dovolíme, aby tvary, farby a svetlo z okolia k nám prichádzali samé. Nemusíme sa ich zmocňovať. Uvedomujeme si, ako sa čeľusť a tvár uvoľňujú. Vyskúšame si, o čo je to jednoduchšie, keď zaujmeme ideálnu polohu, udržať mäkký pohľad, ktorý nám umožní vidieť všetko naraz.¹⁵

Čeľust'

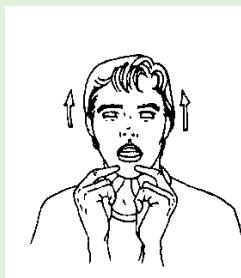
Táto lekcia nám ukáže, ako môžeme pohybovať čeľusťou ľahšie a uvoľnenejšie.

1. Posadíme sa na stoličku blízko stola. Zavrieme oči. Uvedomíme si svoj jazyk, kde je? Môžeme rozoznať, či je naša brada presne v strede tváre, alebo je trochu vľavo, či vpravo?
2. Otvoríme niekoľkokrát ústa, aby sme zistili, koľko námahy pritom musíme vynaložiť. Ak budeme zatvárať ústa dostatočne pomaly, pocítíme, či sa horné a dolné zuby na jednej strane dotknú vzájomne skôr, než na druhej strane.
3. Otvoríme ústa a vyplazíme jazyk. Predstavujeme si pritom, že dolná čeľusť je tlačená dole jazykom, ktorý vyplazujeme. Ako sa jazyk pohybuje po dolnej pere vpred tlačí čeľusť dolu a otvára tým ústa. Snažíme sa rozpoznať, či sa pritom pohybuje len čeľusť a či sa nepohybuje súčasne aj hlava. Oddýchneme si.
4. Vzpriamene sa posadíme, predkloníme sa a oprieme si lakte o stôl. Prsty obidvoch rúk rozložíme na spodnej

¹⁵ 15



čeľusti. Palce priložíme zospodu k brade. Podopierame čeľusť naďalej prstami obidvoch rúk a otvoríme a zatvárame ústa takým spôsobom, kde pomaly zdvihнемe a zakloníme hlavu zatiaľ čo čeľust' zostane bez pohybu. V tomto prípade sa ústa otvárajú pohybom hlavy. Je to opačný spôsob, aký býva obvykle. Vzťah medzi lebkou a čeľusťou sa obráti. Toto je veľmi významný princíp. Bolesť v čeľusti môže často viesť k tomu, že prácu svalov, upínajúcich sa k čeľusti, kompenzujeme prácou šijových svalov.



Čeľust' hore dole¹⁶

5. V tejto chvíli pohybujeme čeľusťou zľava doprava, zo strany na stranu. Tento pohyb by mal byť plynulý a jemný. Na ktorú stranu sa čeľust' pohybuje jednoduchšie? Položíme si prst na bradu a tak si lepšie uvedomíme pohyb čeľuste.
6. Prsty priložíme opäť z obidvoch strán k čeľusti. Udržujeme ju v kľúde, bez pohybu a opatrne otáčame hlavou vľavo a vpravo. Uvedomíme si, ako sa s hlavou pohybujú oči. Urobíme si krátku prestávku, a potom opäť pohybujeme čeľusťou s podporou prstov z jednej strany na druhú. Oddýchneme si.

¹⁶ Zdroj: WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 57





Čeľusť doprava doľava

7. Vyplazíme jazyk a pohybujeme ním po dolnej pere zo strany na stranu. Pohyby jazyku sprevádzame pohybom čeľuste. Postupne zvyšujeme rozsah pohybu tak, že sa aj hlava začne natáčať do strán. Zvoľna stupňujeme otáčanie hlavy do strán, pričom iniciátorom tohto pohybu zostáva dolná čeľust.

Ústa

Táto lekcia zvýši citlivosť našich úst a pohyblivosť dolnej čeľuste. Je možné, že po cvičení budeme mať príjemný pocit, akoby sa naše ústa zväčšili.

1. Posadíme sa vzpriamene a pohodlne na stoličku, prípadne si ľahneme na chrbát a pritiahneme kolenná, pričom chodidlá položíme na zem. Zavrieme oči a uvedomíme si polohu dolnej čeľuste a jazyka.
2. Mierne zdvihneme jazyk a jeho špičku priložíme k zadnej strane horných rezákov. Prejdeme špičkou jazyka po prednej a zadnej strane každého zuba v pravej polovici hornej čeľuste. Začneme v strede a spočítame jazykom všetky horné zuby na pravej strane. Od-dýchneme si. Snažíme sa vycítiť, aký veľký priestor je vnútri našich úst. Nezmenila sa po týchto pohyboch poloha dolnej čeľuste?
3. Zopakujeme toto cvičenie na pravej strane dolnej čeľuste. Priložíme špičku jazyka k zadnej strane dolných rezákov a prechádzame po prednej aj zadnej strane každého zuba v pravej polovici



spodnej čeľuste. Opäť zameriame pozornosť na priestor v ústach. Cítime nejaký rozdiel medzi pravou a ľavou polovicou úst?

4. V tejto chvíli nakreslíme jazykom kruh na vnútornú stranu pravej tváre. Kruh kreslíme pomaly, presne a rovnomerne. Kreslíme ho aj v opačnom smere. Všímame si, čo pritom robia naše oči a aký je nás dych. Môže sa stať, že zatiaľ čo vykonávame presné pohyby jazykom a čeľušťou, v ostatných častiach tela narastá napätie. Mnohí zadržujú dych a prerušia cvičenie. Dýchame kľudne a sústredíme sa na plynulý pohyb, a naviac pozorujeme či v ramenách a rukách prípadne v nohách nenarastá napätie.
5. Začneme písť jazykom na vnútornú stenu pravej tváre začiatočné písmena nášho mena, a ak chceme kontrolujeme dlaňou dráhu jazyka. Oddýchneme si.
6. Siahneme špičkou jazyka pred horné rezáky do priestoru medzi ďasnami a hornou perou ľaháme ju týmto priestorom čo najďalej vpravo. Potom plynulo prejdeme jazykom pred dolné zuby na pravej strane a nasmerujeme ho pred dolné rezáky do medzery medzi ďasná a dolnú peru. Snažíme sa aby špička jazyka dosiahla čo najhlbšie medzi pery a ďasná. Sledujeme pritom pohyb dolnej čeľuste, krku a očí. Oddýchneme si. Uvedomíme si rozdielne pocity, ktoré pozorujeme medzi polovicami tváre a úst. Zmenila sa poloha jazyka a dolnej čeľuste? Zvoľna otáčame hlavou zo strany na stranu. Ide to na jednu stranu jednoduchšie? Vstaneme a trošku sa prejdeme. Vyskúšame, či sa budeme otáčať na jednu stranu jednoduchšie.
7. Všetky kroky tejto lekcie následne opakujeme na ľavú stranu.¹⁷

¹⁷ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 59 - 60



Krk

Mnoho ľudí si neuvedomuje skutočnosť, že trvalo zvyšujú napätie v oblasti krku a hrdla, čo ovplyvňuje ich dych a hlas a sťažuje prehľtanie. V tejto lekcii sa budeme venovať oblasti krku a zameriame sa na uvoľnenie napäťia v jej hlbších vrstvách.

1. Lekciu môžeme precvičovať v sede alebo v ľahu. Našu pozornosť prenesieme na oblasť hrdla a ústnej dutiny. Pokúsime sa predstaviť si oblasť od ústnej dutiny až k plúciam a žalúdku.
2. Zmenšíme priestor ústnej dutiny tým, že pomaly stiahneme všetky svaly v ústach av hrdle. Cítime ako sa zvyšuje napätie v tvári, v krku a v ramenách?
3. Teraz sa pokúsime opäť rozšíriť priestor ústnej dutiny. Opakujeme niekol'kokrát rozšírenie a zúženie ústneho priestoru. K rozšíreniu ústnej dutiny dochádza samovoľne pri procese zívania. Ak nevieme, ako máme oblasť hrdla a krku uvoľniť, začneme zívať so zavretými perami. Neskôr môžeme tiež zívať s otvorenými ústami. Ucítime, čo sa odohrávav ústnej dutine a krku? Potom ešte skúsim jedenkrát zívať spôsobom, aby sme neodtiahli pery od seba.
4. Zmenšíme čo najviac priestor ústnej dutiny a povieme „haló“. Potom vyslovíme svoje meno a počúvame, ako to znie. Potom vyslovujeme jednotlivé samohlásky a počúvame pozorne zvuky ktoré pritom vydávame. Oddýchneme si.
5. V tejto chvíli rozšírimo ústnu dutinu a opakujeme všetky slová a všetky zvuky, ktoré sme predtým vydávali. Počujeme rozdiel? Cítime rozdiel v hrudníku, v ramenách, v krku a v tvári?
6. Chvíľu sa hráme s ústnou dutinou. Postupne ju rozširujeme a potom zase viac a viac sťahujeme a vydávame pritom najrôznejšie zvuky, až budeme mať pocit, že sme schopní kontrolovať napätie v celej oblasti úst a krku, a že ju môžeme podľa svojej vôle meniť.



Túto lekciu precvičujeme v sede aj v ľahu a snažíme sa rozoznať vplyv gravitácie na prácu našich svalov v uvedenej oblasti. Po vystriedaní obidvoch polôh, získame lepšiu kontrolu nad našimi svalmi.¹⁸

Tvár

V tejto lekcii si ukážeme, ako je možné pohybovať svalmi na tvári v súlade s dolnou čeľusťou. Ak sa nepohybujú svaly pier, tváre a ostatných častí tváre, je obtiažne voľne pohybovať aj dolnou čeľusťou. Lekciu je možné cvičiť v sede aj v ľahu.

1. Položíme z každej strany ukazovák a prostredný prst tesne pod ucho na kĺb, ktorý spája dolnú čeľusť s lebkou. Zavrieme oči a ľahko pohybujeme dolnou čeľusťou, aby sme tento kĺb lepšie rozoznali. Pohybujeme čeľusťou zo strany na stranu. Cítime pod prstami tento kĺb?
2. Skúsime pohybovať čeľusťou dopredu a dozadu. Cítime, ako pritom narastá napätie v oblasti krku? Pohyb čeľuste sprevádzame pohybom pier. Skončíme s vedomím pohybom dolnej čeľuste.
3. Dolnú čeľusť necháme v pokoji a pohybujeme iba perami dopredu a dozadu. Všímame si, čo sa pritom deje s dolnou čeľusťou. Zošpúlime pery, ako by sme chceli niekoho pobozkať, alebo ako by sme chceli vyslovíť samohlásku „o“. Cítime, ako sa čeľusť automaticky predstúva vpred?
4. Teraz stiahneme pery čo najviac dozadu, pričom sa kútky úst rozširujú do strán, až sa na našej tvári vytvorí široký úšklabok. Ak vykonáme tento pohyb dostatočne pomaly, cítime, ako sa dolná čeľusť súčasne pohybovala vzad. Čím je nás úšklabok širší, tým bol pohyb spodnej čeľuste väčší. Uvedomujeme si to.

¹⁸ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 61-62



5. Striedame pokus o bozk so širokým úškľabkom a uvedomujeme si, ako sa pritom dolná čelusť aj s perami pohybujú dopredu a dozadu. V akej pozícii je nás krk? Pohybuje sa dopredu a dozadu tiež?
6. Pohyby pier, dolnej čeluste a hlavy, ktoré sme vykonávali pri nácviku veľmi pomaly sa teraz naučíme vykonávať rýchlo a ľahko. Následne otáčame hlavu zo strany na stranu, zatiaľ čo oči sa budú pozerať opačným smerom. Oddýchneme si.
7. Snažíme sa vycítiť, kde a ako je spojená naša hlava s chrbiticou. Vstaneme, trochu sa prejdeme a sledujeme, či naša hlava reaguje na pohyb hôh. Pohyby čeluste sú významné pri hryzení a žuvaní potravy, no zároveň tieto pohyby sú dôležité pri komunikácii a rôznych sociálnych gestách. Pohyb čeluste je nesmierne dôležitý pri hre na saxofóne. Preto sa snažíme aby bol čo najviac plynulý, prirodzený a uvoľnený.

Lekcie zamerané na strednú časť tela

Nasledujúce lekcie nám uľahčia pohyby týkajúce sa strednej časti tela. V tejto kapitole sme sa zamerali na lekcie, ktoré môžu uľahčiť sedenie a uvoľniť problematické časti tela akými sú najmä šija, ramená, ruky a chrbitica. Profesionálni hráči najmä v orchestroch a v rôznych hudobných telesách, dlhé hodiny pri nácvikoch sedia a nemenia polohu.

V prípade, že musíme dlhšiu dobu sedieť, je veľmi dôležité zaujať uvoľnenú polohu. Tieto lekcie je možné precvičovať na pevnej plochej stoličke. Stolička by mala byť tak vysoká, aby naše kolená zvierali pravý uhol. Budeme sa však venovať aj lekciám, ktoré je možné cvičiť v ľahu či v stoji, pričom sa zameriame na strednú časť tela. Pri hre na saxofóne je namáhaný krk a šija v dôsledku váhy saxofónu zaveseného na nákrčníku. Napätie v týchto častiach môže ovplyvniť zaťaženie mnohých svalov na našom tele.



Šíja a ramená

Táto lekcia nám pomôže uvoľniť oblasť šíje a ramien. Nás krk sa stane pohyblivejší. Uvedomíme si aký veľký podiel zodpovednosti za pohyblivosť našej šíje nesú svaly oblasti krížovej a bedrovej.

1. Pohodlne sa posadíme na stred stoličky. Nohy sú mierne rozkročené a chodidlá sa dotýkajú zeme. Ruky voľne upažíme, tak že telo a ruky zvierajú pravý uhol. Pozeráme sa pred seba.
2. Hlavu nakloníme vpravo, pravé ucho sa priblíži k pravému ramenu. Potom nakloníme hlavu naľavo, ľavé ucho sa priblíži k ľavému ramenu. Pri úklnoch hlavy dbáme na to, aby sa hlava nestáčala do strany. Možno nám to bude chvíľu trvať, než sa nám podarí priblížiť uchom k ramenom a pozerať sa pritom stále vpred. Ktoré ucho sa priblížilo k ramenu viac? Zvesíme paže alebo ich položíme na stôl a odpočinieme si.
3. Vzpažíme pravú ruku, aby ukazovala k stropu. Ruku natiahneme čo najvyššie až sa pažabude dotýkať svojou vnútornou stranou pravého ucha a pravej strany tváre. Potom hýbeme hlavou smerom hore k pravému laktu a opäť dole k pravému ramenu. Nás pohľad pritom stále smeruje dopredu. Opakujeme tento pohyb iba niekoľkokrát. Potom necháme ruku opäť klesnúť a oddýchнемe si.
4. Opäť zdvihneme pažu ako predtým, aby sa dotýkala svojou vnútornou stranou pravého ucha a pravej strany tváre. Hlavu tentokrát necháme v pokoji. Vyťahujeme však pravú pažu z ramena do väčšej výšky a potom ju zase necháme klesnúť, avšak len do pozície, aby nestratila kontakt s uchom a tvárou. Vyťahujeme celú natiahnutú pažu ako keby z ramena do výšky. Po chvíli necháme klesnúť pravú pažu a snažíme sa uvedomiť si, ako sú obe ramena vysoko. Nie je pravé rameno nižšie?





Šíja a ramená 1

5. Znova upažíme ruky a približujeme pravé ucho k pravému ramenu. Ide to teraz jednoduchšie? Nezváčsil sa aj rozsah úkonu hlavy?
6. Následne vykonáme cvičenie aj s ľavou rukou. Nezabúdame medzi jednotlivými cvičeniami oddychovať. Opäť vzpažíme pravú ruku a predstavíme si, že naše pravé ucho je pevne spojené s pravým ramenom. Pravou rukou začneme opisovať vo vzduchu malé krúžky. Postupne zapojíme panvu a celý trup a zväčšujeme obvod kruhov. Potom siahneme pravou rukou vpred, vzad doprava a doľava. Potom nasmerujeme ruku vpravo a predstavíme si, že v pravej ruke držíme štetec. Pokúsime sa ním napísaním na imaginárneplátno iniciály nášho mena. Dbáme na to, aby sme písmena písali celým trupom. Uvedomíme si, že to vlastne ani iným spôsobom nejde, pretože pravé ucho je aj naďalej pevne spojené s ramenom. Musíme mať nohy dosť ďaleko od seba, aby sme mali dostatočnú rovnováhu. Oddýchneme si.





Šíja a ramená 2

7. Celé cvičenie tentokrát zopakujeme na ľavú stranu a oddýchneme si. Vzpažíme obe ruky, prekrížime ich v zápästí, otočíme dlane k sebe a prepletieme prsty obidvoch rúk. Môžeme držať ruky natoľko vzpriamené, aby sa na obidvoch stranách dotýkali hlavy? V tejto chvíli predkláňame a zakláňame hlavu a preťahujeme ju pritom medzi zdvihnu- tými rukami, ktoré vnútornou stranou vykonávajú masáž uší.



Šíja a ramená 3

8. Upažíme ruky a nakláňame vzpriamenú hlavu striedavo doprava a doľava tak, že ucho sa približuje k ramenu. Cítime, že nám to teraz ide oveľa jednoduchšie než na začiatku lekcie?¹⁹

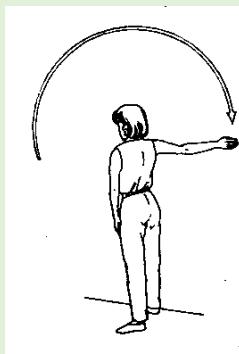
¹⁹ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 30-32



Ruky a ramená

V tejto lekcii sa budeme snažiť zvýšiť pohyblivosť našich ramien a používať ruky s väčšou ľahkosťou.

- Postavíme sa čelom k stene. Prsty na nohách sú od nej vzdialenosť len niekoľko centimetrov. Upažíme pravú ruku tak, že s telom bude zvierat' pravý uhol a položíme pravú dlaňu stenu asi vo výške ramena.
- Následne klžeme dlaňou po stene smerom hore k stropu a opäť sa vraciame do pôvodnej polohy. Ruka je pritom natiahnutá. Opakujeme tento pohyb niekoľkokrát. Rovnaké pohyby neskôr realizujeme ľavou rukou.
- K stene sa postavíme pravým bokom. Mierne sa rozkročíme. Pravá noha sa dotýka vonkajším okrajom chodidla steny. Taktiež pravý bok a pravé rameno sú v kontakte so stenou. Predpažíme pravú ruku a dlaň pravej ruky položíme na stenu. Dlaňou pravej ruky opisujeme na stene veľký oblúk. Ruka je pritom natiahnutá a pohybuje sa z predpaženia do vzpaženia až k zapaženiu, následne sa vracia po tej istej dráhe späť. Pri tomto pohybe spolupracuje celé telo. Oddýchneme si a trochu sa prejdeme.



Ruky a ramená 1

- Vrátime sa k stene a zaujmeme rovnaké postavenie ako predtým, pravým bokom k stene. Opäť predpažíme



pravú ruku a dlaňou opíšeme veľký oblúk po stene smerom dozadu. Pri zapažení ohneme ruku v lakti, otočíme ju k stene chrbtom ruky a necháme ju skĺznuť medzi telom a stenou do predpaženia. Je dôležité, aby sme sa počas cvičenia dotýkali steny pravým bokom a ramenom.

5. V tejto chvíli budeme opisovať oblúk pravou rukou obráteným smerom. Najskôr pretiahneme ruku medzerou medzi pásom a ramenom dozadu. Potom sa ruka pohybuje smerom hore a následne dopredu. Jej pohyb je pomalý, takmer lenívý. Oddýchneme si. Uvedomíme si ako rozdielne cítime ramená. Môže sa nám zdať, že máme jednu ruku dlhšiu. Prejdeme sa po miestnosti a všimneme si rozdiel v pohybe obidvoch rúk.
6. Celé cvičenie zrealizujeme ľavou stranou. Oddýchneme si a uvedomíme si ako rozdielne teraz vnímame celé telo. Je veľmi dôležité, aby sme všetky pohyby realizovali hravo a nevznikalo žiadne napätie v oblasti ramien. Venujeme dostatočnú pozornosť tomu, aby noha, bok a rameno zaujali správnu polohu. Prispeje to k zvýšeniu našej pohyblivosti.



Ruky a ramená 2

7. Na záver sa postavíme opäť tesne k stene tvárou, tak, aby sme sa dotýkali steny hrudou aj prstami na nohách. Položíme dlane na stenu kúsok pod ramenami, ako keby sme sa chceli od steny odstrčiť. Posúvame



ruký po stene hore až do vzpaženia, ako by sme sa chceli dotknúť stropu. Pokúsime sa tento pohyb zrealizovať aj čelom. Vo chvíli, keď sme dosiahli čo najvyššie, snažíme sa pohybovať rukami po stene striedavo vpravo a vľavo. Cítime, ako reagujú na tento pohyb lopatky? Oddýchneme si, prejdeme sa po miestnosti a preciťujeme ako sa uvoľnila naša hrud' a ako sa rozšírili ramená.²⁰

Dlaň a prsty

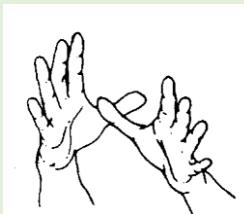
Táto lekcia nám poradí, čo máme robiť, aby naše ruky boli citlivejšie, pohyblivejšie a obratnejšie. Pri pravidelnom opakovaní nasledujúcich cvičení pocítíme, že naše ruky sú stále viac a viac šikovnejšie. Túto lekcii odporúčame všetkým hudobníkom, ktorí hrajú na hudobných nástrojoch a potrebujú zlepšiť obratnosť a flexibilitu prstov. Pri tejto lekcii je ideálne realizovať cvičenia so zavretými očami.

1. Pohodlne sa posadíme na stoličku. Lakte si oprieme o stôl a pomaly prepletieme prstyna rukách. Zavrieme oči. Uvedomíme si, ktorý palec a ktorý ukazovák je hore. Neotvárame oči, uvoľníme prepletené prsty, vzdialime ich od seba a znova ich skrížime, teraz tak, aby bol hore opačný palec a ukazovák. S najväčšou pravdepodobnosťou skrížime prsty spôsobom na aký sme zvyknutí. Druhýkrát sme zaujali pozíciu, ktorú zvyčajne nevyužívame. Cítime rozdiel medzi oboma polohami? Neotvárame oči a opäť pomaly uvoľníme prepletené prsty.
2. Lakte sa stále opierajú o stôl. Priložíme k sebe brušká obidvoch palcov. S pravým palcom potom obchádzame zo všetkých strán ľavý palec a uvedomujeme si jeho tvar od koreňa až po špičku prsta. Ktorý palec je citlivejší? Položíme obidve ruky na stôla oddýchneme si. Cítime

²⁰ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 52 - 54



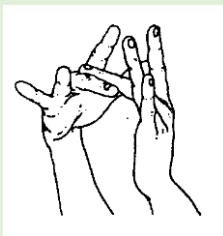
nejaký rozdiel medzi obidvoma palcami?



Dlaň a prsty 1

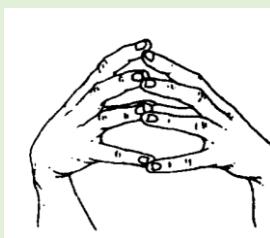
3. Opäť zdvihнем ruky a špičkou pravého ukazováka sa dotkneme bruška na ľavom ukazováku. Prechádzame špičkou pravého ukazováka zo všetkých strán okolo ľavého ukazováka a uvedomujeme si jeho tvar. Snažíme sa uvedomiť si priestor medzi ukazovákom a palcom ale aj priestor medzi ukazovákom a prostredným prstom. Pokúsime sa, uvedomiť si všetky kĺby. Vnímame rozdiel medzi prstom, ktorý je aktívny, ktorý pátra- medzi prstom, a ktorý je skúmaný? Oddýchneme si. Všetky pohyby v tejto lekcii vykonávame veľmi pomaly. Len tak sa nám podarí precítiť každú časť svojich prstov.
4. Rovnakým spôsobom pokračujeme s prostredníkom, prstenníkom a malíčkom. Potom položíme obidve ruky dlaňami na dosku stola a snažíme sa zistiť, aký rozdiel cítime v pravej a ľavej ruke. Potom zovrieme najskôr ľavú, potom pravú ruku do päste. Snažíme sa rozoznať pocity, ktoré vychádzajú z obidvoch rúk. Neprejavuje sa rozdiel v pocitovaní pravej a ľavej ruky nejakým spôsobom aj v tvári?





Dlaň a prsty 2

5. Znovu oprieme lakte o stôl tak, že máme ruky pred tvárou. Zavrieme oči. Postupne zopakujeme všetky body cvičenia ľavou stranou. Oddýchneme si a uvedomujeme si všetky pocity, ktoré prichádzajú z pravej ruky.
6. Opäť zavrieme oči a jemne sa dotkneme ľavým ukazovákom ľavého oka. Sme schopnísi uvedomiť tvar svojho ľavého oka? Dotkneme sa ľavého oka postupne všetkými prstami ľavej ruky. Oddýchneme si. Rovnakým spôsobom postupujeme aj na pravej strane.



Dlaň a prsty 3

7. Zavrieme oči, lakťami sa oprieme o stôl, roztiahneme prsty a priložíme ich špičkami k sebe. Začneme opisovať všetkými prstami malé krúžky takým spôsobom, že brušká prstov kľžú po sebe. Pomaly k sebe približujeme dlane a neprestávame pritom



s krúživým pohybom prstov, až zaujmeme polohu so zopnutými rukami. Takto sme túto lekcii začíname. Oddialime ruky od seba a znova ich spojíme s prepletenými prstami, novým neobvyklým spôsobom. Aký máme pritom pocit?²¹

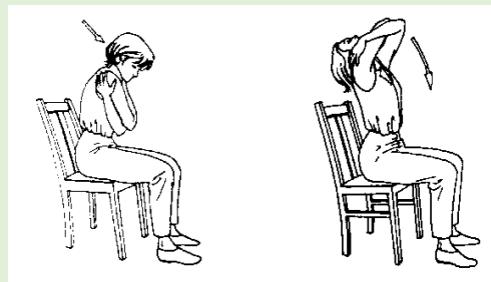
Chrbát

V tejto lekcii objasníme možnosť prepojenia dolnej časti chrbta s oblasťou ramienia krku a integrovať ju v jeden funkčný celok. Nasledujúce cvičenia nám pomôžu odstrániť bolesť v chrbte a v krízoch.

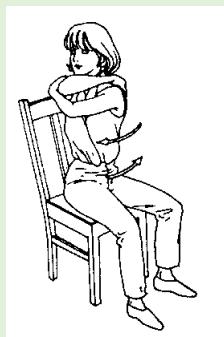
1. Pohodlne si sadneme na stred stoličky, nohy sa dotýkajú chodidlami zeme. Neopierame sa o operadlo. Pravú ruku položíme na ľavé rameno, lakeť sa dotýka hrudníka. Ľavúruku podvlečieme popod pravú ruku a položíme ju na pravé rameno. Pravý lakeť leží v tejto chvíli na ľavej ruke a ľavý lakeť sa dotýka hrude. Vyzerá to, ako keby sme sa sami objímali.
2. Ruky necháme ležať na ramenach a zdvihнемe lakte do vodorovnej roviny, a potom ich opäť pritlačíme k hrudi. Tento pohyb opakujeme niekoľkokrát a zakaždým zdvihнемe lakte o niečo vyššie, až napokon budú smerovať k stropu. Zakaždým sa vraciame do základnej polohy, kedy lakte smerujú k zemi. Pohyb laktov sledujeme zrakom a precítujeme, čo sa deje v strednej oblasti chrbta. Ako sa bude zväčšovať rozsah pohybu počítime, že panva roluje dopredu a dozadu. Ruky zložíme na stehná a oddýchneme si.
3. V tejto chvíli zmeníme polohu rúk. Ľavú ruku položíme na pravé rameno, a pravú ruku podvlečieme pod ľavú ruku a položíme ju na ľavé rameno. Opakujeme celý postup z bodu č. 2. Ruky opäť zložíme a oddýchneme si. Snažíme sa rozpoznať, či sa niečo zmenilo v držaní tela.

²¹ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 34-36

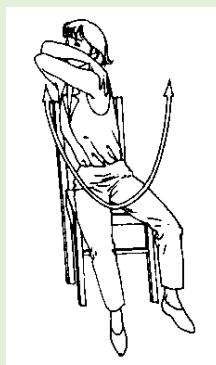


*Chrbát 1*

4. Ruky skrížime ako na začiatku. Ľavú ruku položíme na pravé rameno a pravú ruku na ľavé rameno. Zdvihneme lakte aby smerovali dopredu. Potom otočíme trup do ľavej strany, ako by sme chceli laktami ukázať na niečo, čo sa nachádza naľavo od nás. Zrakom sledujeme pohyb lakoťov. Opakujeme niekoľkokrát tento pohyb a uvedomujeme si pritom, čo sa deje s našou panvou. Panva podporuje torziu trupu. Jej pravá strana sa posúva dopredu v tejto fáze pohybu, keď lakte smerujú naľavo. Ked' sa lakte vracajú do stredovej polohy, vracia sa súčasne aj panva do základnej pozície. Uvoľníme ruky a oddýchneme si.

*Chrbát 2*

5. Zdvihneme opäť lakte, aby smerovali dopredu, potom nimi ukážeme vpravo a znova ichvrátme do stredovej polohy. Niekoľkokrát tento pohyb opakujeme. Sledujeme, ako hlava sprevádza pohyby rúk, a ako ľavá strana panvy sa súčasne pohybuje dopredu a dozadu. Oprieme sa o operadlo stoličky a oddýchneme si.
6. Znovu sa posadíme na stred stoličky a skrížime už znáym spôsobom ruky na hrudi. Tentokrát tak, že najskôr položíme ľavú ruku na pravé rameno a pravú ruku podvlečieme popod ľavý laket a položíme ju na ľavé rameno. Potom ruky zdvihneme do vodorovnej polohy lakte smerujú dopredu. Niekoľkokrát nimi ukážeme doprava a doľava
a sledujeme, ako sa pritom pohybuje naša panva. Potom uvoľníme ruky, lakte necháme klesnúť na hrudi a oddýchneme si.



Chrbač 3

7. Opäť zdvihneme lakte a pohybujeme s nimi striedavo naľavo a napravo, hlava sa však tentokrát drží bez pohybu v stredovej polohe, nos smeruje stále dopredu. Urobíme si krátku pauzu. Potom celý cvik zopakujeme s tým rozdielom, že hlava bude sledovať pohyb laktov. Uvedomujeme si, ako sa dráha laktov teraz predĺžila, že lakte ukazujú viac doľava a doprava, než na začiatku lekcie. Oddýchneme si. Pri celom cvičení dbáme na to,



aby dolná čeľusť aj celá tvár boli uvoľnené. Sledujeme rytmus nášho dychu a jev absolútnom poriadku, ak sa počas cvičenia pristihneme, že sa usmievame.²²

Lekcie zamerané na zlepšenie dýchania

V nasledujúcich lekciách sa zameriame na dôležitý proces pri hre na saxofóne, a to správne dýchanie, kapacita pľúc, pohyby rebier, brucha a chrbta, ale aj nevyhnutnú prácu bránice. Objasníme, ako dokonale môžeme zapojiť celé telo do dychového procesu. Dychové cvičenia sú absolútne vhodné pre kohokoľvek, no hráčom na dychových nástrojoch môžu byť nesmierne nápomocné v ich profesnom živote vďaka ich komplexnosti.

Dychové cvičenie 1

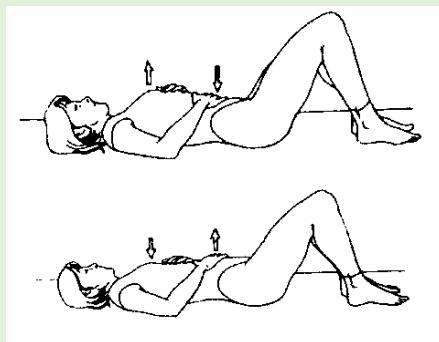
Pri tejto lekcii sa nám prirodzene níkajú otázky ako napríklad: Ktoré časti hrudníka sa pri dýchaní najviac rozpínajú? O ktorých si myslíme, že sa podieľajú na dýchaní? Z čoho usudzujeme, že dýchame? Poznáme mechanizmus dýchania? Sme schopní sledovať dráhu vzduchu od nosných dierok až k pľúcam?

1. Ľahneme si na chrbát, natiahneme nohy, ruky položíme pozdĺž tela. Položíme sa čo najpohodlnejšie, pod hlavu si môžeme dať vankúšik prípadne zložený uterák. Uvedomujeme si svoj dych, bez toho, aby sme naňom chceli čokoľvek zmeniť. Nesnažíme sa nás dych prehĺbiť alebo predĺžiť. Nebude to tak jednoduché, ako sa na prvý pohľad zdá, lebo akonáhle začneme svoj dych sledovať, máme tendenciu ho meniť.
2. Zhlboka sa nadýchneme a zhlboka vydýchneme, bez toho, aby sme vyvíjali mimoriadne úsilie. Sledujeme, čo sa súčasne deje v oblasti krízov. Cítime, že pri nádychu sa dvíha oblasť krízov a klesá, keď vydychujeme? Sme schopní rozoznať, či sa objem brucha rozširuje iba

²² WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 24-26



smerom hore alebo súčasne aj do strán? Veľa ľudí zdvíha hrudník a súčasne zdvívajú od zeme aj oblasť krízov, namiesto toho, aby rozširovali celý hrudný priestor v súlade s jeho prirodzenou štruktúrou. Tým bráňa relatívnemu pohybu hrudnej kosti smerom ku chrabtici. Stále máme na pamäti, že svoj dych iba pozorujeme, že ho nechceme meniť. Cieľom tejto lekcie je, aby sme si najskôr plne uvedomili všetky pohyby, ku ktorým pri dýchaní dochádza. A až potom si môžeme povedať, čo je potrebné zmeniť. Zmeny, ku ktorým v dôsledku takéhoto postupu dôjde, budú hlbšie a organizované oveľa lepšie, než tie, ku ktorým by sme pristúpili iba na základe pokynov ako správne dýchať.



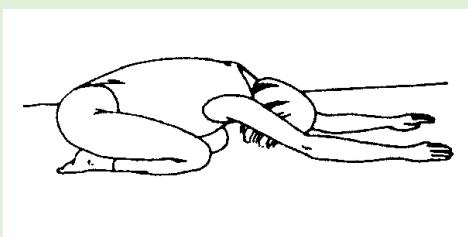
Dých 1

3. Pokrčíme nohy v kolenách, chodidlá sa dotýkajú zeme. Ich poloha je natoľko vyvážená, že na ich udržanie nemusíme vynakladať žiadnu energiu. Jednu ruku si položíme na brucho, druhú ruku na hrudník. Lakte zostávajú na zemi. Pohodlne sa nadýchneme a zadržíme dych. Stlačíme vzduch smerom dole do brucha. Uvedomujeme si, ako sa brucho a celá oblasť pásu rozpína. Bez toho, aby sme vydychovali alebo sa nadýchovali, stiahneme brucho. Tým dôjde opäť k rozšíreniu hrudníka. Tento postup niekoľkokrát opakujeme. Pomaly stláčame vzduch dole, ako keby na



dno panvy, a potom ho tlačíme smerom hore až do najvyšších partií hrudníka. Pokračujeme ďalej v tomto cvičení a tlačíme pomaly a pravidelne vzduch striedavo dole a hore. Možno, že sa aj naše ruky pritom budú pohybovať hore a dole a budú sa dvíhať a klesať. Nesnažíme sa však zadržovať dych na príliš dlhú dobu. Ak cítime potrebu opäť dýchať, začneme dýchať. V prípade, že sa potrebujeme nadýchnuť jednoducho cvičenie prerušíme a oddýchneme si. Vždy po 5 alebo 6 cykloch zaraďme krátku pauzu. Zadržaním dychu a pretlačením vzduchu hore a dole imitujeme niektoré pohyby, ktoré vykonávame pri dýchaní. Takto uvádzame do činnosti svaly, ktoré by sa mohli a mali podieľať na cykle dýchania.

- Otočíme sa, kľakneme si a oprieme sa rukami o zem ako keby sme chceli chodiť po štyroch. Bez toho, aby sme zmenili polohu rúk si sadneme na päty. Časť trupu sa opiera o stehná, hlavu môžeme položiť na zem. Sledujeme, ako sa nám v tejto polohe dýcha a čo sa pritom deje v oblasti krízov. Možno budeme mať dojem, že sa nás chrbát dvíha smerom k stropu a že sa hrudník rozširuje do strán. Ak sa v tejto polohe zhlboka nadýchneme, možno pocítim, ako sa nás chrbát rozširuje až k bokom. Otočíme sa späť na chrbát a oddýchneme si.



Poloha na stehnach

- Opäť pokrčíme kolená, pritiahneme nohy k telu a necháme chodidlá na zemi. Dáme si ruky vbok, palce smerujú dozadu a prsty ležia z hornej strany na bruchu. Nadýchneme sa, zadržíme dych. Stlačíme vzduch dole



smerom do panvy. Nemáme pocit, že teraz sa naše brucho rozpína na všetky strany, nielen smerom k stropu? Cítime, ako sa zväčšuje vzdialenosť medzi palcom a ostatnými prstami, keď tlačíme vzduch do brucha? Stiahneme teraz brucho a roztvoríme hrudník. Cítime, ako sa pritom opäť zmenšila vzdialenosť medzi palcom a ostatnými prstami? Stláčame ešte niekol'kokrát vzduch smerom do brucha a do pľúc a sledujeme pritom, ako sa nás chrbát pohybuje vzhľadom k zemi a ako sa hrudník rozpína dopredu ale aj do strán. Stále máme na pamäti, že nezadržujeme dych na dlhú dobu. Na záver tejto lekcie chvíľu dýchanie normálne. Nevadí, ak nám teraz „normálne“ dýchanie pripadá trochu divné. Po tejto lekcii sa naše dýchanie zmenilo. Skúsime definovať, čo konkrétnie sa na ňom zmenilo?²³

Dychové cvičenie 2

V tejto lekcii použijeme niektoré pohyby, ktoré sme precvičovali v lekcii dychových cvičení 1.

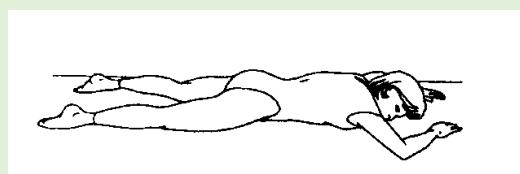
1. Ľahneme si na chrbát, nadýchneme sa, stiahneme brucho ku chrbtici a rozširujeme iba nás hrudník. Vydýchneme, necháme hrudník klesnúť a rozširujeme objem brucha na všetky strany. Chvíľu dýchame týmto spôsobom. Dbáme na to, aby sme dýchali v normálnom rytme a aby sme nadýchovali rovnaké množstvo vzduchu ako obvykle. Praktizujeme tento spôsob dýchania, ako keby bol absolútne prirodzený. Deti často dýchajú týmto spôsobom. Nenamáhame sa príliš, snažíme sa dýchať uvoľnenie.
2. Pri nasledujúcim nádychu zadržíme dych. Uvedomíme si, ako sa rozpínajú rebrá po stranách hrudníka. Stlačíme vzduch dole smerom k panve a opäť hore, ako sme to už precvičovali, no tentokrát to realizujeme rýchlejšie. Na chvíľu prestaneme s týmito pohybmi a dýchame ako sme

²³ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 149 - 152



zvyknutí. Nenadychujeme sa príliš hlboko, aby nám cvičenie nepripadalo obtiažne. Uvedomujeme si, ako sa bricho rozširuje na všetky strany. Dbámena to, aby sa zbytočne nenapínali krčné svaly. Kedykoľvek budeme cítiť potrebu oddychu, oddýchneme si. Snažíme sa, aby nám všetky pohyby boli príjemné.

3. Otočíme sa na bricho, nohy dámé trochu od seba, ruky položíme na zem blízko hlavy. Hlava ostane na zemi v polohe, ktorá nám je príjemná. Nadýchneme sa a zadržíme dych. Potom striedavo stláčame vzduch smerom k panve a späť do hrudníka, ako sme to precvičovali, keď sme ležali na chrbte. Je rozsah pohybu na obidvoch stranách hrudníka rovnaký, alebo je intenzívnejší na jednej strane?



Poloha na bruchu

4. Nadýchneme sa a rozšírime opäť len hrudník. Vydýchneme a vystrčíme bricho. Potom sa pokúsime nadýchnuť len do pravej polovice plúc. Snažíme sa pohybovať rebrami v pravej polovici hrudníka celkom nezávisle a taktiež pri vydychovaní sa pokúsime vystrčiť len ľavú polovicu brucha. Predná strana trupu sa teda ľahko vlní po diagonále. Tento pohyb realizujeme v normálnom dychovom rytme a nenadychujeme viac vzduchu, než obvykle a snažíme sa pritom zreteľne rozoznať, ako tlačí telo na zem. Oddýchneme si.
5. Otočíme hlavu na druhú stranu. Teraz sa nadychujeme do ľavej polovice plúc a pri výdychu zatlačíme do seba pravú stranu brucha. Predstavujeme si, ako sa vzduch premiestňuje po diagonále z hrudníka do brucha.



Myslíme, že pohyb vzduchu po tejto dráhe je jednoduchší, než po tej predchádzajúcej dráhe?

6. Nadýchneme sa a zadržíme dych. Stlačíme vzduch z hrude do brucha a späť a pritom sledujeme, ako sa chrbát dvíha smerom k stropu, keď vystrčíme bricho. Snažíme sa rozoznať, či je nás dych využavený, alebo máme ešte dojem, že jedna polovica plúc alebo brucha „dýcha“ ľahšie. Otočíme sa späť na chrbát a oddýchneme si.
7. Pokrčíme pravé koleno a postavíme nohu chodidlom na zem. Trup natočíme vpravo, abypravá ruka dosiahla k pravej nohe. Ľavú ruku vzpažíme nad hlavu a položíme ju na zem. Hlavu otočíme doľava tak, aby sme videli na ľavú ruku. Nadýchneme sa do hrudníka a stiahneme pritom bricho. Pri výdychu bricho vystrčíme. Dýchame ľahko a uvoľnenie, nenadýchujeme sa príliš hlboko. Oddýchneme si.



Poloha na chrbe

8. Nadýchneme sa a zadržíme dych. Opakovane tlačíme vzduch z hrudníka do brucha a späť do hrudníka. Oddýchneme si.
9. Vydýchneme zhlboka, až nám v plúcach zostane len veľmi málo vzduchu a zadržíme dych. Stlačíme zvyšný vzduch z hrudníka do brucha a späť. Oddýchneme si, ruky aj nohy ležia na zemi. Zaujmeme takú polohu, aby obe polovice tela boli symetrické. Snažíme sa rozpoznať, či sa na jednej strane niečo zmenilo.
10. Krok č. 7 zrealizujeme na opačnú stranu. Venujeme niekoľko minút tomu, aby sme si uvedomili rozdiel

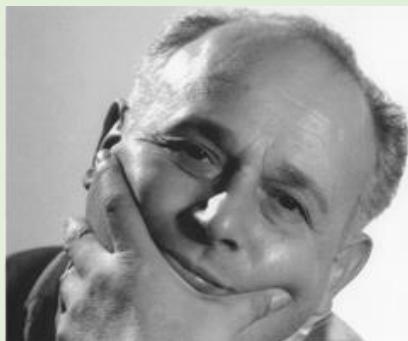


medzi oboma polovicami tela a aby sme sa potešili z príjemného pocitu, ako sa naše telo predĺžilo.²⁴

ZÁVER

Príspevok odôvodňuje dôležitosť aplikácie Feldenkraisovej metódy do výchovno-vzdelávacieho procesu, či už na základných a stredných hudobných školách, ale aj na hudobných akadémiah a univerzitách ako je tomu na väčšine škôl v zahraničí. Podarilo sa nám touto prácou a neprebádanou tematikou Feldenkraisovej metódy priblížiť skvelú možnosť, ako pomôcť nášmu telu po fyzickej aj psychickej stránke a zbaviť ho nadbytočného napäťia a stresu.

V práci sme potvrdili tvrdenie Moshého Feldenkraisa, že ak zmeníme kvalitu pohybu, tak zmeníme aj celkovú kvalitu nášho života.



²⁴ WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*, s. 153 – 156



BIBLIOGRAFIA

- FELDENKRAIS, Moshé. 1967. *Pohybem k sebeuvědomění*. Praha: Pragma. ISBN80-7205-058-3
- LIEBMAN, David. 2003. *Technika hry na saxofon*. Praha: Bärenreiter. ISBN978-80-86385-23-5
- MYSLIKOVJAN, Ivan. 1998. *Moderní škola pro saxofon*. Praha: Muzikus. ISBN80-86253-01-5
- OSWALDOVÁ, Petra. 2015. *Feldenkrais dech a hlas*. Praha: Brkola, s.r.o. ISBN 978-80-88151-08-1
- WILDMAN, Frank. 1999. *Feldenkrais a jeho metoda cvičení pro každý den*. Praha: Prag-ma. ISBN 80-7205-640-9
- On-line
http://abp.sk/feldenkrais/wp/?page_id=34 [13.01.2021]
- On-line <https://www.feldenkraisovametoda.cz/moshe-feldenkrais/>

Redakčná poznámka

Michaela Šipeková na základe vlastných pozitívnych výsledkov z liečby cystickej fibrózy vytvorila rôzne platformy na túto tému aj s jej odbornou garanciou. S poradenstvom a radami aj osobnou skúsenostou v liečbe sa nachádza <https://cfnaplnyplyn.webnode.sk/>.





Prof. Alexander DEMČENKO

Saratovská Akadémia umenia
Rusko

МАГИСТРАЛИ ТВОРЧЕСТВА

СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

К 90-летию со дня рождения

Abstract: Сергей Слонимский (1932–2020), как один из ведущих представителей музыкального искусства России последних десятилетий, отличался чрезвычайно разносторонним кругом интересов. Помимо композиторского творчества, он был известен и как автор музыковедческих трудов, пианист, педагог (профессор Ленинградской/Петербургской консерватории по классу композиций), а также много сил отдавал сопиранию фольклора, публицистике, музыкально-общественной деятельности. Его отличало осознанное стремление быть национальным художником. Тщательное изучение фольклорных сборников и многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом – всё это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры. В своей доминирующей части его искусство всегда оставалось искусством активного жизнеутверждения. Наряду с материалом ярко демократической направленности активно развивалась в творчестве композитора и линия подчёркнуто экспериментального характера. В целом, музыкальное искусство России второй половины XX и начала XXI века невозможно представить без лучших произведений Сергея Слонимского, и он по праву принадлежит к кругу художников, определяющих облик музыкальной культуры наших дней.

Keywords: русский композитор Сергей Слонимский, национальный художник, искусство активного жизнеутверждения, художественный эксперимент.



MÍLENIKY KREATIVITY SERGEJA SLONIMSKÉHO K 90. výročiu narodenia

Abstrakt: Sergey Slonimsky (1932 – 2020), ako jeden z popredných predstaviteľov ruského hudobného umenia posledných desaťročí, sa vyznačoval mimoriadne rôznorodým rozsahom záujmov. Okrem komponovania bol známy aj ako autor muzikologických diel, klavirista, učiteľ (profesor Konzervatória v Leningrade / Petrohrade v kompozičnej triede) a venoval veľa úsilia aj zbieraniu folklóru, žurnalistiky, hudobných a spoločenských aktivít. Vyznačoval sa vedomou túžbou byť národným umelcom. Dôkladné štúdium folklórnych zbierok a viačnásobné výlety do vidieckych oblastí krajiny s cieľom počuť ruské piesne v ich živom živote-to všetko umožnilo skladateľovi lepšie pochopiť základy ľudovej hudobnej kultúry. Vo svojej dominantnej časti jeho umenie vždy zostalo umením aktívneho životného potvrdenia. Spolu s materiálom živo demokratickej orientácie sa v skladateľovej tvorbe aktívne rozvíjala línia dôrazne experimentálnej povahy. Všeobecne platí, že hudobné umenie Ruska druhej polovice dvadsiateho a začiatku 21. storočia si nemožno predstaviť bez najlepších diel Sergeja Slonimského a právom patrí do okruhu umelcov, ktorí určujú vzhľad hudobnej kultúry našich dní.

Kľúčové slová: ruský skladateľ Sergey Slonimsky, národný umelec, umenie aktívneho života potvrdenie, umlecký experiment.

HIGHWAYS OF SERGEY SLONIMSKY 'S CREATIVITY

To the 90th anniversary of his birth

Abstract: Sergey Slonimsky (1932 – 2020), as one of the leading representatives of the Russian musical art of the last decades, was distinguished by an extremely diverse range of interests. In addition to composing, he was also known as an author of musicological works, a pianist, a teacher (professor of Leningrad/St. Petersburg Conservatory in composition class), and also devoted a lot of effort to collecting folklore, journalism, musical and social activities. He was distinguished by a conscious desire to be a national artist. A thorough study of folklore collections and multiple trips to rural areas of the country in order to hear Russian songs in their live - all this allowed the composer to better understand the basics of folk music culture. In its dominant part, his art has always remained the art of active life affirmation. Along with the material of a vividly democratic orientation, a line of an emphatically experimental nature was actively developing in the composer's work. In general, the musical art of Russia of the second half of the twentieth and the beginning of the XXI century cannot be imagined without the best works of Sergei Slonimsky, and he rightfully belongs to the circle of artists who determine the appearance of the musical culture of our days.

Keywords: Russian composer Sergey Slonimsky, national artist, the art of active life affirmation, artistic experiment.



В художественной истории России 60-е годы громко заявили о себе дважды и оба раза на волне коренного обновления миропредставлений.

В XIX столетии это было связано преимущественно с крестьянской реформой, подъёмом разночинной среды и народническим движением, а результировало центральным этапом творчества двух титанов литературы – Фёдора Достоевского и Льва Толстого, живописью передвижников во главе с Крамским и Репиным, музыкой Чайковского и основных представителей «Могучей кучки».

В XX столетии 60-е годы выдвинулись на гребне предшествовавшей им «оттепели», причём главным образом в формах раскрепощения самосознания творческой интелигенции – то есть не столько в каких-либо внешних проявлениях, сколько в её внутренней жизни.

И что касается музыкального искусства, то основные импульсы исходили от молодых композиторов, представлявших различные регионы многонационального сообщества тех лет: Андрей Эшпай, Эдисон Денисов, Авет Тертерян, Велью Тормис, Андрей Петров, София Губайдулина, Сергей Слонимский, Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Елена Гохман, Гия Канчели, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин и другие (имена приведены по хронологии рождения).

Именно о них Д. Шостакович в одном из своих выступлений сказал: «У нас очень сильная, крепкая, пытливая молодёжь. Мне думается, что никогда ещё советская музыка не располагала таким многочисленным талантливым пополнением во всех почти наших республиках».²⁵

Это поколение в полной мере заявило о себе в 1960-е годы, и потому его представителей нередко

²⁵ Шостакович Д. Молодость музыки // Сов.музыка, 1966. № 1. С.6.



именуют «шестидесятниками». Оно с самого начала оказалось очень инициативным в разработке новых идейно-тематических пластов, в обновлении музыкальной драматургии, композиционных форм и жанров, в развитии интонационного словаря и других средств художественной выразительности.

Опираясь на достижения русской и советской музыкальной классики, молодые композиторы вместе с тем активно расширяли круг своих музыкальных представлений. Они осваивали стилистику «русских» произведений И.Стравинского, бартоковские принципы претворения фольклора, черты «новой простоты» К.Орфа, технологию нововенской школы и более поздних систем мировой музыки.

В центре этой плеяды находились Слонимский, Щедрин и Шнитке, составившие её творческое ядро. Сделанное первым из них очень характерно для «шестидесятников», особенно на исходной фазе их эволюции, то есть в 1960–1970-е годы.

Сергей Михайлович Слонимский (1932–2020) отличался чрезвычайно разносторонним кругом интересов. Помимо композиторского творчества, он был известен и как автор музыковедческих трудов (главные из них – книги «Симфонии Прокофьева» и «Мелодика»), как пианист (выступал в основном с исполнением собственных сочинений), как педагог (профессор Ленинградской/Петербургской консерватории по классу композиции), а также много сил отдавал собиранию фольклора, публицистике, музыкально-общественной деятельности.

Ощущение творческой самостоятельности пришло к нему с завершением импозантно-красочной «Карнавальной увертюры» (1957) и закрепилось в процессе создания Первой симфонии (1958).





Zdroj

<https://rg.ru/2020/02/09/kakim-zapomnitsia-sergej-slonimskij.html>

Чувство особой окрылённости он испытал, приступив к разработке «нового русского стиля», когда вслед за вокальным циклом «Песни вольницы» (1959, оркестровая редакция – 1961) последовали Соната для скрипки *solo* (1960), Фортепианская соната (1962), канцата «Голос из хора» (1964), опера «Виринея» (1967). Здесь им был выдвинут комплекс ярких и оригинальных художественных идей, связанных прежде всего с раскрытием неизведанных ранее граней национального характера.

Одновременно пробуждался у композитора пытливый интерес к новейшим звуковым техникам: в вокальных композициях «Польские строфы» (1963), «Прощание с другом в пустыне» (1966), «Монологи из древневосточной лирики» (1967), в инструментальных ансамблях «Диалоги» (1964, для квинтета духовых), «Антифоны» (1968, для струнного квартета), в Концерте-буфф (1964, для камерного оркестра).

В последующие годы более поздняя по «времени рождения» и преимущественно экспериментальная линия нашла продолжение в камерной опере «Мастер и Маргарита» (1973), в новых сериях инструментальных опусов типа «Колористической фантазии» (1972, для фортепиано) или *Solo espressivo* (1975, для гобоя).

Тем не менее, для 1970-х характерно явное предпочтение, отдаваемое традиционным формам выражения, не без оттенка некоторого академизма:



таковы вокальные сборники «Десять стихотворений А.Ахматовой» и «Четыре стихотворения О.Мандельштама» (оба 1974), сочинения для хора *a cappella* «Четыре русские песни» (1974) и «Тихий Дон» (1977), «Симфонический мотет» (1976) и Вторая симфония (1977).

В числе факторов, обогащавших стиль, выступали и инонациональные источники – например, условно-античный в балете «Икар» (1971), старофранцузский в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» (1975), шотландский в опере «Мария Стюарт» (1978).

Отметим также роль свежо трактованной детской тематики (вокально-инструментальный цикл «Весёлые песни», 1971) и активно используемых эстрадно-джазовых элементов (Концерт для бит-группы и симфонического оркестра, 1973).

Очертив общий контур эволюции, определим некоторые постоянные величины, характерные для творчества Слонимского прежде всего 1960–1970-х годов.

Для современного композитора феномен национального, как известно, осознаётся и реализуется во взаимодействии двух традиций – фольклорной и отечественной профессиональной.

Связи искусства Сергея Слонимского с классикой прослеживаются без труда. Они идут почти исключительно по линии петербургской школы, представленной именами Мусоргского, Римского-Корсакова, отчасти Глазунова.

Обнаруживают себя эти связи в широком диапазоне: от созвучности отдельных этико-эстетических критериев (особенно в трактовке народно-национального начала) до прямой схожести некоторых образов. Достаточно сослаться на тематизм антракта «Метель» в опере «Виринея» (от хора «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова») и на эпизоды парящего Икара в последней картине балета (от корсаковских «птичьих» сцен).



Близки композитору и истоки более позднего происхождения, в частности некоторые пласти творчества Стравинского и Прокофьева. Влияние метода Стравинского оказывалось в непринуждённо гибком претворении особенностей народно-песенного мышления и, кроме того, в преломлении элементов русского скоморошества (Концерт-буфф). Прокофьевское поначалу заявляло о себе спорадически и более всего в разработке характеристической сферы, позже – всё отчётливее в эпически-монументальной об разности (Вторая симфония).

Слонимскому в высшей степени присуще осознанное стремление быть национальным художником. Тщательное изучение фольклорных сборников и многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом и, что особенно важно, современном звучании – всё это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры.

Обращаясь в своём творчестве к народному материалу, Слонимский тяготел, с одной стороны, к архаическим пластам фольклора (например, календарные песни), а с другой – к его новым формам (скажем, частушка и слободская лирика). Традиционные песенные жанры активно переосмысливались композитором, приобретая в его произведениях иной облик. В большей степени это касалось протяжной песни, в меньшей – плясовой и молодецкой.

Отношение Слонимского к фольклору было избирательным и в отношении локуса: его влекло преимущественно к песенным пластам северо-западных областей России. Даже выходя на другие музыкальные «диалекты», композитор привносил в них характерные для этих пластов черты. Допустим, хоровой концерт «Тихий Дон» (по роману М.Шолохова) основан на типичных оборотах старинных казачьих песен. Однако в центре этой композиции использованы текст и интонации песни, записанной композитором на



Псковщине.

Именно в фольклоре Северо-Запада нашёл он особый колорит, которым в равной степени отмечены языческие заклинания и частушка недавних дней, грозные молодецкие плясовые и горестный женский причет. Воспринято всё это было не из вторых рук: с детства впитывалось с пением Матрёны Александровны Никитиной, которая долго жила в доме Слонимских (её памяти композитор посвятил несколько произведений), а затем усваивалось в многочисленных поездках по родному краю.

Нередко опираясь в своих сочинениях на народные тексты, композитор почти исключал прямое цитирование фольклорных мелодий и практиковал, как правило, использование лишь отдельных народно-песенных оборотов и приёмов. В любом его произведении без труда можно найти интонационные аналогии и совпадения с мелодиями и попевками народных песен самых разных жанров – прежде всего семицких, купальских, веснянок, жатвенных.

Кроме того, он вводил в профессиональный обиход приёмы народного интонирования: вокальные *glissandi* вверх и вниз, ритмоинтонационные импровизации исполнителя, интонирование с применением нетемперированных и ультрахроматических систем и многое другое.

На этой основе разворачивалось авторски самостоятельное творчество по законам фольклора – как это представлено, к примеру, в соответствующих образцах музыки Бартока и Стравинского.

Возьмём, к примеру, «женские» номера «Песен вольницы», этого первого истинно оригинального произведения Слонимского. Ни на мгновение не возникает сомнения в том, что запечатлены здесь народные прообразы. Но при этом – никакого намёка на прямолинейный перенос элементов крестьянского обихода. И какой утончённо-изысканной, напряжённой предстала здесь лирическая экспрессия!

В произведениях Слонимского происходит,



условно говоря, с одной стороны, «интеллектуализация» фольклора, с другой – проникновение фольклорных элементов в интеллектуальную сферу академической инструментальной музыки. Сугубо крестьянские традиции народного творчества в музыке композитора ассимилируют черты городской культуры, и наоборот – сугубо городские образы «приправлены» музыкальными элементами, характерными для бытования в крестьянской среде. Архаичный по своему происхождению напев нередко трактуется в отчётиливо современном плане, и напротив – современный тематизм часто опирается на явно архаические пластины музыкальной культуры.

Итак, наиболее ценные и яркие особенности стиля Слонимского были связаны с творческим развитием фольклорно-классической основы. Важнейшее качество его музыкального языка – гибкость, изменчивость интонирования – ведёт своё происхождение от вариантовой, импровизационной народно-певческой манеры. Метроритмическая организация тяготеет к тактам свободного строения, ко всякого рода иррегулярным и многосоставным комбинациям (см. начало «Лесной сцены» из балета «Икар» или хор «В дожде и солнце» из «Двух северных пейзажей», 1969).

При «сцеплении» попевочного материала, помимо интенсивного варьирования ладовых наклонений, постоянно происходит непринуждённая смена тонических устоев – в этом скольжении опорного тона и состоит широко используемый Слонимским принцип модальности. Ладогармоническая палитра отличается непрерывной вибрацией мажоро-минорной светотени (практически на любой из ступеней звукоряда) и выразительным колорированием трезвучной основы (типичные примеры легко найти в I части «Голоса из хора»).

Главное же состоит в следующем. Композитор рассматривал русскую музыкальную речь как систему



универсальную, поскольку в ней скрещиваются, по его выражению, Север и Юг, Восток и Запад: недаром он любил повторять блоковское «*Нам взято всё...*». Отсюда органичность индивидуального претворения очерченного выше фольклорно-классического комплекса средств в любых иных тематических сферах.

Таковы некоторые страницы древневосточной лирики (камерная кантата «Песнь песней», 1975) и греческой мифологии (балет «Икар») и опыты реконструкции различных моделей западноевропейского музыкально-поэтического творчества (старофранцузский колорит в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» или шотландский склад в опере «Мария Стюарт»), отражение рефлексий современного интеллектуализма (Соната для скрипки *solo*) и сугубо «городских» чувствований (вокальный цикл «Лирические строфы», 1964).

Всё это гарантирует безошибочную узнаваемость стиля композитора, позволяет легко улавливать «темпер» Слонимского в многоголосном блистательном хоре музыкантов его поколения.

В своей доминирующей части искусство Сергея Слонимского всегда оставалось искусством активного жизнеутверждения. Это вовсе не означает, что композитор не задавался трудными вопросами, избегал «болевых точек» человеческого бытия – достаточно напомнить вокальную сцену «Прощание с другом» или блоковские романсы-исповеди (1981), а позднее Реквием и поздние оперы «Антигона», «Гамлет», «Король Лир», «Виде ния Иоанна Грозного». Совершенно очевидно, что его основные концепции подчёркнуто проблемны, насыщены драматическими коллизиями. Но присмотримся к типичным исходам этих коллизий.

Социально-историческая ситуация начала века, раскрываемая в кантате «Голос из хора», трагична. Узел противоречий стягивается к предпоследней части и, кажется, невозможно противостоять яростному натиску



цинизма, неверия, варварства. Однако завершающее слово остаётся за верой в свет и разум – в тихих, умиротворяющих звучаниях Эпилога многократно напоминается истина «*Mир прекрасен*».

Наиболее содержательные партитуры 1970-х годов – такие, как «Драматическая песнь» (1973), «Симфонический мотет» и Вторая симфония – наполнены сумрачными медитациями, отнюдь не однозначными искушениями, вспышками напряжённого противоборства. Но всякий раз, как нечто абсолютно необходимое, возвышаются над ними обширные коды. Не склонясь на звуковое время и выразительные ресурсы, автор с чрезвычайной настойчивостью утверждает в русских интонациях мощных величальных *tutti* желанную ясность и твёрдость духа.

В опере «Виринея» соединены оба варианта заключений – «тихий» и «громкий». Развязка социального конфликта происходит в шестой картине и венчающей её антракт – героико-революционный апофеоз. А следующее за ним завершение личной драмы (гибель Виринеи) осмысливается в характере просветлённого катарсиса.

Показательно завершение «Марии Стюарт»: подлинным финалом здесь становится не эпизод эшафота, а развернутая сцена Грустного скальда с хором, где примечательны строки: «*Пускай проходят короли // Но вечен дух моей земли...*» Медлительно-величавое движение в мажорном ладу с пентатонной основой воспринимается как эпический гимн неумирающей жизни – именно он и закрепляется как итог музыкального повествования (*«Выходят люди на поля. // Живёт шотландская земля!»*).

Особый аспект позитивного мироощущения раскрыт в той сфере творчества Сергея Слонимского, которую можно назвать дионисийской (воспользуемся заголовком «Дионисийского танца», одного из наиболее впечатляющих номеров «Икара»). В её разработке выявляются самые яркие и терпкие краски музыкального языка композитора, живость и остроумие



его фантазии, особая сочность жанрового колорита, подлинно театральная броскость.

Амплитуда образов данной сферы очень широка: причудливо-звончательный сказочный мир (в первых трёх из «Хореографических миниатюр», 1963), картины массовых празднеств (в целой серии опусов, начиная с «Карнавальной увертюры»), зарисовки современного городского досуга (Концерт для бит-группы с оркестром), юмористические сценки (в числе лучших образцов – «Проходящая красотка» из упомянутых «Хореографических миниатюр»).

Примыкает к данной образной сфере линия, связанная с претворением жанра частушки (бойко-размашистые ритмы чётных номеров «Шести романсов на стихи А.Ахматовой», 1969) и скоморошьего начала (Пастораль и токката для органа, 1961, а также инструментальные ритурнели в «Песнях трубадуров»).

Радостью, смехом звенят сочинения, адресованные детской аудитории. Для них композитор непременно подыскивал занимательную интригу: скажем, из фортепианных пьес 1969 года – «Мультфильм с приключениями», «Марш Бармалея», из пьес 1978-го – «Чарли Чаплин насвистывает», «Колыбельная для кошки».

Это жизнерадостное не имеет ничего общего с расслабленностью души, оно наполнено пружинящей силой, побуждает к действию (очень примечателен в данном отношении Скрипичный концерт с его подзаголовком «Весенний», 1983). Характерно, к примеру, образное развитие многих номеров «Икара»: от гедонистической изысканности и прихотливой дансантности – к постепенному усилиению энергии мужественного преодоления, наступательного динамизма, суровой решимости (в первой картине – «Лесная сцена», «Игры девушек»). И даже самые лирические эпизоды балета чужды размягчённости, в них всё время прорывается волевая активность (см. в той же картине сцены «Сон Икара», «Дуэт Икара и Девушки», «Мечта Икара»).



Анализируя особенности творческого метода Сергея Слонимского, приходишь к мысли, что суть этого метода может быть определена как *стиль обострённых контрастов*. Сразу же следует оговорить, что аналогичная формулировка приложима и к музыке ряда других композиторов его поколения, в первую очередь Родиона Щедрина и Альфреда Шнитке. Следовательно, в этом было нечто общее и важное для художественного процесса тех десятилетий. В каких же конкретно индивидуальных формах претворяется данный принцип Слонимским?

Обратимся к одному из самых характерных для него контрастов, смысл которого условно можно выразить через сопоставление *демократизм* – *экспериментальность*. В данном случае эти понятия связываются с выбором тематики творчества и средств выражительности – выбором, который при прочих равных условиях ведёт либо к расширению, либо к сужению аудитории, способной к адекватному пониманию авторского замысла. В своё время Б.Ярустовский писал: «Считаю достойным уважения “многоканальный” метод работы С.Слонимского, чьи сочинения – «Виринея», Концерт-буфф, романсы на стихи Ахматовой и другие – будучи все высокого качества, адресованы разным слоям слушателей».²⁶

Демократическая направленность большинства лучших произведений композитора несомненна и базируется на отмеченном выше фольклорно-классическом фундаменте. Он умел наделить свои темы подлинной общительностью. Пути обретения этого важнейшего свойства различны.

Забота о восприятии широкой слушательской аудитории ясно ощутима прежде всего в повышенном внимании к горизонтали, к рельефному, пластичному,

²⁶ Ярустовский Б. Личный вкус плюс гражданская позиция // Сов.музыка, 1970. № 10. С.18.



выразительному мелосу. Может быть, особенно показателен в этом отношении щедрый, разнообразный, свободно льющийся тематизм опер «Виринея» и «Мария Стюарт».

Легко заметить, что внутренний состав мелодики Слонимского нередко удивительно прост. Так, её сквозную основу образуют всевозможные трихордные попевки с большой секундой, что сообщает им пентатонную окраску и привносит ощущение безусловной почвенности. Доступности восприятия интонационного потока весьма способствует и то обстоятельство, что мелос часто резонирует гармонии, то есть в горизонтальном контуре явственно прослушивается скрепляющий его гармонический каркас.

Один из секретов доходчивости заключается также в преобладающе речевой природе мелоса. Разумеется, интонации говора одушевляются музыкально, насыщаются кантиленностью, включаются в песенное по типу высказывание (причём не последнюю роль играет приём активного распева слогов). Это качество чаще всего предстаёт в непрямoliniйных, опосредованных формах, пронизывая и многие инструментальные сочинения (начало было положено в Альтовой сюите, 1959). И вовсе не случайно, что в балет «Икар» автор ввёл принципиально важную партию вокализирующего хора.

Поиск интонационной общительности мог быть связан и со стремлением опереться на богатейший опыт эмоционального высказывания, накопленный классикой XIX века. В вещах, подобных фортепианному «Интермеццо памяти Брамса» (1980), заметна ностальгия по открыто экспрессивному лиризму. Композитор был убеждён, что 1980-е годы станут временем расцвета романтических тенденций и, действительно, в нашей музыке тогда возникло целое направление, получившее название *неоромантизм*.

Внимательно вслушивался он и в народные



жанры современной формации. Так, в 1975 году появились сразу две концертные пьесы, в которых использованы не только цветисто-пёстрая гамма попевок деревенско-слободской частушечности, но и соответствующий инструментарий: балалайка, ложки – в «Праздничной музыке» в качестве солирующих на фоне симфонического оркестра, в «Песнохорке» в составе инструментального ансамбля, сопровождающего голос (песнохоркой в Новгородской и Псковской областях называют женщину, которая поёт частушки).

И, наконец, Слонимский оказался весьма восприимчив к новым явлениям в музыкально-бытовой культуре. Начав с сатирического пародирования мещанских мотивов в Первой симфонии, он в 1970-е годы противопоставил им своё серьёзное увлечение возможностями эстрадно-джазового музицирования, создав, помимо упоминавшегося Концерта для бит-группы с оркестром, «Экзотическую сюиту» для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1976) и введя подобный материал в среднюю часть Второй симфонии.

Качественно новым явлением для стиля Слонимского предстал тематизм «Марии Стюарт», где сквозь вуаль ренессансной мадrigальности и шотландского колорита отчётливо проступает тонко претворённая городская песенно-романская интонация отечественного происхождения.

Наряду с подобным материалом ярко демократической направленности активно развивалась в творчестве композитора и линия подчёркнуто экспериментального характера. С начала 1960-х годов он стал широко вводить в свою музыку всякого рода кластерные комплексы, додекафонию, четвертитоновую хроматику, элементы алеаторики, пантилизма, сонорную технику.

Ныне всё это привычно для слушательской аудитории, однако до сих пор отдельные его опусы подобного плана могут привести в замешательство



своей лабораторной направленностью либо тотальным проведением какого-либо одного технологического принципа.

Такова, к примеру, «Колористическая фантазия», предстающая в авторской записи как большой график, состоящий из множества условных обозначений. Или можно отметить туттийный раздел «Драматической песни» (ц.30), где каждому оркестранту предлагается автономная партия с индивидуализированным рисунком – в результате партитура насчитывает по вертикали 80 линий.

Тяготение к новациям объяснимо некоторыми свойствами натуры музыканта. Одно из них – склонность к игровой стихии, что отчётливо проявляется в детской музыке, но ощутимо и в ткани масштабных партитур. Например, в опере «Мастер и Маргарита» исполнители на фаготе и флейте *piccolo* участвуют в сценическом действии, одетые в костюмы Коровьева и Кота Бегемота. Элементы хеппенинга занимают воображение композитора, и он нередко «проводит» артистов на импровизацию, создавая канву для музыкально-исполнительского представления.

Существовала, однако, и более общая, глубинная причина, предопределяющая активный авторский поиск – необходимость адекватного моделирования сложных, напряжённых процессов современной действительности.

Взять, к примеру, сферу, которую принято определять как интеллектуально-психологическую. Для её воспроизведения Слонимский культивировал арсенал специфических средств, среди которых наиболее примечательны микрохроматика и свободный метроритм. Применение четвертитоновой шкалы с характерной для неё «переливчатостью» интонирования позволяло добиться особой тонкости и дифференцированности в запечатлении эмоциональных нюансов.

В графической записи мобильного



ритмического движения композитор применял тщательно разработанную им систему обозначений, реализация которой требует от каждого исполнителя слышания всей партитуры, в результате чего возникает иллюзия полной свободы мелодического развёртывания.

Разумеется, рассчитывать в данном случае приходилось только на безусловно инициативных музыкантов, что резко ограничивало распространение подобных сочинений. Тем не менее, Слонимский настойчиво продолжал создавать камерные опусы именно в этой манере (один из них – *«Musica lyrīca»* для флейты, скрипки и клавесина, 1981).

Многие новшества затем получали права гражданства в сочинениях вовсе не экспериментальных:

- такова, скажем, каденция солиста в «Тихой музыке» для флейты и симфонического оркестра (1981), выполненная на основе свободной ритмической записи;
- таков в «Симфоническом мотете» стереоэффект трёх групп низких медных, расположенных в кулисах и у задней стены;
- таково в монологе Марии из оперы «Мария Стюарт» сведение звуковой ткани всего к двум одноголосным линиям – сопрано и флейта (в цикле «Польские строфы» аналогичная комбинация казалась довольно экстравагантной).

Решающую роль в подобной адаптации того или иного приёма играет контекст произведения, функциональная целесообразность введения нового средства. Допустим, Слонимский широко использовал нестандартные исполнительские составы. Убедиться в том, что это не просто прихоть, можно, перелистывая его вокальные работы:

- в композициях по древневосточной лирике («Монологи», «Песнь песней») голоса выступают в сопровождении гобоя, валторны и арфы, что вносит особый колорит «первоозданности»;



- введение в «Песни трубадуров» квартета блок-флейт и лютни передаёт аромат давней эпохи;
- «Весёлые песни» в немалой степени оправдывают своё название благодаря чисто буффонному совмещению тембров флейты *piccolo* и тубы, поддержанных соответствующим набором ударных.

Приведённые примеры убеждают: между демократическими устремлениями композитора и его тяготением к художественному эксперименту отнюдь не пролегает пропасть. Активный поиск, пусть порой и приобретающий внешне парадоксальные формы, если и не давал сразу убедительного результата, то способствовал преодолению инерции, расширению творческих горизонтов.

Стилистические антиномии являлись в конечном счёте отражением образно-смысовых антитез, столь характерных для общей концепции творчества Слонимского. Противолежащие плоскости могли быть представлены порознь, в разных сочинениях. Допустим, «Песнь песней» – любование многообразными оттенками интимной лирики, а органная «Хроматическая поэма» (1969) – бурное извержение урбанистической энергии.

Но, как правило, контрасты взаимодействовали в рамках одного произведения. Так, идея Второй симфонии состоит в резком противопоставлении «высокого» (академические формы крайних частей) и «низкого» (бытовые жанры в средней части). В Фортепианной сонате причудливо уживаются тихие голоса девственной природы и экспансивный напор ритмов современного города, величавый былинный напев и экстатическая джазовая импровизация, нега девичьей хороводной и грузный топот брутального выплясывания.

Поражает обострённой контрастностью многонаселённый мир «Виринеи»: острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок, жгучая неудовлетворённость сущим и



звонкий гимн радостям бытия, сокровенный лиризм и бесшабашная удаль – всё смешивается в пёстрых картинах переломного для России времени. Особенно крутыми перепадами отмечен облик главной героини, то угловато-бунтарской, бескомпромиссной, то всеми силами души устремлённой к ласке, теплу.

Естественно, что столь высокий уровень контрастности порождал сильнейшее драматургическое натяжение, нередко вызывая, как следствие, «кадровый монтаж»: кинематографический тип развёртывания наиболее отчётлив в трёх последних картинах «Икара» и в большинстве разделов «Марии Стюарт». Так композитор добивался искомого – объёмной, многозначной, импульсивно-стремительной обрисовки событий и характеров.

Всё сказанное выше относительно написанного петербургским мастером в 1960–1970-е годы получило непосредственное продолжение в последующие десятилетия, а это были получившие широкий резонанс опера «Мария Стюарт» (1976) и Третья симфония (1982), затем – лучшие из последующих тридцати симфоний, созданная композитором большая оперная классика («Гамлет» 1991, «Виде́ния Иоанна Грозного» 1995, «Король Лир» 2001, «Антигона» 2006) и вокально-симфонические монументы типа Реквиема (2004) или оратории «Час мужества» (2015). Так что музыкальное искусство России второй половины XX и начала XXI века невозможно представить без лучших произведений Сергея Слонимского, и он по праву принадлежит к кругу художников, определяющих облик музыкальной культуры наших дней.

Библиография

Шостакович Д. Молодость музыки // Сов.музыка, 1966. № 1. С.6.
Ярустовский Б. Личный вкус плюс гражданская позиция //
Сов.музыка, 1970. № 10. С.18.



RESUME

V umeleckých dejinách Ruska sa 60. roky výrazne prihlásili dvakrát, v oboch prípadoch v dôsledku radikálnej svetonázorovej obnovy. V 19. storočí to súviselo najmä s roľníckou reformou, vznikom rôznorodého prostredia a národným hnutia a vyúsťilo do ústrednej etapy, prezentujúcej sa v tvorbe dvoch titanov literatúry – *Fjodora Fjodoroviča Dostojevského* (1829 – 1903) a *Leva Nikokajeviča Tolstého* (1828 – 1910), obrazmi peredvižníkov²⁷ na čele s maliarmi *Ivanom Nikolajevičom Kramskym* (1837 – 1887) a *Il'jom Jefimovičom Rjepinom*, hudbou *P. I. Čajkovského* a predstaviteľov *Mocnej hŕstky*.

V 20. storočí napredovali 60. roky na vrchole predchádzajúceho „uvolnenia“, a to najmä v podobe emancipácie sebaivedomenia si tvorivej inteligencie – teda ani nie tak vo vonkajších prejavoch, ako skôr vo vnútornom živote. A pokiaľ ide o hudobné umenie, hlavné impulzy pochádzali od mladých skladateľov reprezentujúcich rôzne regióny nadnárodnnej komunity tých rokov: Andrej Eshpai, Edison Denisov, Avet Terteryan, Veljo Tormis, Andrej Petrov, Sofia Gubaidulina, Sergej Slonimsky, Rodion Ščedrin, Alfred Schnittke, Elena Gokhman, Gia Kancheli, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov, Boris Tishchenko, Valery Gavrilin a ďalší.²⁸

Práve o nich Dmitrij Šostakovič v jednom zo svojich prejavov povedal: „У нас очень сильная, крепкая, пытливая молодёжь. Мне думается, что никогда ещё советская музыка не располагала таким многочисленным талантливым пополнением во всех почти наших республиках.“²⁹

²⁷ Peredvižníci bolo umelecké združenie ruských výtvarníkov druhéj polovice 19. storočia. Jeho vznik možno datovať rokmi 1870 – 1871. Za zdrojom združenia stalo vytvorenie dvoch skupín reprezentujúcich vtedajšie ruské umelecké centrá – Moskvu a Sankt Peterburg.

²⁸ Mená uvádzame podľa chronológie narodenia.

²⁹ „Máme veľmi silnú, silnú, zvedavú mládež. Zdá sa mi, že nikdy predtým nemala sovietska hudba taký veľký počet talentovaných regrútov takmer vo všetkých našich republikách.“



Táto generácia sa naplno deklarovala v 60. rokoch, preto sa jej predstaviteľom často hovorí „šestdesiatnici“. Od samého začiatku sa ukázalo ako iniciatívne postupovali v rozvoji nových ideových a tematických vrstiev, v aktualizácii hudobnej dramatickej tvorby, kompozičných foriem a žánrov, v rozvoji intonačnej zásoby aj iných výrazových prostriedkov. Opierajúc sa o úspechy ruských a sovietskych hudobných klasikov, mladí skladatelia zároveň aktívne rozširovali rozsah svojich hudobných vystúpení. Osvojili si štýlistiku „ruských“ diel Igora Stravinského, Bartókove princípy realizácie folklóru, črty „novej jednoduchosti“ Carla Orffa, techniku 2. viedenskej školy aj neskoršie systémy svetovej hudby.

V centre tejto plejády boli Slonimskij, Ščedrin a Schnittke, ktorí tvorili jej kreatívne jadro. To, čo urobil prvý z nich, je charakteristické pre „šesťdesiatroky“, najmä v počiatočnej fáze ich vývoja, teda v 60. – 70. rokoch 20. storočia.



Zdroj <https://www.csfd.cz/film/302996-intonacija-sergej-slonimskij/galerie/>

Sergej Michajlovič Slonimskij (1932–2020) sa vyznačoval mimoriadne všestranným rozsahom záujmov. Okrem komponovania bol známy aj ako autor muzikologických diel (hlavné sú knihy Симфонии Прокофьева/Prokofievove symfónie a Мелодика/Melodika), ako klavirista (vystupoval najmä s vlastnými dielami), ako pedagóg (profesor Leningradského/Petrohradského konzervatória v triedach



kompozície) a veľa úsilia venoval aj zberateľstvu folklóru, publicistike, hudobným a spoločenským aktivitám.

Pocit tvorivej nezávislosti sa už zmenil dokončením pôsobivo farebnej *Карнавальной увертюры/Karnevalovej predohry* (1957) a upevnil sa v procese tvorby Prvej symfónie (1958).

Pocit zvláštneho nadšenia zažil, keď sa pustil do rozvoja „nového ruského štýlu“, keď po vokálnom cykle *Песни волынцы/Piesne slobody* (1959, orchesterálne vydanie 1961) nasledovala *Sonáta pre husle sólo* (1960), klavírna sonáta (1962), kantáta *Голос из хора/Hlas zboru* (1964), opera *Виринея/Virineya* (1967). Tu predložil komplex jasných a originálnych uměleckých myšlienok spojených predovšetkým s odhalením nepreskúmaných aspektov národného charakteru.

Skladateľ zároveň prejavil záujem o najnovšie zvukové techniky: vo vokálnych skladbách *Польские строфы* (1963), *Прощание с другом в пустыне* (1966), *Монологи из древневосточной лирики* (1967), v inštrumentálnych súboroch *Диалоги* (1964, pre dychové kvinteto), *Антифоны* (1968, pre sláčikové kvarteto), v *Концерте-буфф* (1964, pre komorný orchester).

V ďalších rokoch hlavne experimentálna línia pokračovala v komornej opere *Мастер и Маргарита* (1973), v nových inštrumentálnych opusoch ako *Колористической фантазии* (1972, pre klavír) resp. *Solo espressivo* (1975, pre hoboj).

Sedemdesiate roky sú však charakteristické jasným uprednostňovaním tradičných foriem, avšak nie bez štipky akademizmu: také sú vokálne zbierky *Десять стихотворений А. Ахматовой* a *Четыре стихотворения О.Мандельштама* (obe 1974), skladby pre zbor a cappella *Четыре русские песни* (1974) a *Tichý Don* (1977), *Symfonické moteto* (1976) a *Druhá symfónia* (1977).

Štýl obohatili aj cudzie zdroje – napríklad konvenčné v antickom balete *Icarus* (1971), starofrancúzske vo vokálno-inštrumentálnej suite *Piesne trubadúrov* (1975), škótske v opere *Mária Stuart* (1978).



Všimnime si aj sviežo interpretované detské témy (vokálno-inštrumentálny cyklus *Veselé pesničky*, 1971) a aktívne využívanie prvkov popu a jazzu (*Koncert pre beatovú skupinu a symfonický orchester*, 1973).

Po fáze autorskej a skladateľskej evolúcie môžeme definovať niektoré konštanty charakteristické pre Slonimského tvorbu, predovšetkým v 60. – 70. rokoch 20. storočia.

Pre moderného skladateľa sa fenomén národného, ako je známe, prejavuje a realizuje v interakcii dvoch tradícií – folklórnej a domácej profesionálnej.

Vázby medzi umením Sergeja Slonimského a klasikou sa dajú ľahko vysledovať. Idú takmer výlučne po línii petrohradskej školy, ktorú reprezentujú mená M. Petrovič Musorgskij, Alexander Rimskij-Korsakov, čiastočne Alexander Glazunov.

Tieto súvislosti sa prejavujú v širšom rozsahu: od zhody jednotlivých etických a estetických kritérií (najmä pri interpretácii národného princípu) až po priamu podobnosť niektorých obrazov. Stačí poukázať na tematiku intermédia *Snehová búrka* v opere *Virineya* (od zboru *Расходилась, разгулялась* z opery Boris Godunov) a na epizódy vznášajúceho sa Ikara v poslednom obraze baletu (z korsakovských ptičích/vtáčich scén).

Skladateľovi sú blízke aj pramene neskoršieho pôvodu, najmä niektoré momenty diela Igora Stravinského a Sergeja Prokofieva. Vplyv Stravinského metódy sa prejavil v prirodzene flexibilnej implementácii osobitostí myslenia ľudových piesní a navyše v prelínaní prvkov ruských skomorochov (Concert Buff). Prokofievovské prvky sa najprv deklarovali sporadicky, predovšetkým vo vývoji charakteristickej sféry, neskôr – už čoraz zreteľnejšie v epickej monumentálnosti obrazov (Druhá symfónia).

Slonimského charakterizuje vedomá túžba byť národným umelcom. Dôkladné štúdium folklórnych zbierok a viačnásobné výlety do vidieckych oblastí krajiny s cieľom vypočuť si ruské piesne v ich autentickom prejave – to všetko umožnilo skladateľovi lepšie pochopíť základy národnej hudobnej kultúry.



Pokiaľ ide o ľudový materiál, Slonimskij vo svojej tvorbe inklinoval k archaickým vrstvám folklóru (napríklad kalendárové piesne) a na druhej strane k novým formám (povedzme drobnosti a predmestské texty). Tradičné piesňové žánre skladateľ aktívne prehodnocoval a vo svojich dielach im vtláčal iný vzhlad. Vo väčšej miere sa to týkalo piesne ľahavej, tklivej, menej v tanečnej.

Slonimského vzťah k folklóru bol selektívny aj vo vzťahu k lokusu: príťahovali ho najmä prejavy severozápadných oblastí Ruska. Aj keď skladateľ vstúpil do iných hudobných „nárečí“, vniesol znaky charakteristické pre tieto vrstvy. Povedzme, že zborový koncert *Tichý Don* (podľa románu M. Šolochova) je založený na typických frázach starých kozáckych piesní. V centre skladby je však použitý text a intonácia piesne, ktorú skladateľ nahral v regióne Pskov.

Práve vo folklóre Severozápadu našiel zvláštnu príchuť, ktorá sa rovnako vyznačovala pohanskými zaklínadlami a častuškami³⁰ drobnosťami posledných dní, impozantným statočným tancom a žalostným ženským ohlasom. To všetko nebolo vnímané z druhej ruky: od detstva to bolo absorbované spevom Matryony Aleksandrovna Nikitiny, ktorá dlho žila v dome Slonimských (skladateľ jej venoval niekoľko diel na pamiatku) a potom bol pohlenutý mnohými výlety po rodnej krajine.

Skladateľ, ktorý sa vo svojich dielach často opieral o ľudové texty, takmer vylúčil priame citovanie ľudových melódií a spravidla realizoval iba jednotlivé obraty a techniky ľudovej piesne. V každom z jeho diel možno nájsť intonačné analógie a zhody s melódiami ľudových piesní rôznych žánrov – predovšetkým židovských, kupalských,³¹ jarných a žatevných.

Okrem toho využil v profesionálnej tvorbe aj techniky ľudovej intonácie: vokálne *glissandi* smerom nahor a nadol, rytmicko-intonačné improvizácie interpreta,

³⁰ Dielo ústnej ľudovej poézie je štvorveršie alebo dvojveršie (lyrické alebo aktuálne, humorné), hrané na určitú melódiu.

³¹ Podľa mnohých folkloristov je obsah piesní Kupala spojený s rituálmi a mytologickým významom svätojánskeho sviatku.



intonáciu pomocou netemperovaných a ultrachromatických systémov a mnohé ďalšie.

Na tomto základe sa rozvíjala autorská samostatná tvorivosť podľa zákonitostí folklóru – ako ju prezentujú napríklad zodpovedajúce ukážky hudby Bélu Bartóka a Igora Stravinského.

Vezmieme si napríklad „ženské“ čísla *Songs of a Freelancer*, prvé skutočne originálne Slonimského dielo. Ani na chvíľu niet pochýb o tom, že sú tu zachytené národné prototypy. Ale zároveň tu nie je ani náznak priamej citácie prvkov roľníckeho života. A aký rafinovaný, napäť lyrický prejav sa tu objavil.

V dielach Slonimského je relatívna „intelektualizácia“ folklóru, na druhej strane prenikanie folklórnych prvkov do intelektuálnej sféry inštrumentálnej hudby. Tradície ľudového umenia v skladateľovej hudbe asimilujú črty mestskej kultúry a naopak – čisto mestské obrazy sú „okorenené“ hudobnými prvkami charakteristickými pre vidiecke prostredie. Nápev, pôvodom archaický, sa často interpretuje výrazne moderne, a naopak, moderný tematizmus sa často opiera o zreteľne archaické vrstvy hudobnej ľudovej kultúry.

Najcennejšie a najvýraznejšie črty Slonimského štýlu boli spojené s tvorivým rozvojom folklórno-klasického základu. Najdôležitejšia vlastnosť jeho hudobného jazyka – flexibilita, premenlivosť intonácie – pramení z variačného, improvizáčného spôsobu ľudového spevu. Metrorytmická organizácia tiahne k voľnej štruktúre, ku všetkým druhom nepravidelných a viacdielnych kombinácií.

Skladateľ považoval ruskú hudobnú reč za univerzálny systém, pretože podľa jeho slov sú v nej prepojené sever a juh, východ a západ. Nie nadarmo rád opakoval vetu Alexandra Bloka:³² „Všetko je nám jasné...“ Z toho vyplýva organická povaha individuálnej realizácie

³² Alexander Alexandrovič Blok/Александр Александрович Блок, (1880 – 1921) bol ruský básnik a dramatik. Pochádzal z kultivovaného prostredia, ktoré nezdieľalo socialistické názory. Sám však bol prívržencom revolúcie.



vyššie načrtnutého folklórno-klasického komplexu prostriedkov v iných tematických okruhoch.

Toto sú niektoré zo stránok starovekej východnej lyriky (komorná kantáta *Pieseň piesní*, 1975), gréckej mytológie (balet *Icarus*) a experimenty s rekonštrukciou rôznych modelov západoeurópskej hudobnej tvorivosti (starofrancúzska príchuť v suite *Songs of Trubadours* alebo škótske motívy v opere *Mária Stuart*), odraz reflexie moderného intelektualizmu (Sonáta pre sólové husle) a čisto „mestského“ cítenia (vokálny cyklus *Lyrické strofy*, 1964). To všetko zaručuje nezameniteľný skladateľský štýl, umožňuje ľahko zachytiť „timbre“ Slonimského v polyfónnom brillantnom priestore skladateľov jeho generácie.

Umenie Sergeja Slonimského vo svojej dominantnej časti vždy zostało umením aktívneho potvrdzovania života. Neznamená to, že by skladateľ nekládol náročné otázky, vyhýbal sa „bolestivým bodom“ ľudskej existencie – stačí pripomenúť vokálnu scénu *Rozlúčka s priateľom* či Blokove romance-priznania (1981), neskôr *Requiem*, opery *Antigona*, *Hamlet*, *Kráľ Lear*, Vízia Ivana Hrozného. Je zrejmé, že jeho základné pojmy sú dôrazne problematické, plné dramatických kolízií. Pozrite sa však bližšie na typické výsledky týchto kolízií.

Spoločensko-historická situácia na začiatku storočia, odhalená v kantáte *Hlas chóru*, je tragická. Protiklady sa koncentrujú v predposlednej časti a odolať prudkému náporu cynizmu, nevery, barbarstva sa zdá nemožné. Posledné slovo však zostáva viere v svetlo a rozum – v tichých, upokojujúcich zvukoch Epilógu sa opakovane pripomína pravda „Svet je krásny“.

Najzmysluplnnejšie partitúry 70. rokov – ako *Dramatická pieseň* (1973), *Symfonické moteto* a *Druhá symfónia* – sú plné pochmúrnych meditácií, v žiadnom prípade nie jednoznačných hľadaní, zábleskov intenzívnej konfrontácie. Ale zakaždým, ako niečo absolútne nevyhnutné, sa nad nimi vynoria obrovské kódy. Nešetriac zvukom, časom a výrazovými prostriedkami, autor s extrémnou vytrvalosťou presadzuje v ruských mohutných



intonáciách a majestátnych tutti žiadajú jasnosť a pevnosť ducha.

Zvláštny aspekt pozitívneho postoja sa prejavuje v sfére tvorivosti Sergeja Slonimského, ktorú možno nazvať *dionýzskou*. V jeho vývoji sa odhaľujú najjasnejšie farby skladateľovho hudobného jazyka, živosť a vtip jeho fantázie, zvláštna štavnatost žánrovej farebnosti a skutočne divadelná okázalosť. Spektrum obrazov v tejto sfére je veľmi široké: rozmarne zvonivý rozprávkový svet (v prvých troch *Choreografických miniatúrach*, 1963), obrazy masových slávostí (v celej sérii opusov, počnúc *Karnevalovou predohrou*), skeče moderného mestského oddychu (Koncert pre beaty – skupiny s orchestrom), vtipné skeče (medzi najlepšími príkladmi – *The Passing Beauty* zo spomínaných *Choreografických miniatúr*).

Skladby adresované detskému publiku znejú radosťou, smiechom. Pre nich skladateľ určite hľadal zábavnú intrigu: napríklad z klavírnych skladieb z roku 1969 – *Kreslená s dobrodružstvom*, *March of the Barmaley*, z hier z roku 1978 – *Charlie Chaplin Whistling*, *Lullaby for mačka*.

Táto životná láska nemá nič spoločné s uvoľnením duše, je naplnená silou, pobáda k akcii. Pozoruhodný je v tomto smere *Husľový koncert* s podtitulom *Jar* (1983). Typické je napríklad rozvíjanie mnohých čísel z Ikara: od hedonistickej rafinovanosti a rozmarného tanca – až po postupné zvyšovanie energie odvážneho prekonávania, útočnej dynamiky, prísneho odhodlania. A aj tým najlyrickejším epizódam baletu je cudzia mäkkosť, vždy prerazí vôľová aktivita.

Analýzou čít kreatívnej metódy Sergeja Slonimského sme dospeli k záveru, že podstatu tejto metódy možno definovať ako *štýl zostrených kontrastov*. Podobná formulácia je aplikovateľná aj na hudbu mnohých ďalších skladateľov jeho generácie, predovšetkým Rodiona Ščedrina a Alfreda Schnittkeho. Bolo to spoločné a dôležité pre umelecký proces týchto desaťročí. V akých konkrétnych individuálnych podobách tento princíp Slonimsky realizuje?



Vráťme sa k jednému pre neho z najcharakteristickejších kontrastov, ktorého význam možno konvenčne vyjadriť spojením: *demokracia a experimentovanie*. Tieto pojmy sú spojené s výberom tém tvorivosti a výrazových prostriedkov – výberom, ktorý za rovnakých okolností vedie buď k rozšíreniu, alebo k zúženiu publike schopného adekvátnie pochopiť autorovu tvorbu a zámer. Muzikológ Boris Yarustovsky svojho času napísal: „Považujem za hodný rešpektu „viackanálovú“ metódu práce S. Slonimského, ktorej skladby – „Virineya“, Koncertný fanúšik, romance na básne Achmatovovej a iných – sú všetky vysoko kvalitné, sú adresované rôznym vrstvám poslucháčov.“³³

Demokratická orientácia väčšiny skladateľových najlepších diel je nepopierateľná a vychádza zo spomínaného folklórno-klasického základu. Vedel, ako dať svojim témam skutočnú úprimnosť. Starosť o vnímanie širokým publikom je badateľná predovšetkým vo zvýšenej pozornosti k horizontálnym, reliéfnym, plastickým aj expresívnym melódiam. Možno sú v tomto smere výpovedné najmä veľkorysé, pestré, voľne plynúce témy opier *Virinea* a *Mária Stuart*.

Lahko vidieť, že vnútorná štruktúra Slonimského melódie je často až prekvapivo jednoduchá. Jeho základ tvoria trichordálne melódie s veľkou sekundou, ktorá im dodáva pentatonickú farbu a prináša pocit bezpodmienečného ukotvenia. Prístupnosť vnímania toku intonácie je uľahčená tým, že melódie často rezonujú v harmónii, harmonický rámec, ktorý ich drží pohromade, je zreteľne počuť v horizontálnom smere.

Hľadanie intonačnej súdržnosti by sa mohlo spájať aj s túžbou oprieť sa o bohaté skúsenosti emocionálneho prejavu nahromadené klasikmi 19. storočia. Vo veciach, ako je klavírne *Intermezzo in Memory of Brahms* (1980), je cítiť

³³ Ярустовский Б. Личный вкус плюс гражданская позиция // Сов.музыка, 1970. № 10. С.18.



nostalgiu po otvorené expresívnej lyrike. Skladateľ bol presvedčený, že 80. roky budú rozkvetom romantických tendencií a skutočne vtedy v našej hudbe vznikol trend novoromantizmu.

Slonimsky je náchylný na nové javy v hudobnej a každodennej kultúre. Počnúc satirickou paródiou na filištínske motívy v Prvej symfónii, v 70. rokoch sa proti nim postavil so svojou väšňou pre pop-jazzovú hudbu, pričom okrem spomínaného *Koncertu pre beatovú skupinu* s orchestrom vytvoril aj *Exotic Suite* pre dvoje huslí, dve elektrické gitary, saxofón a perkusie (1976) a uvedenie podobného materiálu v strednej časti Druhej symfónie.

Kvalitatívne novým fenoménom pre Slonimského štýl bola tematika *Mary Stuart*, kde cez závoj renesančného madrigalizmu a škótskej hudobnej príchute jasne vystupuje jemne stelesnená intonácia mestskej piesňovej romantiky domáceho pôvodu.

Spolu s týmto materiálom sa v skladateľovej tvorbe aktívne rozvíjala demokratická orientácia a *línia experimentálneho charakteru*. Od začiatku 60. rokov začal zavádzat do svojej hudby všetky druhy klastrových komplexov, dodekafóniu, štvrttónovú chromatiku, prvky aleatoriky, pointilizmu a sonoristickú techniku.

Dnes je to známe, ale niektoré jeho práce môžu spôsobať aj určitý zmätok s ich „laboratórnym“ zameraním alebo úplnou implementáciou akéhokoľvek technologického princípu.

Takou je napríklad *Coloristic Fantasy*, ktorá sa v autorskom zázname partitúry objavuje ako veľký graf mnohých konvenčných symbolov. Alebo si môžeme všimnúť tutti sekciu *Dramatic Song* (c.30), kde je každému hráčovi orchestra ponúknutý samostatný part s individualizovaným vzorom – výsledkom je, že partitúra má 80 zvislých čiar. Príklon k inováciám sa vysvetľuje niektorými vlastnosťami hudobníckovej povahy. Jedným z nich je *priklon k prvku hry*, ktorý sa prejavuje v hudbe pre deti, ale je citeľný aj vo veľkorozmerných partitúrach. Napríklad v opere *Majster a Margarita* sa na scéne zúčastňujú účinkujúci v hre na fagot a flaute pikole, oblečení v kostýnoch Korovieva a Cat



Behemoth. Prvky happeningu zamestnávajú predstavivosť skladateľa, ktorý často „provokuje“ umelcov k improvizácii, čím vytvára rámec pre hudobné predstavenie.

Bol tu však hlbší dôvod, ktorý predurčoval autorovo aktívne hľadanie – *potreba adekvátne modelovať zložité, intenzívne procesy modernej reality*.

Vezmieme si napríklad sféru, ktorá je zvyčajne definovaná ako intelektuálna a psychologická. Na jeho reprodukciu si Slonimskij vypestoval arzenál špecifických prostriedkov, z ktorých najvýznamnejšie sú *mikrochromatika* a *voľný metrorytmus*. Použitie štvrttónovej stupnice s jej charakteristickou „*iridescenciou*“ intonácie umožnilo dosiahnuť osobitnú jemnosť a diferencovanosť pri zachytávaní citových nuáns.

Pri grafickom zázname rytmického pohybu použil skladateľ ním starostlivo vyvinutý systém notácie, ktorého realizácia vyžaduje od každého interpreta počuť celú partitúru, v dôsledku čoho vzniká ilúzia úplnej slobody melodického rozvoja. Samozrejme, v tomto prípade sa muselo počítať len s bezpodmienečne sebamotivovanými hudobníkmi, čo výrazne obmedzovalo distribúciu takýchto skladieb. Napriek tomu Slonimsky vytrvalo pokračoval v tvorbe komorných opusov týmto spôsobom (jedným z nich je *Musica lyrics pre flautu, husle a čembalo*, 1981). Mnohé inovácie potom získali občianske práva v spisoch, ktoré neboli vôbec experimentálne:

- taká je napr. kadencia sólistu v *Tichej hudbe* pre flautu a symfonický orchester (1981), na základe voľnej rytmickej nahrávky;

- taký je stereo efekt troch skupín dychovej sekcie, umiestnených v bočnom a zadnom priestore v *Symfonickom motete*;

- taká je redukcia zvukovej látky len na dve monofónne línie – soprán a flautu v monológu Márie z opery *Mary Stuart* (v cykle *Poľské strofy* podobná kombinácia pôsobila dosť extravagantne).

Rozhodujúcu úlohu pri takejto úprave konkrétnej techniky zohráva kontext práce, funkčná účelnosť zavedenia nového prostriedku. Napríklad Slonimsky hojne *využíval*



neštandardnú interpretáciu. O tom, že nejde len o rozmar, sa môžeme presvedčiť, ak si prelistujete jeho vokálne diela:

- v skladbách založených na starých východných textoch (*Monólogo*, *Pieseň piesní*) sú hlasy sprevádzané hobojom, lesným rohom a harfou, čo dodáva osobitnú príchuť „prvotnosti“;

- úvod k *Songs of Trubadours* kvarteta zobcových flaút a lutien vyjadruje príchuť stredoveku;

- *Merry Songs* v nemalej miere ospravedlňuje svoj názov vďaka čisto bizarrej kombinácii píkolovej flauty a tuba timbre, podporenej zodpovedajúcou súpravou bicích.

Uvedené príklady sú presvedčivé: medzi demokratickými ašpiráciami skladateľa a jeho sklonom k uměleckému experimentu nie je v žiadnom prípade prieťať. Aktívne hľadanie, aj keď miestami nadobúdajúce navonok paradoxné podoby, ak neprinieslo hneď presvedčivý výsledok, pomohlo prekonať zotrvačnosť a rozšíriť tvorivé obzory.

Štylistické antinómie boli v konečnom dôsledku odrazom figuratívnych a sémantických protikladov charakteristických pre všeobecnú konцепciu Slonimského diela. Protiľahlé roviny mohli byť prezentované oddelené, v rôznych kompozíciách. Spravidla sa kontrasty interagovali v rámci jedného diela. Myšlienka *Druhej symfónie* spočíva v ostrom kontraste medzi „vysokým“ (akademické formy extrémnych častí) a „nízkym“ (každodenné žánre v strednej časti). V klavírnej sonáte sa bizarre spájajú tiché hlasy panenskej prírody a expanzívny tlak rytmov moderného mesta, majestátна epická melódia a extatická jazzová improvizácia, blaženosť dievčenského kruhového tanca a ľažké dupotanie brutálnych tanečných prejavov.

Ľudnatý svet opery *Virineya* udivuje zvýšeným kontrastom: ostrá dráma sociálnych kolízií a bezstarostná nevinnosť žánrových scén, spaľujúca nespokojnosť s existujúcim a zvučným chválospevom radosti života, intímna lyrika a bezohľadná zdatnosť – všetko sa mieša do farebných obrázkov zlomového bodu pre Rusko. Obzvlášť strmé zmeny poznačili vzhľad hlavnej postavy, či už



rebelujúcej, nekompromisnej, alebo so všetkou silou duše túžiacej po náklonnosti, vrúcnosti.

Prirodzene, že vysoká úroveň kontrastu vyvolala silné dramatické napätie, ktoré často spôsobilo aj „kádrovanie“: najvýraznejšie je v posledných troch obrazoch *Icarus* a vo väčšine častií *Mary Stuart*. Skladateľ dosiahol to, čo hľadal – objemné, nejednoznačné, impulzívne zobrazenie udalostí a postáv.

Vo všetkom, čo sme uviedli a čo napísal petrohradský majster v 60. – 70. rokoch 20. storočia, sa priamo pokračovalo v nasledujúcich desaťročiach, a to boli opery *Mária Stuart* (1976) a *Tretia symfónia* (1982), ktoré získali širokú rezonanciu a potom to najlepšie z ďalších 30 symfónií, veľké operné klasiky vytvorené skladateľom (*Hamlet* 1991, *Videnia Ivana Hrozného* 1995, *Kráľ Lear* 2001, *Antigona* 2006) a vokálno-symfonické monumenty ako *Requiem* (2004) resp. oratórium *Hodina odvahy* (2015).

Hudobné umenie Ruska druhej polovice 20. a začiatku 21. storočia si nemožno predstaviť bez najlepších diel Sergeja Slonimského a právom preto patrí do okruhu umelcov, ktorí definujú obraz hudobnej kultúry našich dní.

BIBLIOGRAFIA

ŠOSTAKOVIČ, D. *Молодость музыки*, Сов.музыка, 1966. № 1. С.6.
JARUSTOVSKIJ, B. *Личный вкус плюс гражданская позиция*,
Сов.музыка, 1970. № 10. С.18.

Alexander Ivanovič Demchenko je doktor umenia a profesor Štátneho konzervatória v Saratove, Štátnej univerzity v Saratove, Saratovskej regionálnej vyskej školy umení a Tambovského hudobného a pedagogického inštitútu. Patrí k významným vedeckým pracovníkom, publicistom, organizátorom hudobného života.

Viac na

<https://kmpztr.ru/en/authors/books/demchenko-aleksandr-ivanovich/>





Mgr. Milan DUSPIVA

ZUŠ Pardubice-Choceň
Česko

**TEORBA A JEJÍ ÚLOHA V ITÁLII
V PRVNÍ POLOVINĚ 17. STOLETÍ**
Theorbo and its Role in 17th Century Italy

Dokončenie z predchádzajúceho čísla

Jak již bylo řečeno výše, hlavní příčinou vzniku chitarrone byla potřeba nástroje, který by vyhovoval doprovodu zpěvu. K doprovodu byl tento nástroj pak využíván v podstatě ve všech oblastech tehdejší hudební produkce. Objevilo se dokonce několik autorů, kteří pro něj komponovali i sólové skladby a zanechali nám tak svědectví o hlavních technikách hry.

Postavení loutnistů na počátku 17. století

V Itálii v 17. století byli na všech hudebně aktivních dvorech zaměstnáni loutnisté, kteří dostávali pravidelný plat. Měli na starost skládat a hrát hudbu určenou pro akce konané uvnitř, jako byly tance a další zábava, provádět *musicu privatu*, doprovázet sólový zpěv a hrát ve větších ansámblech uzpůsobených pro opery, hry a „intermedi“. Sólová vystoupení profesionálních loutnistů byla většinou provozovaná v soukromí, často v elitních akademích. S rostoucí poptávkou po doprovázení se mnoho loutnistů začalo živit pouze hrou continua. Kromě toho existovala i skupina příležitostních hudebníků, kteří byli najímáni



nepravidelně při větších oslavách a větších kulturních akcích. Oproti 16. století se loutnové nástroje dostaly i do kostelů, a to nejen kvůli hře continua. Na dvorech, kde se hudba provozovala ve větším měřítku, byli loutnisté jako např. Kapsberger pověření dohledem nad ansámblem instrumentalistů a plnili také administrativní úkoly s touto pozicí spojené. Kromě toho byli téměř vždy pověřováni vyučováním hudební teorie a zpěvu jako doplňku ke hře na loutnu; formování mladých hudebníků bylo také často svěřeno loutnistovi.

Spíš než šlechtický původ, jaký měl například Kapsberger, byla rozhodující podmínkou pro zaměstnání u šlechtického dvora v Itálii příslušnost ke známé hudební nebo přímo loutnové dynastii. Takových rodin bylo v 16. a 17. století velmi mnoho. Pro teorbu byla nejvýznamnější především dynastie Piccinini, ze které pocházel teorbista a loutnistka Alessandro. Dalšími loutnisty s rodinným hudebním původem byli Vincenzo Galilei, Fabrizio Dentice a mnoho dalších. Zatímco šlechtické dvory oceňovaly vysokou úroveň umění, které tito umělci měli, pro loutnisty to byla skvělá možnost, jak se dostat do vyšších kruhů i přes svůj neurozený původ a zajistit si tak obživu. Naučit své potomky umění hry na loutnu proto byl nejen způsob, jak zajistit pokračování tradice, ale také jak zajistit své rodině zaměstnání a dobré postavení.³⁴

Sólové skladby pro teorbu

Z první poloviny 17. století se nám dochovalo sedm tisků a dvanáct rukopisů se sólovými skladbami pro teorbu.³⁵ V nich převažují především toccaty a tance, hlavně corrente a gagliarde. Ve skladbách všichni autoři používají více či méně stejné techniky hry na teorbu, které, kromě

³⁴ Blíže k tomuto tématu viz COELHO, Victor: *The Manuscript Sources of Seventeenth-century Italy*, New York 1995, s. 19 – 22.

³⁵ Tisky jsou rozebrány v kapitolách o jednotlivých autorech ve čtvrté kapitole. O rukopisech pojednávám v páté kapitole.



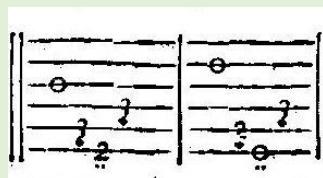
Castaldihho, popisují v interpretačních pokynech v úvodu ke svým sbírkám. Jsou to ***strascini, tremolo, arpeggio***.

Campanella je technika hry, která je pro teorbu díky prvním dvěma podladěným strunám obzvláště vhodná. Je to hra stupnicových běhů, kdy se jednotlivé noty nehrají postupně na jedné struně, ale každá nota se zahráje na jiné struně. Přestože ji skladatelé ve svých skladbách občas používají, nepíší o ní v úvodech ke svým sbírkám.



Vlevo campanella v tabulatuře ze skladby Canarios z Kapsbergerovi *Libro quarto* (výřez), vpravo přepis do moderní notace.

Hra ***arpeggií*** je kvůli ladění teorby také specifická. Aby noty arpeggia zněly od nejnižší po nejvyšší, je potřeba zahrát nejprve čtvrtou (případně jinou basovou) strunu a po ní pak druhou, první a třetí.



Arpeggio, výřez z PICCININI: *Intavolatura*, s. 6.

Použijeme-li však tento princip striktně vždy, nezískáme pokaždé vzestupné arpeggio. Takový případ je například v toccatě Arpeggiaté od Kapsbergera, kde v některých hmatech jsou noty v unisonu, někde jsou noty první nebo druhé struny výš než ty na třetí. Je proto otázkou, do jaké míry byl tento model hry arpeggia v 17. století dodržován



nebo upravován podle potřeby. Kapsberger pro arpeggio už ve své *Libro primo* uvádí značku ,³⁶ Melii pouze tečku nad notou.³⁷ Alessandro Piccinini ho neznačí, protože, jak píše, arpeggio se má hrát při každé příležitosti, tedy kdekoliv je dostatečně dlouhý akord. Jen ve speciálních případech označuje místo s arpegiem číslicí 4 nebo 2 u osminové noty v rytmickém rádku nad tabulaturou, podle toho, jestli se má akord rozdělit na čtyři nebo 2 noty.³⁸ Castaldi žádnou speciální značku pro arpeggio nemá.

Další technikou, která se objevuje v tabulaturách, je ***strascini***. Lze poznat podle obloučku, který je pod dvěma a více notami, které se takto mají zahrát. Provádí se brnknutím první noty, zbylé se zahrají pouze levou rukou. Z dnešního pohledu se jedná o více not po sobě zahraných pouze legátem. Při přechodu na další strunu pak pravá ruka tuto opět zahraje. Oblouček je u Kapsbergera a Castaldihho vždy naznačen od první do poslední noty, která má být touto technikou provedena. U Picciniho a Meliiho tomu tak není, obloučky jsou krátké a občas pouze u prvních třech not z delší pasáže. Důvodem je evidentně způsob tisku. Zatímco sbírky prvních dvou jsou tištěné pomocí měděných rytých plátů, Picciniho a Meliiho pomocí sesazovaných znaků, které neumožňovaly vytisknout delší obloučky.

Tremolo je další technika, o které se zmiňují všichni autoři kromě Castaldihho. Podle Kapsbergerova popisu se jedná o dnešní vibrato, tedy rychlé natahování a povolování struny prstem levé ruky ležícím na příslušné notě.³⁹ Piccinni uvádí dokonce tři druhy tremola. Jedno se stejně jako u Kapsbergera shoduje s dnešním vibratem, další je v dnešním názvosloví trylek, poslední se provádí pravděpodobně jemným rychlým drnkáním prstem pravé ruky na strunu.⁴⁰ V notách ho Melii jako jediný označuje nad příslušnou notou písmenem *T*.

³⁶ KAPSBERGER: *Libro primo*, s. 4.

³⁷ MELII, Pietro Paolo: *Intavolatura di Liuto attiorbato, e di Tiorba, Libro Quinto*, Benátky, 1620, s. 3.

³⁸ PICCININI: *Intavolatura*, s. 6.

³⁹ KAPSBERGER: *Libro quarto*, s. 2.

⁴⁰ Ze slovního popisu není zcela zřejmé, jak se má poslední tremolo provést.



Kapsberger také píše o průtazích, kterým říká **accento** nebo **finta⁴¹** a **trylcích**. Zatímco u průtahu se omezuje pouze na informaci, jak jej provést, o trylku píše, že „hrát bez trylků neboli akcentů je bez chuti, kromě míst, která jsou tak rychlá, že se to nedá stihnout.“⁴²

Teorba jako nástroj bassa continua

Hlavní úlohou teorby byla bezesporu hra bassa continua. Byla využívána snad ve všech druzích hudby s doprovodem. Své místo měla v doprovázené monodii, kde se často zpěváci doprovázeli sami, ale i ve větších souborech jako doprovod vícehlasých madrigalů. Kromě světské hudby byla využívána i v církevní hudbě. Byla součástí jak malých, tak velkých souborů instrumentální hudby. Z dochovaných scénických poznámek k operám je zřejmé, že měla své místo i v orchestru.⁴³

V continuu, podle velikosti souboru, mohla mít dvě různé úlohy – ornamentální a podpůrnou, jak píše Agazzari:

„Tak rozdělíme nástroje do dvou skupin: to jsou jedny jako podpůrné a další jako ornamentální. Jako podpůrné jsou to ty, které vedou a podporují celé tělo hlasů a nástrojů zmíněného ansámlu, kterými jsou varhany, gravicembalo, atd. a podobně doprovází jen páry sоловých hlasů loutna, teorba, harfa, atd. Jako ornamentální jsou ty, které svou hravostí a kontrapunktem dělají harmonii přijatelnější a znělejší. Takové jsou loutna, harfa, lirone, citera, spinet, chitarrina, housle, pandora a další podobné.“⁴⁴

PICCININI: *Intavolatura*, s. 3 – 4.

⁴¹ „Accento è finta“ KAPPSBERGER: *Libro quarto*, s. 2.

⁴² "Il sonare senza trilli ouer' accenti, fuor che ne tuoghi doue la prestezza siataie che nonli ametta, è cosa insipida." KAPPSBERGER: *Libro quarto*, s. 2.

⁴³ Podrobně úlohu teorby v různých seskupeních probírá MASON: *The chitarrone*, s. 31 – 116.

⁴⁴ „Per tanto divideremo essi strumenti in duoi ordini: cioe in alcuni, come fondamento: et in altri, come ornamento. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e strumenti di detto Concerto: qual sono, Organo, Gravicembalo, etc. e similmente in occasione



O tom, že teorba kromě podpůrné funkce měla i funkci ornamentální, se můžeme přesvědčit například ve sbírce *Libro terzo* od Kapsbergera, kde jsou vypsané doporučené ornamenty ke zdobení melodie v různých tóninách.

Jak přesně vypadala v praxi hra doprovodu na teorbu, je obtížné zjistit. Přestože se dochovalo velké množství sbírek, které uvádějí teorbu jako doprovodný nástroj, nedozvíme se z nich o praxi nic. Hráči continua hráli spolu s ostatními nástroji z basového partu, který byl, ale nemusel být číslovaný. Praxe byla zcela jistě improvizacní. Agazzari o tom píše:

„Počet skladeb na koncert je pro mě samo o sobě dostatečným důvodem pro zavedení podobného způsobu hraní: neboť kdyby člověk měl vypsat všechna díla, která během jednoho roku nazpívají v jediném římském kostele, kde se s oblibou koncertuje, pak by varhaník musel mít větší knihovnu než kdejaký doktor práv. [...] Pro toho, kdo hraje, není nutné ani potřebné napsat všechny části tak, jak jsou, jelikož hraje doprovod ke zpěvu, a ne proto, aby ho hrál přesně, jak má být.“⁴⁵

Dochovalo se však i šest knih s vypracovanými doprovody pro teorbu v tabulatuře. Nejstarší z nich je *Il primo libro si madrigali a cinque voci* od Salomone Rossiho, vydaná roku 1600 v Benátkách. V této knize pětihlásých madrigalů je šest doplněno tabulaturou pro chitarrone. Je to nejstarší dochovaná tabulatura pro

*di poche, e soli voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc. Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contrapontegiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia: cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Violino, Pandora et altri simili.“ AGAZZARI, Agostino: *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*, Siena, 1607, s. 3.*

⁴⁵ „*[...] la quantità dell'opere neccesarie al conserto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil commodità di sonare: poiché se si avessero ad intavolare o spartire tutte l'opere che si cantano in fra l'anno in una sola Chiesa di Roma, dove si fa professione di consertare, bisognerebbe all'Organista che avesse maggior libraria che qualsivoglia Dottor di legge; [...] conchiudendo non esser bisogno, né necessario a chi suona far sentir tutte le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per sonar l'opera come sta, che e diversa cosa dal nostro soggetto.“ AGAZZARI: *Del sonare*, s. 12.*



chitarrone vůbec. Z Kitsosova podrobného rozboru tabulatury však vyplývá, že pro tuto knihu je vyžadován nástroj laděný v A bez podladěných prvních dvou strun, celkově s jedenácti sbory se sedmi sbory hmatnými (sedmou strunu je občas potřeba zmáčknout v prvním pražci).⁴⁶ Laděním je tak bližší spíše arciloutně než chitarone. Tabulatura je svým stylem bližší loutnovým doprovodům šestnáctého století než improvizacní praxi nového stylu 17. století. Je patrně míněna jako doprovod sólového prvního hlasu, protože její harmonie je občas v příkrém rozporu s harmonií původního pětiglasu.⁴⁷

Kapsberger vydal tři knihy, ve kterých je vypracovaný doprovod v tabulatuře. Jedná se o *Libro primo di villanelle*, Řím, 1610, *Libro terzo di villanelle*, Řím, 1619 a *Libro primo di arie passegiate*, Řím, 1612. Vzhledem k tomu, že byl Kapsberger profesionál, který znal hru na teorbu do detailu, lze předpokládat, že jeho vypracování continua je velice blízké tehdejší praxi.

První dvě knihy obsahují kromě osnovy pro hlyasy, continuo, a tabulatury pro teorbu i alfabeto. V druhé knize je bas číslovaný. Vypsaný doprovod ve dvou knihách villanel je jednoduchý, akordický. Chitarrone kopíruje až na pár výjimek basovou linii. Změny, například opakování basu v hlubší oktávě, jsou vytvořeny jen za účelem podpoření harmonicko-rytmické struktury. Plnost akordů se mění podle charakteru skladby. Pokud zpívá pouze jeden hlas, je doprovod převážně jen dvouglasý, u víceglasu pak je plnější. Nejčastěji jsou v doprovodu kvintakordy, případně sextakordy. Kvartsextakordy a septakordy se objevují jen

⁴⁶ KITSOS, Theodoros: *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, York, 2005, s. 28 – 37. Tuto teorii by potvrzoval dochovaný nástroj, jehož fotku otiskl Smith ve svém článku *On the Origin of the Chitarrone*. Má sedm sbory hmatných, prodloužený krk a krátkou menzuru, což odpovídá Kitsosovu popisu nástroje potřebného pro Rossiego tabulaturu. Na druhou stranu nesplňuje z dnešního pohledu hlavní podmínku pro chitarrone – první dvě struny nebo alespoň jednu podladěnou o oktavu níž. Je tedy přinejmenším diskutabilní, jestli Smithova fotka zobrazuje opravdu chitarrone. SMITH, Douglas Alton: *On the Origin of the Chitarrone*, in: Journal of the American Musicological Society, Vol. 32, No. 3, 1979, s. 440-462.

⁴⁷ KITSOS: *Continuo*, s. 47 – 48.



výjimečně. Průtahy z kvarty do tercie jsou použity téměř při každé příležitosti a to i tam, kde jezpívázpěvák. V kadencích uvnitř i na konci písni jsou vždy užity durové akordy jak na dominantě, tak na tónice.

Ve sbírce *Libro primo di arie passegiate* Kapsberger používá v tabulatuře podobné postupy jako u villanel. Zatímco villanely jsou lehké strofické písni, arie mají charakter prokomponované zdobené písni recitativního stylu. Na některých místech jsou dlouhé basové noty rozdělené na menší hodnoty, kadence jsou složitější a využívají septakordy a kvartsextakordy.⁴⁸ Kapsberger také reaguje na text a ve vypjatějších místech používá více disonancí. Na závěr kadence zde nepoužívá durový akord v místech, kde po něm před úderem dalšího akordu má nastoupit mollová tercie. V případě, že se nějaká fráze opakuje, zpracovává ji pokaždé jinak. V knihách se také občas vyskytnou postupy v paralelních kvintách a oktavách.

Flaminio Corradi byl tenorista a pravděpodobně i skladatel. Z jeho života je známo pouze to, že byl zaměstnán v letech 1615 až 1620 u sv. Marka v Benátkách a později v letech 1630 až 1644 u rodiny Bentivoglio.⁴⁹ Vydal jednu tištěnou sbírku písni *La stravaganze d'amore* v Benátkách roku 1616. Ta byla pravděpodobně populární, protože byla o dva roky později vydána podruhé. Obsahuje patnáct písni, z nichž ve většině případů jde o dueta, charakterem podobná Kapsbergerovým villanelám. Vokální party jsou nejvíše, pod nimi je basová linka a tabulatura pro chitarone. Alfabeto je umístěné nad notovým systémem. Vypracovaný doprovod v tabulatuře je jednoduchý. Používá dva styly – jednoduché podpůrné akordy, použité především v recitativních pasážích, a tam, kde je melodie bohatší, ji doprovod kopíruje jako doplněk k akordům. Jediné disonance, které se využívá, je průtah z kvarty na terci ve vnitřních i závěrečných kadencích. Používá se stále stejných hmatů akordů

⁴⁸ Podrobně viz ibid. s. 66.

⁴⁹ FORTUNE, Nigel, MILLER, Roark: *Corradi, Flaminio in Oxford Music Online*, in: [online] 2014. [cit. 18. 4. 2014]. Dostupné z:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06547?q=corradi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.



campanelly všude, kde jen je to možné. V kadencích Corradi používá akordy bez tercie, tercie (durová) je přítomná v alfabetu. Občasné transpozice basu o oktávu níž jsou přítomné i v této sbírce. Zřejmě z důvodu udržení znělosti harmonie je akord občas na dlouhých notách zopakován znovu.⁵⁰ Oproti Kapsbergerovi je Corradimu doprovod méně nápaditý, přestože vyžívá různé techniky levé ruky.

Sbírka *Caprici a due stromenti* od Castaldiego obsahuje kromě jiného šest písni s vypracovaným continuem v tabulatuře.⁵¹ Všechny jsou strofické a jejich tématem je láska. Rozvržení je stejné jako u ostatních sbírek – navrchu sólový hlas, pod ním basová linka a nejnižě tabulatura. Neobsahuje alfabeto. Castaldi ho považoval za „pedantské harampádí“.⁵² Pravděpodobně k tomu byl motivován i svým politickým postojem proti Španělsku, neboť považoval alfabeto za španělský systém. Oproti Kapsbergerovi a Corradimu je basová linie u Castaldiego vedena více melodicky, nedává tak důraz pouze na harmonickou funkci basu. To, spolu s dalšími prvky v jeho skladbách, odhaluje jeho větší spojitost s hudbou renesance. Vzhledem k melodické povaze basu nedodržuje Castaldi jeho linku ve vypracovaném doprovodu, aby tak mohl vytvořit doprovod, který více podpoří zpěv. Používá k tomu transpozici o jednu nebo i o dvě oktávy níž, oktávové skoky podporující harmonickou a rytmickou artikulaci. Využívá plně basových strun nástroje. Přidává také průchozí tóny v basové lince na místech, kde bas postupuje po tercích nebo kvartách a kde zároveň hlas nemá žádný výrazný pohyb. Naopak na místech, kde má zpěvák výrazný pohyb, doprovod zjednoduší, aby byl průzračnější. Na rozdíl od Kapsbergera a Corradiego se snaží vyhovět pravidlům kontrapunktu a snaží se vynout paralelním postupům. Zapojuje do svých doprovodů často imitaci. Používá spíše jednoduchou sazbu, patrně kvůli tomu, že doprovází sólový hlas. Hustší sazbu používá především na začátcích a v závěrech písni. Harmonizace je jednoduchá, používá témař

⁵⁰ Blíže o sbírce viz KITSOS: *Continuo*, s. 90 – 97.

⁵¹ Blíže o Castaldim a této sbírce viz Belerofonte Castaldi

⁵² KITSOS: *Continuo*, s. 103.



výlučně kvintakordy a sextakordy. I tradiční průtah z kvarty na tercií je používán velmi málo. U jediné skladby v mollové tónině se končí souzvukem bez tercie, nedá se proto jednoznačně říct, jestli Castaldi preferuje na koncích durový akord.

Přestože výše zmíněné tabulatury reprezentují každá trochu jiný přístup k vypracování doprovodu, můžeme z nich soudit na určité obecné postupy realizace continua na teorbu v době jejího vzniku. Je to především přidávání basových tónů na dlouhých hodnotách nebo transpozice basů o oktávu níž nebo výš podle charakteru hudby, průtah z tercie do kvarty v kadencích, ať už uvnitř skladby nebo na konci, preference durových akordů v kadencích i v mollových tóninách. Na příkladu Kapsbergera a Corradiho můžeme vidět, že používání postupů v paralelních kvintách a oktávách nebylo striktně zakázáno. Harmonizace byla většinou jednoduchá bez složitějších disonantních akordů.

Dalším aspektem ovlivňujícím praxi continua bylo ladění a to především pokud teorba hrála ve skupině jiných nástrojů. O tom píše například Artussi.⁵³ Rozděluje nástroje do tří skupin podle jejich ladění. Do první skupiny řadí nástroje „naladěné se stejným tónem, ale rozdílným půltónem“,⁵⁴ čemuž odpovídají varhany, cembala, spinety, *monocordi*, dvojitě harfy, tedy nástroje s pevným laděním. Druhou skupinu nástrojů tvoří ty, které „se dají v každém ohledu ohnout“,⁵⁵ tedy lidské hlasy, trombóny, *trombette*, *ribechini*, *cornetti*, flétny a *dulzaine*. Třetí skupinu zastupují nástroje „s tónem rozděleným na dva stejné půltóny a se stejnými půltóny“⁵⁶, tedy loutny, violy, viola bastarda, citera a lira. Dále Artussi píše, že nástroje z první a třetí skupiny nebudou nikdy dohromady ladit, právě proto, že první skupina má nestejné půltóny a třetí stejné. Přesto v praxi

⁵³ ARTUSI, Giovanni Maria: *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica*, Benátky, 1600, s. 11.

⁵⁴ „Instromenti che sono temperati co'l Tuono eguale e'l Semituono ineguale.“ Ibid.

⁵⁵ „Instromenti che si piegano per ogni verso.“ Ibid.

⁵⁶ „Instromenti, che danno il Tuono diviso due parti eguali, et li Semituoni sono eguali.“ Ibid.



tyto nástroje spolu často hrály.⁵⁷ Řešení, jak dosáhnout uspokojivého výsledku, se nabízí hned několik. Jedním je doporučení, aby všechny nástroje, které spolu mají hrát, ladil pouze jeden člověk, protože, jak píše Bottrigari:

„Sluch je jenom smysl a jako takový může být u někoho lepší, u někoho horší. [...] Kdybychom nechali naladit dvě cembala nebo dvoje varhany [...] dvěma mistry, třebaže váženými, [...] při srovnání obou nástrojů pochybuji, že by hráli přesně unisono.“⁵⁸ Doni píše o dalším řešení, kdy loutny, pokud hrály spolu s varhanami nebo cembalem, hrály více potichu, aby tolik nevynikly disonance. Zmiňuje se i o zvyku hrát instrumentální mezihry velice rychle, neboť v tom případě také nejsou vzniklé disonance tolik poznat.⁵⁹ Banchieri naznačuje další způsob, jak předejít problémům s laděním. Pro provedení své vícechorální mše doporučuje, aby všechny nástroje byly naladěny podle varhan. Pro chitarrone uvádí tabulkou ladění, kde uvádí, jaké struny nástroje a noty varhan spolu korespondují.⁶⁰ Je také pravděpodobné, že se nakonec posunuly podle potřeby pražce na teorbě, aby lépe vyhovovaly středotónovému ladění, které se v té době používalo.

Ani když se podařilo nástroje v rámci možností dobře naladit, nebylo vyhráno. Z informací uvedených v rukopise *Il Corago* vyplývá, že strunné nástroje, respektive jejich střevové struny, se vlivem tepla z olejových lamp a dechu hráčů a publika rozladčovaly do té míry, že často i praskaly. V rukopise se proto nachází i doporučení, aby pro hráče na strunné nástroje byl uvolněn průchod do zadu, aby případně mohli v průběhu vystoupení odcházet a dolaďovat

⁵⁷ CANTALUPI: *La tiورba*, s. 62.

⁵⁸ „essendo il senso dell'uditio un senso, come tutti gli altri quattro, il qual puň esser di minor perfettione in questo suggetto che in quello, [...] se si facessero accordare due diversi (segue) clavacembani [sic] ñ organi [...] da due vari maestri stimati anco diligent, [...] posti poscia tali clavacembani o organi cosě accordati, a fronte insieme e vicini, io dubito grandemente che tocandoli, le corrispondenti corde [...] fossero in vero unisono“ BOTTRIGARI, Ercole: *Il Desiderio*, Benátky, 1594, s. 38.

⁵⁹ DONI, Giovanni Batista: *Lyra Barberina*, Florencie, 1763, s. 111. Převzato z CANTALUPI: *La tiورba*, s. 61.

⁶⁰ BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1609, s. 53.



nástroje.⁶¹ Cantalupi také usuzuje, že problémy s laděním a praskáním strun měly za následek, že někteří teorbu používali spíš pro doprovod sborů, instrumentálních sinfonií, a ne pro sólové recitativy.⁶²

Johann Hieronymus Kapsberger

*Giovanni Girolamo Kapsperger*⁶³ se narodil roku 1580⁶⁴ v Benátkách do rodiny německého plukovníka, zemřel roku 1651 v Římě. O jeho mládí nevíme téměř nic. První zmínku o něm nacházíme po roce 1600 v podobě výtisku první sbírky jeho skladeb *Libro primo d'Intavolatura di Chitarone*, kterou vydal jeho bratr G. A. Pfender⁶⁵ v Benátkách roku 1604. Někdy po vydání této knihy odjel do Florencie a následně do Říma, kde zůstal až do smrti. V roce 1609 se oženil s Gerolimou di Rossi, se kterou měl nejméně tři děti. To už byla jeho kariéra hudebníka na strmém vzestupu. Brzy se dostal do blízkého kontaktu s nejvlivnějšími rodinami tehdejšího Říma, především s rodinou Barberiniů a Bentivogliů. Kromě toho vedl ve svém domě několik akademii⁶⁶ a s dalšími spolupracoval; nejznámější z nich jsou Accademia degli Umoristi⁶⁷ a Accademia degl'Imperfetti. Kromě toho se

⁶¹ *Il Corago, ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, anonymní manuskript ze 17. století. Moderní edice: FABBRI, Paolo e POMPILO, Angelo, Florencie, 1983. Převzato z CANTALUPI: La tiorba, s. 66.

⁶² CANTALUPI: La tiorba, s. 66.

⁶³ Jméno Gio. Girolamo Kapsperger je uvedeno na dochovaných sbírkách jeho skladeb (např. *Libro primo d'Intavolatura di Chitarone*), používané jsou ale i další formy jeho jména, např. Johann Hieronymus Kapsberger uvedené na jeho úmrtním listě, Capisbergero, Casperga, Kansperger. Kromě toho byl v dobových pramenech označován jako Girolamo della Tiorba, Nobile Alemanno, Giovanni Geronimo, Il Tedesco della Tiorba.

⁶⁴ Datum jeho narození je odvozeno z jeho úmrtního listu s datem 17. ledna 1651, kde je uvedeno, že mu v době úmrtí bylo 71 let.

⁶⁵ Přestože bratři měli jiná příjmení, není pochyb o tom, že jsou to opravdu bratři. Pfender totiž jasné vyjadřuje svůj poměr ke Kapspergerovi v dopise uvedeném na třetí straně *Libro primo d'Intavolatura di Chitarone*.

⁶⁶ Akademie raného šestnáctého století byly spolky velice často s minimální strukturou a nepříliš organizované. Některé z nich byly i formálně založené, ale nebylo to pravidlem.

⁶⁷ Členy akademie Umoristi byli mimo jiné básník Pietro della Valle,



zhruba od roku 1620 čím dál tím více prohlubovala jeho spolupráce s papežským stolcem. V roce 1624 vstoupil do služeb papežova synovce kardinála Francesca Barberini, kde pak pracoval až do rozpuštění Francescova úřadu po boku zvučných jmen tehdejší doby, jako byli Frescobaldi, Luigi Rossi, Stefano Landi a další.

Kapsperger byl velice originální a neotřelý skladatel. Měl klíčový význam pro vývoj hry na teorbu. Ve svých sólových skladbách používá nezvyklé rytmické útvary, arpeggia, legatové pasáže, neobvyklé chromatické postupy, hodně ozdob a syncop. Byl všeestranným skladatelem. Z instrumentálních děl se dochovala především první kniha sólových skladeb pro loutnu z roku 1611, dále pak tance pro instrumentální soubor a *Sinfonie a quattro* (1615), ve kterých používá efekt *echo a kontrast sóla a tutti*. V dobových pramenech se také vyskytuje zmínka o dvou sbírkách hudby pro barokní kytaru⁶⁸, které se ale bohužel nedochovaly.

Kromě sólových skladeb pro teorbu a loutnu komponoval Kapsperger i vokální skladby. Vznikaly jednak sbírky písni s doprovodem teorby, jak světské, v populárních sedmi knihách villanel, tak duchovní, ve sbírkách *Mottetti passeggiati a Arie passeggiate* (vydané roku 1612 a 1623). Věnoval se i madrigalům, kantátám a operám. Ty se zcela jistě zasloužily o jeho velkou slávu. Jeho opera *Apotheosis* byla provedena roku 1622 při příležitosti kanonizace prvních dvou jezuitských světců, Ignáce z Loyoly a Františka Xaverského, a byla pravděpodobně tou událostí, která vedla ke sblížení Kapsbergera s papežským stolcem. Giovanni Doni⁶⁹ se zmiňuje, že Kapsbergerova hudba se

Giambattista Marino, teoretik Giovanni Battista Doni a kardinálové Montalto a Mazarin, dále Antonio a Francesco Barberini. Jedinou členkou byla zpěvačka Eleonora Basile, která byla natolik slavná, že na ní nejvýznamější členové akademie sepsali oslavnou báseň. I anglický básník John Milton jí věnoval tři epigramy, když v roce 1638 navštívil Řím. To vše jen dosvědčuje vysokou uměleckou úroveň této instituce.

⁶⁸ *Intavolatura di chitarra* a *Intavolatura di chitarra spagnola*. Pravděpodobně díky nim nazval Gaspar Sanz Kapsbergera mistrovským kytaristou.

⁶⁹ Doni nejprve ve svých dílech Kapspergera vychvaloval, později ho však



často hrála v pokoji Jeho Svatosti, a roku 1626 a 1627 byly v Sixtinské kapli provedeny jeho mše na žádost papeže Urbana. O blízkosti papeže a skladatele svědčí i Kapsbergerovo zhudebnění papežových básní Poematio et carmina (1624) a tři mše Missae Urbanae, které skladatel papeži věnoval. Z dalších děl jmenujme například vánoční kantátu I pastori di Bettelemme, nebo sbírku motet Modulatus sacri diminutis (1630). Kromě opery Apotheosis napsal ještě mnoho dalších oper, které se bohužel nedchovaly. Jeho teoretické pojednání o hudbě Kapsperger della Musica, Dialogo se sice dochovalo, není ale v současnosti dostupné pro bádání.⁷⁰ Kapsperger vydal čtyři knihy obsahující skladby pro teorbu, z nichž se bohužel druhá nedchovala:

Název	Obsah
<i>Libro primo d'intavolatura di Chitarone</i> , Benátky, 1604	<ul style="list-style-type: none"> na čtvrté straně jsou stručné interpretační pokyny – jak značí trylky, strascini, arpeggia obsahuje toccaty a různé tance (ruggiero, ballo francese, folia, atp.), které jsou uvedeny spolu ve skupinách, vždy postupně očíslované
<i>Libro terzo d'intavolatura di Chitarone</i> . Řím, 1626.	<ul style="list-style-type: none"> na úvodní straně jsou interpretační pokyny – ladění teorby, informace o devatenácti sborové teorbě,

nařknul, že chtěl nahradit Palestriniho hudbu hranou v sixtinské kapli svými skladbami a že nutil zpěváky, aby je nedobrovolně prováděli. Kromě toho se vyjádřil, že Kapsperger je špatný skladatel a je vypočítavý. Vzhledem k tomu, že se o zmíněném incidentu v Sixtinské kapli nedchovala žádná jiná zpráva, a že jako skladatel byl Kapsperger velice uznávaný, je velice pravděpodobné, že s ním byl Doni v osobním sporu. Bohužel mnozí muzikologové tato křivá obvinění nekriticky přijali a na mnoho let tak znevážili hodnotu Kapspergerového umění.

⁷⁰ Osobní sdělení Franco Pavana, italského loutnisty a muzikologa.



	<p>provedení trylku, arpeggia, strascini</p> <ul style="list-style-type: none"> • u popisu arpeggia uvádí, že prsteníček, ne malíček, je opřený o ozvučnou desku. • obsahuje toccaty, gagliardy, corrente občas s uvedenou basovou linkou • obsahuje pasáže v různých tóninách, které mají sloužit ke zdobení melodie ve skladbách, kadence, tabulkou přepisu všech not chromaticky jdoucích za sebou v italské a francouzské tabulatuře a tabulkou s kvintakordy a sextakordy nad každou notou v různých klíčích
<i>Libro quarto d'intavolatura di Chitarone.</i> Řím, 1640.	<ul style="list-style-type: none"> • podrobnější interpretační pokyny než v předchozích knihách – především více rozebrána technika trylku, dále ladění devatenácti sborové teorby, tremolo, strascini • opět informace o umístění ne malíčku, ale prsteníčku na ozvučnou desku • obsahuje nejprve krátká preludia, pak toccaty a dvě canzony s nečíslovaným basem, a nakonec krátké variace na různé tance – vždy je nejprve uveden motiv v basovém klíči, po něm bez úvodu a zakončení následují variace v tabulatuře.



Alessandro Piccinini



Zdroj <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=PA31bXNNEms>

Narodil se 30. 12. 1566 v Boloni a zemřel kolem roku 1638 tamtéž. Byl loutnistou a skladatelem. Patřil do slavné loutnové rodiny Piccinini, ze které byl patrně nejnadanější. Jeho otec, dva bratři i syn byli všichni loutnisté. Od roku 1582 působil spolu se svými bratry a otcem u Alfonsa II. na dvoře panovnické rodiny Este ve Ferráře. Po jeho smrti roku 1597 odešli do služeb kardinála Pietra Aldobrandiniho, papežského vyslance v Boloni a Ferráře, který zemřel roku 1621. Z dochovaných dopisů, které vedl s vlivnou rodinou Bentivoglio, je patrný blízký vztah, který udržoval mezi lety 1607-1624.⁷¹ Piccinini byl členem Accademia dei Filomusi v Boloni. Vydal jednu tištěnou sbírku se skladbami pro teorbu:

Název	Obsah
<i>Intavolatura di Liuto et di Chitarrone, Libro Primo</i> , Boloňa, 1623.	<ul style="list-style-type: none"> • obsahuje skladby pro teorbu a arciloutnu • převažují toccaty, gagliardy a corrente, dále obsahuje

⁷¹ COELHO, Victor: *Alessandro Piccinini – Apiccinini.MGG.Coelho.pdf*, in: [online] 2014. [cit. 18. 4. 2014].

Dostupné z: <http://people.bu.edu/blues/documents/APiccinini.MGG.Coelho.pdf>.



	<p>několik variací, ciaconnu, atd.</p> <ul style="list-style-type: none"> • na začátku sbírky jsou na několika stranách detailní interpretační pokyny, které obsahují vysvětlení základních technik hry na teorbu a arciloutnu, včetně arpegií, strascini, dynamiky, tremola, apod. • skladby pro teorbu jsou melodicky poutavé, užívají strascini, arpeggia, hráčsky i posluchačsky vděčné.
--	--

Bellerofonte Castaldi

Narodil se kolem roku 1580 v Modeně, kde také 27. 9. 1649 zemřel. Byl nejen skladatelem, loutnistou a zpěvákem, ale i výtvarníkem, básníkem a dobrodruhem. Zajímavostí je, že jeho zvláštní křestní jméno není pseudonym, ale dal mu ho jeho otec Francesco. Tomu totiž často chodila pošta k jeho dvěma jmenovcům v Modeně, a tak, aby jeho tři synové a čtyři dcery netrpěli tím samým, dal jim netradiční jména pocházející z mytologie.⁷²

Podíl z výnosů z majetků jeho rodiny ho finančně celoživotně zajišťoval tak, že se mohl bezstarostně odevzdat umění a dobrodružství. Svobodu, kterou tím získal, plně využíval. Psal mimo jiné satirické básně kritizující jak

⁷² FORTUNE, Nigel a DOLATA, David: *Castaldi, Bellerofonte in Oxford Music Online*, in: [online] 2014. [cit. 12. 4. 2014]. Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05113?q=castaldi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.



církevní hodnostáře, tak politiky, za což se často ocital ve vězení nebo byly jeho výtvory zakázány. Jako mladý cestoval po Německu a Itálii, navštívil Janov, Sicílii, Neapol a Řím, kde se seznámil s Frescobaldim a Kapsbergerem, kterého obdivoval. Většinu života strávil v Modeně a Benátkách, kde měl mnoho přátel mezi hudebníky, spisovateli a malíři, ale i členy vládnoucí rodiny Este, politiky, filosofy, tiskaři a mnohými dalšími. Přátelil se například i s Monteverdím nebo Piccininim.

Že byl opravdovým virtuózem ve hře na teorbu dokazuje jeho tištěná sbírka *Capricci a due stromenti*. V ní využívá plně možnosti nástroje, techniky pro něj typické, jako je campanella, arpeggia, ovšem způsobem, který na hráče klade neobvykle vysoké nároky. Dochovaly se dvě jeho tištěné sbírky:

Název	Obsah
<i>Capricci a due stromenti, cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti d'balli e fantasticherie, Modena, 1622.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • sólové skladby pro teorbu – tance (především corrente, gagliarde) fantasie, vypsané improvizace • dua pro teorbu a tiorbino • písň s rádkem nečíslovaného basu a vypracovaným doprovodem pro teorbu zapsaným v tabulatuře
<i>Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo, Florencie, 1623.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 19 strofických písni, tři madrigaly, 4 strofické variace pro jeden až tři hlasy, všechny s nečíslovaným basem • 15 písni je na vlastní Castaldiho text.



Pietro Paolo Melii

Narodil se 15. 7. 1579 v Reggii blízko Modeny, zemřel někdy po roce 1623. O jeho životě se dochovalo jen velice málo informací. O prvních dvaceti letech jeho života se nedochovaly žádné zprávy. Od roku 1612 byl zaměstnán u císařského dvora ve Vídni u císaře Matyáše a později u Ferdinanda II. jako loutnist. Byl jedním z nejlépe placených hudebníků na císařském dvoře. Během svého působení ve Vídni podnikl minimálně jednu cestu do Itálie v roce 1614, která pravděpodobně souvisela s vydáním jeho druhé knihy tabulatur. V roce 1620 projevil přání stát se nástupcem po svém otci jako kapitán brány Santa Croce v Reggii. V roce 1623 mu císař toto přání splnil a propustil ho ze svých služeb. Zprávy o Meliimu po roce 1623 se nedochovaly.⁷³

Melii vydal pět tištěných knih tabulatur, z nichž dvě obsahují skladby pro teorbu:

Název	Obsah
<i>Intavolatura di liuto attiorbato Libro secondo</i> , Benátky, 1614	<ul style="list-style-type: none"> • obsahuje pouze dvě krátké skladby – <i>Preludo per la Tiorba detto l'Estense, Corrente per la Tiorba detat la Alessandrina</i> • skladby nejsou příliš virtuózní, Melii používá především strascini a plné akordy, zůstává většinou v první poloze • na úvodní straně stručné interpretační pokyny, z nichž u teorbových

⁷³ Podrobně o jeho životě viz TORELLI, Francesca: *Pietro Paolo Melii, Musician of Reggio Emilia*, In: Journal of the Lute Society of America, Inc., Vol. XVII–XVIII (1984–5), s. 42–9.



	<p style="text-align: right;">skladeb používá strascini a znak „T“ pro tremolo</p> <ul style="list-style-type: none"> celkem 20 skladeb pro teorbu v druhé části sbírky, pouze corrente, gagliarda, capricio v úvodu podobné interpretační pokyny jako v jeho druhé knize, ve skladbách pro teorbu opět často používá značku pro strascini, tremolo, u akordů tečku značící arpeggio typické pro teorbu⁷⁴ na několika místech je evidentní špatné vedení hlasů, vzbuzující otázku, jestli Melii napsal skladby pro teorbu s jiným laděním, než je typické ladění s dvěma podladěnými strunami.
<i>Intavolatura di Liuto attiorbato, e di Tiorba, Libro Quinto</i> , Benátky, 1620	

Dochované rukopisy pro teorbu

Jak již bylo řečeno výše, do dnešních dnů se nám dochovalo 12 rukopisů obsahujících tabulaturu pro teorbu, u kterých je pravděpodobné nebo jisté, že pocházejí z první poloviny 17. století.⁷⁵ Často v tom samém rukopise

⁷⁴ Viz MELLI, Pietro Paolo: *Intavolatura di Liuto attiorbato, e di Tiorba, Libro Quinto*, Benátky, 1620; edice: S.P.E.S., Florencie, 1979, s. 6.

⁷⁵ Vycházím především z knihy COELHO, Victor: *The Manuscript Sources*



nacházíme i tabulaturu pro loutnu, což není neobvyklé ani u tisků.⁷⁶

Autoři skladeb v rukopisech jsou většinou neznámí. Porovnáním se skladbami z dochovaných tisků lze u některých skladeb autora dohledat. Takových skladeb ale je relativně málo. U rukopisu uloženého v krakovské knihovně se objevují iniciály HK a AP, které odkazují na autorství Hyeronyma Kapsbergera a Alessandra Piccininiho. Podrobným rozborem lze ale zjistit, že to neplatí u všech takto označených skladeb.⁷⁷ Rukopisy se dají podle účelu, ke kterému sloužily, rozdělit na tři typy: rukopisy pro profesionály, amatéry a pedagogické knihy.

Rukopisů z první skupiny se nedochovalo příliš mnoho. Obsahují soudobé skladby, témaž nikdy se nejedná o soubory děl, často vznikaly v krátkém časovém úseku. Většina jich je určena pro teorbu, což značí, jakou důležitost teorba na profesionální úrovni měla. Díla v nich obsažená jsou podle očekávání technicky náročnější než v amatérských sbírkách a pedagogických rukopisech. Také je evidentní, že většina byla psána rychle, obsahují jiné interpretační symboly než ty, které se dochovaly v tištěných sbírkách, a je z nich zřejmé, že loutnistka, která je napsal, neočekávala, že z nich bude hrát příliš dlouho.

Rukopisy pro amatéry naopak obsahují většinou více druhů hudby z různých oblastí (tance, toccaty, variace, apod.), skladby jsou technicky méně náročné. Jejich vlastníci si je často pečlivě podepisovali a datovali, a protože většinou patřili k bohatší vrstvě společnosti, jsou i pečlivěji vyvedené, jako například rukopis *Berkeley 757*, který má pergamenovou vazbu a spony z hedvábných pásků.

Typickým znakem pedagogických rukopisů je přítomnost přinejmenším dvou různých rukou, kde je evidentní, že jedna z nich patřila učiteli a druhá vlastníkovi

⁷⁶ *of Seventeenth-century Italy*, New York 1995, kde jsou informace o všech těchto rukopisech uvedeny. Některé z nich vyšly samostatně v edicích (např. rukopis Pesaro b. 14) nebo jsou podrobně rozebrány v odborném článku (např. rukopis Krakov 40591).

⁷⁷ Viz sbírky Melliego a Piccininiho.

⁷⁷ viz kapitola 5.4 o Krakovském rukopisu.



dané knihy, který byl žákem. Obsahují také často kromě skladeb i různé tabulky ladění, mnoho prstokladů, vysvětlení teoretických problémů, atp. Často je přítomný nedokončený seznam skladeb. Občas se za skladbami vyskytují prázdné stránky s notovou osnovou, kam měl patrně žák doplnit variace dané skladby. Vlastníci těchto knih pocházeli z různých společenských vrstev. Příkladem teorbového rukopisu tohoto typu je *Římský rukopis 4145*, který obsahuje příspěvek psaný Kapsbergerovou rukou.

Stejně jako tištěné sbírky jsou i rukopisy určené většinou pro jedenácti až čtrnáctisborové nástroje, jediné rukopis *Modena B* obsahuje 2 skladby, pro které je potřeba více strun, a to osmnáct, které jsou laděny podobně jak Kapsbergerova devatenáctisborová teorba⁷⁸. V následující tabulce si můžeme všimnout, že rukopisy pro jedenáctisborovou teorbu/chitarrone jsou mladší a teprve později se objevují rukopisy pro vicesborové teorby. To potvrzuje teorii o raném použití chitarrone neboli jedenáctisborové basové loutny s upraveným laděním a pozdějším vzniku teorby s prodlouženým krkem se čtrnácti sbory.

G. 11-c. theorbo	1590 1600 1610 1620 1630 1640 1650
Kraków 40591.....	XXXXXXXXXXXXXX
Frankfurt.....	XXXXXXXXXXXXXXXX
Pesaro b.14.....	XXXXXXXXXXXXXX
Trent 1947.....	XXXXXXXXXXXXXXXX
Modena 239.....	(1670-75)
H. 12-14-c. theorboes	
Pesaro b.10.....	XXXXXXXXXXXX
Berkeley 757.....	XXXXXXXXXXXX
Bologna.....	XXXXXXX
Paris 30.....	x
Rome 4145.....	XXXXXXXXXXXXXXXXXX
Worms.....	x
Modena A.....	(1691)
I. 18-c. theorbo	
Modena B.....	x

Tabulka ukazující jaké nástroje byly použité v různých rukopisech spolu s jejich datací. COELHO, Victor: *The Manuscript..., New York 1995*, s. 35.

⁷⁸ Podrobně o tomto ladění kapitola: Vývoj ladění, druhu a počtu strun.



O druzích skladeb obsažených v rukopise se dá obecně říci, že starší renesanční tance byly v baroku na ústupu, zatímco nové formy jako *Corrente* a *Alemana* si získávaly velkou oblibu. Jednotlivé tance však neměly tak ustálenou stavbu, jak jsme zvyklí u dnešních forem, často měly různé varianty, které se od sebe mohly hodně lišit. Z forem, které ztrácely svou popularitu, to byly např. *Gagliarda* a *Pavan*. Obvyklé také byly variace na oblíbené písňě, například italská „*La Monica*“. Často se ve sbírkách objevují i tance s dodatkem „francescē“.

Mnoho z nich se podobá skladbám v zahraničních sbírkách, ale tento dodatek může znamenat i určitý způsob kompozice ovlivněný Francií, jiné tempo, apod. Kromě tanců byly v oblibě různé druhy variací na téma v basu (např. *Ciaccona*, *Passacaglia*), tradiční harmonické postupy (*La folia*, *Passamezzo*) a toccaty. Většina těchto forem pochází už z renesance, ale loutnisté v baroku je pojímalí trochu jinak, hlavním z rysů byla preference tonality před modalitou. Na počátku sedmnáctého století se ještě ve sbírkách občas vyskytly fantasie a ricercary, ale tento druh skladeb přestával být podobně jako intabulace vokální hudby oblíbený a později už se s nimi v podstatě nesetkáme. Naopak toccaty najdeme snad v každé knize a jejich různorodost je opravdu velká – v rukopise *Modena B* a *Pařížském* jsou zřetelně rozdělené na několik částí, jsou velmi obtížné, zatímco například v rukopise *Berkeley 757* nejsou tak zřetelně rozdělené na části, které navíc nejsou tak kontrastní, jsou vystavěny spíše na jednom motivu.

K identifikaci manuskriptů používám v této práci město jejich současného umístění spolu s inventárním číslem (pokud je toto k dispozici), způsob, který je obvyklý v dnešní muzikologické literatuře. V závorce za přesným označením se pak nachází zkrácený výraz, který používám na jiných místech této práce. Místa jejich vzniku lze často dohledat pouze těžce. Následující tabulka ukazuje pravděpodobná místa vzniku těchto rukopisů podle Victora Coelha. To nám může pomoci v určení stylů hry a kompozice určitých oblastí a jejich snadnějším odlišení. Teorbové rukopisy jsou černě podtržené.



1 FLORENCE-TUSCANY	2 ROME	4 LOMBARDY
<i>Brussels</i> 16.662	<i>Kraków</i> 40591	<i>Brescia</i>
<i>Brussels</i> 16.663	<i>Kremsmünster</i> L64	<i>Como</i>
<i>Florence</i> 30	<i>Kremsmünster</i> L81	<i>Montréal</i>
<i>Florence</i> 31	<i>Paris</i> 30 (?)	<i>Paris</i> 31
<i>Florence</i> 45	<i>Perugia</i>	<i>San Francisco</i>
<i>Florence</i> 105	<i>Rome</i> 1608	
<i>Florence</i> 106	<i>Rome</i> 4145	
<i>Naples</i>	<i>Rome</i> 4180	
<i>Nuremberg</i> 2	<i>Rome</i> 4395	
<i>Nuremberg</i> 3	<i>Rome</i> 4433	
<i>Nuremberg</i> 4	<i>Warminster</i>	
<i>Paris</i> 29 (?)		
<i>Paris</i> 31 (?)		
<i>Paris</i> 50	3 BOLOGNA-MODENA	6 NORTHERN ITALY
<i>Rome</i> 570	<i>Berkeley</i> 757	<i>Berkeley</i> 762
<i>Haslemere</i>	<i>Berkeley</i> 759	<i>Frankfurt</i>
<i>San Gimignano</i>	<i>Berkeley</i> 760	<i>Nuremberg</i> 8
	<i>Berkeley</i> 761	<i>Pesaro</i> b.10
	<i>Bologna</i>	<i>Pesaro</i> b.14
	<i>Bologna AA/360</i>	<i>Seville</i>
	<i>Modena A</i>	
	<i>Modena B</i>	
	<i>Modena 239</i>	
		7 UNKNOWN
		<i>Paris</i> 941

Tabulka: Rozdělení rukopisů podle místa jejich původu. COELHO: *Manuscripts..., s. 48.*

Berkeley, University of California Music Library, Ms. 757 (Berkeley 757)

Rukopis má 52 listů psaných v italské tabulatuře pro sedmisborovou loutnu a dvanáctisborovou teorbu (listy 31-40) a jednu skladbu pro zpěv a continuo. Postupně se v něm vyskytuje rukopis tří písářů. Na zadní straně titulního listu je napsáno jméno vlastníka, od kterého knihovna v Berkeley rukopis získala. Rukopis pochází z Boloně, obsahuje skladby boloňských skladatelů a na listě 52 je jméno Carlo Banci, což je velice pravděpodobně osoba, která podepsala rukopis *Berkeley 759*⁷⁹ „Ego Carolus Bancius Bononiensis“. Rukopis je datován do let 1615-1630.

⁷⁹ Berkeley, University of California Music Library, Ms. 759. Blíže o tomto rukopisu viz COELHO: *Manuscript..., s. 54 – 55*



V části pro teorbu Coelho identifikuje jednu skladbu od Kapsbergera, a to *Gagliardu* z jeho první knihy pro chitarrone (1604).⁸⁰ Kromě toho rukopis obsahuje ještě dvě skladby komponované ve stylu podobném Kapsbergerovi, a sice *Ruggiero*, které hojně využívá legáta (*strascini*), a *Toccatu*.

Bologna, Archivio di Stato, Fondo Malvezzi-Campeggi, Ms. IV-86/746a (Bologna)

Obsahuje 93 listů (listy 14-89 a 92-93 jsou prázdné) s dvanácti skladbami psané jednou rukou. Na konci se nachází tři skladby pro zpěv s intabulovaným doprovodem pro teorbu. Rukopis pochází z Boloně a je datován mezi roky 1623-1633. Původem je pravděpodobně z okruhu boloňské rodiny Campeggi, která byla v sedmnáctém století velice nakloněna hudbě.

Boloňský původ podtrhuje přítomnost skladby Alessandra Piccininiho. Srovnání rukopisu s Piccininim rukou v jiných pramenech neprokázalo jeho přímou spojitost s tímto rukopisem.⁸¹ Je ale možné, že knihu používal jeden z jeho studentů. Vzhledem k rozsahu 93 listů jednotně nalinkované osnovy pro tabulaturu lze předpokládat, že původní záměr byl vytvořit obsáhlou sbírku teorbových skladeb.

Repertoár v této sbírce je uspořádaný podobně jak v jiných teorbových sbírkách: na začátku jsou toccaty a ke konci sety variací. Přestože kniha obsahuje časté opravy a škrty, skladby mají vysokou úroveň odpovídající profesionálnímu hráči, pro amatéry jsou v podstatě nedostupné. Objevuje se v nich mnoho z virtuózní techniky pro teorbu – *strascini*, arpeggia, velice zdobené kadence apod., typické pro tištěná díla Kapsbergera a Piccininiho. Jedna Toccata se přisuzuje skladateli „Giacomo“, jehož identita je neznámá. Skladba *Corrente* od Piccininiho v této knize neobsahuje zdobené repeticie.

⁸⁰ COELHO: *Manuscript...*, s. 54.

⁸¹ Ibid. s. 60.



**Frankfurt, soukromá sbírka Matthiase Schneidera,
rukopis bez čísla (Frankfurt)**

Tento rukopis obsahuje 95 listů, přes 60 skladeb pro loutnu, zpěv a loutnu (obojí sedmisborovou) a jedenáctisborovou teorbu. Je v ní až pět různých písem, z čehož převažující ruka je podobná rukopisu *Modena B* (viz níže). Pravděpodobně v něm chybí některé listy. Obsahuje víc textu než ostatní rukopisy, z čehož některé jsou tabulky ladění a zřejmě pedagogické instrukce a opravy. Rukopis pochází pravděpodobně ze severní Itálie a byl datován do let 1600-1620.

Tento rukopis nebyl muzikologům známý až do roku 1991, kdy byl předmětem aukce v londýnském *Sotheby's*. Vzhledem k jeho velikosti a různorodému obsahu je jedním z důležitých pramenů mezi všemi rukopisy. Obsahuje různé tabulky ladění, instrukce, opravy apod. v průběhu celé knihy, což ukazuje na pedagogické využití této sbírky. Kromě toho je v ní obsaženo i mnoho sólového osobního repertoáru i písni. Bohužel u skladeb nejsou uvedeni autoři, je proto složité upřesnit, odkud pramen pochází. Skladby jsou typické pro sedmnácté století: obsahují variace na píseň *Monica*, *Aria di Fiorenza* a další, dále *Passo e mezzo*, *Gagliarda* a mnoho dalších.

Victor Coelho je dosud zřejmě jediným muzikologem, který tento rukopis prostudoval. Rukopis však v době vydání jeho knihy *Manuscript sources... nebyl* přístupný pro badatelskou činnost, jediná publikovaná stránka z tohoto rukopisu pochází z katalogu aukce v *Sotheby's*. Rukopis na tomto listě je velice nápadně příbuzný s rukopisem *Modena B* v mnoha směrech, navíc tyto rukopisy mají společné i mnohé skladby.

**Krakov, Biblioteka Jagielonska Mus. Ms. 40591,
původně uložen v Berlin, Preußische
Staatsbibliothek (Krakov 40591)**

Rukopis má 62 listů a jedná se v podstatě o dva



svazky spojené dohromady.⁸² V rukopise nejsou poznámky o autorech skladeb ani o nástroji, pro které jsou určené, a jen tři skladby z celkových osmnácti jsou nadepsané. Z rozboru skladeb je patrné, že tabulatura z prvního svazku je určena pro jedenáctisborovou teorbu.⁸³ Druhá část je určena pro osmisborovou loutnu v renesančním ladění, s neobvykle laděnými basy.

Přední strana nese jméno kardinála Stefana Pignatelliho, který byl členem vlivného kruhu kardinála Scipione Borghese. Rukopis mohl být pro Pignatelliho sestaven přímo v Římě. Po jeho smrti se rukopis spolu s dalšími knihami dostal do knihovny vlivného rodu Borghesi, ze které byl v 19. století prodán Wilhelmu Heyerovi a poté *Preußische Staatsbibliothek* v Berlíně. Během druhé světové války byl spolu s dalšími cennými rukopisy odvezen z bezpečnostních důvodů do Polska, kde zůstal dodnes.

Vznik první poloviny rukopisu podle Allsenovy datace spadá do let 1605-1610, kdy sólová hra na teorbu stála na počátku. Allsen uvádí tři hlavní důvody pro svou domněnkou:

1) Úzká spojitost s rukopisem *Como*, který je datován 1601.⁸⁴ Tento rukopis pojí s krakovským rukopisem i přítomnost interpretačních značek „p.“ a „n.“, které se v jiných zdrojích nevyskytují. Vzhledem k tomu, že se vyskytují u akordů, je pravděpodobné, že označovaly způsob rozkladu akordu podobně, jako značka "· / ·" v teorbových tiscích.

2) Nepravidelné použití teorbových značek, především *strascini* neboli legát. Ty se objevují ve všech teorbových tabulaturách, především od Kapsbergera a Piccininiho. Na rozdíl od nich však v krakovském rukopise nejsou použity důsledně, a Allsen proto spekuluje, že mohly být do rukopisu dopsány později, kdy už bylo jejich používání obvyklé.

⁸² První část má 23 listů, druhá 39, liší se velikostí osnovy, rukopisem i repertoárem. Viz ALLSEN, J. Michael: *A Chittarone and Lute Manuscript for Stefano Pignatelli*. In: *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XVII & XVIII, 1984 & 1985s. 2.

⁸³ Hlavním důkazem jsou typická teorbová arpeggia (o nich viz kapitola 3.3.2 Sólové skladby pro teorbu).

⁸⁴ *Como*, Biblioteca Communale, Ms. bez čísla.



3) Přítomnost přinejmenším jedné úpravy starší loutnové skladby. Allsenovu dataci podporuje i již zmíněný fakt, že tabulatury pro jedenáctisborovou teorbu se objevovali především v prvních letech 17. století⁸⁵.

Druhá část rukopisu je té první podobná svým rozvržením, což dokazuje příbuznost obou svazků už před tím, než byly spojeny do jedné knihy, a lze ji také datovat do první dekády sedmnáctého století. Duet *La Spagna* je shodný s rukopisy z konce šestnáctého století – *Florence 168* a *Cavalcanti*.⁸⁶ Zajímavé je srovnání písma z druhého svazku s teorbovým rukopisem *Pesaro b14*, které je stejné. Allsen z toho usuzuje, že by mohlo jít o stejného loutnistu, který mohl být učitelem Pignatelliho a neznámého vlastníka rukopisu *Pesaro b14*.⁸⁷ To by mohlo potvrdit i Boetticherovy datace pesarského rukopisu (c. 1600) a dokázat jeho římský původ.

První skladby svazku jsou plné husté akordové sazby, která se téměř vůbec neliší od loutnových skladeb té doby. S každou následující skladbou v prvním svazku je patrný čím dál větší příklon k typickému stylu pro teorbu. Průzračnější sazba pozdějších skladeb je typická spíše pro vyzrálý styl, kterým se psaly skladby pro teorbu kolem roku 1620, např. větším použitím legát. Teorbové skladby tohoto svazku mají vysokou úroveň.

Zajímavá je i osoba vlastníka rukopisu Stefana Pignatelliho. Ten byl kancléřem a vlivným politickým spojencem kardinála Borghese v tehdejším Římě. Toho plně podporoval i poté, co se sám stal v roce 1621 kardinálem. Přestože zmínek o jeho vlivu na hudební dění tehdejšího Říma se dochovalo málo, je z nich patrné, že byl v této oblasti velice činný, především v oblasti hudby pro loutnu a teorbu. Je pravděpodobné, že se staral o hudební činnost rodiny Borghese a že byl mecenášem hudebníků. Kromě *Krakovského rukopisu* vlastnil i další hudebniny, např.

⁸⁵ Viz Vývoj ladění, druhu a počtu strun.

⁸⁶ Cavalcanti: Brusel, Bibliotheque Royale de Belgique Albert 1er, Department de la Musique, II/275 ("Cavalcanti" loutnová kniha)

⁸⁷ Florence 168: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 168

⁸⁷ ALLSEN: *A Chittarone*, s. 8.



Cacciniho *L'Euridice* (1600) a *Le nuove musiche* (1601), Kapsbergerovu *Libro primo d'intavolatura di chitarrone* (1604). Je pravděpodobné, že tyto knihy měl pro vlastní použití a mohl být amatérským hudebníkem (podle náročnosti skladeb ve sbírkách, které vlastnil, však velice schopným amatérem), který se zajímal o hudbu pro teorbu v době, kdy repertoár pro ni teprve vznikal. Pignatelli i Kapsberger byli členové *Accademia degli Umoristi*, prestižního spolku umělců a mecenášů umění. Je tedy pravděpodobné, že se tito dva mohli přinejmenším setkat.⁸⁸

**Modena, Archivio di Stato, Ms. Archivio Ducale
Segreto per materie, musica e musicisti, Musica b.
"Componimenti"[Fascicle A] (Modena A)**

Tento rukopis má 26 listů s deseti skladbami v italské tabulatuře pro čtrnáctisborovou teorbu. Napsal ji jeden písář, který pravděpodobně napsal i „Cadenze finali“ v teorbovém rukopise Modena 239.⁸⁹

Na předsádce knihy je nápis se jménem Girolamo Viviani a s datem, které Coelho čte jako 1691, ale Torelli po srovnání s jinými prameny té doby považuje za správné datum 1631.⁹⁰ Toto datum je hlavní důvod, proč jsem se rozhodl rukopis také zařadit do tohoto přehledu, ačkolи Coelho i Torelli píší, že styl hudby v tomto rukopise je typický spíše pro hudbu ve druhé polovině sedmnáctého století. Vychází z tohoto úsudku i při úvahách o možném autorovi, kterým by podle Coelha mohl být teorbista a zpěvák Pietro Betracchini, který se podílel na rukopise Modena 239 a zároveň udržoval styky s modenským šlechtickým dvorem, kde pracoval ke konci padesátých let 17. století. Zato Francesca Torelli uvažuje, že oním Girolamem Vivianim mohl být Geronimo Valeriani. Nedochovala se nám žádná

⁸⁸ Blíže k této teorii viz Ibid. s. 21-22.

⁸⁹ Modena, Biblioteca Estense Ms. Mus. G. 239.

⁹⁰ COELHO: *Manuscript*, s. 96, Torelli, Francesca: *Intavolature di Chitaronne* MSS. Modena, Firenze, 1999, s. 6 úvodu k edici (stránky nejsou v edici číslované).



zmínka o Girolamo Vivianim, zatímco o Geronimo Valerianim víme, že byl vynikajícím loutnistou a teorbistou, který byl dokonce zvěčněn s teorbou na obraze od Lodovica Lany. Pracoval na Modenském dvoře od roku 1624. Jména Girolamo a Geronimo se v té době mohla zaměnit, podobně jak se tomu dělo u Kapsbergera, a Torelli navrhuje hypotézu, že písář krátké věty z předsádky mohl udělat chybu, například pokud psal toto jméno po dlouhé době z paměti. Další argument pro Valerianovo autorství skladeb v tomto rukopise je fakt, že byl velice uznávaným hudebníkem, kterému dokonce kardinál Alessandro d'Este odkázal v závěti všechny loutny, kytyary a chitarrone. Vysoká umělecká hodnota a náročnost skladeb jen potvrzují, že autorem byl profesionál; Coelho uvádí, že sbírka byla patrně vlastněna teorbovým mistrem a určena pro veřejné produkce.

Skladby obsahují i jisté francouzské prvky, jako je například použití ukazováčku ke sklouznutí přes několik vedlejších strun, ale i mnoho typicky italských, jako je „campanella“ a „strascini“. Nezvyklé jsou velké skoky levou rukou do vysokých poloh, často bez jasného důvodu.

Modena, Archivio di Stato, Ms. Archivio Ducale Segreto per materie, musica e musicisti, Musica b. "Componimenti" [Fascicle B] (Modena B)

Rukopis zahrnuje 30 listů, ale je jisté, že mnoho listů ještě chybí.⁹¹ Obsahuje 25 skladeb pro čtrnáctisborovou teorbu, z toho 2 sklady – *Ricercata a Toccata I.* – jsou určené pro teorbu osmnáctisborovou. *Ricercata* je zároveň pozoruhodnou skladbou od Kapsbergera, jednak kvůli svému názvu, který se nevyskytuje v žádné jeho sbírce skladeb, ale i kvůli svému charakteru.

Celou sbírku sepsal jediný písář, který mohl podle Coelha také napsat *Frankfurtský rukopis*,⁹² podle Torelli i rukopis *Modena 239*.⁹³ Rukopis pochází z Modeny. Osm z

⁹¹ COELHO: *Manuscript...*, s. 97.

⁹² Ibid, s. 97.

⁹³ TORELLI: *Intavolature...*, s. 7.



dvacetí pěti skladeb je označeno HK, typickou značkou, která se objevuje i v tiscích rukopisů Hieronyma Kapsbergera, sedm z nich se neobjevuje v žádném jiném prameni. Skladby, které se podařilo identifikovat v jiných Kapsbergerových knihách, jsou *Gagliarda*, jejíž loutnová verze je v Kapsbergerově knize z roku 1611, a pak *Aria di Fiorenza* z Kapbergerovy knihy z roku 1604. Mnoho skladeb z tohoto rukopisu nese znaky Kapsbergerova stylu kompozice: značky arpeggii a trylků, časté použití legát dlouhé toccaty apod.

Coelho tento rukopis datuje do roku 1619, ale jak uvádí Francesca Torelli: „*Rukopis není datován, ale na poslední stránce se vyskytuje jistá poznámka, která se hudby netýká, a to: „Ten den [v říjnu] 1619 jsem koupil dva páry černých punčoch za 26 Lir.“ Toto datum (týkající se nákupu punčoch!) použili badatelé pro přibližné časové umístění tohoto rukopisu, ale z výše uvedených důvodů máme právo si myslet, že mohl být sestaven dříve, kolem roku 1610.*“⁹⁴

Výše uvedenými důvody jsou blízký kompoziční styl, ve kterém jsou psané skladby označené jak HK, tak AP. Stejně jako Coelho i Torelli uvažuje, že písmena AP patří Alessandru Piccininimu, přestože na rozdíl od Kapsbergera Piccinini takto své skladby v jiných pramenech neoznačoval. Je pro nás však jediným známým loutnistou té doby, který má takovéto iniciály. Důležitý pro dataci je také fakt, že většina skladeb podepsaných AP je stylem velice podobná, ne-li téměř totožná Kapsbergerovým skladbám, které vyšly v jeho tiscích. Zatímco Coelho z toho nevyvozuje jednoznačný závěr a uvádí čtyři problémy, které je potřeba vyřešit před jednoznačným označením Piccininiho za jejich autora:

„*Na druhou stranu existují minimálně čtyři*

⁹⁴ "Il manoscritto non è datato, ma nell'ultima pagina, come annotazione estranea alla musica, è scritta la frase: "A [addi]...[ott.re] 1619 ho pigliato due paia di calcetti... nera costano lire ventisei". Questa data (riferita all'acquisto di calze!) è stata adottata dagli studiosi per fornire una datazione approssimativa al manoscritto, ma per le ragioni sopra descritte possiamo pensare anche che il volume sia stato scritto precedentemente, intorno al 1610." TORELLI: *Intavolature...*, s. 5 předmluvy (strany předmluvy nejsou číslované).



problémy, které brání jednoznačnému připsání skladeb Piccininimu: 1) proč dvě skladby z tohoto rukopisu, které se nacházejí i v rukopisu Paříž 30, který je datován 1626, jsou v něm anonymní?; 2) skladba na listu 20 verso není autorská, je pouze variací na předchozí Tenore HK; 3) Aria di Fiorenza AP se nachází v Kapsbergerově knize z roku 1604; a 4) proč se od listu 21 verso iniciály zcela jasně mění na "ATP"?⁹⁵

Torelli o tomto nepochybuje, ale uvádí, že důvod příbuznosti skladeb mohl spočívat v silném ovlivnění Piccininiho Kapsbergerem za římského pobytu mezi lety 1604 a 1611, a z toho vyplývající datace tohoto rukopisu do roku 1610. Tomu by odpovídala i informace uvedená v Coelhově knize, že Piccinini napsal během pobytu v Římě sbírku skladeb, kterou v roce 1610 poslal zpět do Ferrary. Torelli dále spekuluje, že oba autoři mohli mít velice blízký styl kompozice z doby jejich společného pobytu v Římě a později se mohli rozhodnout z obchodních důvodů vytvořit si každý svůj osobitý jedinečný styl.⁹⁶

O původu rukopisu se dochovalo pouze málo zmínek. Pravděpodobně byl součástí ostatních hudebnin ve vlastnictví šlechtické rodiny Este, jejíž dvůr se na konci šestnáctého století přesunul z Ferrary do Modeny. Coelho nabízí úvahu, že autorem tohoto rukopisu mohl být teorbista Geronimo Valeriani, který byl na modenském dvoře rodiny Este zaměstnán od roku 1624. Skladby tohoto rukopisu jsou totiž na velice vysoké umělecké úrovni, na čemž se shodují oba muzikologové, což ukazuje na možnost, že autor byl profesionální loutnistka zaměstnaný na šlechtickém dvoře. Řazení skladeb podle druhu tomu také napovídá. Na začátku se nachází toccaty, následují tance a vše uzavírají sety

⁹⁵ "But for there to be any conviction in attributing these pieces to Piccinini, one would have to confront four inconsistencies that arise in the copyist's use of initials "AP": 1) why do both of the "AP" concordances contained in Paris 30 (nos. 6 & 10), dated 1626, appear anonymously?; 2) the work on fo. 20v headed by these initials is not an autonomous piece but a variation of the preceding Tenore HK (no. 17); 3) the Aria di Fiorenza AP is actually concordant to Kapsberger (1604); and 4) after f. 21v, why are the initials clearly read as "ATP"? COELHO: Manuscript..., s. 100.

⁹⁶ TORELLI: Intavolature..., s. 5.



variací. Virtuózní kompoziční prvky použité ve skladbách typické pro teorbu, jako jsou rozložené akordy, stupnice hrané v legátech, campanella, strascini, mnoho ozdob apod., potvrzují profesionalitu autora. Některé dokonce obsahují témbrové rozdíly, kdy se stejná melodie hraje na jiné struně, a skladba *Battaglia* obsahuje i „echi“ neboli ozvěny.

Paříž, Bibliothèque Nationale, Mus. Rés. Vmd. Ms. 30 (Paříž 30)

Obsahuje 36 listů se 30 skladbami v italské tabulatuře pro čtrnáctisborovou teorbu psané jedním písárem. Pochází pravděpodobně z Říma a přímo v rukopise je uvedena datace 1626. Obsahuje skladby profesionálního sólisty, seřazené jako obvykle – nejdříve toccaty, pak tance a nakonec sady variací. Některé skladby jsou od Kapsbergera (několik z nich nese označení „HK“), pravděpodobně i Piccininiho a pář skladeb je společných s rukopisy *Modena B*, *Pesaro b. 10* a *Worms*. Jeho Rímský původ není zcela jasné, ale dá se tak usuzovat podle repertoáru a také podle nápisu "di Giulio...", což mohl být loutnistu "Giulio dal Leuto", o kterém je pojednáváno v jiném pramenu z tehdejšího Říma. Přestože je rukopis čistý a pěkně čitelný, rytmické hodnoty, podobně jako u ostatních teorbových pramenů, obsahují chyby.

Přestože tento rukopis má oproti ostatním víc společných skladeb s ostatními rukopisy, nezdá se, že by byl s nimi přímo příbuzný. Skladby společné tomuto rukopisu a rukopisu *Modena B* jsou v Pařížském 30 zjednodušené, mají jednodušší strukturu a jsou méně zdobené.

Další zajímavostí jsou variace *Passamezzo* z Kapsbergerovy knihy z roku 1604, které autor zapsal, ale vynechal zcela netradičně téma variací. Sedm skladeb z rukopisu je známých ze starších Kapsbergerových tisků a je téměř jisté, že z nich byly přímo okopírovány. Coelho také spekuluje, že vzhledem k rozdílnosti zápisu stejných skladeb například v rukopisech Pařížském a Modenském B je pravděpodobné, že byly opsány z nám dosud neznámého společného tisku teorbových skladeb. Zajímavá je také



chyba, která dokazuje, že písář *Pařížského* 30 rukopisu opisoval z fyzicky přítomné knihy a nepsal z hlavy, ani neskládal. U variací *Monica* je po straně mimo osnovu dopsaných šest taktů – přibližně tolik, kolik se vejde na jeden řádek osnovy - a v tabulatuře je hvězdičkou označeno místo, kam patří. Takováto chyba může vzniknout, předeším pokud písář opisuje z knihy a omylem přeskocí řádek.⁹⁷

Pesaro, Biblioteca musicale statale del Conservatorio di Musica „G. Rossini“, Rari Ms. b. 10 (Pesaro b. 10)

Tento rukopis má 32 listů se 68 skladbami pro jedenáctisborovou loutnu a čtyři skladby původně pro dvanáctisborovou teorbu. Boetticher přečetl text na úvodní straně takto: „*Gagliarda del colle/lombarda*“ a „*Intavolatura per liuto provenienza italiana 1610*“.⁹⁸ Rukopis je pravděpodobně ze severní Itálie a může být datován do let 1616-1630.

Byl napsán jedním písárem, který napsal i jiný loutnový rukopis uložený dnes v Paříži.⁹⁹ Čtyři skladby pro teorbu pochází všechny od Kapsbergera a nejsou umístěné vedle sebe, nýbrž na různých místech v rukopise. Je proto velmi pravděpodobné, že písář neměl v úmyslu hrát tyto skladby na teorbu, ale na loutnu. Toto podporuje i fakt, že se v rukopise nachází tabulka ladění pro loutnu, ale žádná pro teorbu.¹⁰⁰

Pesaro, Biblioteca musicale statale del Conservatorio di Musica „G. Rossini“, Rari Ms. b. 14 (Pesaro b. 14)

Rukopis má 26 listů s 23 skladbami pro sedmisborovou loutnu a jedenáctisborovou teorbu. Jeho

⁹⁷ COELHO: *Manuscript...,* s. 123-126.

⁹⁸ BOETTICHER: *Handschriftlich...,* s. 282.

⁹⁹ Paříž, Bibliothèque Nationale, Mus. Rés. Vmd. Ms. 29

¹⁰⁰ COELHO: *Manuscript...,* s. 135-138.



původ je v severní Itálii, datován mezi roky 1610-1625 a psali ho tři různí písáři. Buď ho tedy používalo několik loutnistů dohromady, nebo byl postupně v rukou různých vlastníků. Styl písma a skladeb ukazuje podle Coelha na profesionála, přestože skladby nejsou na vysoké technické úrovni. Jako v jiných profesionálních rukopisech i zde totiž chybí jména autorů, písáři se vyhýbali zbytečnému textu a rytmus je psán nahodile. Z písma je patrné, že byl psán ve spěchu. Skladby v něm obsažené jsou především toccaty a sety variací, které jsou více posluchačsky vděčné, zatímco gagliardy a correnti zcela chybí. Teorbové skladby jsou psané v podobném stylu, v jakém komponoval Kapsberger, ale konkrétní známé skladby zde nenajdeme. Jeho severoitalský původ naznačuje přítomnost skladeb z tohoto regionu, jako je *Aria de Firenza*, a původ papíru, na kterém je napsán.¹⁰¹ V roce 1979 vyšla edice tohoto rukopisu v Itálii, která ale bohužel obsahuje mnohé chyby.¹⁰²

Řím, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barberini Lat. 4145 (Řím 4145)

Rukopis obsahuje 77 listů s 31 skladbami a základy hudební teorie. Na psaní se podíleli 4 písáři. Je nadepsán „*Libro di sonate intavolate su la Tiorba*“. Je původně z Říma s daty v rozmezí 1627-1649. Jeho původ je spjat s vlivnou italskou rodinou Barberini, o jejímž hudebním provozu přináší cenné informace. Navíc má velice pravděpodobně přímé spojení s Kapsbergerem, zdá se dokonce, že jeho část sám napsal.

Rukopis je pedagogickou knihou, která dokumentuje pravidelné hodiny, které dával loutnový mistr svému žákovi. Mnoho skladeb je velmi krátkých, mnoho listů je ponecháno prázdných, patrně aby student doplnil nebo opsal danou skladbu; skladby jsou lehčí, přístupné teorbistům studentům. Rukopis má čtyři časové vrstvy, které

¹⁰¹ COELHO: *Manuscript...*, s. 138-140.

¹⁰² CAVALLINI, Ivano: *Intavolature per liuto e tiorba di anonimo*, Bologna, 1979



jsou od sebe odlišeny čtyřmi daty uvedenými v rukopise, kterým téměř přesně odpovídají rukopisy čtyř písářů. Na listu 13 a 14 psaném druhým písářem se nachází rozvrh. Jeden z pokynů například říká: „10. března začni s partitou“; a další „dokonči passacaglia“. ¹⁰³ Některé skladby byly sepsány jen proto, aby si žák procvičil určitý technický problém, jako je případ *Toccaty* (č. 11), která na jednoduchých akordech procvičuje různé způsoby hry rozkladu akordů, přičemž prstoklad pro pravou ruku je pečlivě popsán.

Srovnáním rukopisů lze dokázat, že prvním písářem této knihy (listy 4-9) byl Kapsberger, který pracoval pro kardinála Francesco Barberini mezi lety 1626-1646. Kromě začátku knihy stejná ruka napsala i teoretické pojednání na konci knihy. Rukopis je stejný jako na dochovaném účtu, který Kapsberger napsal v roce 1641. Dokumenty dále ukazují, že Kapsberger byl na dvoře Barberini zodpovědný za výuku hudby, vyučoval například kastráta Girolama Zampetti, který s ním žil a dostával od něj instrukce. Vzhledem k tomu, že v tomto rukopise je mnoho evidentních příspěvků od studenta-loutnisty a doba vzniku spadá do období, kdy Kapsberger u Barberiniů vyučoval, je možné, že ho mohl používat právě Zampetti nebo jiný Kapsbergerův žák. ¹⁰⁴

Trent, Biblioteca comunale, Ms. 1947, no. 5 (Trent 1947)

Rukopis má 39 listů se skladbami pro desetisborovou loutnu a jedinou skladbu pro jedenáctisborovou teorbu. Pochází velice pravděpodobně z Trentu.

Jediná skladba pro teorbu v tomto rukopise je pravděpodobně jakýmsi učebním materiálem, který měl

¹⁰³ "One of the directions says to "begin on the 10th of March a partita"; another direction says "complete a passacaglia"" COELHO: Manuscript... s. 146.

¹⁰⁴ COELHO: Manuscript..., s. 147.



poskytnout studentovi sérii příkladů *strascini*, ale je plná chyb a nepřesností. Nezdá se, že by odpovídala jednomu ladění, přestože mnoho částí odpovídá standardnímu teorbovému ladění. Na různých místech je špatně uvedený pražec.¹⁰⁵

Warminster, Longleat House, Old Library, Recess VI, Music Ms. 7 (Warminster)

Rukopis obsahuje 82 listů se 43 skladbami ve francouzské tabulatuře pro desetisborovou loutnu a osm skladeb v italské tabulatuře pro čtrnáctisborovou teorbu spolu s několika cvičeními. Psán šesti písáři, italské skladby psal pouze čtvrtý písář. Je pravděpodobně částečně římského původu a datován 1634. Rukopis vlastnil Sir James Thynne, který zdědil *Longleat House* ve Warminsteru několik let před vznikem rukopisu, roku 1639. Mezi lety 1632 až 1634 pobýval v Římě, je tedy téměř jisté, že italská část tohoto rukopisu je z této doby. Rukopis pravděpodobně mohla používat Thynneova žena Isabela, o jejímž umění ve hře na loutnu se dochovalo několik dokumentů včetně básně od Edmunda Wallera a Dobsonův portrét Isabely, který visí v *Longleat House* ji zobrazuje, jak drží větší loutnu, pravděpodobně dvanáctistrunnou teorbu.

Z osmi skladeb pro teorbu jich je šest společných s Kapsbergerovými skladbami v jeho tisku z roku 1604 (4 skladby) a rukopisu *Paříž 30* (2 skladby) a byly pravděpodobně opsány přímo v Římě. Opisovač měl ale zřejmý záměr zjednodušit skladby, a tak například vypustil u *Monicy z Pařížského 30* rukopisu část B.¹⁰⁶

¹⁰⁵ COELHO: *Manuscript...*, s. 160-162

¹⁰⁶ COELHO: *Manuscript...*, s. 164-165.



ZÁVĚR

Teorba neboli chitarrone byl nástroj, který se v průběhu své existence výrazně měnil a vyvíjel. Vynalezl ho na konci šestnáctého století Antonio Naldi pod názvem chitarrone. Ve svých počátcích byl pravděpodobně tvarem shodný s basovou loutnou o deseti či jedenácti sborech. Hlavní rozdíl, kterým se odlišoval od ostatních nástrojů, spočíval v typickém ladění se dvěma prvními strunami o oktávu níže. Kolem roku 1600 se pro chitarrone začal jako synonymum používat i název tiorba a někdy v této době nástroj získal i prodloužený krk pro basové struny. Za vynálezce tohoto vylepšení se u arciloutny prohlašuje Piccinini s tím, že později se prodloužený krk začal používat i u teorby. Přestože toto tvrzení může být pravdivé, nelze ho z jiných zdrojů bezpečně ověřit. Díky prodlouženému krku získala teorba znělý basový rejstřík. Nejčastěji měla čtrnácti strun, Kapsberger ale popisuje i nástroj s devatenácti sbory.

Smyslem vzniku teorby byl doprovod především sólového zpěvu. Později byla teorba využívána jako doprovodný nástroj ve všech oblastech hudby jak světské, tak církevní, instrumentální i vokální. Hrála z basového parti s ostatními nástroji bassa continua. Prováděcí praxe byla improvizacní. Přesto se zachovaly i čtyři tabulatury vypracovaného continua, ze kterých můžeme vypořádat základní zásady při harmonizaci – hra převážně kvintakordů a sextakordů, oktávové transpozice a doplňující skoky basu o oktávu níž převážně na dlouhých hodnotách, průtahy z kvarty do tercie, preference durových akordů v kadencích. Použití paralelních kvint a oktáv nebylo u teorby striktně zakázáno. Kromě podpůrné rytmicko-harmonické funkce měla teorba i funkci ornamentální, a to hlavně v instrumentálních mezihrách. V praxi bylo potřeba řešit i praktické problémy se sladěním teorby s ostatními nástroji, především s cembalem a varhanami, které měly pevné středotónové ladění. V praxi se problém řešil různě, například tichou hrou loutnových nástrojů v místech, kde hrály spolu s cembalem nebo varhanami, ladění všech nástrojů před koncertem jedním člověkem, atp. Dalším



rizikem byly změny teploty v koncertním sále, kvůli kterým se nástroje často rozlaďovali.

Vznikaly i sólové skladby pro tento nástroj. Dochovaly se od čtyř autorů – Johanna Hieronyma Kapsbergera, Alessandra Piccininiho, Bellerofonte Castaldiho a Pietra Paola Meliiho. Nejslavnější z nich byl bezesporu Kapsberger, který vydal čtyři sbírky, z nichž tři se dochovaly. Piccinni, člen slavné rodiny loutnistů, vydal jen jednu sbírku, zato v úvodu s podrobnými interpretačními pokyny a informacemi o vzniku teorby a dalších nástrojů. Všeobecně nadaný dobrodruh Castaldi, který nebyl nikdy zaměstnán u žádného dvora, vydal také jednu knihu. V ní se kromě několika písni nachází velice virtuózní skladby využívající plný rozsah a možnosti nástroje. Pietro Paolo Melii vytvořil dvě knihy se skladbami pro teorbu, jejich úroveň však není tak vysoká jako u ostatních autorů. Navíc jeho skladby zřejmě vyžadovaly jiné ladění, než bylo standardní.

Dochovalo se i dvanáct rukopisů obsahujících tabulaturu pro teorbu. Některé z nich nejsou pro bádání dostupné, a nemáme proto o nich mnoho informací. Můžeme je však rozdělit do tří skupin – pedagogické rukopisy, rukopisy profesionálů a rukopisy amatérů. Pedagogické obsahují minimálně dva různé rukopisy písářů a poznámky o interpretaci skladeb. V profesionálních jsou často skladby seřazeny podobně jako v dochovaných tiscích, skladby jsou náročnější. Amatérské rukopisy bývají v dobré vazbě a zdobené, skladby v nich obsažené jsou často lehčí, taneční.

SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

- AGAZZARI, Agostino: *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*, Siena, 1607.
- ALLSEN, J. Michael: A Chittarrone and Lute Manuscript for Stefano Pignatelli. In: *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XVII & XVIII, 1984 & 1985, s. 1-25.
- ARTUSI, Giovanni Maria: *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Benátky, 1600.
- BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1609.



- BOETTICHER, Wolfgang: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Mnichov, 1978.
- BOTTIGLIERI, Ercole: Il Desiderio, Benátky, 1594.
- BROWN, Howard Mayer: The Geography of Florentine Monody; Caccini at Home and Abroad, In: Early Music, 9, 1981, s. 159-62.
- CACCINI, Giulio: Le nuove musiche, Florencie, 1601.
- CAFFAGNI, Mirko: The Modena Tiorba Continuo Manuscript, In: Journal of the Lute Society of America, Inc., Vol. XII, 1979, s. 25-42.
- CANTALUPI, Diego: La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo, Cremona, 2006.
- CARTER, Tim: Naldi, Antonio in Oxford Music Online, in: [online] 2014. [cit. 12. 4. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19545?q=antonio+naldi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.
- CASTALDI, Bellerofonte: Capricci a due stromenti, cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticherie, Modena, 1622; ed.: TORELLI, Francesca, Florencie, 1982
- CAVALLINI, Ivano: Intavolature per liuto e tiorba di anonimo, Boloňa, 1979.
- COELHO, Victor: The Manuscript Sources of Seventeenth-century Italy, New York 1995.
- COELHO, Victor Anand. Kapsperger, Giovanni Girolamo [Giovanni Geronimo; Kapsberger, Johann Hieronymus; 'Il Tedesco della tiorba'], [online] 2012 [cit. 15.1.2012]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14695>>.
- COELHO, Victor: Alessandro Piccinini – Apiccinini.MGG.Coelho.pdf, in: [online] 2014. [cit. 18. 4. 2014]. Dostupné z <<http://people.bu.edu/blues/documents/APiccinini.MGG.Coelho.pdf>>.
- FORTUNE, Nigel a DOLATA, David: Castaldi, Bellerofonte in Oxford Music Online, in: [online] 2014. [cit. 12. 4. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05113?q=castaldi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.
- KAPSPERGER, Giovanni Girolamo: Libro primo d'intavolatura di Chitarone, Benátky, 1604; ed.: Studio per Edizioni Scelte, Florencie, 1982.
- KAPSPERGER, Giovanni Girolamo: Libro terzo d'intavolatura di Chitarone, Řím, 1626.
- KAPSPERGER, Giovanni Girolamo: Libro quarto d'intavolatura di Chitarone, Řím, 1640; ed.: Studio per Edizioni Scelte, Florencie, 1982.
- KINSKY, Georg: Alessandro Piccinini und sein arciliuto, in: Acta Musicologica, 10, 1938, s. 103-118.
- KIRCHER, Athanasius: Musurgia Universalis, Řím, 1650.
- KITSOS, Theodoros: Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources, York, 2005.
- MALVEZZI, Christofano, Intermedii et concerti fatti per la commedia rappresentata in Firenze, Benátky, 1591.
- MASON, Kevin: The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy, Aberystwyth, 1989.



- MELLI, Pietro Paolo: Intavolatura di liuto attiorbato Libro secondo, Benátky, 1614; ed.: Studio per Edizioni scelte, Florencie, 1979.
- MELLI, Pietro Paolo: Intavolatura di Liuto attiorbato, e di Tiorba, Libro Quinto, Benátky, 1620; ed.: Studio per Edizioni scelte, 1979.
- PICCININI, Alessandro: Intavolatura di liuto, et di chitarrone libro primo, Boloňa, 1623; ed.: CRISTOFORETTI, Orlando, Florencie, 1983.
- PRAETORIUS, Michael: Syntagma musicum tomus secundus: De organographia, Wolfenbüttel, 1619.
- PRAETORIUS, Michael: Syntagma musicum tomus tertius: Terminus musici, Wolfenbüttel, 1619.
- QUANTZ, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlín, 1752.
- SCHLEGEL, Andreas, LÜDTKE, Joachim: Die Laute in Europa 2/The Lute in Europe 2, Menziken, 2011.
- SMITH, Douglas Alton: On the Origin of the Chitarrone, in: Journal of the American Musicological Society, Vol. 32, No. 3, 1979, s. 440-462.
- SPENCER, Robert: Chitarrone, Theorbo and Archlute, in: Early music, Vol. 4, No. 4, 1976, s. 407 – 423.
- ŠTUDENT, Miloslav: Obrázky z historie loutny I, III. „...a to byl počátek teorby“, In: Hudební Rozhledy, 03, 2013.
- TORELLI, Francesca: Intavolature di Chitaronne MSS. Modena, Florencie, 1999.
- TORELLI, Francesca: Pietro Paolo Melii, Musician of Reggio Emilia, In: Journal of the Lute Society of America, Inc., Vol. XVII–XVIII (1984–5).
- ZULUAGA, Daniel: Johann Hieronymus Kapsperger, Goldberg, 2008, č. 51, s. 22–28.

Redakčná poznámka

Odkazy na jednotlivé podkapitoly a strany v publikovanom teste v AFA sa vzťahujú na pôvodnú prácu.

Podákovanie patrí autorovi, ktorý poskytol prácu na publikovanie.





Mgr. Petra KOVÁČOVSKÁ, Ph. D.

Komorný orchester Žilina
dramaturgička

OPERA OSUD
V KONTEXTE JANÁČKOVEJ OPERNEJ TVORBY
Opera Fate
in the context of Janáček's opera creation
Dokončenie

OSUD OPERY OSUD

Opera *Osud* predstavuje v kontexte Janáčkovej tvorby dôležitý medzník. Jednak z hľadiska výberu témy, ktorá na rozdiel od moravskej dedinskej tragédie v jeho predchádzajúcej opere *Její pastorkyňa* je tentoraz téμou (malo) meštiacky secesnej, miestami až nežne operetnej, korešponduje s vtedajšími módnymi európskymi prejavmi v umení,¹⁰⁷ a je výnimcoňná hudobným spracovaním, ktoré je v porovnaní s predchádzajúcimi tromi operami iné.

Na rozdiel od opery *Její pastorkyňa* je v opere *Osud* aj niekoľko nových momentov. A hoci datovanie diela sa

¹⁰⁷ Okrem francúzskeho skladateľa Gustava CHARPENTIERA (1860–1956) s dielom *Louisa* (1900), s podtitulom „*roman musical*“, kde je titulnou postavou okrem Louisy aj maliar Julien – u Janáčka maliar Lhotský, boli Janáčkovi inšpiračnými prvkami nielen momenty surrealistov, symbolistov, ale aj silné sociálne prejavy a milostná zápletka z diel operných veristov. Bola to najmä operná dráma Giacoma PUCCINHO (1858–1924) *Bohéma* (1896), ktorú Janáček spoznal v Brne 18. marca 1905 v Brne a možna byť inšpiráciou aj modelom pre umelecké prostredie v opere *Osud*. In: RACEK, J. Leoš Janáček. Člověk a umělec, s. 47, tiež ŠTĚDROŇ, B. 1976, s. 102



prelíná aj s operným smerom verizmu, podľa **Miloša Štědroňa** však v opere nenájdeme rustikálny verizmus:

„Pokud budeme uvažovat o veristické hudební technice, tak to bude verismus typu „borghese“; děj opery je zasazen do lázeňského prostředí, jde o luhačovickou lázeňskou společnost a o město (Brno), které sice ještě není velkoměstem, ale dávno přestalo být maloměstem. Napětí mezi Luhačovicemi a Brnem vnáší do opery radu hudebních i literárních momentů, u nichž s dosavadním verismem typu Její pastorkyně zde již nevystačíme.“¹⁰⁸

V opere *Osud* nachádzame v harmonickej reči skladateľa okrem bežných akordických postupov aj nové útvary, ide najmä o vertikálne a horizontálne tvarované akordické postupy, zistíme aj kvartové postupy, veristickú štylizáciu a aj kratšie melodické útvary, ktoré u Janáčka môžeme vnímať aj ako možnosť využitia nápevkov mluvy.¹⁰⁹ Výnimočnosť využitia operného recitatívu, monológu aj dialógu reflektuje postupy operného verizmu. Výnimočnou je krátka predohra, ktorá u veristov stráca význam. Podľa Miloša Štědroňa najväčším vývojom od opery *Její pastorkyně* prešlo arioso, ktoré od rustikálneho verizmu prešlo k verizmu salónneho typu.¹¹⁰

Pre kompozíciu novej opery sa Janáček rozhodol počas pobytu v Luhačoviciach¹¹¹ v mesiacoch

¹⁰⁸ ŠTĚDROŇ, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století – Paralely, sondy, dokumenty*, s. 30

¹⁰⁹ Hudobnej analýze opery sa podrobne venujeme v 5. kapitole.

¹¹⁰ ŠTĚDROŇ, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století – Paralely, sondy, dokument*, s. 31

¹¹¹ Pri zdroe moderného kúpeľníctva stál v Luhačoviach MUDr. František VESELÝ, ktorý zohral v živote Leoša Janáčka významnú úlohu. Janáček prišiel do kúpeľov ako mladý 32-ročný muž na pozvanie svojho strýka Jana Janáčka, farára z Vnorov. Pravidelne potom kúpele navštievoval až na od svojej päťdesiatky a do svojej smrti bol kúpeľným hosťom 23-krát. Hned



august/september 1903. Fabulu nového diela vytvoril sám, bez literárnej predlohy a pochopiteľne s narážkami na Kamilin príbeh. Podstatu tvorili motívy, ktoré boli odozvou jeho emocionálnych poryvov. Janáček mal pri komponovaní novej opery na zreteli aj Puškinov veršovaný román *Eugen Onegin*, s hrdinom z kategórie tzv. „lišnich“ ľudí. Aj to bol dôvod, že nové libreto nebolo v próze, ale vo veršoch.

K spolupráci na librete prizval mladú učiteľku s literárnymi a básnickými sklonmi aj skúsenosťami **Fedoru Bartošovú**, ktorá bola priateľkou jeho dcéry Olgy.

História vzniku libreta

Janáček, tak ako ho poznáme v jeho vrcholných operných opusoch, bol majstrom skratky, dramatickej akcelerácie divadelnej situácie, a to vždy naplno a priamo. Racionálny efekt bol pre neho neznámym pojmom, bol takmer vždy intuitívne spontánny. To dokázal spracovať vo svojich operných opusoch bez ohľadu na tradičné formy a zákonitosti opery. Výnimočnosť jeho tematickej aj hudobnej dravosti vynikne ak si uvedomíme, že v čase jeho zápasu o operu *Její pastorkyně* (1894–1903) svetové scény „okupovali“ frekventované romantické opery európskej proveniencie.

Vo svojich operách sa Janáček odvrátil od prejavov extrémneho neskorého romantizmu exaltovaných ľudských vášní a hľadal témy v realistickom prostredí. Tým sa zaväzoval aj k inej štruktúre libriet, ktoré boli písané od Její pastorkyne v próze, nie vo veršoch. Výnimkou je libreto opery *Osud*. Je návratom k veršom, ktorých ideál našiel v ruskej poézii a literatúre. Ak jeho libretá sú aj zrkadlom jeho duše, potom je evidentné, že jeho povaha nebola žiadnym sladkým dialógom, ale výbušným a temperamentom sršiacim mužom. Avšak pri dôkladnej štúdii povahokresby zistíme, že vnútro Janáčka bolo nastavené na procesy eruptívnej vášnívosti, lásky a hlboko prežívanými cítmi, ktoré nikdy neukrýval. Žil naplno.

v prvom roku svojho liečebného pobytu sa zoznánil s Kamilou Urválkovou, ktorej príbeh sa stal podkladom pre vznik opery *Osud*.



Leoš Janáček si ku svojej štvrtej opere *Osud* urobil najprv prvotnú skicu, ktorá sa neskôr v priebehu rokov menila a upravovala, až sa dostala do definitívnej finálnej podoby. Citovo štylizovaný príbeh považoval Janáček za obsah opery a tak ho aj označil.

Obsah

Slyším dosud niekolik krotkých slov vašeho románsku. Žvatlavých. Vy tehda skoro dítětem a on nadějný umělec; z jeho očí právě vylétla první nakresaná jiskra.

Sedíte na zřetelném zábradlí, ač pod vámi žene prudký ručej, a mi napadá stařenka v Žitné ulici. Zešílela a její dcerka nesla jen společně žebrácky osud umělcův.

V pravý čas. Zem hltá obzvláše umělce.

I po letech bylo tomu obzvláště na Slanici. Není tu sice Konečného, dr. Sudu a diblíka Pacovské, ale tu Konečných, dr. Sudů a diblíků Pacovských: kdo sem přijde, dostane jejich šat i výraz. Hle, nastrojené loutky. Moje loutky sehrály vlastně dva romány: jen skutečný člověk těžko snese šlehnutí osudu po dvakrát. I loutka mého skladatele nese i osud herců. Loutce slečně Mile, sličně oděně, neprávem je vzdychat pod tíhou zhrzené lásky a bylo by jí jen žít trpkým osudem umělcovy ženy; ale tu třeba ji i umírat.

Doznávam, že dr. Suda vhodněji byl povolán k lékařství než k tenorovým partům.

Jen máť paní Míly nemá dřevěných pohybů loutky. Ano, bouří sej í krev i stydne. Známá to příhoda z Ječné ulice.

I všechny ostatní osoby jsou takové loutky. V prvém jednání se rádujeme všechny v jeden prou procházkový; všichni se těší slunečku, které vyskočilo po dlouhé době.



Čtyři týdny jsou tu roky, proto naříká se o sluníčku, když den je za mraky.

Slečna Míla má kromě nápadníků ale i staré závazky. Z těch nelze onen se Živným rozvízati. Jak by vajíčko se naklubalo!

Slečna Míla s Živným roznesena za chvíli po celých lázních.

Pod ochranou života lázeňského – učitelky cvičí sbor, pořádá se výlet – vypořádá se Míla s Živným; chtějí být svoji, když je k sobě volá již prospívající jejich „Doubeček“.

Trpkým stínem přejde lázněmi máť sl. Míly, přejde i myslí sl. Míly.

Nechce tomu spojení paní máť.

Druhé jednání je již jednodušší. Loutka skladatele divě trhá listy partitury, ony listy, kde „mstil“ se paní Míle za všechna utrpení. „Bude též opera celá, ale bez posledního aktu.“

Zpívá svou melodii lásky, ale její echo prozrazuje, že přílišné štěstí jejich zaplatila máť paní Míly. Navlas stejně nes ese echo písne ze zadního pokoje jako fixná idea ustálená.

Špatně ošetřují Žán a Nána starou nepříčetnou paní. Rychle zamotá se nyní osudné klubko.

Loutka, paní Míla, stržena též s krutého dchodiště!

Diagnosa: Zlatým leskem zvonivým spálený mozek matky paní Míly.

Třetí jednání.

Milostivá, vzpříkala jste se hrát a dohrát přikázanou úlohu paní Míly. Šel jsem tedy hledat libretistu, který by blíže pravdě postavil všechny „osoby“ jenající.



*Marně bych dnes hledal onen skvělý
dámský budoár. Kdesi v končinách
Jungmannova pomníku – ale za večera
nvrata jakov rata. Vešlki jsme. Záplava
světla nás naličila všechny na stejno:
vuhlíží se a nerozpoznáš.
Ukazuji své lidi z krve – ne, milé loutky,
dohrejte svou komedi!
I „mistrů“ jste dostačily a J. S. Machar
onehdy napsal:
„Ach, všecko říci! ... Básníka mi ukaž, jenž
řekl všecko! Jenž svou duši vysvlek, do
naha vysvlek, aby vidny byly i jizvy,
choroby a hanba její ...“
Já prosím, na poutky se dívat jak na květ
leknínu a hloubky jeho vody neměřit!
Jen z té radosti jsem skládal. Pohledem na
hádankový květ. Nakolik zahřál duši, když
plul na chlené vodě?
Živé vzpomínky nasedají, nač popatříš.
Je to tak poetické, na stříbritou tkáň
blesku vmysliti si i milou, bledou tvář –
a což takto s ní spojenu býtu?
Ten obraz vložen do „posledního aktu“
opery.*

Leoš Janáček¹¹²

O spolupráci mladej učiteľky Fedory Bartošovej a skladateľa na novej opere aj so správou, že Janáček opúšťa učiteľský ústav, informovala Moravská Orlice¹¹³ v čase, ked' Janáček na opere ešte nezačal pracovať.

¹¹² STRAKOVÁ, Theodora. 1957. *Janáčkova opera Osud*. In: Acta Musei Moraviae, XLII , s.153 – 154

¹¹³ Moravská Orlice, 1903, r. XLL, č. 275, 29. 11. 1903, s. 14, anonymná noticka



Libretistka Fedora Bartošová

Janáčkova libretistka, mladučká **Fedora Bartošová** (1884–1941) pochádzala z umelecky prajnej rodiny. Talent dvoch dcér podporovala najmä matka, známa pod umeleckým menom Josefa Tálska. Bola populárnu múzou Sapfó, ozdobou literárnych večerov aj divadelných produkcií brnianskej bohémy. Fedora spolu so sestrou Danou celkom prirodzené prechádzali umeleckým prostredím a svoje ambície presadzovali aktívne aj počas brnianskych štúdií (1899–1903). V tomto období sa Fedora spoznala aj s dcérou Leoša Janáčka Oluškou a priateľstvo nebolo iba chvíľkovým dievčenským rozmarom. Literárne ambície milostnej lyriky počas štúdia prezentuje Fedora pod pseudonymom *Kamila Tálska* v studentskom časopise *Aurora*. Kto sa za pseudonymom ukrýva (nechtiac?) prezradil redaktor *Lidových novin*, keď uviedol noticku o novej pripravovanej opere Leoša Janáčka *Osud*, ktorej libretistkou má byť Fedora Bartošová, známa ako Kamila Tálska.

Bartošová si po tridsiatich rokoch na prvý kontakt a ponuku spomína:

„Bylo to počátkem listopadu 1903 – asi týden po všech svatých, když Leoš Janáček si mne pozval k sobě. Přijela jsem jako učitelka ze Sudomeřic u Strážnice na tři dny k matce do Brna, do starého domu pi. Kusové-Fantové na Klášterním náměstí, kde jsme toho času byli bytem a sousedy s Janáčkem a jeho paní Zdenkou. [Olga, dcera, byla tenkráte již mrtvá.] Do bytu Janáčkových nepřicházela jsem poprvé, neboť navštěvovala jsem častěji Olgu, dokud žila. Jako děti jsme si hrávaly, později jsme se bavily i vážně, zvláště když Olga nemocná vrátila se z Ruska, o němž mnoho a ráda vypravovala. Ale – tehdy již ubohá Olga, vždy křehká a průsvitná, byla přislíbena smrti – a všichni



to až příliš dobře tušili. Tedy: do bytu Janáčkových jsme vcházeli všichni vždy s úctou a zatajeným dechem. Za velkou jídelnou byla pracovna Leoše Janáčka, kam mne tehdy v listopadu uvedl. Přímý účel pozvání jsem předem neznala, věděla jsem jen, že to bude rozhovor literární. Napsala jsem tehdy a uveřejnila několik básni a nějak oklikou jsem se dověděla, že se Janáčkovi jejich forma libí. Myslila jsem, že se jedná o nějaké písničky – ale Janáček přišel s věci mnohem větší – pro mne grandiosní. Sděloval mi, že má v plánů zpracovat operu, pojmenuje ji bud **Rudé růže**, neb **Plamenné růže**. Přemyslel již o největších efektech a hlavních osobách: O Živném, skladateli (hned od počátku žila ve mně představa, že Živný a Janáček je jedna osoba), o Mile Válkové (to byla ona krásná dáma, jejíž fotografií měl na psacím stole) – o scenerii lázeňské – Luhačovicích, jež v jeho životě hrály velkou roli. Tam prožíval své hudební inspirace, tam léčil své tělesné neduhy, tam sílil a vzpružoval své nervy, přepnuté – jak často bývá u cherika. O hudební konservatoři se mi rozhovořil, věděla jsem, že má na mysli Varhanickou školu, která byla jeho radosti a polem, jako oráči, kam své séme zasévá. Jak hovořil, zapalovaly se jiskérky v jeho očích a já věděla, že jeho fantazie doplňuje scény ze života, jež prožil – ale, kde ty hranice byly, těžko mi bylo určit. Odcházela jsem z této první domluvy s Janáčkem nadšena, se slibem, že se vynasnažím mu porozumět a vyhovět a dát formu jeho myšlenkám. On sám napíše dej – i jednotlivé scény a já je – zveršuji. A tak za mnou putovaly do Sudoměřic



Janáčkovy náčrty scén – dosť podrobné, jež jsem celkem neměnila, jen většinou veršovala. V dopisech, jež doplňovaly zasílané svitky, vysvětloval Janáček osoby, charakterizoval je, odůvodňoval jejich vystoupení a jednání. Ale též jedna se někdy v dopisech o osobách a detailech, jež později z díla vůbec nevypadly.“¹¹⁴

Podstatná časť libreta vznikala v Sudoměřících u Strážnice, kam na jeseň 1904 Bartošová odišla a kde pôsobila ako učiteľka na tamojšej škole. Práve v Sudoměřících vznikala podstatná časť veršovaného libreta opery *Osud*. Dohovor Janáčka s Fedorou bol veľmi jednoduchý: riaditeľ varhanickej školy Leoš Janáček dával mladučkej učiteľke dispozície k jednotlivým postavám budúcej opery a prial si, aby nové libreto zveršovala. Janáček mal ambíciu, aby opera bola hotová v roku 1905. Fedora absolvovala za Janáčkom aj konzultačnú cestu do Luhačovic (1904), aby lepšie spoznala prostredie, vdýchla realistický život operným postavám, opravila podľa pokynov Janáčka chyby a vychádzala v ústrety skladateľovým požiadavkám a predstavám. Libretistka¹¹⁵ dostávala od Janáčka voľné listy scenára a jej úlohou bolo vypracovať veršované libreto. Za mesiac bola s prácou takmer hotová. Mala zmysel pre dramatickú formu, avšak libreto s množstvom postáv a epizód dramatickú jednotu najmä v pripravovanom 1. dejstve rozbíjali.

V zachovanej korešpondencii môžeme sledovať postup prác, pokyny, návrhy na úpravy aj ďalšie potrebné inštrukcie, ktoré Janáček libretisticky neskúsenej Fedore posielal. Práca na librete opery *Osud* začala v polovici novembra 1903.

¹¹⁴ List Fedory Barošovej-Lavickej Vladimíru Helfertovi zo dňa 4. decembra 1933 je uložený v JA MZM, sign. B 1727. Citované podľa:

ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 162

¹¹⁵ Bartošová bola dcérou brnianskeho lekára. Jej rodina bývala v tom istom dome ako Janáček. Neskôr sa vydala za dr. Josefa Lavického a žila v Bratislave. Publikovala aj pod pseudonymom Fedora Tálska.



V liste z 12. novembra 1903 zaslal Janáček textový podklad a zdôraznil svoje požiadavky:

[...] Po prvé Vás žádam o všeobecnú štylizáciu. Po druhé o propracování, doplnení, po prípadě i úplnou zmēnu scen, jak jsem několika slovy po skutečnosti je načrtl. Označil jsem je červenou tuškou, 1., 2., 3. Scéna (označená vlnovkou) mohla by vyznēť spojením tých rôznych po ústrední promenáde hlasů, řekl bych hymnus slavnostní na boží krásnou přírodu. Do jejího lesku vstoupila by hlavní osoba, pí. Mila Válková. Forma verše mi tane na mysli taková, jak ji Puškin užíva v Oneginu.¹¹⁶

Odpoveďou na otázku, prečo libreto malo mať veršovanú formu, je skutočnosť inšpirovaná návštevou operného predstavenia *Eugen Onegin*, ktoré Janáček navštívil v Prahe, ale aj jeho veľký obdiv k veľkému ruskému literárному klasikovi. Román **Alexandra Sergejeviča Puškina** (1799–1837) *Eugen Onegin* je písaný v špecifických veršoch, v sofistikovanej strofe anglického sonetu, ktorú si Puškin prispôsobil a dnes je v literárnej vede známa ako tzv. *oneginovská strofa* zložená zo 14 veršov. Dielo je dokonalou ukážkou štýlistických aj lexikálnych možností ruského jazyka, Janáčka však zaujalo pravdepodobne aj špecifickým pôdorysom, kde je osud hlavných hrdinov viac – menej potlačený a ústredným dejovým motívom sa stáva tok životných všedných dní s krutými aj láskavým udalosťami. Stereotypná strofa akoby vytvárala pocit plynutia života od narodenia až po smrť so všetkými kladmi aj záporami. Kultové dielo ruskej literatúry malo v českých prekladoch vždy súvis aj s dobovou, v ktorej preklad vznikol. Janáček mal k dispozícii niekoľko inšpiratívnych prekladov,¹¹⁷ napokon sa rozhodol použiť ako

¹¹⁶ List je uložený v JA MZM sign. A 5797, tiež TYRRELL, John. *Janáček's operas*, OS9, s. 116

¹¹⁷ Veršovaný román Alexandra Sergejeviče Puškina *Eugen Onegin* –



vzor preklad **Václava Aloisa Junga** (1858–1927), čo súviselo pravdepodobne aj s Janáčkovým rusofilstvom, napokon obaja mali skúsenosti s ruským prostredím a verejne deklarovali svoj vzťah a obdiv k Rusku.¹¹⁸

Fedora Bartošová o začatí prác píše:

„S radostí pouštím se do práce. Hodlám koncem tohto týdne vypracované poslat. Do nějakých přílišných změn scén se nebudu pouštět, až tak usoudíte sám. [...] Některé figurky vidím živě před sebou, pouze sna d o Živnom nevím, kam jej zaradi? [...] Není to snad hlavní osoba? Chod veršů se mi daří – je to můj oblíbený rytmus.“¹¹⁹

Pôvodná verzia libreta, ktoré sa niekoľkokrát prepracovalo do definitívnej podoby, je napísaná

s výnimkou dvoch neveršovaných listov – je prekladateľsky jedným z najpríťažlivejších textov svetovej literatúry. V českom preklade výšiel román v roku 1833. Doterajšie preklady majú svoj vlastný historicko-spoločensko-politickej odraz. Prekladové torzo je napr. z pera Jana Evangelista Purkyně (1787 – 1869), v 30. rokoch 19. storočia prekladal Puškina slavista a folklorista František Ladislav Čelakovský (1799 – 1852). Proti konzervatívnym českým slavjanofilom sa sformovala pokrokovějšia básnická generácia, patril k nej aj Nerudov rovesník Václav Čeněk Bendl-Stránický (1832 – 1870). Bendlov prvý kompletnejší preklad Eugena Oneginu výšiel v marci 1860. Koncom roku 1888 uviedlo Národní divadlo premiéru novej Čajkovského opery na oneginovský námet, do Prahy pricestoval i sám skladateľ. Necelé štyri roky po slávnej premiére sa v roku 1892 objavil nový český preklad. Autor Václav Alois Jung (1858 – 1927) preklad románu dokončil v Nebraske, v USA. Nadšenie, ktoré Onegin vyvolal, viedlo nielen k mnohým reprízam Čajkovského opery, ale aj k novým knižným podobám Jungovo prekladu. Dočkal sa štyroch prepracovaní a šesť vydani. K novodobým prekladateľom Eugena Onegina sa zaradili Josef Hora, Olga Mašková, Milan Dvořák. Viac k problematike: RUBÁŠ Stanislav: *Eugen Onegin v českých překladech*, dizertačná práca Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav translatologie, Praha, 2006.

¹¹⁸ Jung svoj obdiv k Rusku dokumentoval v cestopisných črtách vydaných pod názvom *Půl roku v carské Říši: obrázky z Ruska* (1902).

¹¹⁹ Citované podľa Theodora STRAKOVÁ: *Janáčkova opera Osud*. In Acta musei Moraviae, 1956 XLI, s. 213 – 214, tiež John TYRRELL: *Janáček's operas*, OS10, s. 117



v pravidelnom rytme, verše sú 4-stopové trocheje s neprízvučnou prvou slabikou, zakončené striedavo akatalekticky a katalekticky.

Libretistka v liste zo 16. novembra 1903 požiadala Janáčka o niektoré dispozície, išlo jej najmä o ujasnenie si charakteru postavy Živného,¹²⁰ pretože s dilemom, či ide o hlavnú postavu alebo kúpeľného hosta, nemohla pracovať.

Ukončenie 1. dejstva sa uskutočnilo 25. novembra 1903. Prvá verzia 1. dejstva mala formálne 16 scén.

Úvod začína ránom v luhačovických kúpeľoch, objavujú sa ponocný, služby, pekár a Živný, neskôr záhradník, správca kúpeľov Hrdlička a prví hostia. Prichádza Míla Válková, je centrom pozornosti. Hrdlička jej podáva kyticu astier, dvoria sa jej dr. Suda a Konečný. Míla uvidí skladateľa Živného, chce sa s ním zoznámiť. Obaja pocítia k sebe náklonnosť. Prichádzajú učiteľky a kňazi, dohadujú sa o prednáške dr. Kalamáre. Nasleduje scéna so žabkami, je tu Pacovská, dr. Suda, továrník Jesenský a Vyjel, tešia sa na výlet. Míla so Živným osamejú. Míla rozpráva svoj príbeh o láske ku skladateľovi, Janáček o smrti milovanej dcéry. Cíti, že inšpirácia s Mílou mu pomôže vytvoriť veľkú operu. Míla hovorí ešte o svojom inom milostnom príbehu svojho života a daruje Živnému 3 červené ruže.

V liste z 1. decembra 1903 píše Bartošová už o scénach v 2. dejstve, kde sa vyznáva zo svojho obdivu z moderného ovzdušia, ale aj z povahy excentrického Živného.¹²¹ Z ďalšieho listu zo Sudoměřic z 19. decembra sa dozvedáme, že Bartošová mala k dispozícii od Janáčka už aj

¹²⁰ Vtedy ešte s menom Živna namiesto Živný – pravdepodobne ako dozvuky z Andělskej sonáty.

¹²¹ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS16, OS18, s. 121



3. dejstvo. Je obdivuhodné, že Bartošová prebásnila libreto v priebehu jedného mesiaca a že bol Janáček s jej prácou spokojný, svedčí obsah listu z 19. decembra 1903. Janáček si na okrajoch jednotlivých listov libreta pripisoval notové náčrty, avšak o presnom začiatku kompozície opery *Osud* nemáme v korešpondencii zatiaľ žiadne relevantné správy.

Bartošová v práci pokračovala, začala pracovať na 2. dejstve, ktoré je rozdelené na 2 obrazy, s piatimi a dvomi scénami. Dej je od finálnej podoby celkom iný. Prvý obraz dokončila 4. decembra a poslala Janáčkovi.

Prvý obraz je situovaný do dámskeho budoáru pani Míly, kde číta Živného list, je zarmútená jeho stavom. V kúpeľoch boli šťastní. Prichádza sluha Jean, oznamuje príchod Živného. V 2. scéne sa Živný priznáva, že je vedený slepým osudem, stratil motiváciu. Míla mu vyčíta citovo prázdný vzťah k inej (nemenovanej) žene. Živný chce Mílu chrániť pred celým svetom, Míla vyťahuje ihlicu a bodne sa do ruky. Vtom pribieha syn pani Míly a pýta sa, čo je láska. Vzápäťí prichádza Mílin manžel Válek aj s priateľmi: maliarom Lhotským a dr. Šedým. Živný sa s nimi zoznamuje.

Neujasnenosť v ďalšom konaní postáv aj vážne nedostatky v librete viedli Janáčka k písomnému stanovisku.

V liste 29. novembra¹²² uvádza:

„Psychologicky vysvetljuji si druhé jednání tak: p. Míla V. odmítá, toť přirozené, Živného v 1. obrazu. Nepoznala ho. Ví ovšem o jeho lásce a sleduje ji – sama nešťastná. [...] Když je

¹²² Jiří ZAHRÁDKA uvádzá v štúdiu *Osud*, dílo mnohem výnimočné datovanie 29. prosinec (s. 164), John TYRRELL v *Janáček's operas* uvádza datovanie 29. november, OS15, s. 119



svědkyni očisty Živného – musí psychologicky i k ní správně dojít. [...] Brutálnost jejího muže dovršuje vše.“¹²³

Bartošová dokončila 2. dejstvo pravdepodobne pred 8. decembrom, v ten deň jej Janáček poslal 3. dejstvo, ktoré jej nechcel poslať skôr, než bude dokončené 2. dejstvo.¹²⁴

Posledné dejstvo je rozdelené do 6 scén a zodpovedá finálnej verzii.

*Dej sa odohráva 6 rokov po 2. dejstve v aule konzervatória. Študenti sa pripravujú na premiéru opery **Plamenné růže** od neznámeho skladateľa. Diskutujú a presievajú sú niektoré časti opery. Študenti prosia prichádzajúceho Živného o bližšie informácie o skladateľovi aj diele. Hovorí, že poznal skladateľa a rozhovorí sa (o sebe). Avšak opera nemá posledné dejstvo, pretože je v rukách božích. Žena, ktorú miloval, tragicky zahynula. Vonku začína búrka, Živný prepadá v zúfalstvo, v blesku sa zjaví Mílin obraz. Doubek vykrikné „Máma!“ a Živný padá na zem. Elev Verva pochopí, že skladateľom opery je sám Živný.*

Záverečné dejstvo dokončila Bartošová 19. decembra 1903¹²⁵ a po prepísaní ho odovzdala Janáčkovi pravdepodobne osobne 22. alebo 23. decembra.¹²⁶ Janáček bol s prácou spokojný a chválil:

- *Plynné, zpěvné verše*

¹²³ List je uložený v JA MZM, sign. A 5804, tiež John TYRRELL v *Janáček's operas* OS15, s. 119 – 120

¹²⁴ List je uložený v JA MZM, sign. A 5803, tiež John TYRRELL v *Janáček's operas* OS18, s. 121

¹²⁵ List je uložený v JA MZM , sign. A 178, tiež John TYRRELL v *Janáček's operas* OS20, s. 122

¹²⁶ List je uložený v JA MZM, sign. A 178, tiež ZAHRADKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohem zlomové*, s. 167



- *Zralé k tisku*
- *Tak nové, nové!*
- *Nejen hlavní osoby jasné, ale i episodní*
- *Po velkých monologách tolík života v před i za nimi – že se snesou – Ty Luhačovice! 1. jednání.*
- *Pro velké i pražské publikum.*¹²⁷
-

Bartošová zo Sudoměřic odišla do Židenicích a ako učiteľka tu pôsobila pravdepodobne až do roku 1916, kedy sa vydala za dr. Josefa Lavického, vysokého poštového úradníka a spolu odišli na Slovensko. Pri príležitosti prvého rozhlasového uvedenia opery *Osud* Bartošová uviedla:

„*Jak jsem tehdy nadšeně pracovala [...] A jak mi bylo líto, když skladatel byl rozladěn někdy a měnil své dílo dle různých rad svých přátel.*“¹²⁸

Napriek rozdielnym názorom o definitívnom vzniku opery¹²⁹ s určitosťou vieme, že definitívnu verziu libreta si napokon Janáček napísal v máji 1904 a v zimných mesiacoch rokov 1903–1904 začal s kompozíciou. Opis partitúry má na konci dátum 16. júna 1905, avšak Janáček ešte v nasledujúcim roku niektoré pasáže upravoval a dopĺňal.¹³⁰

Definitívny termín dokončenia opery je doložený v liste 24. júna 1906 muzikológovi **Janovi Branbergerovi** (1877–1952):

„*[...] tehdy na nábřeží řekl jsem Vám, že Vám povím titul nové mojí opery. Ted', když*

¹²⁷ Ibidem, s. 167

¹²⁸ Citované podľa Theodora STRAKOVÁ: *Janáčkova opera Osud*, s. 216

¹²⁹ Pozri Theodora STRAKOVÁ: *Janáčkova opera Osud*, s. 217, poznámky pod čiarou č. 26.

¹³⁰ Citované podľa STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčkova opera Osud*, In: Časopis moravského musea, Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s.217



*jsem již dočista hotov, slibu svému dostáívám. Myslím, že nejlepší titul jest **Fatum**. Zdúraznil bych to, kdeby to šlo, přídavkem: **Slepý osud**. Jest to příhoda románová, k níž jsem složil hudbu.¹³¹*

V polovici roka 1906 bola opera *Osud* hotová, v októbri a novembri 1907 podrobil Janáček *Osud* definitívnej revízii. Je zaujímavé, že na konci decembra 1907 prejavuje listom Janáček (opäť) záujem o štúdium psychiatrických pacientov, aby lepšie pochopil duševný stav Mílinej matky.

V liste sa o. i. uvádzia:

„Osměluji se Vás žádat, abyste mi umožníl poslechnouti si choromyslné, ženského oddělení ústavu pražského. Účel mám dvojí: jednak jde mi o melodii mluvy choromyslných vůbec, jednak hledám zvláštní případ, kde byla příčinou onemocnění lakota. Bohatá vdova nechtěla vydat dceru svojí za ‘žebráka’ umělce. Když k sňatku přece došlo, zešílela. Bála se, aby nebyla okradena i o skříňku se skvosty. Jednou při úleku seskočila se schodiště a zabila se. Toť v krátkosti typ, který jest řídký snad; nenalezl jsem jej ani v brněnském ústavu choromyslných.“¹³²

Verzie libreta

V čase, keď Janáček začínať úvahy nad novou operou a jej libretom, napísal svoje myšlienky a plány aj Kamile Urválkovej.

¹³¹ List je uložený v JA MZM, sign. A 5133, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS34, s. 131

¹³² List je uložený v JA MZM, sign. A 3835, tiež ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 179



*„Chci mítí tedy I. jednání zcela realistické, odkreslené ze života lázeňského. Tam jest motivů bohatost! II. jednání má být vlastně přelud. Není tu skutečnosti více, ale do prasknutí nervů podráždená mysl vede děj dále tak, že necháva rozpor jest to skutečnost neb halucinace, přelud? Jestli byla I. jednání scenerie lázně nádherné, tož v II. jednání má ukazovati přepych interieru dámských pokojů, scenerii jižních krajin. III. jednání bude divné. Jest aulou, slavnostní síní, konservatoře. Elévi scházejí se, páni, dámy. Ta známá školská veselost a rozpustilost. Na stěně visí plakát opery – její jméne? Ani nevím ještě. Sna **Tři růže** – neb **Andělská píseň**. Elévi hádají se o opeře. Bylo-li druhé jednání skutečností neb vybájené. Bylo-li vybájené, pak tu byla přímo choroba duševní. Jest to z uměleckého života. Smetanovi zněl jediný tón sírou elementární v mozku – a byl churav. S mým umělcem bude hůře. On dokončuje v druhém jednání svou operu v daleko větším podráždění. Professor ptá se svých elevů: Což kdy by do té rozpěněné krve ponořili Jste výheň skutečného bolu a štěstí lásky? Snad by byl zešílel, odpovídá elév. Pravý se, že prý zešílel, podotýká profesor. Jeho životopis není ani dobré znám – byl prostředním skladatelem. Tak by zakončila opera.“¹³³*

Ako uvádzá **Theodora Straková** vo svojej štúdii *Janáčkova opera Osud*,¹³⁴ libreto Fedory Bartošovej sa zachovalo v dvoch verziách. Obidve verzie vznikali súčasne,

¹³³ List je uložený v JA MZM, sign. A 6164, tiež ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo u mnohem zlomové*, s. 163, tiež TYRRELL John: *Janáček's operas*, OS7, nedatovaný, October 1903, s. 113

¹³⁴ In: *Acta musei Moraviae*, 1957, XLII, s. 133 – 164



v prípade druhej verzie ide iba o starostlivejší prepis verzie staršej.

Prvá (staršia) verzia ostala do roku 1934 vo vlastníctve autorky libreta. Je písaná na papieri vo formáte 106x168 mm. Jednotlivé dejstvá majú samostatné číslenie (I. dejstvo má 48 listov, II. dejstvo dva obrazy, spolu 13 listov, III. dejstvo má 20 listov, celá opera má spolu 94 listov).

Druhá verzia je písaná na formáte 170x210 mm. Tento prepis odovzdávala Bartošová Janáčkovi (I. dejstvo má 43 listov, II. dejstvo 13+12 listov, III. dejstvo má 22 listov, celá opera má 90 listov).

Poznámky, sprievodné texty ako aj listy dávajú možnosť sledovať rýchly postup práce, dokladom sú datované poznámky na jednotlivých listoch.

12. 11. 1903	Janáček poslal znenie prvých scén až po príchod Míly
16. 11.	Bartošová identifikovala hlavnú postavu, napísala 7 strán
17. 11.	napísaných 12 listov
18. 11.	napísaných 15 listov
25. 11.	posledný list 1. dejstva, odoslala kompletné 1. dejstvo
26. 11.	Janáček v liste chváli prácu, plánuje do konca júna 1904 zhudobiť 1. dejstvo a do konca roka dokončiť celú operu. V liste uvádza, že začína skicovať 2. dejstvo
Nedatovaný	Janáček uistuje Bartošovú, že jej pošle oba obrazy II. dejstva
29. 11	Janáček posielala II. dejstvo, posielala však iba 2. obraz
01. 12.	Bartošová odpovedá priaznivým názorom na 2. obraz
03. 12.	Janáček súhlasí, aby Bartošová poslala obidva obrazy naraz, neposiela však III. dejstvo
04. 12.	1. obraz II. dejstva dokončený



08. 12. V liste prejavil Janáček spokojnosť a pripája pokyn pre 2. obraz, kde má Bartošová zdôrazniť, že Lhotský zdržuje Válka od výstrelu. Posiela jej III. dejstvo a oznamuje, že zhudobňuje I. dejstvo a skrátil jeho začiatok
09. 12. Bartošová dostala III. dejstvo
19. 12. V liste Bartošová píše, že celá práca je dokončená. Na poslednej strane je Bartošovej záznam: „*Dopsáno – opsáno – ukončeno dne 21. XII. pondelí pred odjezdem na vánoce*“. Janáčkovi priniesla opis 2. obrazu II. dejstva a III. dejstvo
- 22.12.

Prvá verzia libreta

Prvá verzia libreta sa od finálnej líši v niektorých momentoch.

1. dejstvo je situované do Luhačovic.

Popri množstve postáv a postavičiek kúpeľného života zamestnancov aj kúpeľných hostí vystupujú dve hlavné postavy: Míla Válková a skladateľ Živný, ktorý kedy si napísal „*nekrolog nešťastné lásky*“ a ktorého zoznámi s Mílou jeho krajan Konečný. Počas prechádzky Míla vyrozpráva Živnému príbeh svojej veľkej lásky k hudobnému skladateľovi, ktorého pre odpor rodičov musela opustiť, ale z manželstva sa narodil syn. Živný sa dozvie, že skladateľ sa oženil a svoje spomienky vložil do opery, ktorú nazval jej menom – *Kamilla*. Mílina zmienka o synovi pripomenula Živnému jeho dcéru. Živný priznáva Míle, že inšpiráciu nachádza v láske a že vytvorí veľké dielo, pretože spoznal najkrásnejšiu ženu. Večer prinesie Míla Živnému *3 červené ruže*. Míla v hoteli rozpráva Živnému ďalší svoj román o nesmelom hrdinovi, s ktorým sa schádzala v divadle. Po odchode Míly je Živný znepokojený, netuší, čo sa stane, ak sa milostné vzrušenie zmení na väšeň.



Hlavné postavy a ich charakteristika

- **Živný** nie je totožný s Mílinou láskou a nemajú spolu dieťa. V Luhačoviciach sa iba zoznamujú. Janáčkovské sú naznačené erotické črty.
- **Míla Válková** nemá hlbšiu a prepracovanejšiu charakteristiku, je identická s Kamilou Urválkovou a jej príbehom, ktorý spoznal Janáček v Luhačoviciach prostredníctvom jej rozprávania. Jeden z jej dvoch milencov, o ktorých o. i. so Živným hovorila, bol dirigent Čelanský, ktorý po rozchode s Kamilou Choutkovou napísal operu s jej menom: *Kamilla*. Urválková tým naznačila Janáčkovi, že ju Čelanský svojou operou urazil, preto Janáček vo svojej opere, ktorú zamýšľa nazvať *Hviezda Luhačovic*, ju odškodní za urážku Čelanského. Vlastný obsah 1. dejstva medzi Mílou a Živným je statický, bez dramatických momentov, obaja medzi sebou vedú iba dialóg, predeľovaný sporadickými monológmi.
- **Lenský** je druhý skladateľ v opere, fyzicky na scénu nikdy nepríde, je len hrdinom Mílinho rozprávania. Ide o zmenu mena Čelanský na Lenský.
- **Vzťah Čelanský – Urválková** poskytol ústredný motív opery: skladateľ (Janáček) sa chce pomstíť za zradu a Kamila si vznik opery chce vynútiť svojím rozprávaním. Opera o milovanej žene sa preto objavuje dva krát: raz v 1. dejstve (10. scéna) ako epická izolovaná vložka a druhý raz v 2. dejstve (2. scéna) a v 3. dejstve ako dramatický prvok. Ide o dve rôzne opery. Avšak dôvod pre zaujatie súdneho aj kritického názoru v dramatickom deji opery mal iba skladateľ a dirigent v epickom úseku v 1. dejstve opery. V priebehu práce na librete sa osud skladateľa Lenského identifikuje so životom Leoša Janáčka.



2. dejstvo sa odohráva na Dalmatskej riviére

Začína sa listovou scénou. Na rozdiel od Čajkovského, keď Tatjana píše list Oneginovi, tu Míla nepíše, ale číta Živného list. Je v situácii zlomenej ženy, ale z listu cíti, že láska Živného k nej rastie. Aj ona pocituje osudovú silu lásky – *fatum*. Prichádza Živný, je vedený akoby osudem. Obaja sa cítia šťastní, Živný si uvedomuje, že sa musia rozlúčiť a Míla mu ostane iba inšpiráciou a hviezdu. Živný potláča svoju vášeň, odteraz ho bude utešovať príroda a sústredenosť k tvorbe. Aj Míla sa rozhodne pre zrieknutie sa lásky a prosí Živného, aby jej v tom pomáhal. Dialóg preruší príchod 10-ročného chlapca (bez mena) s otázkou: „*Mamá, co je to láska, víš?*“ Sám si aj odpovedá, že *ked' sa majú Žan a Nána rádi*. Vracia sa Mílin manžel s priateľmi, medzi ktorími je maliar Lhotský, ktorého obrazmi má Míla vyzdobené steny salónu.

2. obraz je dialóg Živného s Lhotským na terase vily, ukazuje mu list, v ktorom divadlo odmietlo jeho operu. Obaja komunikujú na tému umenie. Kým Živný sa usiluje v umení o dušu a pravdu, Lhotský verí len v zmyslovú krásu a lásku. Lhotský hovorí aj o krajanoch, ktorí prišli na riviéru, je medzi nimi aj Míla. Živný sa prezradí, že to vie z Mílinho listu, ktorý založí do partitúry opery. V rozhovore s Lhotským si vyčíta, že vo svojej opere vystavil do zlého svetla Mílu aj jej dieťa, v návale zlosti zapáli partitúru a hodí ju do Lhotského, ktorého si pomýlil s divadelným poslíčkom, vyhŕáza sa mu aj zabitím. Lhotský utečie aj s listom, ktorý z partitúry vypadol. Živný sa upokojí, medzitým sa vracia Lhotský aj s Válkom, ktorý sa z obsahu listu dozvedel o Mílinej láske k Živnému. Keď oboch nájde v objatí, schytí pušku, nabije hlaveň Míliným listom a vystrelí na milencov. Míla sa však k obsahu listu neprizná, vysvetľuje novú formu lásky, kde sa spája vášeň s duchovnosťou: „*[...] láska ta, s níž Bůh bílý je spokojne a nemůže být rozhněván – i ta ve vásni rozžatá – je bez krve.*“ Nejasný záver sa vysvetlí za predpokladu, že Mílu rana z pušky smrteľne zranila a sú to jej posledné slová. V 3. dejstve je Míla mŕtva.



Hlavné postavy a ich charakteristika

- **Míla** zásluhou postojov svojho manžela Válka objavuje v sebe osobitý spôsob lásky k Živnému, na rozdiel od verzií nasledujúcich, kde ich vzájomný vzťah narušuje šialená Mílina matka
- **Živný** je zaujatý prácou, skúsenosťami a názormi na lásku
- **Lhotský** je protihráčom Živného a antipódom v morálnej, umeleckej aj duchovnej názorovej oblasti. Nevznikne priestor pre dramatický konflikt, ich vzájomný dialóg je v rovine teoretizovania a rozprávania, názorovej výmeny najmä na poslanie umenia v živote človeka. Základnou otázkou je problém, či sa môžu osobné príbehy stať predmetom umeleckého diela, či môže umelec osudy svojho partnera zverejniť v umeleckom diele
- **Válek**, Mílin manžel je Lhotského priateľ a spolu žiarlia na Živného

3. dejstvo sa odohráva po 6 rokoch, dej je situovaný do auly konzervatória

Elévi a elévky sa v aule chystajú na premiéru novej opery, je medzi nim aj Mílin syn Dubek Urvy. Elévi by radi vedeli viac o diele, ktoré je „opusom srdca“. Elév Verva oznamuje, že v partitúre sú osobné poznámky autora, všetci veria, že Živný im dá odpoveď a vysvetlenie. Študenti spievajú úryvky z opery pri klavíri, pri teste: „*Mami, co je to láska, viš?*“ Dubek odchádza bokom. Prichádza profesor Živný, Verva ho prosí, aby im povedal viac o diele aj autorovi opery *Rudé růže*. Živný charakterizuje skladateľa, počas prednášky sa strhne búrka. Živný pokračuje v príbehu, ale opera nemá posledné dejstvo, z cesty priniesol totiž obhorenú partitúru. Dokončuje príbeh rozprávania, v ktorom žena, ktorú skladateľ miloval, umrela. V tom sa zablysne a zjavuje sa milovaná tvár ženy. Elévi počúvajú aj pri zhasnutom svetle, Živný pri okne uvidí aj s Doubkom milovanú tvár. Bleskom zasiahnutý Živný padá na zem, žiaci



volajú pomoc, pochopili, že neznámym autorom opery je sám profesor Živný.

Hlavné postavy a ich charakteristika

- **Živný** je identifikovaný s Janáčkom

Druhá verzia *Plamenné rôže*¹³⁵

1. dejstvo Luhačovice

Bartošová v librete (1903) urobila zmeny podľa Janáčkových pripomienok a podrobila redukciu

- niekoľko epizódnych postáv, vypadli napr. pekár, stareňka – bylinkárka, zametači, záhradník, slúžky.
- spojila prvé 4 scény 1. dejstva do jednej
- vypadol úsek s atmosférou dobrého rána

2. dejstvo Luhačovice

Zmenila sa situácia a miesto dejia, na návrh Janáčka ho Bartošová umiestnila z dalmatskej riviéry späť do Luhačovic, do salónu kúpeľného domu.

- **Živný** pri klavíri uvažuje o svojej opere, v ktorej zobrazuje svoj aj Mílin život. Ich syn má spoznávať podstatu umenia.
- **Lhotský** je opäť cynickým názorovým protihráčom Živného, žiarli na neho, nepraje mu úspech, presviedča Živného, aby dielo nesprístupňoval verejnosti.

3. scéna je nová, za účasti kúpeľných hostí je tu aj Míla, jej syn, Lhotský intriguje, upozorňuje Mílu, že opera o ich láske so Živným nebude nikdy predvedená.

- **Živný** trpí, do salónu vstupujú kúpeľní hostia aj s kyticou podákovania za hudobný zážitok, Živný v afekte chce spaliť partitúru, tým ničí Mílu, Doubku aj seba.
- **Míla** neumiera, iba náhlivo odchádza aj s Doubkom
- **Válek** sa v scénach neobjavuje, vypadol aj pokus o vražedný výstrel z pušky

¹³⁵ Libreto je uložené v JA MZM, sign. L 11



- **Mílina matka** je nová postava, neskôr bola dodatočne bola zaradená aj do 1. dejstva

3. dejstvo Konzervatórium

- dejstvo je identické s finálnou verziou
- Bartošová pridala verš, v ktorom sa zrkadlí až démonická povaha skladateľa
- **Živný** v konaní neprezradí študentom osobný vzťah k dielu aj deju, čím uchráni Mílu aj dieťa, ktoré je dedičom Mílinej lásky. Janáček pôvodne zamýšľal rozdeliť dejstvo na 2 obrazy, kde sa pridaný obraz mal odohrávať večer pred premiérou opery.

Pre rekapituláciu môžeme skonštatovať, že

Janáček mal k dispozícii nasledovný vstupný materiál:

- V Luhačoviciach spozná Kamiliu Urválkovú, získa informácie z jej života, udalosti sa stanú podkladom pre 1. dejstvo a 1. obraz 2. dejstva
- Vzťah Čelanského a Urválkovej má od Urválkovej širšie dejové naplnenie, než bolo obsahom Čelanského opery *Kamilla*, mimoriadnou je informácia o Urválkovej manželstve a dieťati, čo sa premietlo do 10. scény 1. dejstva
- Janáček žije osamelý vo svojej škole, je zatrpknutý umeleckým zápasom aj smrťou dcéry Oľgy, podkladom sú udalosti pre postoj Živného v 3. dejstve

Výsledkom boli niektoré podstatné

Janáčkove zásahy a úpravy

- Janáček spojil osud Živného a Čelanského
- Bartošovú žiada, aby sa otcovstvo dieťaťa pripísalo Živnému (list 11. apríla 1904)¹³⁶
- zápas o dieťa je spojený s prežívaním tragickej udalostí Janáčka zo smrti Oľgy aj Vladimíra

¹³⁶ TYRRELL, John. 1992. *Janaček's operas*, OS23, s. 125



- Míla a jej láska je jednoznačne spojená iba s osudem Živného
- Janáček sa pokúsil Válka začleniť najprv do 1. dejstva, neskôr ho vypustil z príbehu úplne. V liste 13. apríla 1904 píše, „ [...] my se obejdeme i bez trpné postavy Válka.“¹³⁷
- Janáček vypustil z 2. dejstva postavu Lhotského
- Janáček otupil záujem o Mílu a v korešpondencii sa o svojej hrdinke vyslovuje takmer bez záujmu
- Mílina matka sa stáva protihráčom Živného a rozvráti rodinné šťastie svojej dcéry a jej dieťaťa

Fabula má nasledovnú schému

- Živný stratil pre odpor rodičov Mílu
- Míla sa vydala za iného
- otcom dieťaťa je Živný
- Živný a Míla sa zišli v Luhačoviciach a zmierili sa
- Živný a Míla žijú v rodinnom šťastí, ktoré ruší šílená Mílina matka, ktorá končí samovraždou a zároveň spôsobí aj smrť dcéry
- Živný vo vysokom fyzickom veku pôsobí ako pedagóg na konzervatóriu, v deň premiéry svojej opery ho zasiahne počas búrky blesk – smrťou vykúpil svoju vinu

Janáčkove úpravy

Zmeny názvu diela

- **Mami, víš, co je láska?** Novela. Veršem napsala F. B. Hudbu složil L. J. neskôr názov zrušil a nahradil novým názvom
- **Fatum** (Slepý osud). Fragmenty románové ze života.

Janáček pridal a prerobil v opere

- pridal orchestrálny úvod

¹³⁷ List je uložený v JA MZM, sign. A 5807, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS24, s. 126



- prestaval poradie jednotlivých dejstiev, opera začína pred zatvorenou oponou, za ňou počuť skúšku na novú operu. Po otvorení opony sa nachádzame na konzervatóriu.
- pôvodné **3. dejstvo** (Konzervatórium) umiestnil na začiatok opery, odohráva sa v reálnom čase a dej je situovaný na konzervatórium v deň premiéry Živného opery *Plamenné rúže*, v závere dejstva skladateľ zomrie a vlastná fabula sa odvija retrospektívne. Končí veristickou smrťou a detským výkrikom: „*Mami?!*“
- ďalšie 2 dejstvá sa odohrávajú v Luhačoviciach a v Živného dome a sú práve „tou“ operou; Bartošová opravuje meno skladateľa, Živný je nahradený menom Lenský
- Janáček zrušil pôvodný pravidelný verš a niekde aj rým
- Dubek sa zmenil na Doubek
- Janáček obmedzil scény, pri ktorých elévi a študenti hrajú úryvky z opery
- Živný sa identifikuje s Janáčkom, v hodine smrti sa na chvíľu preberie a spolu so svojím synom Doubkom vidí obraz milovanej ženy a matky Míly
- Luhačovické dejstvo Janáček skrátil v detailoch (vypadlo mnoho epizódnych postáv)
- odpadla spomienka na Živného dcéru
- Míla a Živný neskrývajú svoju známosť
- Problematika otcovstva je vyjasnená, je to ich dieťa
- Mílina matka je znepokojená prítomnosťou Živného
- zmena je v závere, kedy sa Míla a Živný dohodnú na úteku
- **2. dejstvo** ostalo v podobe 2. obrazu 2. dejstva
- smrť Mílinej matky aj Míly je autorstvom Janáčkovým, matka s výkrikom, že nedá peniaze Živnému, sa vrhne zo schodiska, strhne so sebou aj dcéru. Živný ju mrítvu prináša do izby, kde je Doubek.



- Janáček napísal libreto aj do cvičného partu, drobné retuše sa týkajú oživenia niektorých statických scéna. Zásadnou zmenou je skutočnosť, že sa dôsledne uvádzia meno Živný. Meno Lenský odpadlo definitívne.
- Janáček partitúru ešte rok retušoval, **24. júna 1906** ju prehlásil za dokončenú.
- V konečnej partitúre sa vrátil k pôvodnému poradiu dejstiev, dej sa začína v Luhačoviciach a končí v aule konzervatória.
- Existujú 4 verzie prepisu a vývoja definitívnej partitúry:
 - a) jún 1905, verzia Strossova
 - b) 1905 – 1906, Janáčkove úpravy
 - c) jún – november 1907, Janáčkova verzia, ktorú poslal Vinohradskému divadlu a použil aj Skácelíkove odporučenia, ku ktorým patrí aj záverečné konštatovanie partie bohémov (Suda, Konečný, Lhotský) na konci 1. dejstva: „*Román, luhačovský román*.“ Definitívna zmena sa týkala aj Mily, ktorá bola označovaná rôzne: Lhotský ju oslovuje „*milstspaní*“, v druhom prepise je „*mladá vdova*“, Janáček ju definitívne označil „*slečna*“, čím ju zbavil viny, že klamala manžela.



- d) 1915, novú verziu libreta¹³⁸ zaslal Janáček na posúdenie Márii Calme-Veselé¹³⁹ do Bohdanče¹⁴⁰



¹³⁸ Názor na libreto nepoznáme, ale neskôr si Marie Calma spomína, že „pro naprosto pochybné básnické a dramatické hodnoty libreta sotva kdy dojede k provedení této Janáčkovy opery.“ Citované podľa ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 186. Zdroj citácie je uvedený v poznámkovom aparáte pod čiarou.

¹³⁹ Marie CALMA–VESELÁ (1881–1966) bola operná speváčka, poetka a spisovateľka, významná osobnosť českého kultúrneho života 1. polovice 20. storočia. Svojimi názormi aj umeleckým prejavom predbehla dobu, zásluhy jej patria o. i. aj za objavnosť pri uvádzaní na koncertných pódiach české a slovanské piesne. Do Luhačovic prišla v lete 1908, kedy vystúpila na koncerty. Tu sa zoznámila s riaditeľom kúpeľov, lekárom a veľkým propagátorm umenia, MUDr. Františkom Veselým a ešte v tom istom roku sa vzali. V deň Mariiných 27. narodenín 8. septembra pozval jej manžel do ich bytu najbližších priateľov a medzi nimi bol aj Leoš Janáček. Odvtedy sa ich cesty spojili a stali sa veľkými priateľmi. S odstupom rokov si takto na stretnutie zaspomína: „Na pianině ležel nerozrezaný klavírní výtah „Její pastorkyně“. Janáček rozrezal niekolik listů a sedl k pianinu. „Prý pěkně zpíváte, tak ukažte, co umíte!“ Byl překvapen, že dovedu zapívat Jenífu i Kostelníčku z listu. A mně bylo, jako kdyby Jenífu pro mne komponoval. Tak mi byla hned napoprvé známá a blízká.“

Viac na: <http://www.spolekcalma.cz/index.php/cz/>

¹⁴⁰ Citované podľa ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 186



Prehľad základných verzií a úprav libreta opery *Osud*

VERZIE LIBRETA	1. DEJSTVO	2. DEJSTVO	3. DEJSTVO
Janáčkova vícia 1903	Realistické LUHAČOVICE Veselý život v kúpeľoch	Prelud RIVIÉRA Prepychový interiér, scenéria južanských krajín	Čudné KONZERVATÓRIUM Slávnostná sieň, školská veselosť
1. verzia 1904			
2. verzia 1904	Redukcia postáv		Živného byt
Janáčkova úprava 1905	Pridaná predohra, dej sa odvíja v retrospektíve		Byt manželov
Janáčkova úprava 1914			
Brno 1958	Aula		
Stuttgart 1958	Zákulisie divadla		
Brno 2012	Pred 15 rokmi	O 4 roky neskôr	Súčasnosť, predohra

Kompozičné úpravy a verzie opery

O zvláštnom osude opery *Osud* svedčí aj niekol'ko zásahov do partitúry, ktoré realizoval Leoš Janáček. Pokým Fedora Bartošová rešpektovala a organicky zapracovávala Janáčkove požiadavky v kreatívnom procese tvorby libreta, Janáčkove poznanie, ale aj spochybnenie kvalít libreta často významnými osobnosťami vtedajšieho kultúrneho sveta, ho viedlo v snahe dostať dielo na opernú scénu aj priebežným prepracovaním a dopracovaním niektorých pasáží.¹⁴¹

¹⁴¹ Konkrétne udalosti aj odkazy spojené s prepracovaním partitúry uvádzame v predchádzajúcej kapitole a podkapitolách.



Prvá verzia opery

Janáček najprv skomponoval 1. dejstvo na staršiu verziu libreta (1904).¹⁴² V druhej polovici roku komponoval už na upravený text libreta, čím vznikli nasledujúce dejstvá:

- Úvod skúšky pred oponou
- Konzervatórium
- Kúpele Luhačovice
- Byt Živného

Na opise kopistu Josefa Štrossa je dátum 14. júna 1905.¹⁴³ Po spracovaní ďalšej verzie libreta, ktorá priniesla zmeny v charakteristike aj vzťahoch jednotlivých postáv¹⁴⁴ previedol Janáček hudobné úpravy priamo do opisu partitúry s kopistom.¹⁴⁵ Podľa Jiřího Zahrádku po dokončení opisu partitúry vypracoval Janáček pravdepodobne v druhej polovici roka 1905 cvičný part, ktorý zodpovedá nového dramaturgickému rozvrhu dejstiev. Kopistom partu (1905) bol sekundista a archívár orchestra brnianskeho Národného divadla Hynek Svozil.¹⁴⁶

Druhá verzia brnianska

Po zapracovaní zmien a dokončení revízie dostal Janáček od Hynka Svozila upravenú partitúru aj klavírny výtah.¹⁴⁷ Hudobný materiál si vzal Janáček do Luhačovic a po návrate sa o predvedenie opery už zaujímal výbor Družstva Národného divadla v Brne. O uvedení opery *Osud* informovala aj vtedajšia tlač s tým, že plánovaný termín premiéry bude v marci 1907. Janáček dopísal na lístky do partitúry aj najmenšie akceptovateľné a možné orchestrálné obsadenie: 2 flauty, 1 hoboj, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 trúbky, 3 lesné rohy, 3 pozauny, sláčiková sekcia 4,3,3,2,3. Jediným

¹⁴² Staršia verzia libreta vznikla v mesiacoch marec – apríl 1904. List s obsahom udalosti je uložený v JA MZM, sign. A 5809

¹⁴³ Opis partitúry je uložený v JA MZM sign. A 23464

¹⁴⁴ Konkrétné zmeny uvádzame v predchádzajúcej podkapitole

¹⁴⁵ Citované podľa ŽAHRÁDKA, Jiří: *Dílo v mnohém zlomové*, s. 172

¹⁴⁶ Ibidem, s. 173

¹⁴⁷ List je uložený v JA MZM, sign. A 5449



dôvodom bola jeho zlá skúsenosť pri uvedení *Její pastorkyně*, ktorá sa hrala s menej ako 20 orchesterálnymi hráčmi. K premiére *Osudu* nakoniec nedošlo.¹⁴⁸

Tretia verzia pražská

Rektorysova ponuka dala Janáčkovi nový podnet. Pražské scény boli pre neho stále prítážlivé, aj keď neúspech *Její pastorkyně* ešte neprebolel a na odmietnutí *Počátek románu* už nemyslel. Prvé stretnutia osobné, písomné aj sprostredkovanej sa väčšinou týkali problému nedramatického libreta a v tomto smere oznamovali kompetentní divadelníci a odborníci Janáčkovi návrhy na prípadné prepracovanie. Dokonca sa v divadelných kruhoch uvažovalo aj o novom librete.¹⁴⁹ Janáček však už nechcel míňať čas na prepracovaní libreta a 28. októbra poslal Skácelíkovi novú verziu záveru 1. dejstva, ktorá sa dotkla aj partitúry, kde došlo k zmene záverečného komentáru Konečného, Lhotského a Sudy: „*Luháčovský román!*“ Janáček poslal Skácelíkovi 14. novembra verziu záveru 2. dejstva a začiatku 3. dejstva.¹⁵⁰

Záver 2. dejstva Janáček hudobne doriešil rozpracovaním motívu búrky, ktorým končila v 3. dejstve celá opera. Zároveň zmenil aj smrť Míly, keď jej telo prinesú na scénu, aby bolo evidentné, že tragicky zahynula.

Úvod 3. dejstva upravil samostatnou orchestrálnou „predohrou“, zrušil zavretú oponu a dej začal rannou skúškou na konzervatóriu. Novodokomponované úseky prepísal v partitúre *Hynek Svozil a Vojtěch Ševčík*. V tejto verzii prišlo aj k zmene mena hlavnej hrdinky, z *Míly Válkovej* sa stala *Mína*.¹⁵¹

¹⁴⁸ Dôvody uvádzam v podkapitole 4.5 *Inscenárené peripetie (ne)záujmu o novú operu*

¹⁴⁹ Skácelík v liste z 27. septembra 1907 uvažuje, že vytvorí nové libreto, napokon pre krátkosť času od návrhu upustil. Citované podľa Jiří ZAHRÁDKA: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 177

¹⁵⁰ List je uložený v JA MZM, sing. A 5195, tiež ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 178

¹⁵¹ Dôvody vidí Jiří ZAHRÁDKA v Janáčkovom zámere odtrhnúť meno postavy od reálnej ženy s ohľadom na dirigenta Čelanského, ale je možné,



Ked' vedenie divadla na Vinohradoch začiatkom roku 1907 ubezpečilo Janáčka, že operu *Osud* uvedie, Janáček partitúru z Brna stiahol.¹⁵² Celý prípad napokon riešili právni zástupcovia oboch zúčastnených strán. 28. februára 1914 požiadal Janáček o vrátenie partitúry. Divadlo mu materiál zaslalo 2. marca 1914 s poznámkou, že Janáček si už uvedenie diela *Osud* nebude nárokovat.¹⁵³

Posledná verzia

Je zaujímavé, že verzia partitúry, ktorú Janáček odovzdal v novembri 1907 vinohradskému divadlu a líši od jej finálnej verzie. Kedže nikto na partitúru počas uplynulých rokov nesiahol, je podľa Jiřího Zahrádku pravdepodobné, že nové zmeny musel urobiť iba Janáček po vrátení partitúry v marci 1914.¹⁵⁴ Skladateľove zmeny, ktoré v partitúre opravil kopista Hynek Svozil, sa týkali:

- prepracovaná úvodná scéna 3. dejstva, v orchestri je bez zmeny, významne sa zmenili vokálne party
- odstránil výstupy Kosinskej a Vervu, ostal iba zbor
- v závere zaznie namiesto sóla Hrázdy zborový tenorový výstup
- zrušil údiv eléarov nad „*divným*“ koncom opery
- v 1. dejstve zrušil Janáček niektoré krátke hudobné úseky a vyškrtol záverečný komentár Konečného, Lhotského a Sudu: „*Luháčovský román!*“

To, že posledné úpravy vyšli z dielne Leoša Janáčka potvrdzuje skladateľov návrh zo 16. marca 1914 Českej filharmónii, keď ponúka orchestru k uvedeniu *Šumařovo dítě* spolu aj s predohrou k 3. dejstvu opery *Osud*.¹⁵⁵

že zmenu mena spôsobila dráma Jaroslav Hilberta *Vina*, ktorá bola v tom období populárna a dejovo blízka Janáčkovej opere. Nakoniec sa Janáček vrátil k pôvodnému menu Míla. In: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 178
¹⁵² Podrobnosti a prietahy s uvedením uvádzam v podkapitole 4.5 a jej podkapitolach.

¹⁵³ List je uložený v JA MZM, sign. D 713

¹⁵⁴ ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 185

¹⁵⁵ List je uložený v JA MZM, sign. D 713



ZÁVER

Vzhľadom k systematickému dlhodobému bádaniu, štúdiu a spracovaniu materiálov o osobnosti Leoša Janáčka a jeho hudobnom odkaze, nie je jednoduché nájsť „biele“ miesto na mape (ne)poznania. Takmer vždy existujú nedostatky aj nekompletné fakty, ale akonáhle sa objavia, nečakajú dlho na svoje spracovanie. Každé nové informačné sústo, ktoré sa na odbornom „trhu“ Janáčkovej histórii objaví, je predmetom následnej aktivity a likvidácie dovtedy nepoznaného. Tím uznávaných českých aj zahraničných muzikológov, ako aj umelecky aktívnych znalcov Janáčkovho diela nenarúša systematickosť práce, ale dopĺňa informácie o aktuálne poznatky. Najmä v inscenačnej opernej praxi je v súčasnosti Janáček významný konjunktúrny autor, ktorý narobí často „mnoho kriku“ pre inakosť realizácie, názorov aj interpretácie. Nie všetky snahy prejdú pozitívou „lustráciou“ odbornej verejnosti a kritiky, ale takmer vždy nanovo zapália vásivné dialógy medzi ortodoxnými a inovatívnymi „janáčkovcami“. Miera tolerancie sa dá zistiť mierou ignorancie a nadšenia.

Leoš Janáček s jeho „nevýdarenou“ operou *Osud* je predmetom štúdia a následnej finalizácie mojej dizertačnej práce. K významným predstaviteľom ostatnej janáčkovej generácie patrí aj môj školiteľ, ktorý je autorom mnohých analytických, vedeckých, vedecko-populárnych aj propagačných materiálov, v ktorých zaujíma odborno-kritický pohľad a názor s aktuálnym nadhľadom, už aj k overeným informáciám. Návrh na bližšie spoznanie a analýzu Janáčkovej dlho neprebádanej témy, ktorú opera *Osud* rozhodne ponúka, ma vtiahol do prostredia, ktoré v súčasnosti už netápe v nedostatku materiálov. Naopak, opera *Osud* sa zásluhou niekoľkých muzikológov – janáčkológov – dostala (a dostáva) do nových kontextov, objavuje sa v nich Janáček, ktorý nie je už nepoznaným samoúčelným skladateľským novátorom, ale významným skladateľom, ktorý na prelome storočí súznel s úsilím, typickým pre vtedajšie európske hudobné aj umelecké



trendy. Dôležitým artefaktom v tomto bádaní sa stala aj korešpondencia s Kamilou I.¹⁵⁶ a libretistkou opery.

Bohatosť a obsažnosť zvolenej témy bol pre mňa postupne sa odkrývajúcim labyrintom s hlbším ponorom do janáčkovskej problematiky. I keď je téma daná jednoznačne a špecificky, nie je možné ju spracovať len z jedného uhla pohľadu. Janáček je obrovský komplex materiálov, korešpondencie, hudobných nápadov a opusov, ale je aj pracovný „komplex“ pre všetkých, ktorí s ním prídu do úzkeho pracovného kontaktu. Janáčkova tvorba v kontexte jeho búrlivého života sa nedá odkrývať izolované. A čím viac sa o Janáčka zaujímame, čím viac sa mu dostávame pod „kožu“, tým viac a aj často konštatujeme, ako málo ho poznáme a ako málo mu rozumieme.

NEKROLÓG Vítězslav Nezval: **Leoš Janáček**

*Za slunných nedělí, když hmyz a vlaštovky
se dotýkají telegrafních drátů,
sledoval jsi je ze své pohovky
a kreslil noty z jejich půlobratů.
Či je to střevlík,jenž chytá na krovky
slunce, jak do sklíček aparátu?
Ty luštíš vášnivě své křížovky,
jež večer zaplanou jak hvězdy agátu.
Nov hrobka z opery, jež září atlasem,
ti vrátí v smrti hvězdným rozhlasem
hudbu, k níž taktovals i ve snách ze zvyku.
Ulehnuv do rakve omylem,
dal jsi se uspat nočním motálem
a zmizel bez zápisníku.*

¹⁵⁶ Kamila I. sa zvykne označovať Kamila Urválková, Kamila II. bola Kamila Stössllová.





BIBLIOGRAFIA

- (ed.) **BECKERMAN**, Michael. 2003. *Janáček and His World*. New York: Princeton University Press. ISBN 0-691-11676-8
- BECKERMAN**, Michael. 1994. *Janacek as Theorist*. Stuyvesand, New York: Pendragon Press. ISBN 0-945193-03-3
- BROCKETT**, Oscar. 1999. *Dějiny divadla*, Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN), 978-80-7008-225-6 (DU)
- BROD**, Max. 1924. *Leoš Janáček: život a dílo*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy
- (ed.) **CARASCO**, Clare. 2013. *Leoš Janáček: Life, Work, and Contribution*. HARMONIA. Special Issue May 2013 The Journal of the Graduate Association of Musicologists und Theorists at the University of North Texas. Dostupné on-line
<https://mhte.music.unt.edu/sites/default/files/JANACEK-HARMONIA-FINAL.pdf>
- <https://www.yumpu.com/en/document/view/17996187/harmonia-special-issue-leos-janacek-college-of-music-/3>
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1958. Nápěvková teorie Leoše Janáčka. In: Časopis Moravského muzea Brno, ročník 43, 1958. MA 1533 on-line <http://vis.idu.cz/Libros.aspx?portaro=/authorities/6237>
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1966. *Leoš Janáček*. 1. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1963. Význam nápěvků pro Janáčkovu operní tvorbu. In: Leoš Janáček a soudobá hudba: mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958. Praha: Knižnice hudebních rozhledů, 1963
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1957. K problematice vzniku Janáčkovy teorie nápěvků. Časopis moravského musea. *Acta musei moraviae*, vědy společenské XLII, 1957
- DRLÍKOVÁ**, Eva. 2004. *Leoš Janáček, Život a dílo v datech a obrazech / Chronology of his life and work*. Brno: Opus Musicum. 2004. ISBN 80-903211-1-9
- DURDÍK**, Josef. 1875. *Všeobecná Aesthetika*. Praha: Nakladatelství I. L. Kober, 1875
- (ed.) **FALTUS** Leoš **DRLÍKOVÁ**; Eva; **PŘIBAŇOVÁ** Svatava; **ZAHRÁDKA** Jiří. 2007. *Janáček Leoš. Teoretické dílo, Series I/Volume 2–1*. Brno: Editio Janáček. 2007. ISBN 978-80-904052-0-2
- HELPERT**, Vladimír. 1939. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje*. I. *V poutech tradice*. Brno Nákladom Oldřicha Pazdírka, 1939
- HELPERT**, Vladimír. 1933. *Něco o vzniku Její pastorkyně*. In: Divadelní list v Brně IX. 1933
- HOLÁ**, Monika, **BÁRTOVÁ**, Jindřiška. 2004. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně*, JAMU Brno, Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-88-8
- (ed.) **HRABAL**, František. 1968. *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, Praha Supraphon, 1968
- CHISHOLM**, Erik and **WRIGHT**, K., A. 1971. *The Operas of Leoš Janáček*. on-line



- <http://www.sciencedirect.com/science/book/9780080128542>
 [15.05.2016] ISBN 978-0-08-012854-2
- JANÁČEK**, Leoš. 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění
- JANÁČEK**, Leoš. 2014. *Schicksal*. Bärenreiter Urtext. Klavierauszug, ISMN 979-0-2601-0704-5
- JANÁČKOVÁ**, Libuše. 2009. *Leoš Janáček a Lidové noviny*, diplomová práce FiF MU Brno
- JŮZOVÁ**, Markéta. 2002. *Osud Roberta Wilsona a Leoša Janáčka* Dostupné on-line <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/osud-roberta-wilsona-a-leose-janacka.html>
- KOPTOVÁ**, Markéta. 2008. *Janáček a Lipsko*. In: Sborník z 29. ročníku muzikologické konference Janáčkiána ISBN 978-80-7368-576-8
- KUNDERA**, Milan. 2004. *Můj Janáček*, Atlantis spol. s. r. o. Brno. ISBN 80-7108-2562
- LÉBL**, Vladimír. 1984. *Leoš Janáček a Rusko*. Prednáška 26.09.1984, Praha Divadlo hudby. Dostupné na <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/z-nevydanych-textu-muzikologa-vladimira-lebla-leos-janacek-a-rusko.html>
- MÁZLOVÁ**, Anna. 1968. *Zeyerova a Janáčkova Šárka*, s.75 In: Časopis moravského muzea, Acta Musei Moraviae, LIII/LIV, Vědy společenské
- MIKULÁŠKOVÁ**, Eva. 2013. *S janáčkologem Jiřím Zahrádkou nejen o jeho nové knize* In: MUSICOLOGICA internetový měsíčník Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity ISSN 1805-370X Dostupné on-line <http://www.musicologica.cz/rozhovor/139-rozhovor-zahradka>
- NAVRÁTIL**, Miloš. 2000. *Leoš Janáček – náš současník?* In: Sborník z 22. ročníku muzikologické konference Janáčkiána, Ostrava, vydala Ostravská univerzita 2000, ISBN 80-7042-163-0
- NAVRÁTIL**, Miloš. *Leoš Janáček – náš současník?* In: Opus musicum - hudební revue, roč. 32, č. 1, 2000, ISSN 00862-8505
- NĚMCOVÁ**, Alena. 2007-2008. *Zrození dramatika*, In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis H 42–43, 2007–2008. Dostupné on-line https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111889/H_Musicologica_42-2007-1_17.pdf?sequence=1
- NELSON**, Robert, **SHIFF**, Richard. 2004. *Kritické pojmy dejín umenia*, Nadácia – Centrum súčasného umenia, vydavateľstvo Slovart 2004. ISBN 80-7145-978-X
- ORT**, Jiří. 2005. *Pozdní divoch*. Mladá fronta, Doplněk 2005, ISBN 80-7239-186-0, ISBN 80-204-1256-5
- PEČMAN**, Rudolf: *Helfertova brnenská musikologická škola*. Dostupné on-line https://www.phil.muni.cz/music/files/rudolf_pezman_dejiny_ustavu01.pdf
- PIVODA**, Ondřej. 2013. *Jiří Zahrádka – Divadlo nesmí být lidu komedií*. Dostupné on-line <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/jiri-pivoda-jiri-zahradka-divadlo-nesmi-byti-lidi-komedi-139-rozhovor-zahradka.pdf>



- zahradka-divadlo-nesmi-byti-lidu-komedii-aneb-leos-janacek-a-narodni-divadlo-v-brne.html
- PEČMAN**, Rudolf: *Leoš Janáček a některé směry moderního divadla.* on-line
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/120937/Spisy_FF_181-1973-1_37.pdf?sequence=1
- PREISSOVÁ**, Gabriela. 1886. *Počátek románu.* Obrázek ze Slovácka od Gabriely Preissové. *Světozor*, roč. XX, č. 16, 26. 3. 1886
- PŘIBÁŇOVÁ**, Svatava. 1990. *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslovej.* Nakladatel' Opus musicum, Brno, ISBN 80-900314-0-4
- PŘIBÁŇOVÁ**, Svatava. 1998. *Svět Janáčkových oper.* MZM Brno, ISBN 80-7028-124-3
- PŘIBÁŇOVÁ**, Svatava. 1984. *Leoš Janáček.* 1. vyd. Praha: Horizont (ed.)
- PŘIBÁŇOVÁ**, Svatava. 2007. *Thema con variazioni. Leoš Janáček, korespondence s manželkou Zdeňkou a dcerou Olgou.* Prague: Editio Bärenreiter. ISBN 978-80-86385-36-5
- PROCHÁZKOVÁ**, Jarmila. 2009. *Janáčkovy Luhačovice – genius loci at genius musiace.* Prameny, Luhačovice
- RACEK**, Jan. 1938. *Leoš Janáček: Poznámky k tvůrčímu profilu,* Olomouc: Index, 1938, původně vydané v Divadelním listě, Brno
- RACEK**, Jan. 1963. *Leoš Janáček. Člověk a umělec.* 1. vyd. Krajské nakladatelství, Brno
- RUBÁŠ**, Stanislav. 2006. *Evžen Oněgin v českých překladech,* dizertačná práce Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústav translatologie, Praha
- SCHWANDT**, Christoph. 2009. *Leoš Janáček: Eine Biografie.* Mainz, Germany: Schott, 2009. ISBN 9783254084125
- (ed.) **STRAKOVÁ**, Theodora, **DRLIKOVÁ**, Eva. 2003. *Leoš Janáček: Literární dílo (1875–1928),* Brno: Editio Janáček
- SPILKA**, Vít. 2011. *Laudatio: John Tyrrell.* Dostupné on-line <http://www.jamu.cz/img/cz/o-nas/historie-jamu/doktori/laudatio-tyrell.pdf>
- STEIMETZ**, Karel. 2006. *Vztah hudby a slova v janačkově operní prvnině Šárka. Analytické sondy do začátku 1. jednání opery,* In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Paedagogica, Musica VIII Hudební věda a výchova 10 – 2006, ISSN 80-244-1508-9
- STRAKOVÁ**, Theodora. 1956. *Janáčkova opera Osud.* In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI
- STRAKOVÁ**, Theodora. 1957. *Janáčkova opera Osud. Libreto.* Látka a tvar. In: Acta Musei Moraviae
- STRAKOVÁ**, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery.* In: Časopis moravského musea, Acta Musei Moraviae, LXV
- STRAKOVÁ**, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery Šárka, Počátek románu, Osud a hudebně dramatická torza.* Ke genezi děl, stavu pramenů a jejich kritické interpretaci. In: ČMZ, LXV/1980
- STRAKOVÁ**, Theodora. 1955. *Janáčkovy hudebně dramatické náměty a torsa.* Příspěvek ke genesi Janáčkova hudebně dramatického díla. In: *Musikologie (Janáčkův sborník)*, sv.3, Praha
- ŠEDA**, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček,* Státní hudební vydavatelství Praha



- ŠTĚDROŇ**, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček: k jeho lidskému a uměleckému profilu*. 1. vyd. Praha Panton
- ŠTĚDROŇ**, Bohumír, **GREGOR**, Vladimír. 1948. *Leoš Janáček: největší český hudební skladatel z Moravy*
- ŠTĚDROŇ**, Bohumír. 1959. *K Janáčkove opeře Osud*. Živá hudba. Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>
- ŠTĚDROŇ**, Bohumír. 1942. *Janáček a Kunc*. In: Rytmus VIII
- ŠTĚDROŇ**, Bohumír. 1946. *Janáček ve vzpomínkách a dopisech Prague*: Topičova edice.
- ŠTĚDRON**, Bohumír. 1986. *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence, studie*. Editio Supraphon, Praha
- ŠTĚDRON**, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, edice Scientia, 1998. ISBN 80-210-1917-4
- ŠTĚDRON**, Miloš Orson. 2008. *Instrumentace jako zvukový ideál i výraz doby*. Vydala TRIGA pro AMU v Praze, ISBN 978-80-904266-4-1
- ŠTĚDRON**, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*. Nadace Universitas Masarykia, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, Brno ISBN 80-86258-01-7 Nauma
- TROJAN**, Jan. 1980. *Moravská lidová písň*. Praha: Supraphon
- TROJAN**, Jan. 1980. *Moravská lidová písň – melodika, harmonika*, Supraphon, Praha
- TROJAN**, Jan. 1969. *Úvod do studia harmonické struktury moravské lidové písni*, nákladem vlastním, Brno
- TRKANOVÁ**, Marie. 1998. *Paměti: Zděnka Janáčková – můj život*, Brno: Nakladatelství Šimon Ryšavý, ISBN 9788086137209
- TRKANOVÁ**, Marie. 1998. *U Janáčků: podle vyprávění Marie Stejskalové*. Ed. Marie Stejskalová. Brno: Šimon Ryšavý, ISBN 80-86137-11-2
- TYRELL**, John. 1967. *The musical prehistory of Janáček's Počátek románu and its importance in shaping the composer's dramatic style*. In: Časopis moravského muzea LII 1967
- TYRELL**, John. 1991 – 1992. *Česká opera*. 1. vyd. Brno Opus Musicum, 1991-1992. ISBN 80-9000314-1-2
- TYRELL**, John. 2007. *Janáček. Years of Life*. Volume 2. First published in 2007 by Faber and Faber Limited, Printed in England by TJ International Ltd, Padstow, Cornwall, ISBN 978-0-571-23667-1
- TYRELL**, John. 1992. *Janáček's operas. A Documentary Account*. Faber and faber, Londo – Boston, ISBN 0-571-15129-9
- TYRELL**, John. 2007. *Janáček, Yers of a Life*. Volume II (1914 – 1928). The Lonely Blackbird. Faber and Faber, London
- TYRELL**, John; **MACKERRAS**, Charles. 2004. *My Life with Janáček's Music*. In: buklet CD The Cunning Little Vixen, Sinfonietta ... Janáček, Sir Charles Mackerras, The Czech Philharmonic Orchestra – Sir Charles Mackerras conducts Janáček , Praha, Supraphon a. s. SU 3739-2-032
- TYRELL**, John. 1992. *Osud* In: New Grove Dictionary of Opera, ed. Stanley Sadie, London, 1992, ISBN 0-333-73432-7



- (ed.) **TYRRELL**, John, **SIMEONE**, Nigel, **NĚMCOVÁ**, Alena,
STRAKOVÁ, Theodora. 1997. *A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček*. Oxford: Clarendon Press (Oxford University Press) ISBN 0-19-816446-7
- VAINIOMÄKI**, Tiina. 2012. *The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory of Composition*. Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki, Finland. Dostupné on-line
<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf?sequence=1>
- VÁLEK**, Miloš Jiří. 1994. *Evropská opera: Vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje* (Dějiny hudby II. část), Praha Pěvecká konzervatoř, vl. nakl., 1994
- (ed.) **VESELÝ**, Adolf. 1924. *Leoš Janáček: Pohled do života a díla*, Praha, Nakladatel Fr. Borový, 1924
- VEJVODOVÁ**, Veronika. 2010. *O vzniku děl* (Leoš Janáček: Anna Karenina, Paní mincmistrová, Schluck und Jau) In: Veronika Vejvodová, Miloš Štědroň. *Musiche per drammi – frammenti* (partitura). Brno: Editio Janáček, VII-XXXII, Musiche per drammi – frammenti (partitura) series A / volume 11
- VESELÝ**, Adolf. 1930. *Po stopách Dra. Leoše Janáčka*. Brněnské knižní nakladatelství, Brno
- VĚZNÍK**, Václav. 2000. *Život s operou*. Nakladatelství SVAN, Brno. ISBN 8085956152
- VĚZNÍK**, Václav. 2012. *Zpívali v Brně*. Vydala Janáčkova akademie muzických umění v Brně. ISBN 978-80-7460-021-0
- VOGEL**, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček. Život a dílo*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963
- VOGEL**, Jaroslav. 1956. *Leoš Janáček dramatik*, In: Acta musei Moraviae, XLI
- VOGEL**, Jaroslav. 1997. *Leoš Janáček: a biography*. Academia Praha. ISBN 80-200-0622-2
- VYSLOUŽILOVÁ**, Věra. 1993. *K otázce zneuznaného libreta k Janáčkově opeře Osud*, In: Hudební věda 30, č. 1 (1993) Praha, Ústav pro hudební vědu, ISSN 0018-7003
- VYSLOUŽIL**, Jiří. 1981. *Hudobníci 20. storočia*. OPUS Bratislava, 1981
- VYSLOUŽIL**, Jiří. 1978. *Leoš Janáček. Úvaha o jeho umělecké osobnosti a slohu*. In: Opus musicum ročník X, 1978, č. 5-6
- VYSLOUŽIL**, Jiří. 1998. *O lidskosti a ideálu u Janáčka*. In: Opus musicum ročník 30, č. 6, 1998 ISSN 00862-8505
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2009. *Janáček a česká estetika*, 1. díl. Opus musicum Hudební revue, Brno: Opus musicum, o.p.s., 2009, roč. 41/2009, č. 6 ISSN 0862-8505
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2010. *Janáček a česká estetika*, 2. díl. Opus musicum Hudební revue, Brno: Opus musicum, obecně prospěšná společnost, 2010, roč. 42, č. 1 ISSN 0862-8505
- ZAHRÁDKA** Jiří. 2011. *Janáčkovo setkání s operou před otevřením divadla na Veverí ulici v roce 1884*, In: *Musicologica brunensia* ročník 46, 2011, ISSN 1212-0391



- ZAHRÁDKA, Jiří.** 2012. *Janáček's "Osud" again at the Stuttgart Opera*, from [t]akte 1/2012. Dostupné on-line [http://www.takte-online.de/en/complete-ed/detail/browse/4/artikel/janaceks-schicksal-osud-an-der-oper-stuttgart/index.htm?tx_ttnews\[backPid\]=5&cHash=24b43d44d5d240cc627a2709454630d8](http://www.takte-online.de/en/complete-ed/detail/browse/4/artikel/janaceks-schicksal-osud-an-der-oper-stuttgart/index.htm?tx_ttnews[backPid]=5&cHash=24b43d44d5d240cc627a2709454630d8)
- ZAHRÁDKA, Jiří.** 2012. *Osud, opera v mnohém osudová*, Brno, Národní divadlo Brno, 2012
- ZAHRÁDKA, Jiří.** 2013. *Osud, dílo v mnohém osudové*, Musicologica Brunensia 48, 2013
- ZAHRÁDKA, Jiří.** 2012. „Divadlo nesmí být lidu komedií“: Leoš Janáček a Národní divadlo v Brně, Moravské zemské muzeum Brno ISBN 978-80-7028-385-1
- ZEMANOVÁ, Mirka.** 2002. *Janáček: A Composer's Life*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 978-1-55-553549-0





Mgr. et Bc. Anna BREZÁNIOVÁ

ZUŠ Žilina

HUDOBNÉ PRÍPRAVY NA SLÁVNOSTNÚ SV. OMŠU S PÁPEŽOM FRANTIŠKOM

*Music preparations for the celebration of Holy Mass with
Pope Francis*

Abstract. *Liturgical music is a part of every celebration of the Holy Mass, which was an integral part of the celebration of the Eucharist with the Holy Father Francis in Šaštín. The preparation of the musical part of the celebration of this Holy Mass was entrusted to a Jesuit priest – professor of liturgy and musician – professional oboist Vlastimil Dufek SJ, who invited Vladimír Kopec to collaborate. Vlastimil Dufka is also one of the founders of the Chorus Salvatoris.*

Keywords. Liturgical music. Holy Father Francis. Šaštín.

Súčasťou každého slávenia svätej omše je aj liturgická hudba, ktorá bola neoddeliteľnou súčasťou aj slávenia Eucharistie so Svätým Otcom Františkom v Šaštíne, 15. septembra 2021. Príprava hudobnej časti slávenia tejto svätej omše bola zverená jezuitskému kňazovi – profesorovi liturgiky a hudobníkovi – profesionálnemu hoboijistovi Vlastimilovi Dufkovi SJ, ktorý si do spolupráce prizval Vladimíra Kopca. Vlastimil Dufka je tiež jedným zo zakladateľov chrámového zboru *Chorus Salvatoris*.

Chrámový zbor Chorus Salvatoris pôsobí v jezuitskom Kostole Najsvätejšieho Spasiteľa v Bratislave. Hudobná tradícia v jezuitskom kostole siaha s prestávkami až do 17. storočia. Chorus Salvatoris na ňu nadviazal v roku



1990, keď ho so študentmi VŠMU a Konzervatória založil *Vlastimil Dufka SJ.* Chorus *Salvatoris* nadväzuje na stáročnú bohatú tradíciu liturgickej hudby svojho chrámu. Vo svojom rozsiahлом repertoári má duchovné skladby všetkých štýlových období od gregoriánskeho chorálu cez skladby renesančných, barokových či romantických skladateľov až po čiernošské spirituály, spevy byzantsko-slovenskej liturgie a kompozície súčasných skladateľov. Okrem domovského kostola zbor účinkuje aj v iných chránoch Bratislavu a Slovenska. Dobré meno slovenského zborového spevu šíril aj svojimi vystúpeniami v Nemecku, Česku, Maďarsku, Rakúsku, Poľsku, Taliansku a Francúzsku.

Vladimír Kopec je skladateľ, súčasný organista v Katedrále sv. Emeráma v Nitre a dirigent katedrálneho speváckeho zboru *Psallite Deo*, ktorý počas štúdia v Ríme pôsobil ako organista a spevák v zbere Vikariátu mesta Vatikán v Bazilike sv. Petra a počas omší a audiencií pápeža Benedikta XVI.

Hudobná spolupráca vybraných zborov a orchestra

Ďalšími spolupracovníkmi na príprave hudby boli dirigenti a spevácke zby z viacerých miest Slovenska: *Róbert Mésároš* a *Zuzana Buchová Holičková* (Chorus *Salvatoris*, Jezuitský kostol Bratislava), *Vladimír Kopec* (*Psallite Deo*, Nitra), *Martin Holubek* (Piarissimo, Trenčín), *Eva Moleková* (Chrámový zbor baziliky Sedembolestnej Panny Márie, Šaštín), *Hilda Gulyás* (Zbor konzervatória, Bratislava) a speváci z mládežníckeho zboru „*Osmičkári*“ z jezuitského kostola Najsvätejšieho Spasiteľa v Bratislave. Výberom z týchto šiestich zborov bol zostavený 105-členný zbor, ktorý pod vedením *Róberty Mésároša* a *Zuzany Buchovej Holičkovej* spieval na slávnostnej sv. omši v Šaštíne. Žalm a niektoré sólové časti liturgických spevov uviedli sólisti *Hilda Gulyás*, *Mária Zajíčková Králiková* a *Marek Cepko*.



Zbor sprevádzal 26-členný orchester zostavený z profesionálnych hudobníkov. Koncertným majstrom tohto orchestra bol popredný slovenský huslista *Juraj Tomka*.

Proces prípravy a naštudovania hudobnej časti liturgie, ktorý veľmi intenzívne prebiehal počas niekoľkých týždňov prechádzal do fázy, kedy hudobníci celkovo absolvovali tri skúšky, ktoré prebiehali v Kostole Sedembolestnej Panny Márie v Petržalke. Skúšobný proces bol zavŕšený generálou skúškou 14. septembra 2021 priamo v Šaštine, a napokon slávením Eucharistie so Svätým Otcom Františkom 15. septembra o 10.00 hod.

Hudobná dramaturgia

Od koho, čoho závisel výber piesní? Vznikli nové kompozície piesní vyslovene k tejto príležitosti?

Samotný charakter slávenia a liturgia určuje základné línie výberu textov a tiež čiastočne aj hudby, hoci hudobná realizácia by mohla byť organizovaná rôznym spôsobom.

Za organizáciu liturgie v Šaštine bol zodpovedný vdp. Vladimír Kiš, ktorý požiadal a poveril hudobnou stránkou slávenia práve Vlastimila Dufku SJ, a ten si prizval Vladimíra Kopca. Ich komunikácia sa uskutočnila niekedy na prelome mesiacov jún – júl. Nemali teda veľa času urobiť napríklad nejaký konkúr na nové kompozície, atď. Základný výber spevov robila trojica páнов: Vladimír Kiš, Vladimír Kopec a Vlastimil Dufka.

Prirodzene, všetkým bolo jasné, že nepôjde o koncert, ale o prípravu hudby k sláveniu Eucharistie s dôrazom a cieľom zapojenia ľudu do slávenia. To bolo prvoradé kritérium. Taktiež zhoda v tom, že do hudobnej realizácie zaangažujú komorný orchester. Išlo o bežné obsadenie orchestra, pre ktoré Vladimír Kopec už predtým komponoval, a na druhej strane Vlastimil Dufka mal k dispozícii orchestrálne verzie niektorých spevov (*Sanctus*, *Agnus Dei*, *Aleluja*, *Amen* – do ktorých už len potrebovali doplniť fagot).



Na orchestrálnych úpravách liturgických spevov spolupracovali viacerí umelci: skladateľ a violončelista Gregor Regeš, spomínaný Vladimír Kopec a Ondřej Múčka z Brna. Mnohé skladby, vďaka týmto hudobníkom, prvýkrát zazneli v orchestrálnej verzii na slávení so Svätým Otcom. Nanovo skomponovaný bol verš pred evanjeliom.

Hudba počas slávenia so Svätým Otcom

Výber liturgickej hudby bol zostavený tak, aby z veľkej časti umožňoval účasť veriacich na speve. Okrem spevov z Jednotného katolíckeho spevníka (**Ó, Mária bolestivá**, JKS 394, zbor. úprava: Dušan Bill; **Zdrav' bud' Kriste Najmocnejší**, JKS 299) a Liturgického spevníka I (**Glória** B, LS 648; Krédo I, LS 611) zaznela zhudobnená 3. formula úkonu kajúcnosti, sekvencia **Stabat Mater**, responzóriový žalm, antifóna **Radujte sa** na úvod sv. prijímania a hymnus, úprava gregoriánskeho chorálu Iesu dulcis memoria – **Ked', Ježiš sladký spomínam**, ktoré skomponoval a upravil Vladimír Kopec. Z pera toho istého autora zaznelo aj 4-hlasné moteto **Tu es Petrus**, ktorým zbor privítal Svätého Otca Františka v areáli Šaština ešte pred slávením Eucharistie. Moteto Tu es Petrus napísal Kopec ešte počas svojho pobytu v Ríme, ale venoval ho pri tejto príležitosti pápežovi Františkovi. Ďalšími autormi, ktorí kompozične prispeli k slávnosti boli Mária Jašurdová (aklamácia k prosbám veriacich), Monika Juhasová (spev počas uctenia si sochy Sedembolestnej Panny Márie, **Mária, Matka bolestná**) a Vlastimil Dufka SJ (spev k príprave obetných darov, **Kde je láska opravdivá**¹⁵⁷; spev počas sv. prijímania **Náš Pán prebýva v nás**).

¹⁵⁷ Záznam piesne Kde je láska opravdivá (sólo spev Mária Zajíčková Králiková):
<https://www.youtube.com/watch?v=WiQAYN1xfgI>



Kompletný zoznam kompozícií počas slávenia Eucharistie so Svätým Otcom v Šaštíne:

1. Tu es Petrus (V. Kopec)
2. Ó, Mária bolestivá (JKS 394, M. Schneider-Trnavský)
3. Kyrie eleison (V. Kopec)
4. Gloria (LS I., č. 648)
5. Žalm (V. Kopec)
6. Sekvencia (upr. V. Kopec)
7. Alleluia (F. O'Carroll/Ch. Walker, upr. O. Múčka)
8. Alelujuvý verš (V. Kopec)
9. Vyznanie viery (LS I., č. 611, Mária M.)
10. Spoločné modlitby veriacich (M. Jašurdová)
11. Kde je láska opravdivá (V. Dufka SJ, upr. G. Regeš)
12. Sanctus (Y. Olivet, upr. G. Regeš)
13. Amen (M. Haugen, upr. O. Múčka)
14. Agnus Dei (M. Wittal, úpr. G. Regeš)
15. Antifóna – Radujte sa (V. Kopec)
16. Náš Pán prebýva v nás (V. Dufka SJ, upr. G. Regeš)
17. Zdrav' buď, Kriste najmocnejší (JKS 299, M. Schneider-Trnavský)
18. Ked', Ježiš sladký spomínam (J. Silan/V. Kopec)
19. Buď vždy pozdravená (J. Siedlecki/T. Jarynkiewicz)
20. Pane, chválime ťa (Taizé)
21. Mária, Matka bolestná (M. Juhásová)
22. Entrata festiva (F. Peeters)

Hudobná dramaturgia slávnosti Sedembolestnej Panny Márie, Patrónky Slovenska umocnila význam sviatku spevmi s mariánskou tematikou (Ó, Mária, bolestivá; Stabat Mater; Mária, Matka bolestná). Sprevádzanie slávenia so Svätým Otcom Františkom bolo pre všetkých spevákov aj inštrumentalistov vzácnou a mimoriadnou udalosťou.



Technické zabezpečenie

Pomer orchestra a zboru bol volený aj na základe doterajších skúseností Vlastimila Dufku – napríklad z prípravy hudby na blahorečenie Titusa Zemana, kde bol k dispozícii o niečo menší zbor a orchester. Všetko však záviselo od priestoru – rozmerov pódia. Martin Královič, ktorý mal na starosti prípravu prostredia, pódia, to napokon zabezpečil tak, aby sa tam pomestilo okolo 100 spevákov. Od toho sa vyvinul stav orchestra. Vlastimil vedel, že keď do orchestra pozve profesionálnych hudobníkov, tak komorný orchester okolo 26 hudobníkov bude stačiť.¹⁵⁸ Každý nástroj, resp. pult bol samostatne ozvučený, čím sa dokonale priblížil celkový zvuk aj poslucháčom rádií, televízií pri priamom prenose.

Priaznivé počasie tomu len dopomohlo, a tak pútnici zo širokých kútov mali možnosť zažiť neskutočnú atmosféru tohto veľkého skutočného duchovného daru – stretnutia so Svätým Otcom za podpory tak kvalitne pripravenej hudobnej produkcie, ktorá celú túto udalosť vystupňovala na zážitok na celý život.

Mne osobne sa slzy do očí vnárali pri príchode Svätého Otca za sprievodu slávnostného *Tu es Petrus*. Už „len“ byť priamym článkom orchestra a vnímať hudbu z jej subjektívnej stránky bol veľký zážitok a dar. A byť súčasťou toho hlavného – stretnutia so Svätým Otcom, kde orchester bol v podstate sprievodným javom, predstavoval mega balík všetkých tých darov. Byť tam – bolo silné, veľkolepé a neuveriteľne krásne. Emócia spojená s prítomnosťou pápeža Františka a súčasne reprodukovaním hudby mi silno utkvie v srdci a v pamäti. Takáto príležitosť a možnosť spolupodieľať sa na niečom takom, sa asi sotva ešte niekedy zopakuje. Kiežby!

¹⁵⁸ Materiály a odpovede na otázky boli poskytnuté pátrom Vlastimilom Dufkom SJ. Autorkou priloženej fotodokumentácie je Veronika Štubňová.



Redakčná poznámka

Mgr. Anna Brezániová (1990) pochádza z Rajca. Počas štúdia na Žilinskej univerzite v Žiline (2008-2013), v odbore aplikovaná matematika, pokračovala na Žilinskom konzervatóriu (2010-2016), zdokonaľovala sa v hre na klarinete pod pedagogickým vedením Mgr. art Pavla Šeligu. Od roku 2013 je pedagógom ZUS Ferka Špániho v Žiline. Je spoluorganizátorkou komorného zoskupenia *AdHoc Orchestra* (2012), ktorého čažiskom je predovšetkým filmová a populárna hudba a špecializuje sa na ich originálne prepracovanie, ktoré podáva tomu nový pohľad. Je členkou dychového Tria Avante, ktoré sa zameriava na vážnu a súčasnú hudbu. Momentálne končí štúdiu na FMU v hre na klarinetu u Mgr. art Ronaldu Šebesta, ArtD.



Skúška zboru s orchestrom, Kostol Sedembolestnej Panny Márie,
Bratislava – Petržalka





Skúška zboru s orchestrom, dirigentka Zuzana Buchová Holičková



Skúška zboru s orchestrom, dirigent Róbert Mésároš





Foto z pódiu, Šaštín 15.9.2021



Svätý Otec František, Šaštín 15.9.2021





Foto z pódiu, Šaštín 15.9.2021



PRÁCE ŠTUDENTOV ZO SEMINÁROV PUBLICISTIKY



Ing. et BcA. Adam GRYGAR

2. ročník Mgr. štúdia

Katedra vokálnej interpretácie

Tri ostravské reminiscencie

Pucciniho Tosca je jedním z nejslavnějších a nejhranějších operních děl. Možná i díky koronavirové krizi byla tato opera neplánovaně zařazena do repertoáru Národního divadla moravskoslezského. Připomínáme si také sté výročí od prvního uvedení v tomto divadle. Vzhledem k současným opatřením se obě premiéry odehrály bez diváků, pouze prostřednictvím živého streamu televize Noe.

Režie se ujal ředitel Národního divadla moravskoslezského Jiří Nekvasil. Scénografem byl Daniel Dvořák a kostýmy navrhla Marta Roszkopfová. Je nutno říci, že v tomto složení se koncepce mimořádně povedla po všech stránkách. Nejsou zde použity moderní výstřelky, ale inscenace se nese převážně v klasickém duchu. Zajímavý byl také rozhovor v pauze představení se scénografem Danielem Dvořákem, který poznamenal:

„Diváci občas nelibě nesou, když se místo na Andělském hradě hraje u benzínové pumpy. Vždy se s panem režisérem snažíme vytvořit takovou koncepci, která uspokojí ty, kteří mají rádi soudobé divadlo a přitom se nepříčí duchu klasického díla.“

Zajímavé bylo také umístění sboru v závěru 1. dějství Te Deum na prázdný balkón a galerii divadla.

Scénu prvního dějství tvoří kulisa barokního interiéru kostela, která je doplněna jen základními dekoracemi: socha madony, velké množství hořících svíček, obraz Máří Magdalény, která vzhlíží k nebi... Ve druhém dějství dominují dvoukřídlé dveře, nad kterými je „Boží oko“. Po obou stranách se nacházejí ještě další dvoje dveře. Za jedněmi z nich můžeme vidět chodbu s rozmazenou krví na zdi. Tento prostor doplňuje psací stůl, pohovka, zrcadlo a obrovské svíčny. V závěru druhého dějství, kdy Tosca zavraždí Scarpiu, si uvědomí, že se nejedná o divadelní hru, ale o skutečnost. Po této vraždě se přichází uklonit před oponu, kde zní nahraný potlesk. Tímto si uvědomuje krutou



realitu. Třetí dějství představuje divadelní jeviště, které jako by kulisáci nestihli uklidit v předchozím jednání. Přibyla zde jen zmenšená maketa Andělského hradu, ale také plechový kontejner s travnatou střechou, kde se pasou dvě ovečky. Tento kontejner slouží jako žalárníkova pracovna.



Zdroj <https://www.klasikaphus.cz/reflexe-2/itemlist/tag/tosca>

Tosca je opera o třech jednáních italského skladatele Giacoma Pucciniho na libretto, které napsali Luigi Illica a Giuseppe Giacosa. Premiéra se uskutečnila 14. ledna 1900 v Římě v divadle Teatro Costanzi. Děj se odehrává v Římě v červnu 1800 v době, kdy Itálie byla ohrožena invazí Napoleona. Je zde vyobrazen vášnivý milostný vztah, mučení, vraždy i sebevraždy. V roce 1889 viděl Puccini Sardouovu hru La Tosca, která ho uchvátila, a v roce 1895 získal práva k jejímu zhudebnění. Premiéra Tosky se odehrávala v době nepokojů v Římě. Dobová kritika dílo strhala, ale u veřejnosti měla obrovský úspěch. Po hudební stránce je Tosca strukturovaná jako prokomponovaná forma s áriemi, recitativy, sbory do jednotného prvku. Jsou zde použity takzvané wagnerovské leitmotivy.

Hlavní roli obdivované zpěvačky Florii Tosky ztvárnila *Petra Alvarez Šimková*. Její Tosca je od začátku do



konce přesvědčivá, herecky i pěvecky uvěřitelná. Její mladodramatický hlas zněl vroucně a barevně. Celkově roli vygradovala až do posledního výdechu s uváženým rozvrstvením sil. Její partner, malíř Cavaradossi v podání *Martina Šrejmy* byl také skvělou volbou. Tvořili spolu vyrovnaný a uvěřitelný milenecký pár. Martin Šrejma excelentně ztvárnil postavu Cavaradossiho, i když se s veristickým repertoárem častěji nestýká. Jeho tenor zněl křišťálově s krásnou kantilénou a pevnými výškami. Barona Scarpia ztvárnil slovenský barytonista *Daniel Čapkovič*. Jeho ztvárnění postavy bylo ohromující. Krásnou barvu hlasu a výrazové prostředky využil v závěru prvního dějství. Jeho Te Deum bylo dechberoucí. Celkové obsazení těchto tří hlavních rolí bylo vyvážené. V menší roli Kostelníka se představil stálý sólista NDM *Martin Gurbal'*, který zaujal svou hlasovou průrazností. V dalších rolích vystoupili: *David Nykl* v roli Angelottiho, *Václav Čížek* v roli Spoletty, *Petr Urbánek* v roli Sciarrona a *Waldemar Wieczorek* v roli Žalářníka. Vzhledem k rozsahu těchto rolí byly více či méně adekvátně obsazeny. Ve třetím dějství zazpívala roli Pastýře mladistvým sopránem *Lucie Diehelová* z Operního studia NDM, které vede Lenka Živocká. Dirigentem druhé premiéry Tosky byl hudební ředitel NDM, *Marek Šedivý*. Jeho pojetí bylo vyvážené a dobře promyšlené. Orchestr zněl kompaktně s velkou dynamickou i výrazovou škálou. Totéž platí o sboru pod vedením Jurije Galatenka a dětského operního studia pod vedením Lenky Živocké.

Celý živý přenos druhé premiéry realizovala televize Noe. Zvukový přenos byl výborný. Také obrazová kvalita a průstříhy detailů všech postav byly vkusně zpracované. O přestávkách diváci mohli vidět předtočené rozhovory s hlavními protagonisty a vedením divadla. Je velká škoda, že ještě asi dlouhou dobu toto ani jiná představení nebudou moci vidět diváci naživo, protože ostravská Tosca rozhodně stojí za zhlédnutí. Na druhou stranu, toto výborné představení se díky televiznímu přenosu dostalo k velkému počtu diváků. Na sociálních sítích divadla se můžeme dočíst, že první premiéru v televizi vidělo 137 000, na webu televize 3000, na youtube 3600 diváků, druhou premiéru si



nenechalo ujít 98 000 diváků. To je v celkovém součtu 241 000 diváků proti kapacitě hlediště divadla, které pojme 517 diváků. V dnešní těžké době to byl skvělý počin, o čemž svědčí velký divácký ohlas.

Derniéra Šostakovičovy Lady Macbeth Mcenského újezdu

Recenze na představení 2. 10. 2020

Dmitrij Šostakovič složil tuto operu v pouhých 24 letech. Námětem mu byla Leskova novela stejného názvu, kterou zpracoval do libretní podoby Alexandr Preis. Lady Macbeth byla poprvé provedena v Leningradě 22. ledna 1934. O dva dny později byla premiérována v Moskvě. Inscenace se těšily obrovskému úspěchu, dočkaly se 180 repríz. V roce 1936 vyšly články, které kritizovaly Šostakovičovu hudbu. V těchto článcích se psalo „Chaos místo hudby“ a skladatel byl obviněn z „krajního formalismu“, „hrubého naturalismu“ a „melodické ubohosti“. Až do roku 1963 se tato opera nehrála. Od roku 1963 byla totálně přepracována a změnil se i název na Katérina Izmajlova. Až od roku 2000 jsme mohli vidět inscenaci v původní verzi, např. v Národním divadle.

V Ostravě v rámci dramaturgické řady *Operní hit v dvacátého století* byla *Lady Macbeth* uvedena 8. března 2018.

Režijního nastudování se zhostil ředitel Národního divadla moravskoslezského, *Jiří Nekvasil*. Hudebního nastudování se ujal dirigent *Jakub Klecker*. Scénu navrhl *Daniel Dvořák*, kostýmy *Marta Roskopfová* a choreografií *Marek Svobodník*. Sborové party nastudoval *Jurij Galatenko* a dramaturgii *Eva Mikulášková*.

Ostravská inscenace oplývá prudkými kontrasty. Na první pohled jsou to šaty Katériny, které symbolizují vysoké postavení ženy kupce. Katérina je po citové stránce chladná, ale posedlá chtičem, který v ní její manžel Zinovij Borisovič nedokázal nikdy vzplanout. Naproti tomu je celý jejich statek plný špín a alkoholu, nádeníků a zbídačených mužíků. V tomto prostředí se dobré daří novému příručímu Sergejovi, který před zraky všech brutálně znásilní Axiňu. Pak si také troufne na Katérinu, je to spíš marný boj, který vyzní jako groteska. Katérina posléze se oddává Sergejovi



navzdory slibu manželovi i podezírávemu tchánovi, který jí pořád šikanuje svými požadavky.

Děj opery má silné zvraty v rychlém tempu. Když tchán Boris přednese knězi smrtelnou zpověď (otrávila ho Katérina), vrací se z obchodních cest její manžel Zinovij Borisovič a nalézá svou ženu s milencem. Katérina a Sergej uškrtí Borise Zinovije a ukryjí ho do sklepa. Tímto se stane Katérina vdovou a spolu se Sergejem míří k oltáři. Najednou dojde ke zvratu, kdy se objeví opilý zbidačený mužík a nalezne mrtvolu a upozorní policii. Osud Katériny a Sergeje je zpěčetěn. Čtvrté dějství se odehrává na Sibiři, kde jsou oba milenečtí vrazi převezeni. Sergejova láska ke Katérině uhasíná, naopak tomu je u Katériny. Sergej pod lstí vymámí po Katérině její punčochy pod vidinou sexu s trestankyní Sonětkou. Poslední a také smrtelná rána Sergeje Katérině však nezůstane bez finální pomsty...



Zdroj <https://polar.cz/zpravy/pr/11000013329/ostravska-lady-macbeth-mcenskeho-ujezdu-mela-uspech-v-bratislave>

Derniéra se neobešla bez problémů souvisejících s pandemií Covid 19. Na poslední chvíli zaskočil v roli Sergeje ruský tenorista Alexey Korasev. Martin Bárta a Josef Moravec byli čerstvě po vyléčení z nemoci Covid 19. S touto



inscenací mělo hostovat Národní divadlo moravskoslezské 6. 10. do Státní opery v Praze v rámci *Festivalu mimopražských divadel*. Toto hostování muselo být zrušeno v souladu s vládními restrikcemi.

V tomto představení vévodila představitelka Katériny, *Iordanka Derilová* (za tuto roli získala Cenu Jantar) jež dokázala v tak náročné roli, kdy prakticky nesejde z jeviště ztvárnit sugestivně dramaticky vypjaté pasáže i lyrické momenty. V roli Zinovije Borisoviče, manžela Katériny se představil *Josef Moravec* se skvěle znějícími výškami a intonační přesností. *Martin Bárta* v roli kupce Borise Timofejeviče přesvědčil jak po herecké stránce, tak po pěvecké. Ztvárnil protivného a otravného tchána skvěle. Jeho dramatický baryton této postavě náramně svědčí. Tenorista *Alexej Kosarev* zaujal od prvního okamžiku sugestivním znásilňováním Axiňe, dále skvěle zvládl přerod do lyrické polohy při zamilování do Katériny a posléze do lstimitého muže, kterému nezáleží na žádných hodnotách. Tento tenorista disponuje krásně zabarveným témbrem hlasu, výrazovou i pěveckou přirozeností. Axiňu ztvárnila *Soňa Godarská* s bravurou. Kněz basisty *Martina Gurbal'á* disponoval krásně klenutými frázemi a zbídáčený mužík *Rudolfa Medňanského* se představil s nasazením v komické scéně, která končí tragédií. Mezzosopranička *Anna Nitrová* v roli Sonětky na konci 4. dějství se výborně vypořádala s rolí trestankyně. Ostatní sólisté v menších rolích si vedli velice obstojně.

Orchester pod vedením *Jakuba Kleckera* zněl kompaktně, vyrovnaně se škálou dynamických i rytmických změn. Výtečné bylo přesunutí některých dechových nástrojů do pracovních loží. V partituře se objevuje mnoho instrumentálních sól: housle, violoncello, kontrafagot... Bohužel houslová sóla nebyla přednesena v dobré tónové kultuře. Sbor pod vedením *Juriye Galatenka* zněl grandiózně. Se samozřejmou intonační i rytmickou přesností a vyváženosťí hlasů v celkové dynamické škále. Někteří sboristé byli také angažováni do menších sólových rolí, se kterými se popasovali velmi dobře.

Celkově hodnotím tuto derniéru na velmi vysoké



úrovni po všech stránkách. Jakoby umělci i diváci věděli, že to je na dlouhou dobu poslední představení. Derniéra Lady Macbeth Mcenského újezdu si vysloužila od diváků „standing ovation“ a mnoho opon.

Dáma s kaméliami vo Verdiho spracovaní

V sobotu 27. listopadu 2021 se uskutečnila repríza operního hitu *La traviata* v Národním divadle moravskoslezském. Premiéra tohoto titulu v novém nastudování Národního divadla moravskoslezského se uskutečnila 3. května 2018.

Giuseppe Verdi složil operu *La traviata* na námět románu Alexandra Dumase mladšího s názvem Dáma s kaméliemi. Premiéra 6. května 1854 v Teatro La Fenice v Benátkách se těšila velkého úspěchu. Autorem libreta je Francesco Maria Piave. V dnešní době patří *La traviata* k pilířům repertoáru většiny operních domů po celém světě.

V prvním dějství známá pařížská kurtizána Violetta Valéry pořádá večírek ve svém domě, na který přichází i Alfred Germont, který Violettu již dlouho miluje. Violette se během večírku udělá nevolno, všichni odejdou až na Alfreda, který jí vyzná lásku. Ona však nevěří, že by jí někdo mohl milovat a tak se Alfredovi vysmívá. Posléze pochopí, že Alfred myslí svá slova vážně a dává mu květ kamelie s tím, aby jej vrátil, když uvadne. Violetta sní o lásce k muži, pak se ale vysměje sama sobě a opěvuje krásu bohémského života a svobody.

Ve druhém dějství o tři měsíce později spolu žijí Violetta a Alfred ve venkovské vile. Alfred odjízdí řešit svou finanční situaci a mezitím navštíví Violettu Alfredův otec Giorgio Germont. Přemlouvá ji, aby se s Alfredem rozešla. Violettu nakonec přesvědčí a ona píše Alfredovi dopis na rozloučenou. Než ho stihne odeslat, vrací se Alfred a ona ho ujišťuje o své lásce. Poté Violetta odjízdí do Paříže a Alfredovi předá sluha její dopis na rozloučenou. Ten jí ze žárlivosti pronásleduje. V patách mu je jeho otec, aby ochránil Violettu před Alfredovým hněvem.

Po proměně se na večírku Flóry se scházejí hosté.



Přichází také Alfred a vyhrává mnoho peněz v kartách. Taktéž přichází Violetta v doprovodu barona Douphola, ke kterému předstírá lásku. Alfred ztropí žárlivou scénu a přede všemi Violettu urazi. Jeho otec se ho zrekne.

Ve třetím dějství se zdravotní stav Violetty prudce horší a pomalu umírá ve svém bytě. Vzpomíná na karneval a čte si dopis od Giorgia Germona. Přichází za ní Alfred a sní spolu o společném životě, i když je to marná naděje. Přichází také otec Alfreda a lituje, že brání jejich vztahu. Na konci Violetta předává Alfredovi medailonek na památku, kdy už poznává, že by měla pro koho žít, umírá.



Zdroj <https://www.ostravainfo.cz/cz/akce/divadlo/144688-giuseppe-verdi-la-traviata.html>

Ostravská inscenace se nese v klasickém duchu a je zasazena do doby vzniku předlohy Alexandra Dumase mladšího tj. polovina 19. století. Krásné barevné róby dam a fraky pánů navrhla Alena Schäferová. Scéně Michala Syrového vévodí lustr s desítkami žárovek, který je ukotven pomocí táhel a v některých scénách je využit i jako postel. Scéna je světlá a představuje prosklenou halu Violettina domu, za níž jsou použity světelné efekty dotvářející atmosféru. Režie se ujala Bohuslava Kráčmarová, která je v Národním divadle zaměstnaná jako inspicientka a asistentka režie již dvacet let. Režijní přístup Kráčmarové ctí po všech stránkách libreto a nepouští se do zbytečných režisérských excesů. Do příběhu přidala němou činoherní



postavu Alexandra Dumase mladšího, který je zrcadlem společnosti. Tuto úlohu výtečně sehrál Vít Roleček s mnoha výrazovými prostředky.

Violettu Valéry představila makedonská sopranistka Milena Arsovská. Musím podotknout, že se od premiéry s rolí naprosto ztotožnila. Violettu ztvárnila skvěle po herecké stránce, po pěvecké stránce bych si představoval v některých místech větší dramatičnost, kterou tahle mladá pěvkyně prozatím postrádá. Nicméně její hlasový témbr je velice příjemný na poslech. Nejkrásnějším momentem byla árie na konci opery *Teneste la promessa*.

Violettiným partnerem Alfredem se stal na tomto představení Martin Šrejma. Tento pěvec má pro své dispozice mnohooborové uplatnění. Po všech stránkách předvedl skvělý pěvecký i herecký výkon.

Svatopluk Sem za roli Giorgio Germonta získal v roce 2017 cenu Thálie v inscenaci La traviata v Českých Budějovicích. Roli má vystavenou moc dobře. Jediné, co by bylo možné podotknout je věk pěvce, který je podobně starý, jako jeho syn.

Martin Gurbal' jako Doktor Grenvil potvrdil své výtečné pěvecké i herecké kvality. Michaela Zajmi vdechla Froře Bervoix puc bohaté a někdy i zlomyšlé paničky. V pěveckém projevu jí nechyběl nadhled a dostatečná dramatičnost. V menších rolích se představili: *Marcela Gurbal'ová* jako Annina, *Václav Morys* jako Gastone, *Roman Vlkovič* jako Baron Douphol, *Petr Urbánek* jako Markýz D'Obigny, *Aleš Burda* jako Giuseppe, *Erik Ondruš* jako Sluha u Flory a *Tomasz Suchánek* jako Posluha.

Orchestr i sbor národního divadla moravskoslezského zněl kompaktně a vyváženě s velkou škálou dynamických i výrazových prvků pod taktovkou Adama Sedlického.

La traviata je na repertoáru Národního divadla moravskoslezského již čtvrtou sezónu a těší se velkého úspěchu u publika. Inscenace je dobře propracovaná a každou reprízou získává většího nadhledu a čím dál lepšímu propracování. Bohužel vzhledem k epidemickým pravidlům ohledně covidu 19 nemohlo být plné hledistě diváků, jak



jsme u této inscenace zvyklí. Příchody sboru a sólistů z hlediště se musely pozměnit. Ostravskou La traviatu hodnotím na velmi vysoké úrovni po všech stránkách, vyhýbá se moderním excesům a výkony všech představitelů jsou velmi kvalitní.



Zdroj <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/4659-la-traviata/>



Bc. Soňa BENKOVÁ

2. ročník Mgr. štúdia

Katedra vokálnej interpretácie

HUDOBNÁ JESEŇ V CÍFERI

V poradí už 23. ročník Jesenného cyklu koncertov (JCK) v Číferi vyvrcholil pôsobivým umeleckým výkonom dvoch interpretov. Skladby skladateľov 19. a 20. storočia zneli Domom kultúry v podaní sopranistky Márie Tajtákovej a klaviristi i saxofonistu Ladislava Fančoviča. Vynikajúca interpretácia diel v podaní oboch umelcov výrazne podčiarkla výnimočnosť komorného koncertu – a to pri príležitosti oslav 730. výročia prvej písomnej zmienky o obci Čífer.



Mária Tajtáková a Ladislav Fančovič
na záverečnom koncierte v rámci Jesenného cyklu koncertov v Číferi.
Foto: Soňa Benková

Operná speváčka Mária Tajtáková, ktorá debutovala v roku 2009 v úlohe Lucie di Lammermoor z rovnomennej opery Gaetana Donizettiho v Štátom divadle v Košiciach, sa predstavila už v mnohých operných



produkciách doma i v zahraničí.¹⁵⁹ Okrem toho sa intenzívne venuje aj koncertnej činnosti (Česká republika, Rakúsko, Nemecko, Taliansko, Chorvátsko, Holandsko, Švédsko, Španielsko, Japonsko), kde sa popri opere zameriava aj na komornú hudbu, zvlášť na interpretáciu piesní 19. a 20. storočia vrátane slovenských skladateľov.

Ladislav Fančovič, významný predstaviteľ európskeho interpretačného umenia, je uznávaným klavírnym sólistom i komorným hráčom na domácich i zahraničných pódiach. Vo svojom repertoári má vyše 20 klavírnych koncertov, spolupracuje s mnohými orchesterálnymi telesami pod taktovkou významných dirigentov. Založil swingový orchester Fats Jazz Band, ktorý interpretuje autentickú hudbu 20. a 40. rokov minulého storočia americkej, českej a domácej hudobnej scény. Od roku 2013 sa venuje aj hre na saxofón, založil saxofónové kvarteto Pressburg Saxophone Quartet, dokonca je zanietený zberateľ tohto „zlatého“ nástroja a jeden z hlavných propagátorov využitia saxofónu vo vážnej hudbe.

Program komorného koncertu vniesol poslucháčov do tajov hudby z prelomu 19. a 20. storočia až po súčasnosť. Prvými piesňami francúzskych skladateľov Gabriela Faurého a Henriho Duparca umelci príjemne naladili obecenstvo svojou interpretáciou, typicky francúzskou. Vokálky aj klavírny part súzneli spoločnou jemnosťou, vyzdvihli krehkú melodiku i farebnosť. Mária Tajtáková svojou precíznou výslovnosťou presvedčivo zdôraznila osobitosť francúzskeho jazyka, ktorá je pre francúzsku *melodie* tak dôležitá. Plastický lyricko-zamatový tón sopranistky veľmi elegantne sprevádzal klavír pod rukami Ladislava Fančoviča.

Vokálky prednes vystriedal výber krátkych klavírnych skladieb z cyklu *Solitude Diaries* (Denníky samoty) od súčasného švajčiarskeho skladateľa *Mathiasa*

¹⁵⁹ Musetta v Bohéme, Gilda v Rigolettovi, Adina v Nápoji lásky, Najade Ariadne na Naxe, Pamina v Čarovnej flaute, Oberto v Alcine, Piaramo v Piramo e Tisbe, Rosseta v Il buon marito a ďalšie.



Rüegga (1952, Zürich). Okrem pôsobivej melodiky, rytmiky a harmónie má dielo aj zaujímavé okolnosti vzniku – bolo komponované počas lockdownu spojeného s pandémiou COVID 19 v roku 2020 a poukazuje na nový psychologicko-sociologický fenomén osamotenosti jednotlivca. Ladislav Fančovič sa energicky vložil do interpretácie. Svojou dokonalou technikou hry presvedčivo stvárnil pestrý charakter týchto miniatúr. Ponúkol romantiku i náboj, jazzové cítenie či náznaky bluesu a všetko s dokonalou ľahkosťou jemu vlastnej.

Program sa k vokálnemu prednesu vrátil v podobe náročnejšej a nástojčivejšej hudby viedenského skladateľa Albana Berga výberom skladieb z piesňového cyklu *Sieben frühe Lieder*. Po technickej a hudobnej stránke sú tieto skladby skutočnou výzvou. Skladateľ pre každú pieseň cielene vybral iného autora textu a poskladal tak cyklus výpovedí k rôznym tématom, s ktorými je konfrontovaný život človeka. Tým otvoril spevácke široký záber možností interpretácie. Mária Tajtáková bravúrne vyjadriala rozporuplné pocity lúbstnej extázy, priateľstvo či nečakanú zradu, ale i partnerskú harmóniu či oslavu života cez veľkoleposť prírody. Poslucháč nemusel hovoriť po nemecky – vďaka citlivému frázovaniu a vyhraním sa s farebnosťou tónu speváčka presne tlmočila obsah piesní. Obaja umelci presvedčivo ukázali svoju technickú vyspelosť a vzájomnú súhru. Zaznelo tu viaceru prekrásnych hudobných momentov. Celkový dojem opäť podčiarkla sopranistka svojou precíznou výslovnosťou, tentoraz v nemeckom jazyku.

Vášeň a zanietenie pre hru na saxofóne predviedol Ladislav Fančovič v d'álšom bode programu. Po emotívnom Bergovi poslucháč pozitívne uvítal „oddych“ v znení nečakane hlbokého a zamatoného tónu barytónového saxofónu v modernom diele *Monológ* od Jevgenija Iršaia. Skvelý klavirista sa predviedol aj ako skvelý saxofonista.

Vokálny cyklus *Mladosť* pre koloratúrny soprán a klavír od slovenského skladateľa Ladislava Holoubka bol



výzvou hlavne pre speváčku. Mária Tajtáková tu ukázala svoje spevácke umenie v celom rozsahu. Predviedla koloratúry so vznešenou ľahkosťou a presnosťou, ako i pozoruhodnú zvučnosť strednej i spodnej polohy jej sopránu. A znova môžeme iba obdivovať jej zrozumiteľnú výslovnosť i vo vysokých polohách, kde skladateľ sylabicky ukotvil náročný text básnika *Laca Novomeského*. Jemný a zároveň znelý klavírny sprievod podporil celkový dojem týchto hudobne špecifických skladieb. Zaujímavosťou je rozporuplný dopad na poslucháčov – buď ich hned milujú alebo nikdy nepochopia.

Koncert uzatvorila prekrásna *Vokalíza pre spev a klavír od Sergeja Rachmaninova*. Po hudobne náročnom

Holoubkovi to bola veľmi príjemná rozlúčka plná tvorivej emotívnej melodiky. Mária Tajtáková viedla svoj part sústredene, so širokou dynamickou škálou. Sálou zvonivo zneli jej pianá pianissimá i forte. Predviedla pozoruhodnú farebnosť, flexibilitu tónu, lyrickosť ako i dramatický náboj. Rovnako sa divákom prihováral na klavíri Ladislav Fančovič majstrovsky sa pohrávajúc s dynamikou v súlade s vokálnou líniou. Obaja

umelci predviedli jasný dôkaz o sile hudobnej výpovedi aj bez slov. Celkový dojem z koncertu by sme mohli zhrnúť do páru slov: profesionalita, technická, hudobná a interpretačná vyspelosť, krásu zvuku a dokonalá súhra.

Spojenie týchto dvoch vynikajúcich interpretov nie je vôbec náhodné. Svoju spoluprácu spečatili CD nahrávkou *Impressions* vo vydavateľstve Hevhetia (vychádza koncom roka 2021), na ktorej odznejú i skladby z koncertu v Cíferi.



Nahrávka prezentuje slovenskú piesňovú tvorbu v širšom kontexte európskej komornej vokálnej hudby. Obsahuje piesne Gabriela Faurého, Henriho Duparca, Albana Berga a Oliviera Messiaena, ale i tri piesňové cykly skladateľov slovenskej hudobnej moderny – Ladislava Holoubka, Dezidera Kardoša a Jána Zimera. Zostáva mi len dodať, že je sa na čo tešiť.



Bc. Lenka KRÁĽOVÁ

2. ročník Mgr. Štúdia
Katedra strunových nástrojov

Koncert Pedra Matea Gonzáleza

Dňa 18. 9. 2021 som sa zúčastnila jedného z koncertov, ktorý sa konal v rámci 13. ročníka medzinárodných interpretačných dní klasickej gitarovej hry v Banskej Štiavnici. Na koncierte predviedol svoju hru menej známy španielsky interpret Pedro Mateo González (1983). Súčasne pôsobí ako pedagóg na Conservatorio Superior de Música de las Islas Baleares (Malorka).



Pedro Mateo González¹⁶⁰

Program bol zameraný predovšetkým na diela J. S. Bacha. Výnimkou boli skladby od H. Villa Lobosa a F. Tárregu. Koncert sa začal *Suitou pre violončelo Nr. 1 BWV 1007*. Hned' na začiatku ma oslovil interpretov mäkký tón. Nezvyčajným bolo, že dodržiaval všetky pomlčky v base. Pri väčšine interpretácií skladieb J. S. Bacha sa stretávam s tým, že sa pomlčky v basovej línií nedodržujú a to z dôvodu, že to pôsobí ako *staccato*, čo popri *legato*vej melódii pôsobí rušivo. Často totižto bas perfekte harmonicky zapadá k ostatným tónom (je súčasťou akordu) a preto vôbec neprekáža, keď sa nechá znieť.

¹⁶⁰ Zdroj: *facebook*





Pomlčka v base¹⁶¹

González hral celú suitu v dynamickom rozsahu *pp* – *mf*, čo pôsobilo trochu monotónne. Jeho artikulácia bola výborná, avšak účastník koncertu ju vnímal len veľmi ťažko. Najvýraznejším bol obrovský estetický problém, ktorý pútalo všetku pozornosť. González neprimerane hlasne fučal, sycala a vrčal. Tieto zvuky prehlušovali dokonca aj dynamiku *f*. Pri interpretácii je dôležité vedieť prežívať jednotlivé hudobné frázy, pričom si hudobníci pomáhajú rôznymi nádychmi, pohybmi hlavy či grimasami. Tieto prejavy je potrebné udržiavať v rámci normy, nemali by kaziť estetický a už vôbec nie auditívny zážitok. Divák „negitarista“ si takto všímal len Gonzálezove povzdychy a grimasy, ktoré nepôsobili vôbec príjemne. Okrem toho často krát výrazne šúchal a prestupoval nohami, čo pútalo pozornosť. Pri tom, ako silno zatíňal čelusť (pravdepodobne neboli pri hraní uvoľnený) mu zatváralo jedno oko. Občas sa mi dokonca zdalo, že vyslovuje slová (niečo ako „sesúsaſíʃ, sválhá, smvá“). Ako gitaristka som musela vyvíjať vysoké úsilie, aby som sa dokázala sústrediť na samotnú interpretáciu bez rôznych sprievodných hlukov. Ked' som sa započúvala do hudby, všímla som si, že veľmi pekne tvorí frázy. V poslednej časti suity, v *Gigue* ma príjemne prekvapila radosť, s ktorou začal hrať jeden z charakterovo veselých úsekov. Spravidla rýchly nádych a s úsmievom na tvári si začal klopať oboma nohami, čo v tomto prípade nijak neprekážalo. Jemná perkusia dodávala celému charakteru časti šmrnc.

Pri druhej kompozícii programu, *Prelude Nr. 1* od H. Villa-Lobosa ma prekvapila Gonzálezova technická zdatnosť. Okrem toho sme ho tu prvýkrát počuli hrať vo

¹⁶¹ J. S. Bach, *Prelude BWV 998*. Úprava pre gitaru: Jean François Delcamp.



forte. K všetkým hlukom, ktoré vydával sa tu pridal aj dupanie, ktorým si robil metronóm. Možno práve vďaka tomu sa udržal v tempe. Melódiu v base pozdvihol veľmi pekne. Aj napriek nebezpečenstvu nechcenej perkusie, ktorá vzniká pri presune ľavej ruky po basových strunách, sa mu podarilo melódiu *legatovo* spojiť a to bez nechcených pazvukov. Značnou chybou bolo odsadenie kvôli problematickému hmatu v strede frázy.

Ďalším bodom programu bolo *Recuerdos de la Alhambra* od Francisca Tàrregu. V rámci koncertu išlo o jedinú skladbu, ktorej autorom je španielsky skladateľ. *Tremolo*, ktoré sa nesie celou kompozíciou, hral González rytmicky presne. Tentokrát sa častej gitarovej perkusii nevyhol, pretože pri hraní na najtenšej strune často dochádza k „cvaknutiu“. Vzniká pri dotyku nechtu prstu pravej ruky a struny. Najviac sa to stáva práve pri *tremole*. Táto perkusia sa dá len ľahko odstrániť a je minimálne rušivá (niektorí gitaristi si to vôbec nevšimajú). Preto ju nepovažujem za chybu, ale zároveň obdivujem gitaristov, ktorí „cvakanie“ dokázali eliminovať na minimum. Medzi nich patrí napr. G. Gilio alebo M. Krajčo.

Poslednou kompozíciou bolo *Sólo pre husle bez basu BWV 1004* od J. S. Bacha. V nej sa González myšlil najviac. Najmä v časti *Gigue* si v hre nebol vôbec istý a svojou grimasou dával jasne najavo, že pochybil. Začali sa mu triať ruky a potil sa. Aj napriek stresu zvládol zahrať čisto ozdoby a tvoriť frázy. Pri odohraní posledného tónu skladby sa začal príliš skoro hmýriť na svojej stoličke – akoby sedel nepohodlne a potreboval sa napraviť. Až potom zatlmil struny a hned sa postavil a poklonil, čím zobrajal skladbe všetok možný priestor na doznievanie (resp. na „dodýchanie“). Považujem to za najhoršie ukončenie vôbec. Po poklone bolo viditeľné, že mu po nevydarenom závere odľahlo.

Za najväčšie pozitívum interpretácie považujem jednoznačnú artikuláciu, zmysel pre frázovanie a vysoké eliminovanie pazvukov v ľavej ruke. Celkový dojem však pokazil hluk, ktorý vydával. Každý hudobník má svoje vlastné prejavy, ktoré sú pre neho špecifické, avšak



Gonzálezov prejav prekročil všetky medze. Keď si poslucháč zavrie oči a započúva sa, mal by počuť hudbu samotnú a vcítiť sa do nej. Namiesto toho mal možnosť počuť len hlasné syčanie, vrčanie a slová, ktoré s hudbou nijak nesúviseli a nezypadali do nej.

**13. Medzinárodný festival interpretačné dni klasickej gitarovej hry
13th International Days of Classical Guitar Performance**

16. – 18. september 2021, Banská Štiavnica

Miriam RODRIGUEZ BRÜLLOVÁ (SK)
 Pedro Mateo GONZÁLEZ (ES)
 Fabrizio FERRARO (IT)
 Miloš SLOBODNÍK (SK)
 Ján KRÁLIK (SK)

*Majstrovské kurzy a prednášky
Master Workshops and Lectures*

Majstrovské kurzy a prednášky
Koncerty / Concerts

16. 9. 2021
 Otvárací koncert
 Laureáti národných gitarových súťaží
 18:00, Rytierska sála, Starý zámok

17. 9. 2021
 Koncert – recitál
 Miriam RODRIGUEZ BRÜLLOVÁ (SK)
 klasická gitara
 18:00, Rytierska sála, Starý zámok

18. 9. 2021
 Koncert – recitál
 Pedro Mateo GONZÁLEZ (ES)
 klasická gitara
 18:00, Rytierska sála, Starý zámok

www.huaja.org

U. fond na podporu umenia
hudobný život
 HUODOBNÁ A UMELECKÁ
 AKADEMIA JÁNA ALBRECHTA
 BANSKÁ ŠTIAVNICA
 SOUVERNÉ VYSOKÉ ŠKOLE
 ERASMUS+

Región Štiavnica
 Unesco Biosferický rezervácia

AKADEMIA JÁNA ALBRECHTA
 BANSKÁ ŠTIAVNICA
 SOUVERNÉ VYSOKÉ ŠKOLE

Banská Štiavnica
 Mesto kultúry UNESCO

AKADEMIA JÁNOŠA BENEŠA

AKADEMIA JÁNOŠA BENEŠA



Bc. Katarína MOJŽIŠOVÁ

2. ročník Mgr. štúdia

Katedra vokálnej interpretácie

Koncert filmovej hudby**John Williams, Viedenskí filharmonici a
Anna-Sophie Mutter**

Špeciálny koncert Viedenskej filharmónie s upravenými filmovými tématami od amerického filmového skladateľa Johna Williamsa si diváci mohli vypočuť 27.12.2020 na RTV2 o 22:50, v jeho archíve aj dnes.

John Williams (1932) je dnes najznámejším a najuznávannejším americkým filmovým skladateľom na svete. Spolupracoval s hviezdami režisérmi ako Stevenom Spielbergom a George Lucasom. Medzi jeho mnohé úspechy vo svete filmovej hudby patrí 5 cien akadémie (s 52 nomináciami na Oscara), 5 cien Emmy, 4 ceny Zlaté glóbusy a 24 cien Grammy (s nomináciami 67 cien Grammy).

Koncert dirigoval samotný Williams, čo dodalo predstaveniu veľkú gracióznosť. Pre skladateľa bola spolupráca s viedenskou filharmóniou, ktorá je mimochodom jedným z najlepších hudobných telies na svete, opísal túto šancu ako „*jednu z najväčších vyznamenaní jeho živote*“.

Na konciere zažiarila aj sólistka nemecká huslistka *Anne-Sophie Mutter*. Počas koncertu zazneli slávne melódie z filmov ako sú Star Wars, Jurský Park, E. T. Mimozemščan Indian Jones a Harry Potter. Niektoré filmové témy alebo úryvky z dielne Williamsa boli špeciálne upravené pre sóla fenomenálnej huslistky. Jej sóla môžeme len hodnotiť pozitívne. Brilantná vycibrená technika a muzikalita, ktorú vytvárala pri interpretácii filmových témy bola vysoko kvalitná s dávkou „nemého úžasu“.

Otvorenie koncertu pripadlo soundtracku z filmu *Hook* (1991). Ako druhé číslo zaznala slávna magická téma z Harryho Pottera *Hedwig's Theme*, kde sa predviedla aj sólistka Anne-Sophie Mutter. Téma z filmu dominuje aj na



CD huslistky Anny-Sophie Mutter. Romantickú no zároveň tajuplnú tému z filmu *Sabrina* (1985) sme si mohli vypočuť ako tretiu filmovú tému v poradí. Energická, rázna svižná téma z filmu *Donnybrook Fair* zaznela na koncierte ako štvrté číslo, kde sa Anny-Sophie Mutter predviedla so svojím brilantným sólom.



Zdroj <https://www.csfd.sk/film/919422-koncert-filmovej-hudby-john-williams-a-viedenski-filharmonici/galeria/>

Neskôr nás Viedenskí filharmonici prenesli do hororovej až fantasy atmosféry vďaka soundtracku z filmu *Čarodejnice z Eastwicku*, kde nechýbalo sólo plného napäťia Anny-Sophie Mutter a opäť vo vynikajúcom prevedení. Vo fantasy či sci-fi atmosfére sme ešte ostali, pretože ďalšie číslo bol soundtrack z filmu E. T. Mimozemšťana, ktorý natočil slávny režisér Steven Spielberg. Ďalej sme si vypočuli soundtracky a známe témy z filmov ako Jurský park, Vojnový kôň, Čeľuste a Indian Jones. Bodkou za hlavným programom nemohlo byť nič iné, ako triptych z legendárnej filmovej ságy Star Wars. Na koncierte zazneli tri témy: lúbostná téma z tretieho filmu, Návrat Jediho, téma Impérium vracia úder (2 film), a tretia téma z filmu Nová nádej (1film). John Williams obohatil koncert o hudobné prídavky, kde zaznala známa téma z filmu Schindlerov



zoznam a mnohí iné.

Takéto koncerty špičkovej úrovne nám vždy pripomienú, akým nekonečným nástrojom je hudba. Emócia, ktorú vie John Williams pretaviť vo svojej tvorbe, strhne diváka, nielen dnešnej generácie. Farebné odtiene filmovej hudby dotvárajú vizuálny efekt, no o to viac si ich vieme vychutnať aj v koncertnom prevedení, pretože všetky farby vyznejjú samostatne.

Po ukončení koncertu sme počuli burácajúci aplauz, pri ktorom som osobne ani ja nechcela prestať tlieskať. Čo k tomuviac povedať?

Fenomenálny skladateľ, fenomenálny orchester, fe nomenálne diela, fenomenálna sólistka na jednom pódiu. Spojenie, ktoré sa vytvorilo medzi spomenutými faktami prinieslo poslucháčom jeden fantastický a neprekonateľný hudobný pôžitok, ktorý si každý uchová v pamäti.



TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 10/2021

Vedecký recenzovaný časopis FMU AU
Vychádza dvakrát ročne – leto/zima
AFA je členom

- mediálnej skupiny EBSCO
- elektronickej databázy medzinárodných univerzitných knižníc, zastúpených Univerzitnou knižnicou v Bratislave

Vydáva

- Katedra teoretických predmetov
FMU AU

Textové korektúry

- Mgr. Erika Brezánska

Grafická úprava

- Mária Glocková

Titulka

- Irena Glézlová

Počet strán: 207

ISSN 2453-9694

Fotografie sú použité z voľne dostupných citovaných internetových portálov, z osobných archívov autorov. Zdroje použitých notových materiálov sú súčasťou bibliografického aparátu v jednotlivých príspevkoch. Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

Foto na titulke AFA

Michaela Šipeková alias Saxana Sapieta
Prevzaté a publikované so súhlasom Michaely
Zdroj <https://saxanasapietova.sk/gallery/>





Krásne Vianoce
a veľa pokoja, zdravia a radosti
v roku 2022
želá kolektív redakcie

