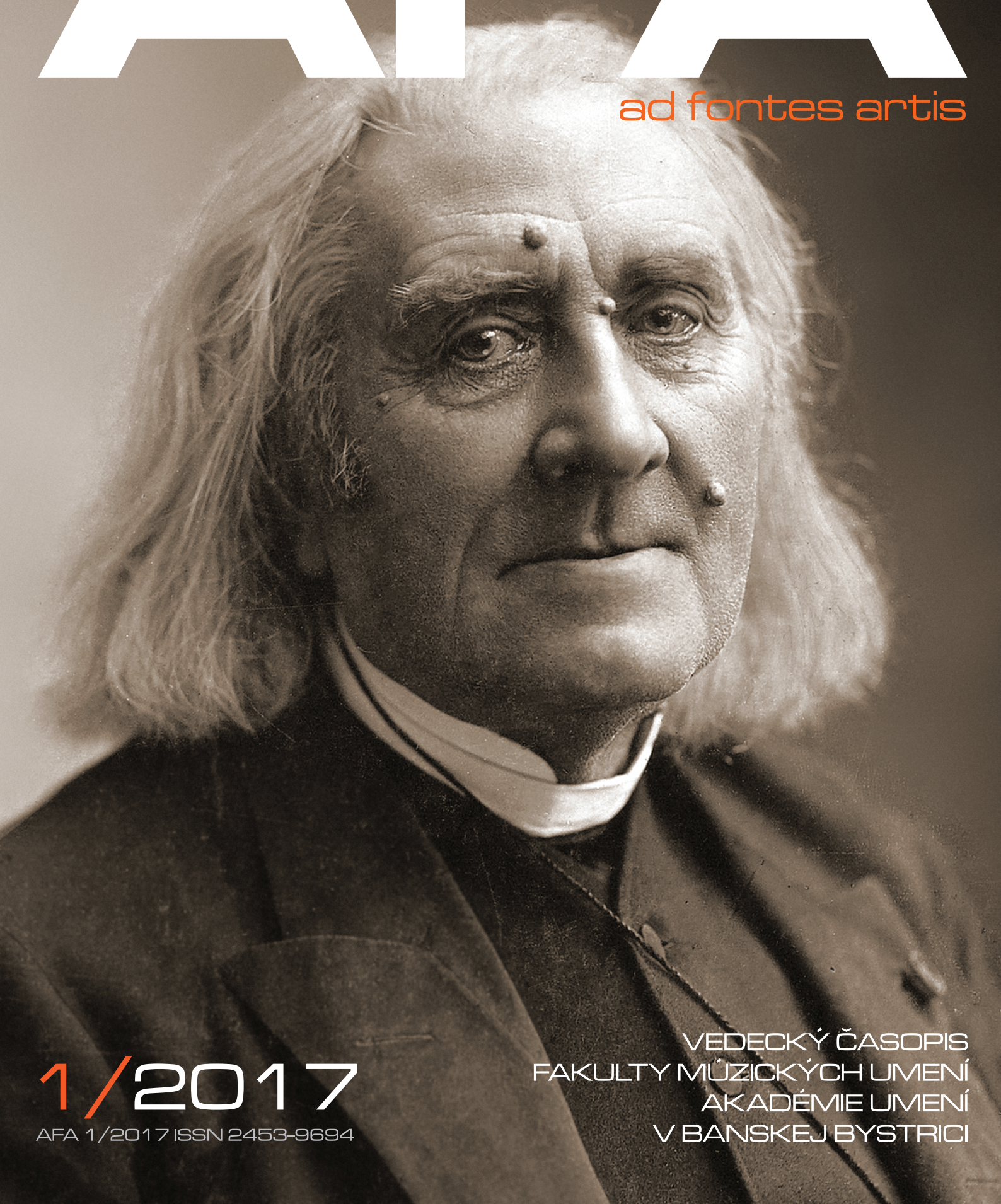


AFA

ad fontes artis



1/2017

AFA 1/2017 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

REDAKČNÁ RADA

Šéfredaktorka

PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

glockova.maria@gmail.com

Členovia

RUMUNSKO



HAUSMANN KÓRÓDY Alice, PhD.

Universitatea Creștină Partium

Oradea

Facultatea de Arte, Catedra de Muzică

POLSKO



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof.AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora w Pułtusk

Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Bydgoszcz

MAĎARSKO



Dr. VÁRADI Judit, PHD, Associate Professor

Debreceni Egyetem

Zeneművészeti Kar, Zongora Tanszék

ČESKO



doc. PaedDr. KODEJŠKA Miloš, CSc.

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Praha



doc. PaedDr. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, PhD.

Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava

LITVA



prof. TETENSKAS Vytautas

Dean Academy of Arts
Klaipeda University
Litua

SLOVENSKO



prof. PeadDr. Mgr. et MgA. DIDI Vojtech

rektor Akadémie umení

doc. Mgr. art. STRENÁČIKOVÁ Mária, CSc.

dekanka Fakulty múzických umení AU

PhDr. GLOCKOVÁ Mária, PhD.

vedúca Katedry teoretických predmetov FMU AU

AFA EDITORIÁL

V dvoch častiach vydania sú obsiahnuté odborné materiály pedagógov, publicistov, hudobných teoretikov aj doktorandov. Ich spoločným menovateľom je hudba, jej história, analýzy, ale aj psychologické javy, ktoré s jej existenciou súvisia.

Výnimočnosť klavírnej virtuozy Franza Liszta je nespochybniteľná. Dôkladnou analýzou a komparáciou diel dokázala maďarská klaviristka *Gáspárné Tóth Marica* vo svojej dizertačnej práci predstaviť kľúčovú problematiku vybraných klavírných opusov z hľadiska interpretačného. V príspevku ponúkame diela neskorého obdobia Franza Liszta.

Hudobný skladateľ s taliansky znejúcim menom Honorát Cotteli inšpiroval odborného pracovníka Štátnej vedeckej knižnice v Banskej Bystrici *Imricha Šimiga* k reflexii životných osudov aj skladateľových diel.

Tvorba ruského skladateľa P. I. Čajkovského má široký diapazón. Prvý profesionálne vzdelaný hudobník položil základy v mnohých hudobných oblastiach. Dirigent *Pavol Tužinský* siahol po jemu najbližšom žánre. V opere *Piková dáma* mapuje všeobecné a subjektívne interpretačné postoje a názory.

Dirigent, organista, pedagóg, skladateľ a vzácny človek je dlhodobým objektom odborného záujmu a štúdia hudobnej teoretičky *Ludmily Červenej*. Na tejto ceste za poznaním ponúka v príspevku dosiahnuté parciálne informácie o vzácnom človeku, ktorý pre svoje názory bol nútený opustiť Slovensku.

Aké psychofyziologické aspekty ovplyvňujú interpretačný proces, čo všetko dokáže narušiť pokoj a sústredenie pred vystúpením, sú predmetom záujmu doktoradského príspevku, hobojistu *Lubomíra Rychlíka*, ktorý z prvotného záujmu prešiel na teritórium seriózneho štúdia a konfrontácie.

V druhej časti AFA ponúkame výber z príspevkov študenotv, ktoré vznikli na seminári z publicistiky. Zaujímavé postrehy a názory dávajú priestor pre názorovú platfomu aj prezentačnú možnosť.

AFA ŠTÚDIE

AFA ANALÝZY

AFA NÁZORY

AFA POLEMIKY

AFA KRITIKY

AFA ROZPRAVY

AFA ROZHOVORY

AFA ESEJE

AFA RECENZIE

AFA OBSAH

AFA EDITORIÁL	3
AFA NESKORÉ KLAVÍRNE DIELA FRANZA LISZTA Z POHLADU INTERPRETA	
GÁSPÁRNÉ TÓTH, Marica, ArtD.....	7
AFA ZA HONORÁTOM COTTELIM	
Mgr. Imrich ŠIMIG	29
AFA P. I. ČAJKOVSKIJ: PIKOVÁ DÁMA PROJEKT HUDOBNO-DRAMATICKEJ KONCEPCIE A JEJ INTERPRETAČNÁ PROBLEMATIKA	
Hudobno-dramatická koncepcia dirigenta doc. Mgr. art. Pavol TUŽINSKÝ, ArtD.	40
AFA JÁN VALACH SLOVENSKÝ HUDOBNÝ SKLADATEĽ V BELGICKOM UMELECKOM PROSTREDÍ	
PhDr. Ľudmila ČERVENÁ, PhD.....	63
AFA PSYCHOFYZIOLOGICKÉ ASPEKTY V INTERPRETAČNOM PROCESSE	
Mgr. art. Lubomír RYCHLÍK.....	74
AFA PRÁCE POSLUCHÁČOV	85
KONCERT K 65. VÝROČIU ZALOŽENIA KONZERVATÓRIA V ŽILINE	
AFA Michal HAĽAMA	86

**KONCERT KLAVIRISTKY FUZJKO HEMMING
A HAYDNOVO QUARTETTO**

AFA Bc. Lucia BAKOSOVÁ 89

DUCH

AFA Michaela PHILIPPI 91

SVADOBNÝ OBRAD V BYSTRANOCH NA SPIŠI

AFA Bc. Michaela FORGÁČOVÁ..... 95

TAKÝ OBYČAJNÝ DOPOLUDŇAJŠÍ KONCERT

AFA Bc. Marta GONDOVÁ..... 102

ZBLÚDILÍ HOLANĎANIA NA BHS

AFA Bc. Dominika KRIŽALKOVIČOVÁ..... 104

BORIS BEREZOVSKY NA BHS

AFA Bc. Filip ŽILKA..... 106

ŠOSTAKOVIČ 110/SVEDECTVO

AFA Sára JURIKOVÁ 109

DOJMY Z TALIANSKEHO NEAPOLU

AFA Bc. Matúš MEDVEĎ 111

NESKORÉ KLAVÍRNE DIELA FRANZA LISZTA

Z POHLĎADU INTERPRETA

GÁSPÁRNÉ TÓTH, Marica, ArtD.

Miskolc

Maďarsko

Abstrakt

Predmetom príspevku je predstavenie neskorých diel Franza Liszta z hľadiska interpretácie, na základe porovnávania rôznych interpretačných spôsobov a samotných lisztovských interpretačných princípov. V práci je interpretačná problematika diel skúmaná hudobnou analýzou, počítačovou analýzou a s pomocou skúmania subjektívnych názorov poslucháčov na rôzne nahrávky.

Abstract

The subject of my work is to present late piano works by Franz Liszt in the aspect of interpretation by making a comparison between different performances as well as the performing principles by Liszt. I study the problems of interpreting by different methods: musical and computer analyses and choice modelling of different recordings.

Kompozície veľkého klaviristu a skladateľa Franza Liszta zadeľujú muzikológovia zvyčajne do troch období.

1. Kompozície z obdobia rokov virtuozity (1811 – 1847)
2. Stredné, weimarské obdobie (1848 – 1861)
3. Neskoré, rímske obdobie (1861 – 1886)¹

V prvom období nachádzame medzi klavírnymi kompozíciami mnoho fantázií a operných parafráz, ktoré napísal Liszt na základe diel iných skladateľov: *Fantasie über Beethovens Ruinen von Athen* – prvá verzia (1837), *Réminiscences de Lucia di Lammermor* (1839), *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette* (1832 – 1834), *Réminiscences de Don Juan* (1841), *Réminiscences de Norma* (1841 – 1843). Keďže sú plné improvizáčnych prvkov, je citeľné, že sú napísané za účelom ohúrenia poslucháča. I pre dnešných hráčov znamená ich interpretácia vážnu výzvu. V tomto období vznikli i kompozície, ktoré významne obohatili klavírnu techniku, ako napríklad 24 *Grandes études* (1837), z ktorých bolo

¹ Rozdelenie a opis období podľa Alana Walkera (Walker A.: Liszt Ferenc. Editio Musica Budapest, 1986, 1994, 2003)

napísaných len 12 a *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838). Svoje zážitky z ciest po Švajčiarsku a Taliansku zaznamenal do dvojdielného cyklu *Album d'un voyageur* (1835 – 1836). Ďalšou skladbou je i sólová skladba s názvom *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) a *Magyar Dallok – Magyar Rhapsodiák I – X.* zväzok (Hamburger 1986). V období medzi rokmi 1839 – 1847 dosiahla Lisztova sólistická kariéra svoj vrchol. V tomto období podnikol veľké medzinárodné turné, počas ktorého účinkoval aj v Prahe, Lipsku, Londýne, Berlíne, Petrohrade, Sedmohradsku a Turecku.

V roku 1848 sa Liszt presťahoval do Weimaru, kde bol napriek nespočetným ťažkostiam a konfliktom schopný zasvätiť svoj život komponovaniu. V tomto období upriamil Liszt svoju pozornosť hlavne na tvorbu symfonických diel. Vďaka postupnému cibreniu a rozvíjaniu svojej kompozičnej techniky napísal prvých 12 *symfonických básní* a *Faustovskú* a *Danteovskú* symfóniu. V tomto období sa začali i jeho slávne majstrovské kurzy a tu vytvoril i revízie svojich už skomponovaných diel, vytvorených v období tzv. *Glanzzeit*. V roku 1851 dokončil finálnu verziu 12 transcendentálnych etud s názvom *Études d'exécution transcendante* a prepracovanú verziu *Paganiniho etud*. V roku 1852 dokončil cyklus *Harmonies poétiques et religieuses*. V roku 1858 publikoval I. a II. zväzok *Années de Pèlerinage*, v období medzi rokmi 1847 – 1853 prvých 15 kusov *Maďarských rapsódií* v ich finálnej podobe a v roku 1849 skladby cyklu *Consolations*. Popri prepisoch skladieb napísal aj veľmi významné klavírne diela, ako napríklad *Sonáta h-mol* (1852 – 1853), *Balada h-mol* (1853), *Tri koncertné etudy* (1848 – 1849) a v roku 1855 prvú verziu *Fantázie a fúgy B-A-C-H* vo verzii pre klavír i pre organ.

Weimarské obdobie je významné nielen v živote samotného skladateľa, ale i v samotných dejinách hudby, pretože tu sa Liszt stal vedúcou osobnosťou hudobnej avantgardy *Nová nemecká škola* (*Zukunftsmusik*). K jeho kompozičným inováciám patrilo vytvorenie jednočasťového „cyklu“, v ktorom zabudoval všetky časti sonáty do jednej, popritom zdokonalil techniku tematickej transformácie a vysunul do popredia koncepciu programovej hudby.

Začiatok skladateľovho neskorého kompozičného obdobia datujú muzikológovia od roku 1861, keď sa Liszt presťahoval do Ríma. Sám skladateľ sa

o potrebe zmeny vyjadril nasledovnými slovami: „Po tom, čo sa mi v Nemecku podarilo podľa mojich možností symfonickú úlohu z väčšej časti splniť, by som teraz rád splnil oratórnu.“² Od roku 1860 vzniklo menej klavírnych diel, spomedzi klavírnych kompozícií sú významné *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, (1862), *Dve koncertné etudy* (1862 – 1863), *Dve legendy* (1863) a *Španielska rapsódia* (1863). Tieto diela však v sebe ešte stále nesú štýlové znaky weimarského obdobia, príznačná je pre nich virtuozita a orchestrálny zvuk.

Po skomponovaní *Missa Choralis*, *Korunovačnej omše* a *Requiem* pre mužský zbor napísal Liszt len tri klavírne diela, a to:

- *Marcia funebre* (1867),
- *Mosonyiho smútočný pochod* (1870) a
- *Sunt lacrymae rerum* (1872).

Tieto klavírne diela reprezentujú posledných 15 rokov skladateľa a od predošlých kompozičných období sa výrazne a radikálne líšia zmenou štýlu.³ Väčšina neskorých klavírnych diel nebola počas skladateľovho života publikovaná, veľkú časť z nich vydalo v roku 1927 vydavateľstvo Breitkopf & Härtel. Mnohé z nich však ostali po desaťročia iba vo forme rukopisov, ako napríklad *Csardas macabre*, ktorý bol vydaný v roku 1951, *Bagatelle ohne Tonart* a cyklus *Historische Ungarische Bildnisse* publikovaný v roku 1956, 4. *Mephisto-Walzer* vydaný v roku 1984 (Hamburger, 1986). Hoci mnohé z týchto diel hrali Lisztovi žiaci na jeho kurzoch, sám Liszt sa o nich vyjadril väčšinou v negatívnom zmysle slova.⁴ Najvýznamnejšími dielami skladateľovho neskorého obdobia sú *Années de Pèlerinage III.*, 5 *Klavírnych kusov*, I. a II. *Elégia*, *Rhapsodie Hongroise XVI – XIX.*, *Weihnachtsbaum*, *Historische Ungarische Bildnisse*, *Valse oubliée No1-4*, *Mephisto-Polka*, 3. *Mephisto-Walzer*, 4. *Mephisto-Walzer*, *Bagatelle ohne Tonart*, *Csardas macabre*, 2 *Csardas*, *Impromptu*, *Nuages gris*, *La lugubre gondola I a II*, *Am Grabe Richard Wagner's*, *R. W. Venezia*, *Schlaflos! Frage und Antwort*, *Trauervorspiel und Trauermarsch*, *En rêve*, *Unstern!*. So životopisným pozadím a charakteristickými

² SÓLYOM, GY. 1984. *Álkonsonanciák: Sajátos harmóniai jelenség Liszt kései zenéjében*, s. 10.

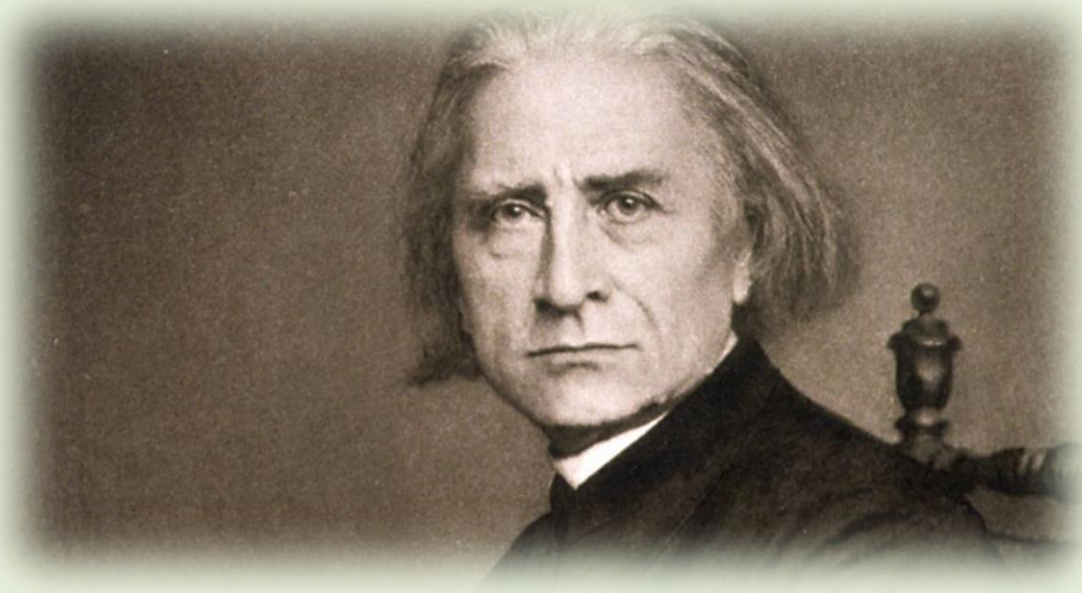
³ Ibidem, s. 76

⁴ ZIMDARS, R. L. (ed.) 1996. *The piano master classes of Franz Liszt*.

štýlovými prvkami Lisztových klavírných diel skomponovaných v neskorom kompozičnom období sa budeme podrobnejšie zaoberať v ďalších kapitolách.

Životopisné pozadie klavírných diel z neskorého obdobia tvorby

Na to, aby sme boli schopní správne a plnohodnotne pochopiť diela Franza Liszta, je potrebné, aby sme najprv spoznali životopisné pozadie konkrétneho diela, lebo v prípade Liszta je medzi jeho dielami a jeho životnou cestou veľmi silné, priam symbolické prepojenie. Stačí, ak si všimneme, ako zvečnil svoje putovanie z čias svojej mladosti v prvých dvoch zväzkoch diela *Années de Pèlerinage*, alebo môžeme spomenúť dielo z jeho rímskeho obdobia, kde počas svojho pobytu v kláštore Madonna del Rosario skomponoval aj dve legendy Svätého Františka s duchovnou tematikou. Na klavírne diela z neskorého obdobia tvorby to platí viacnásobne. Poukazuje na to i kapitola o Lisztovi z knihy *New Grove Lexikon*, v ktorej sa píše: „Diela z neskorého obdobia sú autobiografickými dielami.”⁵



Hudobný výraz Lisztových diel sa začal výraznejšie meniť od roku 1870, kedy začal byť jednoduchší, strohejší a v mnohých prípadoch pochmúrnejší. Čo mohlo byť dôvodom pre túto zmenu? V poslednom veľkom tvorivom období (1861 – 1886) zažil Liszt v osobnom i spoločenskom živote rany, ktoré mohli byť

⁵ SADIE, S. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 783

podnetom k depresii a utiahnutiu sa do samého seba. V roku 1861 sa uskutočnila svadba *Carolyny zu Sayn-Wittgestein* (1819 – 1887) v Ríme. V roku 1862 umrela z dôvodu popôrodných komplikácií jeho staršia dcéra Blandine Liszt-Ollivier. Ako prejav svojho žiaľu skomponoval variácie *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Jeho vzťah s dcérou Cosimou, ktorej sa pričinením Richarda Wagnera rozpadlo manželstvo, sa natoľko pokazil, že nehovorili spolu celé roky.⁶

V roku 1865 prijal v Ríme nižšie cirkevné svätenie. Kvôli tejto udalosti ho mnohí z jeho nepriateľov obviňovali z mnohotvárnosti a pokrytectva a mimoriadne tým prekvapil i svojich priateľov. Cieľom jeho rímskej cesty bol úmysel zreformovať sakrálnu hudbu. Svoje reformné myšlienky chcel Liszt osobne predostrieť pápežovi, ale jeho predstavy ostali bohužiaľ iba vo forme plánov,⁷ čo bolo pre Liszta ďalším z dôvodov na sklamanie.

Od roku 1869 sa začalo obdobie, ktoré sám autor nazval obdobím života rozorvaného na troje „vie trifurque“, ktoré malo tri oporné miesta: Weimar, Rím a Budapešť.⁸ Jeho psychiku mimoriadne zaťažovalo cestovanie, pričom musel venovať mnoho času i neuveriteľnému množstvu korešpondencie. Na začiatku



Carolyn s dcérou
Mariou v roku
1840

Louis Held - Rupert Hughes:
The Love Affairs of the Great
Musicians, Vol 2. L.C. Page &
Co., Boston 1903

roka 1870 sa pokazil jeho vzťah i s princeznou Carolynou, hlavne z dôvodu, že sa zmieril s Cosimou. Princezná nemala v obľube umelecké alebo morálne názory Richarda Wagnera a Lisztovi to dávala najavo. Ich korešpondencia bola naplnená hnevom. Napriek tomu, že ho jeho okolie vnímalo ako energického a oduševneného,

v roku 1876 sa u neho začali objavovať prvé náznaky melancholických stavov. Postupom času ho stále častejšie prepadávali stavy depresie a úzkosti, také silné, že sa začal pohrávať aj s myšlienkami na samovraždu. V roku 1877 napísal Olge von Meyendorff:

⁶ WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 – 1886*, s.62 - 68

⁷ DOBÁK, P. 1998. *A romantikus zene története*, s. 71

⁸ WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 – 1886*, s. 23

„[...] ako som sa už zmienil v mojom liste z Ríma, mám pocit, že som dospel k samotnému koncu, priam k zrúteniu – a neželám si, aby sa to predlžovalo. Nechajte si prosím túto moju naivnú výpoveď len pre seba. Pred inými sa snažím, aby na mne nebolo nič poznať... Dovoľte, nech ešte raz zdôrazním, že som neskutočne unavený životom, ale pretože verím, že Božie prikázanie: „Nezabiješ!“ sa vzťahuje aj na samovraždu, ďalej sa trápim...”⁹

Jedným z mnohých dôvodov zmeny nálad v jeho hudbe boli časté útoky a kritiky, ktorým bol vystavený po tom, ako sa rozhodol zanechať život koncertného umelca a plne sa venovať komponovaniu. Vo svojich listoch sa mnohokrát sťažoval, že má pocit, akoby jeho diela nebrali vážne a že je uznávaný iba ako klavirista. V liste z roku 1865 adresovanom Jessie Laussotovej píše:

„[...] keďže mi skúsenosť ukázala, s akým slabým pozitívnym ohlasom sa moje diela stretávajú, bol som k nim nútený bohužiaľ zaujať postoj akéhosi nezáujmu a beznádejnej pasivity. Preto [...] si vytrvale stojím za svojím rozhodnutím, že nikoho nepožiadam o interpretáciu niektorého zo svojich diel, čoby viac, osobne som odhovoril rôznych umelcov, ktorí mali podobné úmysly [...] jednoducho rátam so skutočnosťou, že pán Liszt je takpovediac všade vítaným hosťom, ak je možné vidieť ho pri klavíri [...] ale aby rozmýšľal a komponoval podľa svojho vlastného presvedčenia, to už také vítané nie je.”¹⁰

V roku 1881 mal Liszt úraz, keď nešťastnou náhodou spadol zo schodov v Hofgärtneri. Úraz u neho vyvolal na povrch mnohé dovtedy skryté ochorenia, čo ovplyvnilo jeho zdravotný stav. Roky 1881 – 1884 pripravili pre Liszta chvíle, ktoré podrobili jeho osobnosť ťažkým skúškam. V predaji sa objavilo druhé vydanie jeho knihy *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, ktoré bolo šľachtičnou Carlyne podrobne prepracované a doplnené. Na základe obsahu knihy obvinili Liszta v Budapešti a vo Viedni z antisemitizmu. V jeho knihe sa uvádzal názor, že Maďari si svoje ľudové piesne privlastnili, či dokonca ukradli od Cigánov, odvrátilo sa od neho i mnoho jeho priateľov. Náklady, ktoré vzbudila jeho kniha, sa aj napriek tomu, že po roku od jej vydania dal uverejniť v novinách list, v ktorom sa snažil oficiálne očistiť svoje meno, ani po jeho smrti neupokojili.¹¹

⁹ LEGÁNY, D. 1986. *Liszt Ferenc Magyarországon 1874-1886*, s. 80

¹⁰ HANKISS, J. 1959. *Liszt Ferenc válogatott írásai*, s. 578

¹¹ LEGÁNY, D. 1986. *Liszt Ferenc Magyarországon 1874 – 1886*, s. 159 – 164

V roku 1884 ho požiadali, aby napísal dielo pri príležitosti otvorenia Operného domu. Dielo *Magyar királydal*, ktoré skomponoval s veľkou radosťou a oduševnením, bolo nakoniec na poslednú chvíľu z programu slávnostného koncertu vyškrtnuté. Vo svojom veľkom žiali napísal nasledujúce slávne slová:

„Celý svet je proti mne. Katolíci preto, lebo moja hudba je pre nich príliš profánna, protestanti preto, lebo moja hudba je pre nich príliš katolícka, slobodomurári považujú moju hudbu za príliš klerickú, pre konzervatívcov som burič a revolucionár a pre „smrteľníkov“ starý jakobín [...] Pre Bayreuth nie som skladateľ, ale reklamný agent. Nemci ztracujú moju hudbu preto, lebo je podľa nich francúzska a Francúzi preto, lebo je podľa nich nemecká. Rakúšania hovoria, že moja hudba je cigánska a Maďari, že je to hudba cudzincov. A židia jednoducho nenávidia mňa i moju hudbu bez akéhokoľvek hlbšieho dôvodu.“¹²

Od roku 1884 sa začal výrazne zhoršovať aj jeho zrak, choroba očí mu spôsobovala stále väčšie problémy pri písaní, čítaní i komponovaní. Veľké zadosťučinenie mal pri svojich parížskych a londýnskych cestách, kde za svoje diela zožal mohutné ovácie a kde mal možnosť prvýkrát pocítiť uznanie svojej skladateľskej práce.

V roku 1886 cestuje na žiadosť Cosimy do Bayreuthu. V tento osudný rok tu stretáva Liszt i svoju smrť.

Kategorizácia diel

V odbornej literatúre sa stretávame s mnohými kategorizáciami Lisztových neskorých diel. **Bence Szabolcsi** (1899 – 1973), maďarský hudobný vedec, ktorý sa ako prvý zaoberal charakteristikou štýlových znakov Lisztovho neskorého tvorivého obdobia a analýzou diel skomponovaných v tomto období, zadeľuje Lisztove diela z tohto obdobia do troch skupín:

- Smútočné diela, ktorými vytvoril Liszt nový druh skladieb, často ich nazýval elégie alebo „thrénodie“:

¹² WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 – 1886*, s. 390 – 397

Aux Cyprès de la Villa d'Este, Sunt lacrymae rerum, Marche Funebre, Rhapsodie Hongroise No. 16 - 18, La lugubre gondola I, II, Am Grabe Richard Wagners, Historische ungarische Bildnisse.

- Tanečné fantázie:

Csardas obstinée, Csardas macabre, Mephisto-Walzer No.3, No. 4, Valse oubliée No 1 – 4, Mephisto- Polka.

- Impresionistický obraz:

Angelus! Les jeux d'eux á la Villa d'Este, Abendglocken

Toto rozdelenie je z hľadiska vystihnúť hudobného charakteru diel veľmi výstižné, ale bohužiaľ do neho nezapadajú diela ako *Sancta Dorothea, Epithalam* alebo *Ave Maria*.

Anglicko-kanadský muzikológ **Alan Walker** (*1930), zaoberajúci sa osobnosťou Franza Liszta, zoraďuje jeho diela podľa iného kľúča

- Retrospektívna hudba:

Valse oubliée No 1 – 4, Romance oubliée

- Hudba rozpakov:

Schlaflos!, Frage und Antwort, Unstern! Sinistre, Disastro, Nuages gris, Csardas macabre.

- Hudba smrti:

Marche Funébre, Historische Hungarische Bildnisse, Preludio Funébre, La lugubre gondola I, II

Stojí za povšimnutie, že dielo *Csardas macabre* zaradil do kategórie hudby rozpakov, lebo toto dielo má síce temperamentný charakter, ale podľa môjho názoru by malo patriť skôr do kategórie hudby smrti. Veď si len všimnime, ako priam démonickou surovou silou zobrazuje strašidelnú tvár samotnej smrti. Diela s duchovnou tematikou sa nám neobjavujú ani v tejto kategorizácii. Jedno z možných vysvetlení by mohlo byť hľadisko, na základe ktorého môžeme konštatovať, že Walker v tomto prípade pristúpil ku kategorizácii „len okrajovo“.¹³

¹³ WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 – 1886*, s. 422

Vo svojich esejach s názvom *Cambridge Companion to Liszt* sa americký muzikológ a profesor na Brown University **James M. Baker** zaoberá kategorizáciou Lisztových neskorých diel do značnej hĺbky. Kompozície, ktoré vznikli medzi rokmi 1869 a 1886 delí do šiestich veľkých skupín nasledovne:¹⁴

- Diela zakladajúce sa na dielach iných autorov (prepisy, parafrázy)
- Abstraktné kompozície:
Fünf Klavierstücke, Fantasie und Fuge B-A-C-H, Technické štúdie, Impromptu, Toccata.
- Diela národného charakteru a diela k slávnostným príležitostiam
 - maďarské: *Rhapsodie Hongroise XVI – XIX, Csardas macabre, Szózat a Maďarskú Himnu, Epithalam*
 - inej národnosti: *Bülow Marsch, Abschied, Recueillement, Festpolonaise*
- Duchovné diela pre klavír:
Ave Maria aus den neun Kirchenkorgesängen, Sancta Dorothea, In festo transfigurationis nostri jesu Christi, Ave Maria (IV)
- Hudba obáv, smrti a trúchlenia:
Elégie I, Elégie II, Dem Andenken Petőfis, Nuages gris, Unstern! Sinistre, disastro, La lugubre gondola No. 1, No. 2, R. W.- Venezia, Schlaflos! Frage und Antwort
- Programové diela a diela so špeciálnymi názvami:
Weihnachtsbaum, Mephisto Walzer No.3, No. 4, Bagatelle ohne Tonart, En rêve, Romance oubliée.

Uvedené kategorizačné snahy nám graficky zobrazujú mnohoznačnosť kompozícií a samotnú obťažnosť z hľadiska ich ponímania a pristupovania k nim. Samotný Baker priznáva, že podľa jeho názoru nie je žiadna kategorizácia schopná priniesť uspokojujúci výsledok, pretože sa medzi dielami nachádzajú i také, ktoré by sme mohli zaradiť i do viacerých kategórií. Prehľad skupín však pokladá za veľmi užitočný, vďaka nemu si máme možnosť vytvoriť obraz o Lisztovom neskorom tvorivom období, o jeho rozmanitosti a kreatívnej práci.

¹⁴ BAKER, M. J. 2005. *A survey of the late piano Works*, s. 100 – 102

Podľa jeho názoru venujú interpreti a muzikológovia najviac pozornosti kategórii, ktorú on nazýva kategóriou „hudba obáv, smrti a trúchlenia“. Diela ako *Unstern!*, *Nuages gris* a *Smútočné gondoly* sú vskutku významné a zaujímavé, ale popri nich by sa nemalo zabúdať ani na ďalšie diela spomínaného obdobia.

Ako interpretka považujem za primárnu úlohu určité vnútorné poňatie a precítenie charakteristických znakov daných diel a z tohto dôvodu sú mne osobne najbližšie kategórie **Bence Szabolcsiho**, doplnené duchovnými citovými skladbami. Osobne považujem za prvoradú úlohu každého interpreta, aby sa v rámci zosobnenia sa s dielom, či už počas jeho naštudovania alebo následnej interpretácie, snažil čo najviac poňať skladateľove pocity, estetické a morálne zásady a čo najviac ich precítiť skrze svoje vlastné emocionálno-subjektívne vnímanie, aby mohol nasledovne čo najucelenejšie odovzdať autorov osobný odkaz skrze hudbu samotnú.

Štylistické črty neskorých klavírných diel

Bence Szabolcsi charakterizuje Lisztove neskoré diela nasledovne:

„[...] táto hudba je v zmysle krásy romantickej hudby iba veľmi zriedka pekná. Stala sa oklieštenou a skostnatenou, drsnou a krutou, mnohokrát vskutku chaotickou, - ale divšou a strašnejšou, démonickejšou a zastrešujúcejšou, ako bola hudba kedykoľvek predtým. [...] toto umenie sa zrieklo svojich potrieb, a zrieklo sa i žiarivej brilantnosti interpreta [...].“

Hoci uvedené poetické vyjadrenie neplatí v prípade všetkých neskorých klavírných diel, napriek tomu nám dáva pocítiť, ako veľmi sa Lisztov štýl v poslednom období jeho tvorby zmenil. Tieto zmeny sa však v skladateľovom hudobnom jazyku neobjavili iba tak. Jednotlivé harmonické, rytmické, motivické prvky, ktoré v neskorších dielach využíva v koncentrovanej forme, alebo sa objavajú v ďalej rozvinutej prepodstatnenej forme, využíva už i v niektorých svojich skorších dielach. Sohľadom na predchádzajúce myšlienky, môžeme hovoriť o ucelenosti a kontinuite Lisztovho životného diela.¹⁵

¹⁵ DOBÁK, P. 1998. *A romantikus zene története*, s. 74

Jakov Iszakovics Milstein zadeľuje rozvoj Lisztových možností do 4 častí. Z nich poslednú časť nazýva periódou impresionistického pianizmu a spomína v nej diela, ako napríklad: *Années de pèlerinage III, 3. Valse oubliée, Weihnachtsbaum, La lugubre gondola I, II, a En rêve*.¹⁶

S podobnou predstavou sa stretávame i v článku **Istvána Szelényiho**, podľa ktorého: „Je Liszt nielen akýmsi «poslom - predvojom», ale plnohodnotným predstaviteľom, prvým a v skutku významným členom hudobného impresionizmu.“¹⁷ Tieto diela spomína nielen ako predstaviteľov impresionizmu, ale aj expresionizmu:

„[...] Diela z Lisztovho predposledného tvorivého obdobia smerujú hudobne k úplnému oslobodeniu sa spod tonálnych obmedzení, [...] a po obsahovej stránke sa snažia skrz maximálne vyobrazenie vnútorných emócií a myšlienok vytvoriť tú skicu, vďaka ktorej máme možnosť nahliadnuť do reality sveta z pohľadu umelcovej duše. Vyostávajú všetky predpoklady, že dané diela smieme zaradiť do rovnakého hudobného smeru, ktorý si berie už spomenuté stavebné myšlienky za svoje a snaží sa plne prejaviť pomocou podobných umeleckých výrazových prvkov: do „expresionizmu.“¹⁸

Podobný názor nachádzame v knihe **Bena Arnolda**. On považuje neskoré klavírne diela za poslov impresionizmu a expresionizmu a za diela, ktoré predbehli hudbu 20. storočia.¹⁹

S ohľadom na štýlovosť neskorých diel, osobne nie úplne súhlasím s impresionistickým poňatím v prípade každého z nich. Faktom je, že medzi nimi nachádzame diela, ktoré na základe ich impresionistického znenia smieme považovať za výnimočné a odvážne. Dielo *Les jeux d’eux á la Villa d’Este* je síce skutočne predchodcom Debussyho a Ravelových vodných hudieb, ale v notách zaznamenaným veršom z Jánovho evanjelia (Ján, 4,14), ktorý je mottom diela, nám jasne naznačuje, že v danom diele nejde iba o napodobňovanie prírody, ale o alegorické zobrazenie Lisztovej viery. Výraz expresionizmus už považujem za

¹⁶ MILSTEIN, J. I. 1965. *Liszt 1 - 2*, 489

¹⁷ SZELÉNYI, I. 1967. Előfutár, vagy valóráváltó?, s. 232

¹⁸ Ibidem, s. 239

¹⁹ ARNOLD, B. 2002. *The Liszt Companion*, s. 140

výstižnejší, pretože väčšina neskorých klavírných diel naozaj plne vyjavuje obraz autorovho subjektívneho duševného sveta.

Na nasledujúcich stránkach by som rada predstavila niekoľko charakteristických prvkov, ktoré sú vo všeobecnosti a vo väčšine prípadov typické pre tieto klavírne diela. V mnohých prípadoch, podobne ako to bolo i v prípade prvkov skladateľov predchádzajúcich období, sa objavujú buď novým spôsobom alebo ako akási novinka.

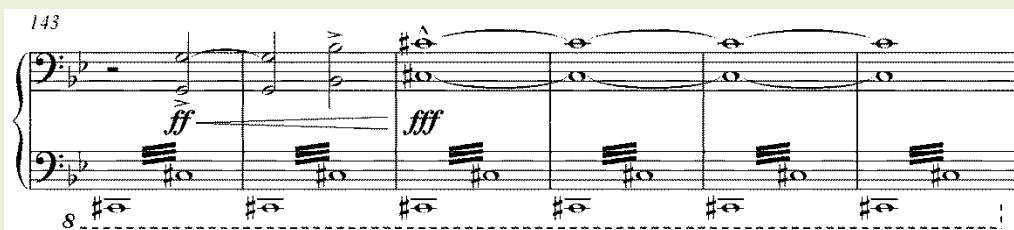
Zmena faktúry

V klavírných dielach skomponovaných po roku 1870 je možné badať zásadné zmeny v klavírnom parte. Po virtuóznom a pre weimarské obdobie príznačnom plnom, tónmi presýtenom orchestrálnom zvuku, sa v týchto kompozíciách faktúra zjednodušuje. Často máme možnosť počuť unisonové behy obnažené na jednu oktavu (Obrázok 1).



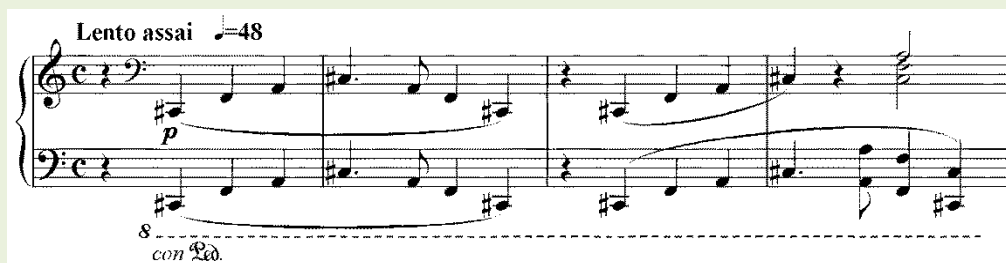
Obrázok 1 *La lugubre gondola II*, takty 1 – 4²⁰

Skladateľ často používa najspodnejšie registre nástroja (Obrázok 2 a 3).



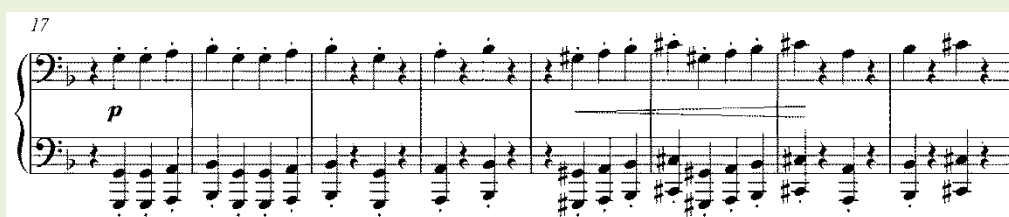
Obrázok 2 *Trauervorspiel und Trauermarsch*, takty 143 – 148

²⁰ Notové ukážky som používala z vydania LISZT, F. New Edition of the Complet Works (NLE), Budapest: Editio Musica.

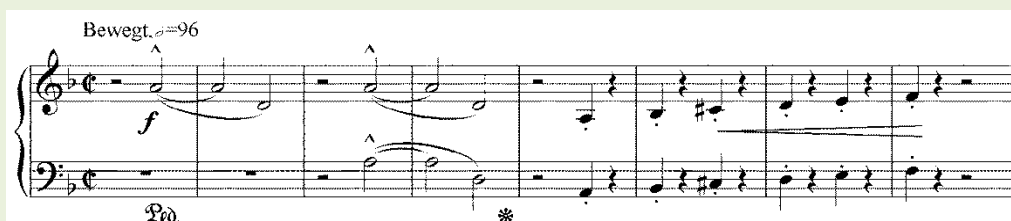


Obrázok 3 R. W. Venezia takt. 1 – 4

Typickým prvkom je časté používanie staccatových behov (Obrázok 4 a 5), podľa Kláry Hamburgerovej sa vďaka tomu stáva hudba v dielach skostnatenou.



Obrázok 4 Stephan Széchenyi, takty 17 – 24



Obrázok 5 Franz Deák, takty 1 – 8

Nezvyčajné závery diel

Závery diel sú veľmi často akýmsi prekvapením, akoby vecou náhody, „[...] ktorá nás zaskočí aj pár storočí po svojom zrode.“²¹ Kompozície sa v mnohých prípadoch nekončia na základnom tóne, tonika ostáva častým záverečným tónom, ale vo forme sext či kvartsextakordu. (*Epithalam*, *Weihnachtsbaum* – *Altes Provinzialisches Weihnachtslied*).

²¹ WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 – 1886*, s. 427

Dielo sa často končia na jednom tóne, akoby sa „pominuli“ v jednohlase, pričom tento tón v mnohých prípadoch nie je základným tónom stupnice. (Obrázok 6)



Obrázok 6 Alexander Petőfi, takty 80 – 89

Walker poznamenáva, že tento novodobý spôsob ukončenia diel je príznačný nielen pre Lisztove neskoré diela. Nachádzame tento príklad i v niektorých Schumannových či Chopinových kompozíciách. Avšak Liszt na rozdiel od svojich súčasníkov používa tento prvok omnoho radikálnejšie.²²

Zvláštne stupnice, harmonické prvky, akordické vzťahy

V neskorých klavírných dielach sa často stretávame so zväčšenými kvintakordmi, často v podobe funkčných akordov (mixtúry). (Obrázok 7)



Obrázok 7 Unstern! – Sinistre, takty 55 – 66

²² Ibidem, s. 426 - 427

Časté sú i mixtúry zmenšeného kvintakordu. (Obrázok 8)



Obrázok 8 *Bagatelle ohne Tonart*, takty 181 – 183

Lajos Bárdos upriamuje pozornosť na skutočnosť, ako často využíva Liszt polárne vzťahy vo svojich dielach. (1967, 43 – 56). V neskorých klavírných dielach je dosť častým javom používanie polárnych tónorodov vo forme stavebných prvkov motívu. (Obrázok 9)



Obrázok 9 *Schlafos! Frage und Antwort*, takty 7 – 8

Typické sú polárne sekvencie (napr. *Csardas obstinèe*, takt 285 – 288) a polárne vzťahy medzi harmóniami a tónorodmi. (napr. *Impromptu*: takt 1 – 10).

S použitím kvartakordov a kvartových štruktúr sa môžeme stretnúť medzi inými v 3. *Mefistovom valčíku* (takty 2 – 4, takty 7 – 10), 16. *Uhorskej rapsódii* (takt 45), 17. *Rhapsodie Hongroise* (Obrázok 10), a v 19. *Uhorskej rapsódii* (takt 15).

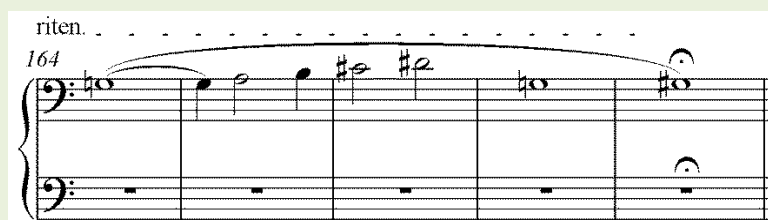


Obrázok 10 *Rhapsodie Hongroise No. 17*, takty 9 – 10

Mnohé diela majú neistú tonalitu, niektoré z nich sa približujú k atonalite a často nepociťujeme temer žiadny vzťah, alebo určité pnutie medzi nasledujúcimi harmóniami, máme pocit, akoby sa zorad'ovali úplne obyčajne (*Nuages gris*).

Modely stupníc líšiace sa stavbou od tradičného sedemstupňového modelu

„[...] Franz Liszt nikdy nestratil záujem o problematiku týkajúcu sa tonality.“²³ Zvláštne, k rozšíreniu tonality využívané stupnice nachádzame často medzi pokrokovými prvkami. Celotónovú stupnicu nachádzame napríklad už v Lisztových skorších dielach. Z neskorých diel sa celotónová stupnica alebo jej fragment vyskytuje v dielach, ako napr. *Sursum corda* (takty 65 – 70), *Unstern!* (takty 50 – 57), 3. *Mephisto-Walzer* (takty 23 – 24), *La lugubre gondola II* (takty 164 – 166, Obrázok 11) a *Bagatelle ohne Tonart* (takt 86).



Obrázok 11 *La lugubre gondola II*, takty 164 – 168

Takzvanú cigánsku stupnicu (Obrázok 12) už Liszt využíval aj v prvých 15 *Uhorských rapsódiách*. V neskorých klavírných dielach ju využíval stále častejšie, väčšinou na vyjadrenie smútočného až trúchlivého charakteru a bolesti. Niekoľko príkladov, bez potreby ucelenosti: *Maďarské Rapsódie* č. 16 – 19, *Aux Cyprès de la Villa d'Este I*, *Sunt lacrymae rerum*, *Marche funèbre*, *Historische ungarische Bildnisse*, 4. *Mephisto-Walzer*.



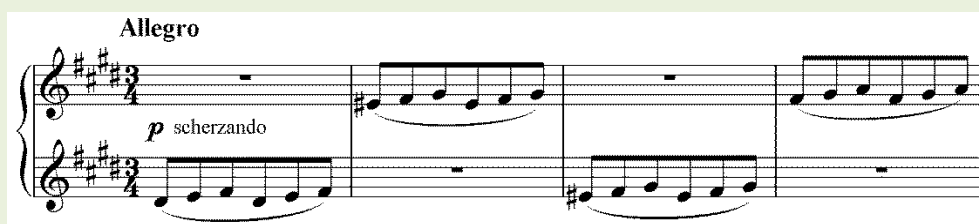
Obrázok 12 Cigánska dur a mol, Jurík, 1997, s. 167

²³ WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 – 1886*, s. 424

Typickým znakom Lisztových neskorých diel je i používanie štruktúry tetrachordov a trichordov. **Lajos Zeke** tvrdí, že

„namiesto strnulého pojmu cigánska stupnica by sme mali zaviesť určitú plastickejšiu kategóriu [...] mali by sme hovoriť o maďarskej alebo cigánskej skupine stupníc [...]. V maďarských stupniciach môžeme veľmi dobre sledovať tendenciu stavby trichordu, tetrachordu, ktorú Liszt ďalekosiahle preskúmal.“²⁴

Je zaujímavé, že využitie spomenutého kompozičného postupu máme možnosť sledovať nielen v dielach označovaných ako maďarské, ale aj v iných kompozíciách, ako napríklad v *Bagatelle ohne Tonart* a *3. a 4. Valse oubliée*. (Obrázok 13)



Obrázok 13 4. *Vierter vergessener Walzer*, takty 1 – 4

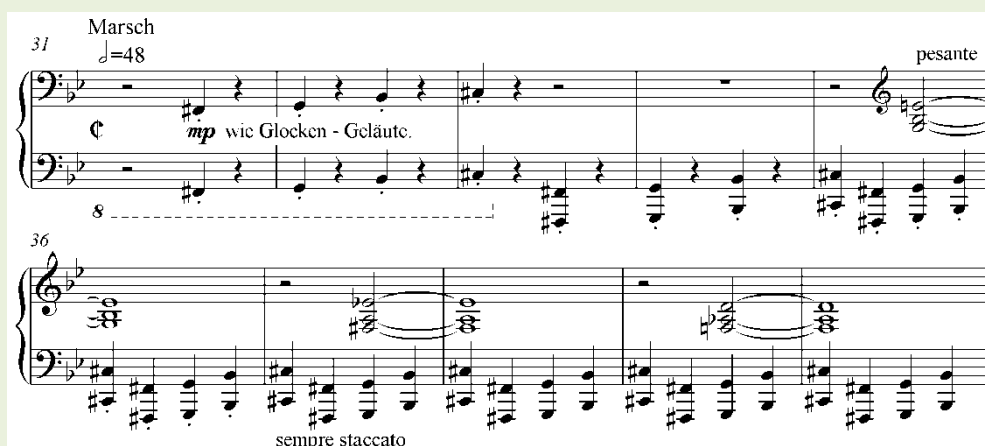
Podľa názoru mnohých muzikológov (Szelényi, Bárdos, Zeke) súvisí s týmto kompozičným postupom i vytvorenie modelov stupníc na základe dištančného princípu.

Technika ostináta

V týchto klavírných dielach sa máme možnosť stretnúť i s využitím ostinátnej techniky v jej novom poňatí, ako ju spomína Bence Szabolcsi.

Napríklad v dielach *Teleki László* (Obrázok 14) a *Trauervorspiel und Trauermarsch*.

²⁴ ZEKE, L. 1986. *Szukcesszív polimodalitás*, s. 96



Obrázok 14 Ladislaus Teleki, takty 31 – 40

Ďalšími príkladmi pre použitie techniky ostináta sú: motív v skladbe *Csardas obstinée* pozostávajúci zo štyroch tónov, ktorý prechádza celou skladbou, opakujúce sa bodkované rytmy v prvej časti skladby *Unstern!* (takty 1 – 83), prvých 40 taktov skladby *Csardas macabre* a dvojtaktové motívy znejúce v prvých 22 taktoch skladby *R.W. Venezia S201*, z osminových hodnôt sa skladajúci sprievod ľavej ruky v skladbe *La lugubre gondola II* a stály kolísavý sprievodný rytmus v ľavej ruke v skladbe *Wiegenlied*. (Obrázok 15)



Obrázok 15 Wiegenlied, takty 5 – 8

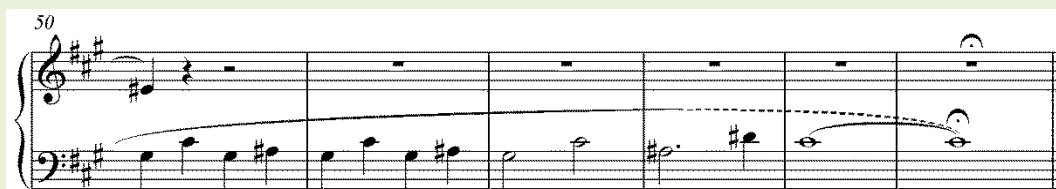
Osobité črty úpravy motívov

Jedným z typických znakov úpravy motívu v neskorých klavírných dielach je opakovanie a variačná práca. Skladateľ variuje motívy často pomocou zmenšovania a zväčšovania intervalov, napríklad v dielach *Csardas obstinée*, v 3. a 4. *Valse oubliée* a v *Bagatelle ohne Tonart*. Monotónny zvuk plynúci z opakujúcich

sa motívov je typický pre viacero diel, stačí si spomenúť na začiatkový motív *Sivých oblakov* (takty 1 – 8, 25 – 32), na určité body z *Csardas macabre* (takty 65 – 87) na v oboch prípadoch sa objavujúce opakovania v *Unstern!*, či na štyrikrát po sebe znejúcu tému *En rêve* (takty 1 – 8, 21 – 28). Tieto opakujúce sa motívy sú pre samotného interpreta určitou skúškou, lebo je značne ťažké podať monotónny zvuk spôsobom, vďaka ktorému sa nestane nudným. Spomenuté témy a motívy sú svojou stavbou často veľmi jednoduché a skladajú sa z tetrachordov alebo trichordov, vzhľadom k tejto skutočnosti už typickú melodickosť objavujúcu sa v predošlých obdobiach nachádzame len zriedka.

Liszt používa príznačný spôsob kompozície, pri ktorom vedie jednu tému naprieč celým dielom. Daná téma nadobúda vďaka technike transformácie rôzne, často navzájom protichodné charaktery. Použitie tejto techniky môžeme postrehnúť v niektorých klavírných dielach pochádzajúcich z neskorého obdobia, ako napríklad v *Schlaflos! Frage und Antwort*, *Csardas obstinée*, *Stabat mater*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este I.*, *Sursum corda*, a v prípade *I. Elégie*.

Deklamačné a prednesové prvky, ktoré používal Liszt vo svojich kompozíciách už od počiatku, dostávajú v týchto dielach oveľa významnejšiu úlohu ako v klavírných dielach predchádzajúcich skladateľských periód. Niektoré diela sa často končia prednesovými motívmi (napr. *Wiegenlied*, *Schlaflos!*, *Am Grabe R. Wagners* (Obrázok 16), *La lugubre gondola II*).



Obrázok 16 *Am Grabe Richard Wagners*, takty 50 – 55

Pokračovanie v budúcom čísle.

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD, B. 2002. *The Liszt Companion*. Greenwood Publishing Group. ISBN 978-0-313-30689-1
- BAKER, M. J. 1990. The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt. In: *Journal of Music Theory*, Autumn, Vol. 34, No. 2, ISSN 0022-2909
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/843836> [cit. 10-02-2012]
- BAKER, M. J. 2005. A survey of the late piano works. In: *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-62204-2
- BANOWETZ, J. 1992. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. ISBN 9780253207326
- BÁRDOS, L. 1976. *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó. ISBN 963-05-0739-0
- BERRY, D. C. 2004. The Meaning[s] of "Without": An Exploration of Liszt's Bagatelle ohne Tonart. In: *19th-Century Music*, Spring 2004, Vol. 27, No. 3, ISSN 0148-2076
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2004.27.3.230> [cit. 10-02-2012]
- BRENDEL, A. 1981. Liszt's bitternest of Heart. In: *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1658 (Apr., 1981), Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/962710> [cit. 01-13-2013]
- BULLOCK, TH. L. 1961. *Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist by Arthur Friedheim*. New York: Taplinger Publishing.
- CANNATA, D. B. 1997. Perception & Apperception in Liszt's Late Piano Music. In: *The Journal of Musicology*, Spring, Vol. 15, No 2, ISSN 0277-9269
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/764043> [cit. 10-02-2012]
- CARTER, G. 2006. *Rediscovering the Liszt Tradition*. Ashfield: Wensleydale Press. ISBN: 0-9775173-0-6
- CARTER, G. 2008. *Nineteenth Century Piano Interpretative Devices*. Ashfield: Wensleydale Press. ISBN 978-0-9805441-1-4
- COSTA DA, N. P. 2012. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press, ISBN 978-0-19-538691-2
- DALMONTE, R. 2003. Liszt and the Death of the Old Europe: Reflections on „La lugubre gondola”. In: *Liszt and the birth of modern Europe: music as a mirror of religious, political, cultural, and aesthetic transformations: proceedings of the international conference held at the Villa Serbelloni Bellagio (Como) 14-18 December 1998*. Pendragon Press, ISBN 978-15-764-7027-5
- DOBÁK, P. 1998. *A romantikus zene története*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998. ISBN 963-18-8926-2
- FAY, A. 1880. *Music study in Germany*. Dover Publications, 1880.
- FORTE, A. 1987. Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century. In: *19th-Century Music*, Spring, 1987, Special Issue: Resolutions I. Vol. 10, No. 3, ISSN 0148-2076
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/746436> [cit. 15-02-2012]
- GÁRDONYI, Z. 1936. *Liszt Ferenc magyar stílusa*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1936.
- GÁT, J. 1964a. *A zongora története*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1694.
- GÁT, J. 1964b. *Zongorametodika*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1694.
- HAMBURGER, K. 1986. *Liszt-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. ISBN 963-330-605-1
- HAMBURGER, K. 2010. *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010. ISBN 978-963-506-835-7
- HAMILTON, K. 1999. *Franz Liszt Pedagogue*, Actes des Rencontres de Villecroze, 1999.
- Dostupné na <http://www.academie-villecroze.com/pdf/Colloques/Colloque%20Liszt/03%20-%20Hamilton.pdf> [cit. 12-06-2013]
- HAMILTON, K. 2008. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Practise*. New York: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-0-19-517826-5
- HANKISS, J. 1959. *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- HUDSON, R. 1997. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Clarendon Press, Oxford. 1997. 473 p. ISBN: 978-0-19-816667-2

- JURIK, M. a kolektív 1997. *Hudobný terminologický slovník*. Košice: Nadácia Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo 1997. ISBN 80-901169-8-1
- KULIN, F. (szerk.) 2012. *A géniusz kötelez Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára*. Budapest: Argumentum, 2012. ISBN 978-963-446-667-3
- KOVÁCS, S. 1979. Formaproblémák és magyaros stíuselemek Liszt kései zongoraműveiben. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 20, 1979. č. 2., ISSN 0025-0384
- LÁSZLÓ, F. 2011. Liszt-futamok: Előadóművészek Liszt billentyűs zenéjéről. In: *Muzsika*, Budapest: Pallas: Pro Musica Alapítvány, roč. 54, 2011, č. 10., ISSN 0027-5336
- Dostupne na http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3349
- LEGÁNY, D. 1986. *Liszt Ferenc Magyarországon 1874 – 1886*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. ISBN 963-330-625-6
- LISZT, F. *New Edition of the Complete Works* (NLE). Budapest: Editio Musica I/4, I/8, I/10, I/12, I/14.
- LLOYD-JONES, D. 1961. Borodin on Liszt. In: *Music&Letters*, Vol. 42, No. 2, (Apr., 1961) Oxford University Press
- Dostupne na <http://www.jstor.org/stable/731519>, [cit. 04-04-2011]
- MASON, W. 1901. *Memories of a Musical Life*, Century Co., 1901, 306 p.
- MERRICK, P. 2003. „... sans ton ni mesure” Egy halálszimbólum Liszt zenéjében? In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat* 2003, május XLI. évfolyam 2. szám ISSN 0025-0384
- MILSTEIN, J. I. 1965. *Liszt 1 - 2*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- MONSAINGEON, B. 2003. *Richter - Írások, beszélgetések*. Holnap Kiadó, 2003. ISBN 963-346-582-6
- MOTTA DA, J. V. 1927. *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie II, Band 9*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Plate F.L. 81
- PESCE, D. 1999. Liszt's "Années de Pèlerinage," Book 3: A "Hungarian" Cycle? In: *19th-Century Music*, Spring, 1987, Special Issue: Resolutions I. Vol. 10, No. 3, ISSN 0148-2076
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/746448> [cit. 10-02-2012]
- RAMANN, L. 1902. *Liszt Pädagogium*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1902. 1986. ISBN 3-7651-0223-7
- RANDEL, D. M. 2003. *Harvard dictionary of music*. Harvard University Press, 2003, ISBN 978-067-401-163-2
- SADIE, S. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 1980. Vol. 14. ISBN 978-0-19-517067-2
- SEARLE, H. 1952. Liszt's Final Period (1860 – 1886). In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 78th Sess., 1951 – 1952. ISSN 0080-4452
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/766047> [cit. 28-02-2012]
- SHORT, M. 2003. *Liszt's Letters in the Library of Congress /Franz Liszt studies series No.10/* Pendragon Press, 2003. ISBN: 9-781-57647-020-2
- SÓLYOM, GY. 1984. Álkonszonanciák: Sajátos harmóniai jelenség Liszt kései zenéjében. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 25, 1984. č. 2., ISSN: 0025-0384
- SÓLYOM, GY. 2000. *Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában*. Akkord Zenei Kiadó, 2000. ISBN 963-9255-04-1
- SOMFAI, L. 1986. Bartók és a Liszt-hatás: Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 27, 1986. č. 4., ISSN 0025-0384
- SZELÉNYI, I. 1961. Az ismeretlen Liszt. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 1, 1961. č. 9., ISSN 0025-0384
- SZELÉNYI, I. 1967. Előfutár, vagy valóraváltó?: Stíluskritikai kísérlet Liszt alkotókorszakaival kapcsolatban. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 8, 1967. č. 3., ISSN 0025-0384
- TEMPERLEY, N., ABRAHAM, G., SEARLE, H. 2010. *Korai romantikusok: Chopin, Schumann és Liszt élete és művei. Új Grove-monográfia*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, ISBN 978-963-88317-3-6
- TODD, R. L. 1988. The "Unwelcome Guest" Regaled: Franz Liszt and the Augmented Traid. In: *19th-Century Music*, Autumn, 1988, Special Liszt Issue Vol. 12, No. 2, ISSN 0148-2076
- Dostupné na <http://www.jstor.org/stable/746735> [cit. 12-02-2012]
- VARRÓ, M. 1989. *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Budapest: Editio Musica, 1989. ISBN 963-330-693-0
- WALKER, A. 1995. *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund an American Pupil of Liszt 1882 – 1884*. New York/London: Pendragon Press, 1995. ISBN 978-0-945-19356-2

- WALKER, A. *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek 1811 - 1847*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1986. ISBN 963-330-732-5
- WALKER, A. *Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848 - 1861*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1994. ISBN 963-330-717-1
- WALKER, A. 2003. *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861 - 1886*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2003. ISBN 963-330-731-7
- WATERS, E. N. (ed.) 1979. *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871 - 1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*. Washington: Harvard Univ. Press, 1979, ISBN 0-88402-078-9
- WILHEIM, A. 1986. Liszt és a huszadik század. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 27, 1986. č. 2., ISSN 0025-0384
- ZEKE, L. 1986. Szukcesszív polimodalitás: A hangrendszerek kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben. In: *Magyar zene: zenetudományi folyóirat*, roč. 27, 1986. č. 1., ISSN 0025-0384
- ZIMDARS, R. L. (ed.) 1996. *The piano master classes of Franz Liszt 1884 - 1886*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996. ISBN 978-0-253-22273-2

ZA HONORÁTOM COTTELIM...

Mgr. Imrich ŠIMIG

imrich.simig@svkbb.eu

Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica

Abstrakt

Témou príspevku je retrospektívny pohľad za Honorátom Cottelim, pripomenutie a význam Cotteliho ako hudobného skladateľa, pedagóga a huslistu nielen v Banskej Bystrici, Bratislave, ale aj vo Švajčiarsku (Spreitenbach, Zürich), kde prežil väčšinu svojho života. Vzhľadom k tomu, že si komplexný pohľad na Honoráta Cotteliho a jeho dielo vyžaduje hlbší resp. systematický výskum, dotovaný širším časovým intervalom, chceme zdôrazniť skôr informačný charakter príspevku a zároveň upriamiť pozornosť na možnosti prezentácie i využitia získaného fondu pre vedecko-výskumné, ako aj umelecké účely. Príspevok vychádza z dostupných biografických údajov a informácií podložených prameňmi deponovanými vo fonde múzea a zároveň odhaľuje jeho obsahovú štruktúru.

Abstract

Topic of the submitted paper is personality of Honorát Cotteli in remembering. Its aim is to remind the significance of Honorát Cotteli as a composer, educationist, violinist and his musical life not only in Banská Bystrica, Bratislava also in Switzerland (Spreitenbach, Zürich) and near surrounding, where he spend longest period to downhill of life. Given that a comprehensive view of Honorát Cotteli and his work requires deeper, more methodical long-term research, I would like to emphasize rather informative character of this paper and draw your attention to presentation possibilities, as well as use of acquired collections for science and research, art purposes. The contribution is based on available biographic data and information, found in deposited museum book collections, and it indirectly reveals structure of its content.

Rok slovenskej hudby 2016 bol neodmysliteľne impulzom nielen pre umeleckú činnosť a dramaturgické plány hudobných telies, spevoherných divadiel, organizátorov hudobných festivalov, interpretačných i skladateľských súťaží, ale aj pre odborné muzikologické pracoviská a múzeá. Priamym podnetom pre opätovné vyhlásenie Roka slovenskej hudby boli po uplynulom decéniu viaceré významné výročia tvorcov, interpretov, muzikológov a ďalších osobností slovenskej hudobnej kultúry, ako aj umeleckých telies. Jedným z nich bolo žiaľ i nedožitie 75. výročie narodenia hudobného skladateľa, pedagóga a interpreta (huslistu) *Honoráta Cotteliho*, „neznámeho“ Slováka, ktorý propagoval slovenskú hudbu vo svete a najmä vo Švajčiarsku, v mestečku Spreitenbach, ktoré počas života považoval za svoj druhý domov.

Začiatkom januára minulého roka si pripomenul len úzky okruh priateľov slovenskej hudobnej verejnosti nedožitie jubileum tejto nenápadnej osobnosti

slovenskej hudobnej kultúry prevažne 20. storočia. Doslova rodinnú spomienku na počesť umelca priniesla výstava výtvarných prác a koncert z diel Honoráta Cotteliho, podujatie pod názvom *Nostalgia*, ktoré zorganizovala skladateľova dcéra pani Regina Cotteli 24. júna 2016 v Aule Zentrumstrakt Bezirksschule v Spreitenbachu. Jej vrúcna láska k otcovi, ktorý sa veľmi tešil z dcérinej umeleckej vášne i výtvarného talentu, ju motivovali k realizácii skrytého otcovho želania predstaviť verejnosti vlastnú autorskú prácu. Obaja totiž výtvarne inklinovali k impresionizmu a mali zmysel resp. milovali i štipku gýča, ktorý však zostával „nohami na zemi“. Podujatím sa túžbu otca podarilo naplniť, no žiaľ až po jeho rýchlom a nečakanom odchode. Výber skladieb v interpretácii komorného telesa (hudobníci z Zürichu, Spreitenbachu, Badenu, Bazileja, aj pätnásťročný Silvan Dezini) pod vedením dlhoročného rodinného priateľa Slobodana Mirkoviča a výstava pani Reginy boli významným darom otca, dcéry a rodiny Cotteli mestečku Spreitenbach. V programe postupne zazneli skladby: *Romanca pre dvoje huslí* (1987), *Sláčikové kvarteto Musica Slovaca* pre dvoje huslí, violu a violončelo (2009), *Promenade avec Monet* pre sólovú flautu (2000), *Trio Burlesco* pre dvoje huslí, violu a violončelo (1994), *Suita pre troch* pre klavír, husle violončelo (1998), *Volanie oceánu* (Rufe des Ozeans) – Poéma pre soprán klavír, violončelo a flautu (2006).

Podľa redaktorky tamojších novín *Slovenské zvesti* Marty van Ooijen

„Cotteliho poetická, nostalgická hudba prenášala ducha do rodnej krajiny a medzi ňou a Spreitenbachom vytvorila hudobnú klenbu dĺžky. Pozdravenie prijali návštevníci zaplnenej sály vrelým potleskom. Po zaznení prvej skladby večera Romanca pre dvoje huslí som pocítila i ja vďaka nášmu rodákovi, ktorý Slovensko a jeho umenie vzorne počas mnohých rokov pôsobenia v Spreitenbachu reprezentoval a toto vštepil aj svojim deťom... Časté prechádzky v blízkej prírode boli inšpiračným sprievodcom jeho hudobného ducha. Pohľady na pokojne pasúcu sa lesnú zver, prejavy pozornosti pasúcim sa kravičkám na pasienkoch, nákupy u mäsiara a dúšok kvalitného piva mu pripomínali život na Slovensku. Mohli sme ho poznať ako skromného muža s veľkým čiernym klobúkom, ktorého sprevádzal jeho verný psík. Vhodné podmienky boli impulzom jeho rozsiahlej hudobnej tvorby a dobrí priatelia motiváciou práce. Tu i nečakane jeho život vyhasol v roku 2014... Vo všetkých prednesených skladbách poslucháč mohol začuť slovenský dych hudby, pohyb rezkého

*tanca, melódiu ľudového spevu, ale i citlivej túžby po slovenskej domovine. Publikum porozumelo jeho skladbám, prijalo darček pozorným počúvaním a presvedčením, že prijať medzi seba neznámeho je obohatením“.*²⁵

Banskobystrický rodák, s talianskym menom Cotteli, pochádzal zo známej rodiny Cotteliovcov (vetva rodiny sa venovala vinárstvu), ktorá sa podľa samotného Honoráta Cotteliho z Talianska do Banskej Bystrice presídlila



začiatkom 17. storočia v čase tridsaťročnej vojny, ukončenej Vestfálskym mierom v roku 1648. Jeho tvrdenie však doposiaľ vyvracajú archívne pramenné materiály, ktoré hovoria o tom, že najstarším Cottelim, ktorý sa stal občanom mesta Banská Bystrica 24. októbra 1795, bol kominár Karol Cotteli.²⁶ Podľa nich sa Cotteliovci

²⁵ VAN OOIJEN, Marta. 2016. *Ďakovný koncert Nostalgia v obci Spreitenbach*. In: Slovenské zvesti, 2016, Zürich, Združenia Slovákov vo Švajčiarsku, roč. 48, č. 3, s. 6.

²⁶ FURDÍKOVÁ, Eva. 2017. *Po stopách predkov Cotteliovcov*. In: Bystrický permon, 2017, Banská Bystrica, OZ Permon, roč. 15, č. 1, s. 9.

natrvalo usadili v Banskej Bystrici až o 200 rokov neskôr, začiatkom druhej polovice 19. storočia, ako vo svojom príspevku uvádza Mgr. Eva Furdíková. V tejto súvislosti preto zostáva podrobiť výskumu archívne rodinné materiály v nemeckom jazyku, ktoré vnesú do genézy Cotteliovcov v meste pod Urpínom viac svetla.

V rodine bol v poradí štvrtým a zároveň posledným nositeľom krstného mena latinského pôvodu Honorát, ktorým ho otec Jozef Štefan Filip Cotteli s manželkou Auréliou Hiadlovskou-Cotteliovou pri narodení 4. januára 1941 obdarovali. Familiárne mu však hovorili Beťo (z maďarského bejár), a tak ho nazývali aj jeho priatelia. Po absolvovaní Osemročnej strednej školy v Banskej Bystrici (s výnimkou rokov 1952 – 1953, kedy navštevoval Strednú zmiešanú školu v Bratislave, Palisády 20b) a Hudobnej školy v Banskej Bystrici (bol výnimočným žiakom v triede p. učiteľa a riaditeľa školy Dr. Júliusa Tichého – získal v histórii súťaže ako prvý cenu absolútneho víťaza na IV. krajskej súťaži hudobných škôl v banskobystrickom kraji, ktorá sa konala v dňoch 25. a 26. júna 1954 v Novej Bani) pokračoval v rokoch 1955 – 1960 v štúdiu na Konzervatóriu v Brne a v Bratislave, kde ako mladý talentovaný huslista rozvíjal klasické hudobné vzdelanie v triedach prof. Tibora Gašpareka a Viliama Kořínka ukončené absolutoriom. Od roku 1959 pôsobil ako člen Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave, neskôr bol členom Slovenskej filharmónie (pôsobenie v nej uprednostnil pred štúdiom na VŠMU, kde bol už prijatý) a pracoval aj ako hudobný redaktor Čs. rozhlasu v Bratislave. Už počas posledného ročníka konzervatória pôsobil po úspešnom konkurze ako člen orchestra Lúčnice, čo mu poskytlo množstvo interpretačných skúseností a rozšírilo aj hudobný obzor. V hlavnom meste odslúžil vo Vojenskom umeleckom súbore aj základnú vojenskú službu a Bratislava mu dala i manželku, v tom čase známu mladú speváčku a herečku Evu Podbehlú, ktorá vstúpila na scénu populárnej hudby v roku 1958, kedy zvíťazila v speváckej súťaži „Jar hľadá talenty“ so skladbou *Lístoček z brezy*. Popri štúdiu spevu na konzervatóriu u prof. Márie Medveckej a Anny Korínskej účinkovala aj v kabaretných pásmach Tatra revue, rok vystupovala po boku Rudolfa Cortésa v pražskom hudobnom divadle Alhambra a dve sezóny do roku

1963 bola členkou spevohry Novej scény v Bratislave, prijímaná ešte Františkom Krištofom Veselým. Pamätnou rolou je aj jedna z dvoch hlavných ženských postáv v úspešnom komediálnom filme „Skalní v ofsajde“ z roku 1959, ako aj jej spevácke vystúpenia s veľkým tanečným orchestrom Aladára Móziho na podujatiach v bratislavskom PKO.

Po návrate do rodného mesta dostal Honorát Cotteli v roku 1964 miesto koncertného majstra v orchestri vtedajšej Spevohry divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici (dnes Štátna opera), no sen o vlastnom bývaní i zabezpečení sa mu v meste pod Urpínom nenaplnil. „S manželkou a dvomi malými deťmi sme štyri roky bývali v izbičke 2 x 2 metre,“ spomína.²⁷ V úlohe hlavy mladej rodiny (dcéry Silvia (1963) a Regina (1964) i neskôr vo Švajčiarsku narodení synovia Samuel (1975) a Andrej (1982) sa naďalej snažil hľadať možnosti, ktoré by mu pomohli k lepšiemu zabezpečeniu. V roku 1967 legálne odchádza do zahraničia. Po viacerých pokusoch (konkurzoch) prichádza do orchestra v St. Gallen, kde švajčiarskou premiérou Suchoňovej *Fantázie* získal v roku 1969 post koncertného majstra. Zakladá aj komorné teleso **Cotteli-Quartet**, ktoré si do dvoch rokov získalo umelecké renomé aj interpretačný rešpekt. Napriek lukratívnej pozícii zotrval mladý umelec v St. Gallen len tri roky. Vďaka umeleckej agentúre Pragokoncert pôsobil legálne s rodinou vo Švajčiarsku až do obdobia „normalizácie“. V Československu ho spoločne s manželkou Evou Podbehlovou Cotteliovou pre pobyt na západe odsúdili na pol roka väzenia nepodmienečne. Už ako azylant sa začiatkom roka 1970, a to aj napriek ponukám z kanadského Halifaxu, nemeckého Frankfurtu i Juhoafrickej republiky, sťahuje do Zürichu, kde koncertuje ako sólista, pôsobí v orchestri *Opernhaus Zürich* ako „Stimmführer“ druhých huslí, kde pôsobil 35 rokov až do svojho dôchodku (začiatok roka 2005). Zároveň sa začal venovať aj pedagogickej činnosti. Po piatich rokoch pedagogického pôsobenia na hudobných školách v bližšom i širšom okolí Zürichu, získal v roku 1976 stabilné miesto pedagóga na *Musikschule Konservatorium* v Zürichu. Pôvodnú myšlienku ostať vo Švajčiarsku len na pár

²⁷ URSÍNYOVÁ, Terézia. 1997. *Slovensko sú sny, ktoré sa vracajú*. In: Slovenka, 1997, Bratislava, Živena, roč. 50, č. 30, s. 22.

rokov sa Cotteliomcom nepodarilo naplniť. Odlúčenie od domova, rodiny na Slovensku a prebudenie sa do „reality“ niesla ťažko najmä manželka Eva, ktorá neprestala premýšľať o návrate.

„V roku 1983 sa nám podarilo usporiadať vzťahy s Československom, požiadali sme prezidenta republiky o milosť a odpustenie trestu. Keďže sme nikdy nežiadali o švajčiarske občianstvo, ba vzdali sme sa aj azylu, podarilo sa nám získať korektným spôsobom naspäť československé pasy a po šesnástich rokoch sme mohli navštíviť svoju vlasť, rodinu. Neskôr sme žili vo Švajčiarsku na tzv. Niederlassung – povolenie na pobyt, na základe ktorého v okolí Zürichu pôsobilo v orchestroch množstvo cudzincov.“²⁸

Ku komponovaniu priviedla Honoráta Cotteliho náhoda:

„Chcel som poskytnúť svojim žiakom inštruktívne skladby, no postupne sa mi začalo v tejto práci dariť, ponoril som sa hlbšie do štúdia kompozície a dnes je pre mňa komponovanie viac než špás, ako hovoria záľube Nemci.“²⁹ Hoci sa nikdy necítil „plnokrvným“ skladateľom, komornej tvorbe zostal verný. Inšpiráciou bola pre neho poézia Maše Haľamovej, Valentína Beniaka, Andreja Plávku či Mikuláša Kováča. Očarila ho i grafika Albína Brunovského. Kompozície Honoráta Cotteliho sa hrali a mali odozvu nielen vo Švajčiarsku, ale aj v Španielsku, Belgicku, Japonsku, Čechách i na Slovensku. Spomienkou na domov je okrem iných diel *Trio Burlesco per archi* (1994), ktoré elegickými náladami a intonačno-rytmickými motívami slovenskej ľudovej piesne *Pásol Jano tri voly*, vygradovalo do burlesknej podoby a získalo v skladateľskej súťaži Rok slovenskej hudby 1996 strieborné ocenenie v kategórii Komorná tvorba aj s dielom *Štyri bagately pre husle* (1991). Trio Burlesco pre sláčikové nástroje premiérovho odznelo 9. júna 1996 na komornom koncerte v Mirbachovom paláci v Bratislave v podaní sláčikového tria VŠMU a skladateľ si prevzal ocenenie z rúk predsedu komisie, profesora Ladislava Burlasa. Hudobná teoretička Lýdia Dohnalová v reflexii koncertu uviedla:

²⁸ URSÍNYOVÁ, Terézia. 1997. *Slovensko sú sny, ktoré sa vracajú*. In: Slovenka, 1997, Bratislava, Živena, roč. 50, č. 30, s. 23.

²⁹ DOHNALOVÁ, Lýdia. 2001. *Miesto pre Honoráta Cotteliho*. In: Hudobný život, 2001, Hudobné centrum, roč. 33, č. 2, s. 5.

„Priznám sa, s exoticky znejúcim menom tohto autora som sa dosiaľ nestretla a zo zákulisných informácií som sa dozvedela, že krajinou jeho trvalého pobytu je Švajčiarsko. Zoláštna... Z intonácie jeho premiérovej skladby *Trio Burlesco* som sa snažila dedukovať jeho duchovnú príslušnosť a môžem lakonicky konštatovať – príslušnosť muzikantská. Z priebehov trojčasťovej skladby doslova sálala hudobnícka úsmevná pohoda, sugestívna, vtipná, elegantne rozpustilá až k obrysom recesie. Istú výhradu by som vyslovila azda len k záverečnej časti, ktorá v kontexte celku v zmysle formového naplnenia vyznela mierne bezradne. K úspechu skladby prispela vehementná interpretácia Sláčikového tria VŠMU.“³⁰

V priestore Mirbachovho paláca v rámci podujatia Nedeľné matiné odzneli premiérovu 25. januára 1998 aj *Štyri bagately pre sólo kontrabas* v podaní kontrabasistu Radoslava Šašinu. Koncert z tvorby slovenských skladateľov rôznych generácií zorganizovalo Národné hudobné centrum, umelecká agentúra Slovkoncert a Spolok slovenských skladateľov v spolupráci s galériou. V konkurencii Ľudovíta Rajtera, Ilju Zeljenku, Vladimíra Godára či Ladislava Kupkoviča sa Honorát Cotteli podľa Terézie Ursínyovej prejavil ako

„autor, ktorý bez zábran a intelektuálneho dešpektu prezentuje svoj cit, vnútorný bohatý svet, poznačený jednak slovenskou lyrikou (čo sa prejavilo najmä v rustikálnej 2. časti diela), jednak mnohotoárnosťou „hudbou srdca“ (ako som nazvala prekrásnu 3. časť skladby). Sviežo pôsobí záver, s hudobnou pointou a efektívnou „bodkou“ za dovtedajším priebehom myšlienok... Je to úprimná výpoveď, bez kompozičných špekulácií.“³¹

K prezentácii Cotteliho hudby nielen na Slovensku prispelo i dlhoročné priateľstvo a písomný kontakt s huslistom Petrom Michalicom, ktorý na vlastnom festivale *Hudba pod diamantovou klenbou* v dome komorského grófa v Kremnici uviedol vo svetovej premiére 6. júla 2007 liturgickú poému *Ave Mária*, skomponovanú pre tento festival. Spolu zaznelo aj dielo *Contrasti poetici pre flautu a husle* (2006). *Ave Mária* zaznela aj v slovinskej metropole Ľubľana na festivale Spectrum (2008), v roku 2011 v rámci koncertov k 100. výročiu narodenia Jána Cikkeru v Krakove, Budapešti, Žiline, v múzeu Vojtecha Löflera v Košiciach,

³⁰ DOHNALOVÁ, Lýdia. 1996. *Z ocenených*. In: Hudobný život. 1996. Hudobné centrum, roč. 28, č. 13, s. 2.

³¹ URSÍNIOVÁ, Terézia. Pestré kompozičné predpoludnie v galérii. *Strojopis recenzie*. ŠVK – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, fond Honoráta Cotteliho.

na veľkonočnom koncerte v Bratislave (2012), kde si pozornosť podľa publicistky Ingeborg Šiškovéj

„zasluguje Michalicov zmysel pre uchopenie vzájomného vzťahu hudobnej formy a obsahu, ako to bolo počuť v diele *Ave Maria* pre sólové husle od Honoráta Cotteliho.“³² Interesantnú kompozíciu predstavujú **Contrasti**, ktoré skomponoval Cotteli v roku 2001 pre vynikajúceho slovenského harfistu Ladislava Pappa, v tom čase poslucháča *Zürcher Hochschule der Künste*. Skladba premiérovito zaznela až o štyri roky neskôr, na Cotteliho autorskom koncerte v rámci komorného cyklu zürišskej Opery v interpretácii švajčiarskej harfistky Prisky Zaugen. Ladislav Papp naštudoval prepracovanú verziu skladby pre flautu a harfu, ktorú so svojou partnerkou Justínou Jirákovou uviedol v roku 2007 na festivale Hudba pod diamantovou klenbou v Kremnici. V originálnej podobe zazneli **Contrasti** po prvý raz na Slovensku na Nedeľnom matiné v Mirbachovom paláci 18. apríla 2010 v podaní harfistky Adriany Antalovej. Skladbu **Nenávisť a zmierenie** (Hass und Versöhnung) pre soprán, flautu, violončelo a klavír (2009) skomponoval Cotteli podľa rovnomennej básne Alexandra Žemlu, rodáka z Podolia. Dielo oplýva farebnosťou, hustou faktúrou a úprimne sa končí dojímavým sólom zmierenia. Premiéra sa uskutočnila 5. augusta 2009 v idylickom horskom prostredí engadinského Silsu vo švajčiarskom kantóne Graubünden v podaní kvarteta **Fiori Musicali** a neskôr odznelo aj v reformačnom kostole v Rüti. O rok neskôr vyústila vzájomná spolupráca do poémy pre hlboký mužský hlas (barytón) a klavír pod názvom **Dôstojnosť staroby** (Würde des Alters).

Banská Bystrica takisto nezabúdala na svojho rodáka. Fantáziu pre husle a orchester **Racconti di Faust** (1996) prepracoval v roku 2000 pre husle a komorný orchester a v tejto podobe ju v slovenskej premiére uviedla 8. júna 2000 Štátna opera v Banskej Bystrici k blížiacemu sa jubileu 60. narodenín. Konzervatórium Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici usporiadalo 20. apríla 2011 koncert pod názvom *Pocť rodákom*, venovaný jubileám hudobných skladateľom: Alexander Moyzes, Andrej Očenáš, Ján Cikker, Zdenko Mikula, Ján Levoslav Bella, Igor

³² ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. 2012. *Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci*. In: Hudobný život, 2012, roč. 44, č. 5, s. 6.

Bázlik, Honorát Cotteli. V podaní Sláčikového orchestra Konzervatória odznelo pod taktovkou Igora Vlacha dielo *Umorei* (Nálady) z roku 2004.

Hoci sa Cotteli rád vracal do Banskej Bystrice a na Slovensko, za svoj domov považoval švajčiarsky Spreitenbach, kde 2. februára 2014 náhle a nečakane zomrel. ŠVK – Literárne a hudobné múzeum, s ktorým udržiaval úzky a priateľský kontakt, navštívil naposledy 22. augusta 2013 a nik v tom čase netušil, že ide o jeho rozlúčku. Osobne mi zostane v pamäti obraz pokorného a rozhladeného muža so zmyslom pre takt, krásu a precíznosť. Napriek tomu, že život v emigrácii nebol pre jeho rodinné zázemie najľahší, snažil sa dôstojne čeliť vlastnému osudu. Od roku 1987 a prvého diela *Concertino Instrumental* až po skladbu *Trias* (2013), kde už koketoval aj s elektronikou, skomponoval Honorát Cotteli 82 opusov.³³ K dielam pristupoval podľa vlastného hudobného motta: „*Je pekné, že hudba nezostane navždy len v notách*“. Komorná hudba, ktorej sa venoval najviac, dokázala reflektovať jeho vnútorný svet emócií, nehanbil sa ich prezentovať priamo a úprimne, aj v civilnom živote.³⁴ Urna s pozostatkami rodáka z Banskej Bystrice je dosiaľ umiestnená v byte syna Andreja v Spreitenbachu, náhrobný kameň rodičovského hrobu v Banskej Bystrici obsahuje vďaka sestre Kataríne Izákovej aj jeho meno.

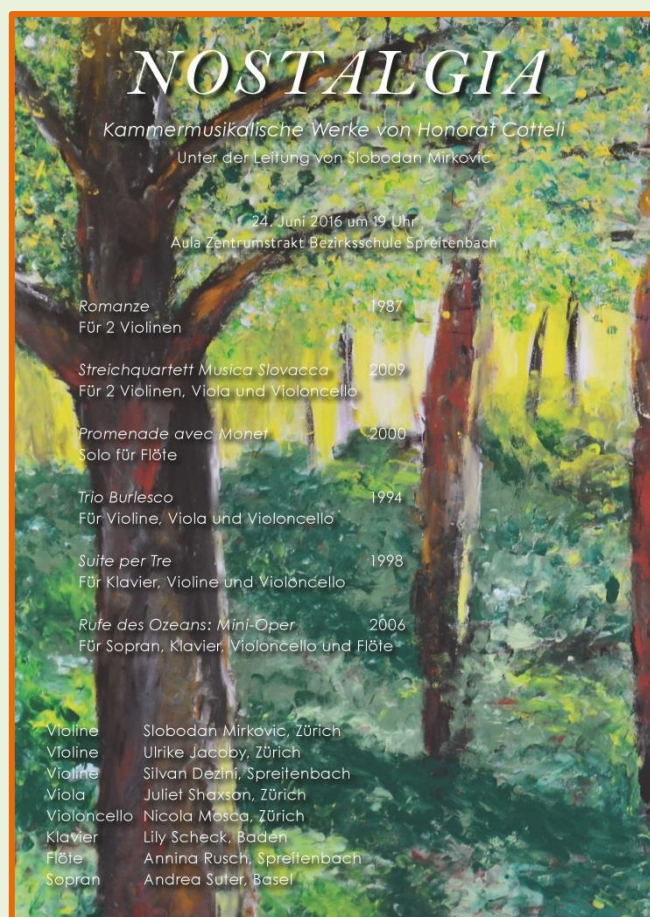
Spomienku na priateľský vzťah zaslal dcére Regine Cotteli aj priateľ Peter Michalica, krátko po odchode svojho kolegu a kamaráta 8. februára 2014.

„Milý môj Beťo, je to až prehistoricky dávno, čo sme sa v roku 1970 náhodne, na necelú minútu stretli v Luzerne. Bol som tam na majstrovských kurzoch a Ty si sa ponáhlal na koncert Tvojho orchestra. Potom nás železná opona rozdeľovala až do veľkých zmien na Východe. Tie Ťa priviali opäť na Slovensko. Ten Tvoj nečakaný telefonát o tom, že si v Bratislave, bol pre mňa radostným prekvapením. Stretávali sme sa každoročne v dnes už neexistujúcej Modrej guli, a ja som v Tebe objavil novú, originálnu a bohatú osobnosť. No početné dlhé rozhovory s Tebou ma presvedčili aj o tom, že Tvoje srdce ešte stále bije v rytme banskobystrických zvonov. A potvrdil si aj ďalšiu veľkú pravdu nášho

³³ Originály sú uložené v Zentralbibliothek v Zürichu.

³⁴ Dokumenty a fotografie s menom Cotteli v spojitosti s Banskou Bystricou sa čiastkovo nachádzajú v Zentralbibliothek v Zürichu, ŠVK – Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici, Štátnom archíve v Banskej Bystrici a v pozostalosti Honoráta Cotteliho v Spreitenbachu vo Švajčiarsku.

života: že bez ohľadu na teritórium sa veľké umenie bez pokory robiť nedá. Jedným z prekvapení po rokoch bol aj fakt, že komponuješ. A vďaka Tvojej návšteve na našom festivale v Kremnici vznikla aj Tvoja unikátna Ave Maria. Za jej šesťročnej existencie som ju uviedol už v siedmich krajinách na desiatkach koncertov. Publikum čiastočne šokuje, no vzápätí nadchýna. Je expresívna, záhadná a citovo bohatá. Dokazuje, že aj bez avantgardných prvkov sa dá vytvoriť niečo skutočne nové. Aj táto skladba bude jedným z pokračovaní Tvojho života, ktorý už tak náhle fyzicky vyhasol. Ako rozlúčku s Tebou som ju deň po Tvojom skonaní uviedol v Bratislave, kde si prežil tak významné obdobie svojho života. To, že nám budeš veľmi chýbať, hovorím aj v mene Tvojich početných slovenských priateľov. Tvoj profesor Peter Michalica. A ešte PS: Tvojim odchodom zaniká aj určite jediné slovenské onikanie na území Švajčiarska.“³⁵



³⁵ MICHALICA, Peter. *Spomienka*. ŠVK – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, fond Honoráta Cotteliho, korešpondencia.

Hoci práca s Cotteliho fondom v zbierkovom fonde ŠVK – Literárneho a hudobného múzea predstavuje vo väčšine prípadov impulz k ďalšiemu systematickému hudobno-historickému bádaniu, nemožno sa pozastaviť nad agilnosťou jeho nezištnej služby pri prezentácii slovenskej hudby nielen vo Švajčiarsku, kde prežil väčšinu svojho života. Uznanie, ktorého sa mu dostalo ešte počas života, je preto potrebné v podobe odkazu tvorby uchovávať a prezentovať v širšom spoločenskom kontexte ako hodnotné nehmotné dedičstvo slovenskej hudby 20. a 21. storočia.

ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV

- DOHNALOVÁ, Lýdia. 2001. *Miesto pre Honoráta Cotteliho*. In: Hudobný život, Hudobné centrum, roč. 33, č. 2, ISSN 1335-4140
- DOHNALOVÁ, Lýdia. 1996. *Z ocenených*. In: Hudobný život, Hudobné centrum, roč. 28, č. 13, s. 2, ISSN 1335-4140
- FURDÍKOVÁ, EVA. 2017. *Po stopách predkov Cotteliovcov*. In: Bystrický permon, Banská Bystrica, OZ Permon, roč. 15, č. 1, s. 9. Registr. číslo: OÚ-OPT-1/2003
- ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. 2012. *Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci*. In: Hudobný život, Hudobné centrum, roč. 44, č. 5, s. 6. ISSN 1335-4140
- URSÍNYOVÁ, Terézia. 1997. *Slovensko sú sny, ktoré sa vracajú*. In: Slovenka Bratislava, Živena, roč. 50, č. 30, ISSN 0231-6676
- VAN OOIJEN, Marta. 2016. *Ďakovný koncert Nostalgia v obci Spreitenbach*. In: Slovenské zvesti, Zürich, Združenia Slovákov vo Švajčiarsku, roč. 48, č. 3, s. 6. ISSN 1017-3447

PRAMENE

- ŠVK – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, fond Honoráta Cotteliho.
- ŠVK – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, dokumentácia podujatí LHM.

P. I. ČAJKOVSKIJ: PIKOVÁ DÁMA
PROJEKT HUDOBNO-DRAMATICKEJ KONCEPCIE
A JEJ INTERPRETAČNÁ PROBLEMATIKA

Hudobno-dramatická koncepcia dirigenta

doc. Mgr. art. Pavol TUŽINSKÝ, ArtD.

p.tuzinsky@aku.sk

Abstrakt

Kompletná práca s názvom P. I. Čajkovskij: *Piková dáma* – projekt hudobnodramatickej koncepcie a jej interpretačná problematika sa skladá zo štyroch kapitol. Kapitola 1 obsahuje teoretické východiská práce. Kapitola 2 analyzuje textovú zložku diela – novelu A. S. Puškina a libreto a M. I. Čajkovského. Kapitola 3 predstavuje hudobnú analýzu diela. Kapitola 4 sa venuje hudobno-dramatickej koncepcii z hľadiska dirigenta. Záver sumarizuje získané poznatky a vyhodnocuje ich prínos pre využitie v praxi.

Abstract

Titled P. I. Tchaikovsky: *The Queen of Spades* – as musical project concept and its interpretative issue consists of 4 chapters. Chapter 1 contains the theoretical basis of work. Chapter 2 analyzes the text component of the work – countershaft amendment A. S. Pushkin and the libretto and M. I. Tchaikovsky. Chapter 3 presents the analysis of musical works. Chapter 4 deals with the concept of musical and dramatic in terms of the conductor.

Pri vytváraní interpretačnej koncepcie diela sa predpokladá dokonalá znalosť interpretovaného diela. Jedným z dôležitých aspektov, ktorý v prípade *Pikovej dámy* vplýva na interpretáciu, je aj poznanie spoločenského a sociálneho



rozmeru, ktorý príbeh prináša. Stretávajú sa v ňom dva antagonistické póly spoločnosti – bohatý aristokratický svet a svet chudobnej vrstvy, do ktorej patrí aj hlavný predstaviteľ Herman. Interpretáciu hudobného diela môžu ovplyvniť aj poznatky o okolnostiach vzniku diela, historické pozadie, tvorivé obdobie

hudobného skladateľa, ako aj ďalšie vonkajšie a vnútorné inšpiračné zdroje. Všetky tieto faktory môžu ovplyvniť postoje a názory inscenátora pri vytváraní hudobno-dramatickej interpretačnej koncepcie diela.

Na rozdiel od Puškinovej novely Čajkovskij posunul dianie do katarínskych čias, dramatickým spôsobom zvýraznil ľúbostné prvky a predovšetkým vyhrotil psychologický a dramatický moment sociálnej nerovnosti, z ktorej sa konflikt zrodil.

- *Herman* je chudobný nižší dôstojník, ktorý sa chce dostať do vyššej spoločnosti, no nemá na to finančné prostriedky.
- *Líza* je vnučka bohatej grófkы, po ktorej bude raz dediť.
- *Grófka* je stará dáma unavená životom a žijúca minulosťou. Na vystupňovanie sociálnych rozdielov, a tým aj konfliktnosti, skladateľ pridáva do deja postavu.
- *Knieža Jeleckij* – Lízin snúbenec, ktorý osudovým spôsobom zasiahne do deja vo finále opery.

V opere vystupuje 17 postáv, ktoré spieva 15 sólistov (v pastorálnom intermezze v 2. dejstve postavu Poliny spieva Milovzora a Tomskij postavu Zlatogora). Z tohto množstva postáv sú však len tri postavy hudobne, charakterovo a výrazovo vyčlenené – Herman, Líza a grófka. Jeleckij s Tomským, Čekalinskij so Surinom a ďalšie postavy sú tiež konkrétne a charakterovo formulované, no ich význam v rámci hudobno-dramatickej osnovy diela je menej alebo málo významný.



Skladateľ v opere hlavné a vedľajšie postavy hudobne a charakterovo vystihuje aj v ich ľudskej mentalite a zaradení v spoločenskej hierarchii – chudobný Herman a aristokrat Jeleckij, a napokon aj dvojica Líza a Herman. Podobným spôsobom hudobne vystihuje povahu, charakter a postavenie postáv vystupujúcich v epizódnych scénach – scéna a výstup Poliny na začiatku druhého obrazu, Jeleckého ária, no najmä scéna grófkы po návrate z plesu.

Postoj a uvažovanie inscenátorov pri obsadzovaní v opere môžeme demonštrovať na príkladoch hlavných postáv.

- *Herman*, stále zachmúrený a zaľúbený mladý dôstojník so sklonsmi k hazardu, sa zmieta medzi láskou k žene a túžbou po peniazoch. V priebehu vývoja deja dospieva na muža prepadnutého hráčskej vášni a posadnutého vidinou rýchleho zbohatnutia. Pre bohatstvo je ochotný obetovať aj lásku ženy. Spevákcke a charakterové požiadavky kladené na Hermana – od lyrických pasáží plných vášne cez myšlienkovú a hudobne kontrastné psychologické výrazové zlomy až po dramatické vypäté scény na konci prvého a posledného obrazu opery – vyžadujú zrelý, farebný dramatický tenor s kovovým leskom. Herman je postava, v ktorej hudobná psychoanalýza s jej interpretačným prejavom sú v nárokoch vystupňované na maximum.
- *Líza*, snúbenica vznešeného kniežaťa, podľahnúc uhrančivému čaru a vášni Hermana sa vzdáva spoločenského postavenia i lásky snúbenca. Keď zistí, že ju Herman ľúbi len kvôli grófkemu tajomstvu a že uprednostňuje karty a vidinu bohatstva, vrhá sa do vôd Nevy. Líza je mladá žena so silným a vrúcnyim charakterom, ktorá oddane a vášnivo ľúbi. Okrem lyrického dueta s Polinou, v ktorom cítiť jemnú melanchóliu, sa Líza pohybuje vo výrazovo vypätých polohách. V jej postave by sme mali počuť rozdiely vo farbe a charaktere hlasu. Od lyricky túžobnej árie a dueta s Hermanom v druhom obraze 1. dejstva cez scény jej odhodlaného rozhodnutia ísť za svojou láskou aj za cenu straty spoločenského postavenia, až po osudový zvrät a tragické rozhodnutie v 3. dejstve. Postava Lízy vyžaduje dramatickejší soprán, schopný veľkých výrazových kontrastov – farebných, dynamických, psychologických.

Pri obsadzovaní ďalších postáv sa môže postupovať podobným analytickým spôsobom.

- *Grófka* – stará, nepríjemná dáma, unavená životom a žijúca dávnymi spomienkami je si vedomá veštby troch kariet. Z jej zjavu i konania cítiť chladnú osudovosť. V jej postave sa naplňuje osud, ktorý má dosah na ďalší vývoj opery. Postava grófky je vývojovo statická, jej vplyv na dianie v opere

má však dynamizujúci charakter. Grófká je tmavý mezzosoprán so znelou strednou a spodnou polohou.

- *Knieža Jeleckij* je barytón, ktorého aristokratický zjav má korešpondovať s hlasom, ktorý by mal pôsobiť pokojne a vznešene. Vývoj tejto postavy prechádza od muža plného citu lásky k Líze po muža, ktorý sa pomstí sokovi v láske. Celé vystupovanie kniežaťa však nestráca ani pri krajnej polohe aristokratický vznešený výraz.
- *Tomskij* – barytón príjemne pôsobiaci, zrelší hlas. Je to postava trochu posmešného, no slušného, nekonfliktného človeka.
- *Čekalinskij* (tenor) a *Surin* (bas) sú hráči – kartári, ktorí podpichujú a podnecujú Hermanovu túžbu po bohatstve. Charakter ich hlasov v rámci postavy by mal byť trochu ostrejší a vo farbe svetlejší.

Ostatné postavy, okrem lyricky hravej Poliny a energetickej guvernanky (mezzosoprány), nevyžadujú špecifické a charakterové obsadenie.

Vokálna deklamácia

V priebehu 19. storočia, najmä v jeho 2. polovici, snahy o reálne zobrazovanie života v opere viedli k zmenám, ktoré výrazne ovplyvnili jej formovú stránku. Viedli sa diskusie a polemiky, ako čo najreálnejšie narábať s textom v hudbe. O tom, že opera má pravdivo odrážať skutočnosť, nebolo pochybností. Názory sa líšili v tom, ako ich má opera vyjadriť. Jeden názor rešpektoval, že reálny verbálny prejav prebieha časovo plynule, no neodmietal využívanie árií, duet, ansámblov v opere v hudobne uzavretých číslach. Druhý zdôrazňoval, že ako ľudia nehovoria pri rozhovore súčasne, nemá sa to vyskytovať ani v opere. Tak ako plynú rozhovory medzi ľuďmi, má podobne prebiehať aj v opere. Recitatív, v opere najbližší k hovorovej reči, sa má riadiť doslovným napodobňovaním intonácie hovorovej reči a orchester má vyjadrovať pocity jednotlivých postáv. Takto tvorená opera bola pre nich jedinou správnou

formou opery. Táto „teória intonačného realizmu“³⁶ bola v 70. rokoch ťažiskom opernej estetiky petrohradskej *Mocnej hŕstky*.

Preniesť plynulosť verbálnych prejavov do opery viedlo k zmenám vo výstavbe operných úsekov, ako aj celej opery. Árie, scény sa spájali do väčších a súvislejších blokov – obrazov, ktoré neskôr prerástli do celých dejstiev. Opera, jej jednotlivé obrazy, dejstvá získavali na väčšej myšlienkovvej, dejovej plynulosti a formovej homogenite (R. Wagner, J. Massenet, G. Puccini, M. P. Musorgskij).

Čajkovskij sa do istej miery stotožňoval s názormi, ktoré sa týkali hovorovej reči ako inšpiračného zdroja a plynulosti deja. Nesúhlasil však s naturalizmami pri narábaní s rečou v opere. Čajkovskij sa vo svojej opernej tvorbe nechcel vzdať árií, duet, ansámblov, ktoré považoval za neoddeliteľnú súčasť operného žánru. V operách, najmä v *Pikovej dáme* využíva na vytváranie väčších dejových celkov myšlienково a hudobne otvorené závery. Tie mu umožňujú plynulý myšlienkový a hudobný prechod do ďalšej scény. Reálny verbálny prejav prebieha časovo plynule, má melodickú krivku, rytmus, má svoj spád.

Snaha o dramatickú pravdivosť hudobnej výpovede v opere privádza Čajkovského bližšie k reči ruského jazyka, jeho poetike. Vo vokálnej deklamácii využíva charakteristické črty ruskej reči – jej melodiku, rytmus a charakteristický spád. V melodike jej spevnosť, široké intonačné rozpätie, v rytme bohatosť a rôznorodosť slovných akcentov, typických pre ruský jazyk – v krátkych slovách na poslednej slabike a v dlhých najčastejšie na druhej, respektíve na predposlednej slabike. Čajkovského práca s jazykom sa v recitatívoch, áriách a v ansámblach prejavuje súladom hudby a rytmu, intonačnej výšky, dĺžky, akcentu. Ruský jazyk má svoj charakteristický spád reči, ktorý smeruje ku koncu vety, čo v opere výrazne ovplyvňuje a tvaruje hudobnú frázu.

Pri obsadzovaní postáv *Pikovej dámy* zdôrazňujeme aj ich spoločenský status. V každej opere, ktorá má v námete sociálny rozmer, je to dôležitý aspekt, ktorý ovplyvňuje charakter interpretácie. Každá societa v hierarchii spoločnosti má svoj spôsob vyjadrovania, ktorý sa prejavuje v intonácii, melodike reči, v jej

³⁶ ČAJKOVSKIJ, P. I. 1965. *Dopisy*, s. 15.

rytme, akcentácii a aj v spáde reči. Pri interpretácii tieto rozdiely je nielen možné, ale aj potrebné zohľadniť. Čajkovskij využíva „rečovú intonáciu v jej schopnosti dávať sluchovú predstavu o osobnosti hovoriaceho, o jeho charaktere, temperamente, o jeho hlase“.³⁷

Recitatív – 2. scéna, takty 1 – 5

The image shows a musical score for the first five measures of the second scene. It includes vocal parts for Čekalinskij (Čekalinskij), Tomskij (Томский), and Surin (Сурин), and instrumental parts for Violini (Violini), Viole (Viole), Violoncelli (Violoncelli), and Contrabbassi (Contrabbassi). The score is in C major and 4/4 time. The vocal parts are marked with 'C: [recit.]' and 'Moderato'. The instrumental parts are marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The lyrics are in Russian and Ukrainian.

Recitatív – 13. scéna, takty 18 – 20

The image shows a musical score for measures 18 to 20 of the thirteenth scene. It includes a vocal part for Гер. / Нег. (Ger. / Neg.) and instrumental parts for Violini (Violini), Viole (Viole), Violoncelli (Violoncelli), and Contrabbassi (Contrabbassi). The score is in C major and 4/4 time. The vocal part is marked with 'C: [recit.]'. The instrumental parts are marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The lyrics are in Russian and Ukrainian.

Čajkovskij v recitatíve vychádza z prirodzenej intonácie hovorovej reči, no nikdy ju doslovne neimituje. Intonuje ju podľa textovej a obsahovej významovosti. V Pikovej dáme však ide ďalej, do hĺbky v tom, že v recitatívnych úsekoch rozlišuje, či repliku prednáša aristokrat alebo spoločensky nižšie postavená osoba. Kým deklamačný prejav aristokratov je umiernený v tempe, rytme aj intonácii,

³⁷ NAZAJKINSKIJ, J. V. 1980. O psychológii hudobného vnímání, s. 267.

Hermanova deklamácia, intonačná a intervalová škála sa pohybuje vo veľkom rozsahu, tempo a rytmus sú vzrušené, plné napätia. Tento rozdiel je markantný aj v prípade stretnutia Lízy s Hermanom v 3. obraze 2. dejstva – krátka scéna, pri ktorej mu Líza dáva kľúč k domu. Deklamácia Lízy je rýchla, v krátkych rytmických hodnotách, no má v sebe noblesu. Hermanove reakcie sú vášnivé a úsečné.

15. scéna, takty 44 – 47 dueto Líza – Herman

Лиз. / Li.
ба-буш-ки... Е - с не бу-дет там... В спаль-не, близ пор-тре - та, есть дверь ко мне... Я бу-ду
ba - buš - ki... Je - jo ne bu - det tam... F spal' - ne, blis par - tre - ta, jest' dver' ka mne... Ja bu - du

Гер. / Her.
Как? В спаль-ню к ней? Как? В spal' - nju k nej?...

Violin I, Violin II, Viola

V ariosach a v áriách vychádza zo spevnosti ruskej reči. Jej spevnosť pri poetickom prednese sama vytvára intonačnú krivku. Čajkovského melodika má podobné krivky a

oblúky a je v melódii podobne článkovaná ako poetický prednes. Čo je pozoruhodné, napriek článkovanej melodike vytvára melodické oblúky, ktoré pôsobia ako plynulý melodický tok, čím sa mu darí vystavať veľké plochy.

10. scéna, takty 235 – 239 arioso Hermana z 1. dejstva

Гер. / Her.
(Стигновитися на колени)
Pro - sti, pre - lest - no - e so - zda - x'e, što ja na - ru - шил tvoj po - koj, pro - sti! — no
Pra - sti, pre - les - na - je sa - zda - n'je, što ja na - ru - šyl tvoj pa - koj, pra - sti! — no
C: ne - be - сно - e ne - be - sna - je

Andante C: (♩ = 69)

Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass

20. scéna, takty 53 – 56, arioso Lízy z 3. dejstva

Жизнь мне лишь радость су-ли-ла, ту-ча на-шла, гром при-не-сла,
Žyzn' mne liš' ra-dast' su-li-la, tu-ca na-šla, grom pri-ne-sla,

Motivicko-tematická práca

Pred začatím komponovania diela *Piková dáma* stál Čajkovskij pred otázkou, akými hudobnými prostriedkami udržať jednotnosť diela, ktoré sa rozrástlo do veľkých rozmerov.

Jedna z možností bola stanoviť okruh myšlienkových oblastí, ktoré budú pri tvorbe diela dôležité. Tie vychádzajú z podstaty diela, na ktorých je postavené – konflikt lásky a troch kariet symbolizujúcich chorobnú túžbu po bohatstve.

- 1. *oblasť fantastickosti, osudovosti, tajomnosti*
- 2. *oblasť lásky*
- 3. *oblasť veľkej opery, formy v ktorej mala byť opera napísaná.*³⁸

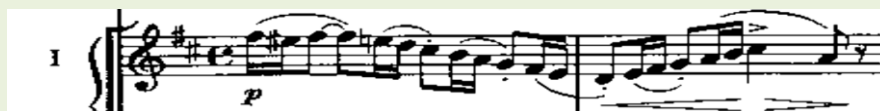
Prvé dva body sa (v príbehu) navzájom prelínajú a vytvárajú konflikt, ktorý bude mať tragické vyústenie. Tretí bod obsahuje pridané epizódne scény nesúvisiace priamo s dejom. Štýl veľkej romantickej opery vyžadoval scény s vonkajškovými efektmi. Čajkovského rozhodnutie, myšlienkovy oddeliť tieto epizódne scény od scén priamo súvisiacich s dejom, sa ukázalo z dramatického hľadiska správne. Podobne rozdelil aj hudobný materiál využívaný vo významových a epizódnych scénach. Opera tým získala na väčšej kontrastnosti a plasticke. Motivická a tematická práca sa v nich výrazne od seba odlišuje. Motívy a témy v epizódnych scénach sa vyskytujú len v príslušnej scéne. Je

³⁸ LEIBOWITZ, R. 1987. *Fantómy opery*, s. 174.

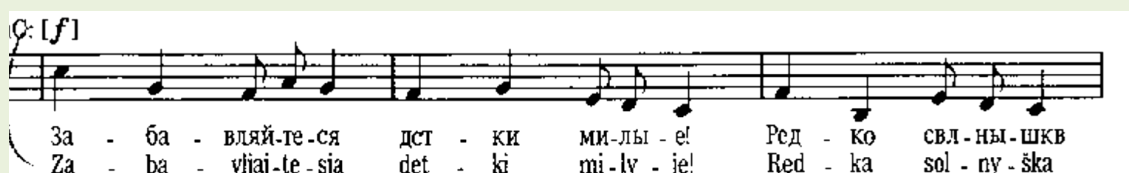
zaujímavé sledovať, z akého prostredia Čajkovskij hudobne čerpal v jednotlivých epizódnych scénach.

V prvom obraze – scéna v letnom parku, hudba ilustruje radostnú pohodu Petrohradčanov, svoju inšpiráciu má v nápevoch mestského folklóru.

1. scéna, takty 1 – 2, popiskovanie



1. scéna, takty 37 – 42, pouličný nápev



2. scéna, takty 23 – 24 motivická stretta jedno a dvojtaktových motívov

		Барышни / Jüngere Mä	
		C: [mf]	
		Что	за радость!
		Što	za radast'!
Старухи / Ältere Frauen			
C: [mf]			
Прежде луч-ше	жи - - - ли,		
Prežde luč - še	žy - - - li,		
C: [mf]		Молодые люди / Jün	
[mf] Старикн / Greise			
		Сол-нце, не-бо, воздух,	
		Son - se, ne - ba, vozduch,	
Мно-го лет	не	ви - - - дим	
Mno - ga let	ne	vi - - - dim	

Tretí obraz na začiatku 2. dejstva nás situuje do salónov vysokej petrohrskej šľachty. Čajkovskij umocňuje atmosféru prostredia hudbou zodpovedajúcou príslušnej scéne. Úvodný vstup zboru na plese je pompézny a vytvorený v štýle talianskej hudby a hudby M. I. Glinku. Motívy a témy sú v jasnej durovej tónine, v živých tempách, pravidelne periodicky členené.

11. scéna, takty 63 – 70

жи.)

Ра - дост - но, Ra - dast - na,
 Ра - дост - но, Ra - dast - na,
 Ра - дост - но, Ra - dast - na,
 Ра - дост - но, Ra - dast - na,
 Ра - дост - но, ве - се - ло в день сей
 Ra - dast - na, ve - se - la v den' sei

адриль из благородных вбегв пвля мвлвдых особ в разиых костюмах танцует контраданцы. На хврах поют г

ве - се - ло в день сей в ме - сте сби - рай - те - ся, дру - ги!
 ve - se - la v den' sei v me - ste zbi - rai - te - sja, dru - gi!
 ве - се - ло в день сей в ме - сте сби - рай - те - ся, дру - ги!
 ve - se - la v den' sei v me - ste zbi - rai - te - sja, dru - gi!
 ве - се - ло в день сей в ме - сте сби - рай - те - ся, дру - ги!
 ve - se - la v den' sei v me - ste zbi - rai - te - sja, dru - gi!
 в ме - сте сбирай - те - ся, дру - ги! Ра - дост - но, ве - се - ло в день сей вместе сбирай - те - ся, дру - ги!
 v me - stez birai - te - sja, dru - gi! Ra - dast - na, ve - se - la v den' sei v me - stez bi - rai - te - sja, dru - gi!

Hudba v pastorále *Искренность пастушки* – divadlo v divadle, je skvelou ukážkou scén, motivicky čerpajúcej z galantnej hudby francúzskeho kráľovského dvora 18. storočia v mozartovskom štýle. Čajkovskij v týchto scénach v duete a v menuete použil tému z klavírneho koncertu W. A. Mozarta a klavírnej sonáty D. Bortnianského.

Scéna 14 c, takt 1 – 6

p dolce e cantabile
p

Scéna 14 d, takty 1 – 8

Prečo Čajkovskij použil v 2. dejstve hudbu, ktorá intonačne, motivicky a tematicky nevyznieva ako ruská? Dôsledný Čajkovskij si bol vedomý, že na cárskom dvore a dvoroch vysokej ruskej šľachty 2. polovice 18. storočia neexistovala „ruská“ hudba, ale importovaná hudba z Talianska, Nemecka a predovšetkým z Francúzska. Aj samotní ruskí skladatelia tej doby, ak chceli byť úspešní, museli tvoriť v módnom „západnom štýle“.

3. dejstvo sa odohráva v prostredí Čekalinského salónov medzi veselými, rozjarenými hráčmi. Hudba motivicky a tematicky čerpá a kompiluje petrohradský mestský folklór s hudbou šľachtického prostredia.

22. scéna, takty 9 – 14

Plochy epizódnych scén sú pomerne rozsiahle, Čajkovskij ich kompozične vytvára aditívnym spôsobom. V motivickej a tematickej práci nevyužíva evolučné postupy, ale príslušný hudobný materiál radí vedľa seba využívajúc jednoduché kompozičné postupy, ako napr. opakovanie, transponovanie, sekvencovanie, kontrastnosť, variovanie, ktoré prebieha v ornamentálnej a inštrumentálnej podobe v orchestri.

Epizódne scény svojím charakterom, použitým hudobným materiálom, ako aj periodickou formovou výstavbou vytvárajú prirodzený a účinný kontrast voči dejovo významným scénam.

Na výstavbu hlavnej dejovej línie Čajkovskij využíva charakterovo, štrukturálne a významovo odlišnú hudbu. Jej myšlienkové, dramatické, hudobné a psychologické vyznenie je viazané situačne, no vždy v rámci deja. Dôležitý hudobný materiál významových scén je využívaný v priebehu výstavby celej opery. Týmto nadobúda rozhodujúci vplyv na stavbu celej opery. Materiál vo významových scénach je rôznorodý a má viacznačný charakter. V Pikovej dáme sa základným stavebným materiálom stáva motív – najmenší segment skladateľskej tvorby. Ten sa potom myšlienково a hudobne rozvíja alebo priraduje, čím vznikajú stále väčšie hudobné celky, pričom sa vždy uplatňuje jeden zo základných princípov motivicko-tematickej práce, ktorým je kontrastnosť.

V rámci motivicko-tematickej práce vyčlenil Čajkovskij v opere dva typy motívov, ktoré budú mať dôležitú úlohu.

- *Prvý typ* sú motívy, ktorým priradil príznačnú úlohu nositeľa myšlienkových, charakterových a duševných stavov príslušnej postavy, respektíve postáv. Tieto motívy sa priebežne objavujú v celej opere.
- *Druhý typ* sú motívy použité len v rámci konkrétnej scény alebo obrazu na podčiarknutie alebo zvýraznenie javiskovej a dejovej situácie.

Motívy prvého typu, ktorým prisúdil myšlienkovú, charakterovú nosnosť, sa objavujú iba v najdôležitejších miestach a okamihoch dejovej línie. Čajkovskij ich využíva pri gradáciách a v kulminačných miestach. Leitmotívy tak v súlade s dejovou líniou vytvárajú aj pomyselný oblúk, ktorým prepájajú jednotlivé bloky architektúry celej opery. Z príznačných motívov je iba jeden určený konkrétnej osobe – grófke. Ostatné motívy sprevádzajú hlavné postavy a vyjadrujú hudobnou psychoanalýzou ich vnútorné rozpoloženie, symbolizujú charakter a atmosféru scény, zodpovedajú príslušnej scénickej situácii alebo myšlienkovému, či duševnému stavu hrdinu.

Motívy druhého typu, úžitkový motivický materiál pre danú scénu Čajkovskij vytvoril aj na báze myšlienkovaj alebo náladovej príbuznosti, ktorými zjednocoval vzdialenejšie časti opery. Napríklad ples vysokej dvoranskej spoločnosti z 2. dejstva a scéna z prostredia Čekalinského salónov z 3. dejstva sú tvorené odlišným hudobným motivickým materiálom, ale je medzi nimi príbuznosť mentálnej a náladovej atmosféry šľachtického prostredia.

15. scéna, takty 1 – 5

22. scéna, takty 80 – 83

Motívy a témy použité vo významových scénach majú v sebe evolučný potenciál, ktorý však skladateľ nerozvíja rozvádzaním hudobných myšlienok. Tento spôsob motivickej a tematickej práce vyžaduje širší hudobný priestor. Čajkovskij však v kontexte s textom libreta ide za hĺbkou hudobného vyjadrenia duševných poryvov momentálneho okamihu. Na vyjadrenie takéhoto okamihu v hudbe je preto vhodnejší motív, ktorý svojou skratkovitosťou dokáže byť údernejší a konkrétnejší v požadovanom charaktere a výraze. Napríklad šok a zdesenie Lízy a Hermana z nečakaného príchodu grófký v 1. dejstve.

10. scéna, takty 292 – 293



Čajkovskij pracuje s hudobnými motívmi veľmi účelne, navonok mechanicky, možno až staticky, využívajúc len najjednoduchšie spôsoby motivickej práce, ako je citácia, opakovanie, prirad'ovanie, variovanie, transpozícia do inej intonačnej a harmonickej hladiny, diminúcia a augmentácia, zmena dynamiky, inštrumentácie. Dynamickými a výrazovo silnými sa stávajú spôsobom použitia, najmä vo významovo závažných scénach, v ich myšlienkových a kulminačných vrchoch.

V úvode sme uviedli dôležité myšlienkové a tematické oblasti opery Piková dáma, ktoré majú za úlohu prepájať aj vzdialené scény opery. Pre oblasť lásky, ktorá je dejovo prvotným momentom diania v opere, vytvoril Čajkovskij hudbu – motivicky a tematicky pre Hermana a Lízu rôznu, no vnútorne ich spája podobná myšlienková a náladová atmosféra, ktorá má svoje vyvrcholenie v duete a v príznačnej téme lásky z konca druhého obrazu.

2. scéna, arioso Hermana, takty 78 – a ďalej

Musical score for the Arioso of Herman, measures 78 and onwards. The score is for a vocal line (Herman) and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics: "bat, men-ja to mit. Kda nu seba, no strast' zem- nu seba, no strast' zem-". The piano accompaniment features a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *piu f* (piu forte). The tempo marking is "Tempo I^{mo} (Andante)".

Pre oblasť fantastickosti, osudovosti a tajomnosti sú využívané príznačné motívy, súčasne vedené s niekoľkými pod alebo nad sebou idúcimi motivickými vrstvami. Táto polymotivickosť má v týchto scénach špecifický charakter tempa a metrrytmiky. Fantastickosť, osudovosť a tajomnosť – tieto slová vyvolávajú zvláštne napätie, každé svojím obsahom iné. Všetky majú spoločný pocit, že v nich inak plynie čas. Vyrovnanosť a dodržiavanie pravidelného temporytmu vytvorí v interpretácii požadovaný psychologický charakter, atmosféru scény a dynamicky statické plynutie času. Príkladom pre fantastickosť je scéna s celotónovým motívom zjavenia grófkinho prízraku.

19. scéna, takty 59 – 61

[illegible]

Príkladom na osudovosť je osudový motív grófký.

17. scéna, takty 68 – 69



Príkladom na tajomnosť je motív troch kariet.

13. scéna, takty 25 – 28

A musical score snippet for measures 25-28. It features two vocal lines. The first line is for Čekalinskij / Čekalinskij and the second line is for Сурий / Surin. The lyrics are in Russian and Ukrainian. The music is in a minor key and features a dramatic, descending melodic line. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'poco cresc.', and 'cresc.'.

Vo významových scénach pracuje Čajkovskij s hudobným materiálom veľmi ekonomicky. Sprievodné hlasy vypracované aj ako samostatné hudobné linky majú svoj vlastný motivický materiál, podčiarkujúci charakterovú, psychologickú a javiskovú atmosféru. Jednotlivé motivické linky sprievodu sú vedené ako melodický protihlas, rytmický motív, harmonické figurácie, ornamentálnym spôsobom kolorujú melódiu.

Vzniknutá viacvrstevnatosť alebo polymotivickosť má za úlohu hudobne vyjadriť hĺbkovú psychoanalýzu postavy, výstupu, scény.

Práca s príznačnými motívmi, ktorá prebieha v celej opere, podčiarkuje charakter postáv a dejov a slúži na zdôraznenie psychologických podtextov.

Skladateľ mení ich harmóniu, artikuláciu, intonáciu, rytmizovanie, dynamiku a inštrumentáciu.

Zaujímavou postavou v opere je postava Jeleckého. S jeho osobou sa nespája žiaden príznačný motív. Pre neho bola vytvorená príznačná charakterová hudobná atmosféra. Jeleckij je knieža – jeho prítomnosť na scéne sprevádza pokojná, vznešená hudba so širokými melodickými oblúkmi, svetlou inštrumentáciou, jasnou harmóniou a homofónnou sadzbou.

Tektonika interpretácie

Výraz tektonika sa vzťahuje na skladbu, na kompozičnú štruktúru, akou bola skomponovaná. Aké formy a druhy boli skladateľom použité, v akých proporciách – tektonika sa zaoberá a rieši predovšetkým horizontálne tvarové súvislosti diela a hudby. V malých jednoduchých hudobných formových tvaroch je tektonické myslenie pomerne priehľadné. Pri skladbách, kde sa stavajú väčšie a dômyselnejšie celky, oblasť tektoniky a jej myslenia naberať na dôležitosti. Nestor slovenskej muzikológie, profesor Jozef Kresánek tvrdí, že *„prenášanie, respektíve rozširovanie stavebných poriadkov z nižších na vyššie je jedným zo základných predpokladov organizovanosti v hudobnej tektonike“*.³⁹ Citát je plne akceptovateľný aj v tektonike interpretácie, pretože *„v tektonike nejde o detaily, ale o celky, ide o zloženie celých skladiel, o usporiadanie častí do celkovej výstavby in extenso“*.⁴⁰

Poznanie motivicko-tematickej práce skladateľa a uvedomenie si špecifik tohto fenoménu v Čajkovského spôsobe kompozičného a hudobného myslenia uľahčí výstavbu tektonických plôch pri interpretácii diela. Tektonika interpretácie (i gradácie) prebiehajúca v časopriestore sleduje tvarovú proporcionalitu skladby v jej jednoliatosti, kontrastnosti, sleduje striedanie tempa so súčasným striedaním myšlienkovvej a obsahovej tematiky. Vytvorenie tektoniky interpretácie teda predpokladá rešpektovanie dramatickej jednoty diela, jeho citovú, štýlovú a ideovú jednotu. V prípade vzdialených kontrastných myšlienok i celých myšlienkových blokov – a to je aj prípad Pikovej dámy – skladateľ využíva

³⁹ KRESÁNEK, J. 1994. *Tektonika*, s. 5.

⁴⁰ Ibidem, s. 33.

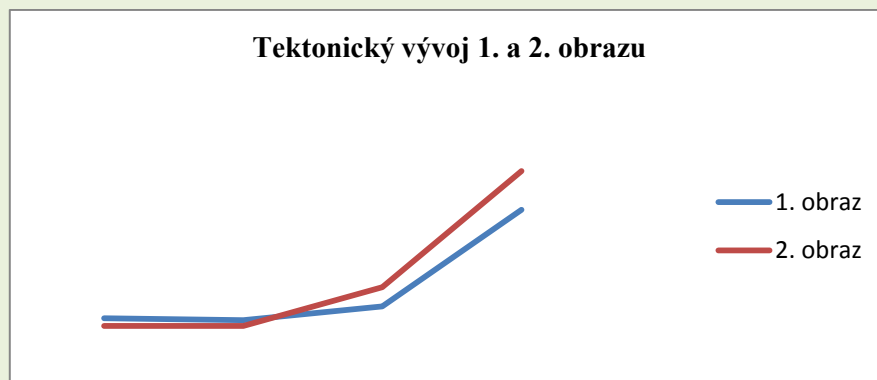
v záujme zjednotenia a udržania diela v myšlienkovej a tematickej celistvosti doslovné citácie motívov. V Pikovej dáme sú na to využívané nielen prízvukné motívy, ale aj hudba, ktorá je charakterovo a náladovo navzájom príbuzná.

Je na dirigentovi (aj interpretoch), aby dokázal takto kontrastnú hudbu sceliť do blokov a dať im následnú interpretačnú logiku. Čajkovskij umiestňuje príznačné motívy iba v dôležitých momentoch myšlienkového a hudobného vývoja, čo je pre logiku interpretácie a jej výstavbu výrazné zjednodušenie a pomoc zo strany skladateľa.

Tvorba tektoniky interpretácie je podobná kompozičnej práci. Začína sa motívom, témou, nápadom, ktorý sa potom myšlienково a hudobne rozvíja alebo priraduje, čím vznikajú väčšie a väčšie hudobné celky. Vedľa nich ďalšie charakterovo, myšlienково a hudobne odlišné kontrastné celky, ktoré na podobnom princípe rozvíjania v závislosti od dejovej línie a momentálnej psychologickkej situácie vytvárajú postupne scény, obrazy, dejstvá, ktorých materiál je rôznorodý, no napokon vytvárajú homogénny celok.

Hudobná interpretácia sa začína už spojením dvoch fráz. Ich rozvíjaním, priradovaním a opakovaním do väčších celkov vzniká potreba interpretačného výkladu skladateľových kompozičných zámerov. Pre zrozumiteľnú a logickú interpretačnú výstavbu architektúry je dôležité orientovať sa v kompozičnej výstavbe skladateľa, aký formálny a myšlienkový postup použil pri tvorbe diela. Tektonika interpretácie využíva a kopíruje expozičné a evolučné kompozičné časti, diely, bloky tektoniky kompozície.

Piková dáma je 3-dejstvé dielo. Každé dejstvo sa skladá z niekoľkých obrazov a scén. Ich dejová a hudobná línia má v priebehu jednotlivý scén gradujúci charakter s kulminujúcim vrcholom v závere obidvoch obrazov.



Naznačené krivky nám ukazujú priebeh dramatického a hudobného vývoja v prvých dvoch obrazoch 1. dejstva. V prvom obraze je na začiatku dejová dramatická linka relatívne pokojná a má skôr klesajúci charakter. Po dlhšom úvodnom zbore sa na scéne v jednotlivých výstupoch postupne objavujú postavy príbehu, medzi nimi Herman, ktorý so sebou prináša nepokoj a nervozitu, ktorá sa príchodom Jeleckého a Lízy stupňuje. Počnúc Tomského baladou začína dej naberať na osudovosti a obraz sa končí Hermanovým dramatickým monológom. Druhý obraz sa začína z dramatického a dejového hľadiska veľkým kontrastom. Pomerne dlhá vyrovnaná plocha svedčí o hudbe a scénach s dramaticky, hudobne a dejovo vyrovnanou hladinou. Napätie rastie a naberať na krivke nahor až s druhou, durovou časťou Lízinho ariosa, ktorá kulminuje vstupom Hermana do jej komnaty. Od tohto momentu sa dramatickosť deja prudko zvyšuje. Krátke kontrastné hudobné arioso vyznania lásky a vstup grófkы len umocňujú záverečnú dramatickú a hudobnú gradáciu obrazu ľúbostnej scény, ktorý dáva základ na ďalší vývoj deja v opere.

Keď porovnáme krivky oboch obrazov, tak dramatický a hudobný vývoj druhého obrazu svojím dosahom a významom presahuje dosiahnutý vrchol prvého obrazu. Aj v takto načrtnutej dejovej hudobnej línii je možné získať pomerne jasný názor na zámer skladateľa v rámci vývoja oboch obrazov, ich dramatického a hudobného vývoja. Znázornené krivky vývoja obrazov sú len ilustráciou a subjektívnym náznakom tektonického interpretačného názoru. Jeho naplnenie a najmä dodržanie závisí od mnohých činiteľov, akými sú mentalita a povaha interpreta, jeho intelektuálna a emočná výbava. Keďže opera je

kolektívne umelecké dielo, patrí sem aj schopnosť presvedčiť spolupracovníkov o správnosti logiky jeho interpretačného výkladu.

V opere je dôležitá aj tektonika interpretačnej výstavby postavy. Jednotlivé postavy majú svoj vnútorný vývoj, ktorý sa dá naznačiť v skratke, napríklad Jeleckij – šťastný oznamuje zasnúbenie, jeho vyznania lásky Líze a stretne Jeleckého s Hermanom na konci opery – Herman umiera a zatrpknutý Jeleckij zostáva sám. Líza – už zasnúbená, no vo svojom vnútri neistá, rozhodujúca sa medzi láskou a (spoločenskou) povinnosťou. Jej rozhodnutie pre lásku a šok zo zneužitia a zrady jej lásky. Pre ňu bezvýchodiskovú situáciu rieši samovraždou. Tektonika interpretácie týchto postáv sa riadi dramatickou výstavbou a dramatickosťou scén, v ktorých sa postava nachádza.

Tektonika interpretácie má niekoľko rozmerov. K najdôležitejším pri práci s operným dielom patrí ideovo-myšlienkový a hudobný. Prvý rozmer je základný a pre interpretáciu rozhodujúci. Druhý, hudobný rozmer je v skutočnosti naplnením prvého. Zaujímavé je, že oba rozmery vo význame myšlienkového obsahu a jeho zvukovej výstavby nemusia byť v priebehu deja v myšlienkovom zákryte. V Pikovej dáme sú epizódne vybočenia koncipované nezávisle od hlavnej dejovej línie a majú hudobne svoju vlastnú myšlienkovú a formovú výstavbu. Napríklad tretí obraz 2. dejstva je široko koncipovaná epizódna hudba so svojou hudobnou a myšlienkovou výstavbou. Do nej skladateľ organicky vkladá dve recitatívne scény, ktoré sú svojím rozsahom nepodstatné, no textovým a myšlienkovým obsahom dôležité pre ďalší vývoj deja. Navonok pôsobia tieto scény ako cudzorodý prvok v hudbe prebiehajúcej celým tretím obrazom. Ich hudobný materiál je oproti okolitej hudbe protikladný, kontrastný, vývoja schopný a využívajúci príznačný motivický materiál z významovo dôležitých scén. Myšlienkovo a hudobne obe scény súvisia nielen medzi sebou, ale predovšetkým súvisia s dejom drámy. Takže tieto scény majú aj funkciu prepojenia so vzdialenejšími scénami, dodávajú tak aj epizódnym scénam zmysluplnejší význam. Vložené výstupy, ktoré sa javili ako cudzorodý prvok v dominantnej hudbe scény, sa po analýze stávajú významným a nosným

v prostredí, v ktorom má (epizódna) hudba iné hudobné a myšlienkové smerovanie.

Ako vhodný príklad na tektoniku a tektonické myslenie je vhodná epizódna hudba tretieho obrazu 2. dejstva. Skladá sa z viacerých častí, z ktorých každá časť epizódy je samostatná. Odhliadnuc od vložených hudobných čísel je možné označiť celkovú formu epizódnej hudby ako voľnú formu A-B-C+coda. Čo je charakteristické pre epizódnu hudbu, že jednotlivé epizódy sú vytvorené v uzavretej myšlienkovvej a hudobne statickej forme. V nej skladateľ pracuje s hudobným materiálom klasickým spôsobom – opakovaním, prirad'ovaním, variovaním. Pre dirigenta to znamená, že tektonika interpretácie sa riadi frázovaním, tonalitou, harmóniou a pravidelne, periodicky členenou metrorytmikou. Aby sa v interpretácii vyhlo statickosti vyplývajúcej z periodickej stavby formy, je potrebné a vhodné spájať frázy do väčších celkov.

11. scéna, takty 93 – 112

Фразовое членение: 2+2+4+2+2+4+4

Тектонико-интерпретацное членение: 4+4+4+4+4

Do epizódnych scén vložené, významovo dôležité dva výstupy sú komponované v dynamicky otvorenej forme. Z hľadiska deja majú tieto výstupy vlastnú dynamickú myšlienkovú a dramatickú tektoniku, ktorá najmä v druhom myšlienkovovo-evolučnom výstupe má silný gradačný charakter s kulmináciou

v závere výstupu. Hudobná tektonika podčiarkuje a naplňuje tieto tendencie v dynamicky otvorenej forme využívaním princípu motivického prirad'ovania a harmonického rozvíjania. Tektonika interpretácie výstupu Lízy a Hermana sleduje predovšetkým myšlienkovú výstavbu textu. Tá svojím významom presahuje tektoniku hudobného frázového uvažovania, ktoré sa nachádza v epizódnej hudbe. Čajkovskij tu využíva vnútorné členenie, no na rozdiel od epizódnej časti je nepravidelné, kopíruje obsahovú líniu výstupu. Priebežné harmonické, tonálne centrá a ich posuny nie sú v tomto výstupe záväzné pre tektoniku interpretácie, majú skôr význam krátkodobého stupňovania a uvoľňovania napätia. Ich význam narastie v závere scény prudkou myšlienkovou, harmonickou a dynamickou gradáciou s otvoreným záverom. Nepravidelné hudobné vnútorné členenie výstupu má svoju myšlienkovú a výrazovú logiku. Pre interpretačnú tektoniku je však rozhodujúca tektonika textu, ktorá sa vie v interpretácii preniesť ponad hudobné cezúry fráz, čím interpretáciu spája do významovo väčšieho celku. Pre výstavbu a plynulosť väčších tektonických blokov je dôležitá tempová, metroritmická, dynamická a aj agogická jednoliatosť. Výstup sa začína taktom 33 a v uvedenom príklade pokračuje taktom 52. V takte 56 začína posledný charakterový tektonický blok vo výstupe, ktorý krátko a prudko graduje a v jeho kulminácii zaznie motív troch kariet.

15. scéna, takty 33 – 65

19 Andante C: [♩ = 72]

I. 3

I. espress.

pp

p

f

Лиза / Lisa

По-слу-шай, Гер-ман!

Pa-slu - šai, Ger-man!

(Входит Лиза в маске)

Ты на-ко-меш - ro!

Ты, на-ка-жет - ta!

Andante C: [♩ = 72]

[illegible][illegible]

Frázové členenie: 4+3+6+4+6+4+5

Tektonicko-interpretáčné členenie: 7+10+15



Pokračovanie v nasledujúcom čísle.

JÁN VALACH
SLOVENSKÝ HUDOBNÝ SKLADATEĽ
V BELGICKOM UMELECKOM PROSTREDÍ

PhDr. Ľudmila ČERVENÁ, PhD.

cervena.ludmila@gmail.com

Súkromné konzervatórium Pink Harmony, Zvolen

Abstrakt

Ján Valach žije od roku 1971 v Belgicku. Založil a dirigoval Antverpský komorný zbor, bol dirigent Kráľovskej flámskej opery v Antverpách, opery v Gente, umeleckým šéfom a dirigentom Kráľovskej oratoriálnej spoločnosti Arti vocali Antwerpen. Ako dirigent a koncertný organista vystupoval vo významných svetových hudobných strediskách ako Londýn, Paríž, Štrasburg, Brusel, Viedeň, Salzburg, Rím, Zürich, Berlín, Hamburg, Moskva, New York, Boston, Cleveland, Los Angeles a i. Hostoval v mnohých orchestroch a profesionálnych zboroch v Európe a USA. Zasadal v porotách medzinárodných súťaží, prednášal o hudobno-pedagogických problémoch a viedol semináre o českej a slovenskej hudbe.

Abstract

Ján Valach has lived in Belgium since 1971. He founded and conducted the Antwerp Chamber Choir, and he has been conductor of the Royal Flemish Opera in Antwerp and of the opera in Ghent and artistic director and conductor of the Arti vocali Antwerpen Royal Oratorio Society. As conductor and concert organist he appeared in such leading world musical centres as London, Paris, Strasbourg, Brussels, Vienna, Salzburg, Rome, Zurich, Berlin, Hamburg, Moscow, New York, Boston, Cleveland, Los Angeles etc. He has made guest appearances in many orchestral and professional bodies in Europe and the USA. He was a jury member in international competitions, lectured on problems of musical pedagogy, and led seminars on Czech and Slovak music.

<http://hc.sk/en/hudba/osobnost-detail/1935-jan-valach>

Záujem o osobnosť organistu, dirigenta a hudobného skladateľa Jána Valacha narodeného 22. septembra 1925 v Hnúšti, žijúceho od roku 1970 v belgickom meste Antverpy, vychádza z môjho viacročného záujmu o hudobnú regionalistiku mesta Banskej Bystrice, kde Ján Valach v 60. rokoch minulého storočia pôsobil a s ktorým už od roku 2003 udržiavam písomný i osobný kontakt.

V tejto súvislosti ma zaujali otázky, ako sa Ján Valach adaptoval v cudzom prostredí, v novej kultúrnej oblasti, aké je prepojenie jeho umeleckého smerovania s pôvodnou vlasťou a napokon aj akú odozvu má jeho umelecký odkaz v rodnej krajine. Sú to totiž otázky, ktorých sa v slovenskom hudobno-kultúrnom prostredí

dotýkame akosi ostýchavo, a to aj napriek tomu, že práve on, ako jeden z mnohých, musel hľadať novú identitu bez historických koreňov v cudzine.

Ján Valach po absolvovaní pražskej Akadémie múzických umení v roku 1952 odbor organ u Jiřího Reinbergra a dirigovanie u Karla Ančerla, Metoděja Doležila a Róberta Brocka sa v slovenskom profesionálnom hudobnom prostredí orientoval na koncertnú dráhu sólového organistu.⁴¹ Získal významné ocenenia na prestížnych organových festivaloch v Európe. Stal sa laureátom Medzinárodnej súťaže v Gente (1958), ktorá mu otvorila možnosti umeleckej konfrontácie vlastnej interpretačnej spôsobilosti na ďalších medzinárodných súťažiach a festivaloch – Internationales Orgelspiel Zürich (1968), Orgel-Festival Bonn a Holland Festival (1969). Úspechy na medzinárodných fórach mu priniesli možnosť i organového sólistického pôsobenia v Cairo Symphony Orchestra v Káhire (1967) so slávnym francúzskym dirigentom Charlesom Munchom.

Pôsobenie Jána Valacha na Slovensku do roku 1970 popri poste koncertného organistu charakterizovala aj snaha o dirigentské pôsobenie, spočiatku na mieste korepetítora, neskôr asistenta dirigenta a zbormajstra v opere SND v Bratislave, kde získal základnú orientáciu v literatúre i praxi operného dirigenta. Hneď jeho prvá samostatná príležitosť na poste umeleckého šéfa a dirigenta Opery Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici v roku 1963 sa zapísala do histórie slovenskej hudobnej kultúry uvedením pôvodnej verzie opery *Krútnava* Eugena Suchoňa.⁴²



<http://www.slovenskezahranicie.sk/sk/krajania-informuju/1905/pocta-profesorovi-janovi-valachovi-hudobnemu-dirigentovi-virtuozovi-a-pedagogovi-slovakovi-zijucemu-v-antverpach>

⁴¹ Bližšie pozri: ČÍŽIK, Vladimír: *Slovenskí koncertní umelci I*. Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1974, s. 131 – 135.

⁴² VAJDA, I. 1963. *Dramaturgický čin*. In: Slovenská hudba, roč. 7, 1963, č. 7, s. 213 – 214.

S jeho menom sa spája výrazný prienik súčasnej slovenskej tvorby od konca 60. rokov na európske pódia, čo možno konzekventne dokumentovať umeleckým, interpretačným, ale aj organizátorským vkladom Jána Valacha. Využíva všetky možnosti na propagáciu organovej, orchestrálnej a opernej slovenskej tvorby v exile ako výkonný umelec - organista a dirigent nielen na koncertných pódioch, ale aj v nahrávacích štúdiách.

Snáď najvýraznejšie, či najpôsobivejšie sa do šírenia slovenskej hudobnej tvorby v Belgicku zapísal naštudovaním belgickej premiéry opery *Krútnava* Eugena Suchoňa vo flámskom jazyku, ktorú uviedol ako dirigent s Kráľovskou flámskou operou v Antverpách⁴³ v rokoch 1968, 1969 a 1973 a v Gente v rokoch 1972 a 1973. Dobová belgická tlač v superlatívoch hodnotí premiéru ako titul roka⁴⁴ a ohlasy na predstavenia sa dostali i na stránky holandských, talianskych i newyorských novín.⁴⁵

Belgické umelecké prostredie prijalo Jána Valacha veľmi priaznivo a jeho umelecké sny dostávali reálnu podobu, k čomu prispeli i významné pedagogické posty profesora organovej hry na Hudobnej akadémii v Bruseli - Meise a profesora dirigovania na Kráľovskom konzervatóriu v Gente. Znamenalo to oveľa širšie spektrum uplatnenia vlastných pedagogických a tvorivých umeleckých ambícií, než aké mu poskytovala vlast'. Podľa dobovej kritiky⁴⁶ aj na vrchole svojho umeleckého pôsobenia na Slovensku nemal Ján Valach doma také možnosti a odozvu ako v zahraničí.

Po významnej antverpskej osobnosti – *Lodewijkovi De Vochtovi* – hudobnom skladateľovi a dirigentovi prevzal Ján Valach umelecký patronát nad veľkolepou hudobnou udalosťou, historicky tradičným, veľkonočným uvedením *Matúšových*

⁴³ Pozri LABÁTH, Vladimír, VYSKOČIL, Kamil. 1968. *Antverpský triumf*. In: *Život*, 1. 5., s. 6 – 9.

⁴⁴ Z belgickej kritiky vyberieme aspoň najprestížnejšie tituly: Pierre Denis: *Sensationnelle création pour la Belgique d'une admirable opéra tchèque Krutnava (qui a reçu le titre de La Tornade) d'Eugène Suchon*. In: *La Critique*, Brusel, 26. 4. 1968; Olivier: *La creation en Belgique de Krutnava d'Eugène Suchon est triomphalement accueillie*. In: *Le Matin*, 8. 4. 1968; L.Ceunen: *Nederlandse première van De Wervelstorm*. In: *Het toneel*, 12. 4. 1968.

⁴⁵ V holandských denníkoch: *Haagse courant*, 10. 4. 1968 (Antwerpen ontving met De wervelstorm be-langwekkende opera), *Het Binnenhof s-Gravenhage*, 18. 4. 1968 (De wervelstorm. Opera van Eugen Suchon kreeg première in het Nederland; v talianskom časopise *Mondo lirico*. Anno XI, vol.V, N.1, Juli-Augustus, 1969, page 27; v poprednom newyorskom opernom časopise *Opera News* 15. júna 1968, volume 32, Number 27, uviedol kritiku od Luciena Theunsa;

⁴⁶ *Československá kultura v Belgicku*. In: *Pravda*, 14. 12. 1968.

pašii Johanna Sebastiana Bacha, ktorých tradíciu začal ešte v roku 1887 národný belgický skladateľ Peter Benoit. Od roku 1977 do roku 2000 ich v Antverpách každoročne uvádzal sám Ján Valach.

Rad koncertných, oratoriálnych a operných uvedení diel európskej hudobnej klasiky s belgickými, ale i ďalšími zahraničnými orchestrami,⁴⁷ podľa dobovej tlače s vysokým kreditom hudobného naštudovania, s dôrazom na diela stredoeurópskej a slovanskej proveniencie⁴⁸, ako aj mnohé koncertné turné vo významných svetových hudobných strediskách a na festivaloch Európy, Afriky a USA mu umožnili využiť svoju dlhoročnú interpretačnú skúsenosť na realizáciu veľkého počtu gramofónových i CD nahrávok pre firmy EMI-His masters' voice, (unikátna séria 5 platní Great Organ Classics), Columbia, Decca, Forlane-Paris, CBS, Edi-Pan Roma (prvá stereo nahrávka flámskeho národného diela *Rubenskantáta* od P. Benoit), Koch-Schwann/Musica Mundi, Pavane Brusel, etc. Okrem toho uskutočnil aj prvú kvadrofónnu nahrávku Dvořákovvej *Novosvetskej symfónie* na svete s Fiharmóniou Hungarica pre firmu Decca a prvú stereo nahrávku Fibichovej symfonickej básne *V podvečer* so známym Poemom.

Významné umelecké postavenie, úspechy za dirigentským pultom a písťalami kráľovského hudobného nástroja – organa ho viedli v Antverpách i k výraznejšej skladateľskej aktivite, ktorá je na Slovensku úplne neznáma, hoci kompozičné prvotiny Jána Valacha spadajú ešte do čias štúdií na tisovskom gymnáziu, neskôr na bratislavskom konzervatóriu u Jána Cikkera a na prvých dirigentských postoch v amatérskych zborových i orchestrálnych telesách v Čechách⁴⁹ a na Slovensku.⁵⁰

⁴⁷ Spomeniem aspoň Komorný orchester Cleveland, USA, Limburský symfonický orchester, Holandsko, Filharmonia Hungarica, Poznaňský filharmonický orchester, Poľsko a i.

⁴⁸ Nemožno nespomenúť Dvořákovu *Novosvetskú symfóniu*, oratórium *Stabat Mater*, Smetanovu *Mou Vlast*, Českou píseň, operu *Predaná nevesta*, Fibichov *V podvečer*, Janáčkovho *Tarasa Bulbu*, Martinů *Grécke pašie*, ale i Prokofjevov *3. klavírny koncert* s Jurijom Bukovom.

⁴⁹ Počas štúdií na AMU v Prahe dirigoval Symfonický orchester ministerstva dopravy, s ktorým uvádzal aj diela súčasných skladateľov.

⁵⁰ V rokoch 1954 – 1962 bol dirigentom Spevackého zboru slovenských učiteľov, pre ktorý skomponoval rad úspešných úprav slovenských ľudových piesní, najznámejšia z nich je *Tancuj, tancuj, vykrúcaj...* Mnohé boli pretlmočené i do flámčiny pre pedagogické potreby.

Valachova kompozičná aktivita vychádza predovšetkým z jeho interpretačných skúseností. Zborová dirigentská prax v Speváckom zbore slovenských učiteľov predurčila jeho tvorbu pre spevácke zbory a cappella, aktívna dlhoročná činnosť koncertného organistu podnietila organovú tvorbu a z bohatých interpretačných skúseností v uvádzaní opernej, ale najmä kantátovej a oratoriálnej tvorby, sa rodí aj jeho vlastná kantátová a oratoriálna hudobná tvorba.

Počiatok jeho aktívnej autorskej tvorby spadá do polovice 50. rokov, do obdobia pôsobenia v Speváckom zbore slovenských učiteľov, pre ktorý skomponoval viaceré zborové diela, niektoré ocenené aj v súťaži Povereníctva školstva a kultúry a Slovenským hudobným fondom v rokoch 1958 a 1959. Ide o mužské zbory na texty člena SZSU Jána Frátrika - *Slovenská pieseň* (1958), ľudová balada *Margita a Besná* (1957), *Spev mieru* (1956), *Ovručské pole* (1957) a úprava ľudovej piesne z Križovian *Spočíň, slnko, spočíň* (1960). Aj napriek tomu, že svoje zborové skladby tvoril v čase akútneho nedostatku zborovej literatúry súčasných skladateľov pre mužské zbory na Slovensku, jeho kompozície - prezrádajúce vplyvy avantgardného smerovania v harmonickej sadzbe a exponovanej expresie vo výrazových interpretačných postupoch, predovšetkým v kompozícii *Margita a Besná* - neuspokojovali princípy jednoduchosti, zrozumiteľnosti, masovosti a ľudovosti vtedajšej estetiky socialistického realizmu. Nestali sa tak trvalou súčasťou repertoáru SZSU a dodnes nie sú známe slovenskému publiku.

K tvorbe mužských zborov sa Valach príležitostne vrátil v 70. a najmä 80. rokoch v Belgicku, keď na objednávku Vinohradského mužského zboru v Prahe komponoval duchovne orientované kompozície na texty českých, nábožensky reformne orientovaných poetov (Hana Žežulová: *Přijď, Veni Creator*, 1975, Karel Šoun: *Poslední píseň*, 1981, Jan Heller: *Poslední hodina*, 1982, Alois Adlof: *Mladé srdce*, 1985, Miluše Beníšková: *Jen z Tvé lásky*, 1989). Fatálna atmosféra kompozícií vychádzajúca z vnútornej výpovede a intímnej modlitby človeka - jednotlivca v dave, ako spovede z vlastného konania pred sebou samým, núti k zamysleniu sa o podstate existencie ľudstva na Zemi a jeho zodpovednosti k nej v čase vojen, neslobody, týrania a morálneho pustošenia. Meditatívny charakter má i filozofická spoveď Davida Mikoláška v zborovej kreácii *Důvod k radosti* pre miešaný zbor

Lýdie Pospíšilovej v Brne, komponovaná v roku 1987. Hudobne v nich Valach využíva deklamované postupy recitatívneho charakteru, čomu podriaďuje melos i metrorýtmus, harmonicky vyúsťujúci do intervalových štruktúr tonálnej bázy. Valach, žijúci na druhej strane rozdeleného sveta, v nich hlboko cíti a prežíva bariéru uzavretosti rodnej krajiny, sám od nej odlúčený, osamotený a starnúci.

Osobitú súčasť Valachovej kompozičnej tvorby a cappella tvoria skladby pre miešaný zbor. Časť z nich spadá ešte do 50. rokov 20. storočia, t. j. do obdobia jeho pôsobenia na Slovensku, avšak kompozične, interpretačne i emocionálne k vzácnym hudobným výpovediam patria úpravy ľudových piesní, sčasti komponovaných na objednávku pre Scholu cantorum v Zlatých Moravciach a jej dirigenta profesora Júliusa Podhorného. Pochádzajú zo začiatku a prvej polovice 70. rokov a vytvorené boli v Belgicku v období, keď sa Valach v novej vlasti ešte len udomáčňoval. Perspektíva nekonečnosti návratu a tvrdej, každodennej reality ho ešte priamo neohrozovala, a radostné spomienky i nežnú nostalgiu za domovom ešte nestihol zastrieť prach času. Už ako skúsený člen poroty medzinárodného zborového festivalu v Neerpelte, poznajúc nové európske trendy v oblasti zborovej kompozičnej tvorby sa sám pokúsil o inovačné využitie slovenského hudobného folklóru nadčasovým a nadregionálnym pohľadom z perspektívy európskeho horizontu na špecifikum slovenskej ľudovej piesne v jej verbálnej, poetickej i melodickej danosti. Využitie onomatopoickej zvukomalebnosti ľudovej poézie uplatňujúcej sa vo verbalizácii hlások či charakteristických slabík, zdôrazňovanie tanečného rytmu dotykmi na telo, šepotom, dialogizovaním textu antifonálnym i responzoriálnym spôsobom, jemné flirtovanie i smutné láskanie je vtipne myslené a zoradené v mikroštruktúrach v kvázi zborovej suite 9 slovenských ľudových piesní striedajúc kontrastné piesne rýchla – pomalá – rýchla... Tri z nich – *Ej, točí sa mi točí, Láska, bože láska* a *Tancuj, tancuj vykrúcaj* vydal aj Osvetový ústav v Bratislave v roku 1972 pod názvom *Tri ľudové piesne*. Ostatné piesne – *Teče voda teče* – *Vrť sa dievča* – *Vysoko zornička* – *Prší, prší* – *Pod tým naším okienečkom* – a *Čačina* ešte len čakajú na svojho slovenského poslucháča. Belgické publikum však vďaka pohotovému prekladu skladateľa a prebásneniu belgickou poetkou pani Tuke Boon pozná niektoré z nich aj vo

flámskom jazyku (*Dans nu... Tancuj, tancuj, Liefde, o jij liefde... Láska, bože láska*). Niektoré Valachove úpravy slovenských ľudových piesní s pôvodným slovenským textom (*Prídi Janík premilený* a *Prší, prší*) spievajú aj deti z detského zboru v antverpskej štvrti Ekeren, ktoré dirigent pán H. Cleymans premiéroval v roku 1977.

V belgickom hudobno-kultúrnom prostredí našli odozvu aj niektoré ďalšie miešané zbory Jána Valacha. Z nich miešaný zbor pod názvom *Psalms 23*, v pôvodnej verzii *Vždy s tebou jsem* z roku 1953 na text Marie Rafajovej, bol preložený do flámčiny a v rôznych autorských úpravách – okrem a capella aj s klavírom, organom, dychovým kvintetom – sa často uvádza na koncertných pódioch v Belgicku. Kompozícia bola nahratá i na LP platni v edícii Supraphon v roku 1982 v albume *Ať píseň zní*, z politických dôvodov však pod pseudonymom – J. V. Sinecký.⁵¹ V Belgicku vyšla v roku 1999 tlačou vo vydavateľstve Digital Musicprint Antwerpen, podobne ako belgická verzia miešaného zboru *Jak rád bych zpíval* (*Ik wil wel zingen*) z roku 1956 na pôvodný český text Bohumila Kejřa.

Valachova organová tvorba vyrastá z potreby prehovoriť nástrojom jemu vlastným – bohatosťou zvukového diapazónu organa. Práve možnosti využívania najrôznejších dynamických kontrastov, farebnosti registrov, ktorými disponujú mnohé nástroje v Antverpách i v Bruseli, oslovili a inšpirovali Valacha k tvorbe dramaticky až sugestívne komponovaných organových diel, pričom uplatňoval vlastnú kompozičnú invenciu v obľube sekundových a zväčšených kvartových intervalových vzťahov. Jeho strhujúci triptych *Apokalypsa* z roku 1987, s podtitulmi *De losbandigheid van de wereld*, *Gods Toorn*, *Hymne van de verlost* (*Neviazanosť sveta – Boží hnev – a Hymna vyslobodených*), harlekýnsky tanečným ostinátnym rytmom, mnohosekundovými akordickými clustrami, i veľkolepou ódickou hymnou, s dôrazom na invenčnosť využívania registrov, zvukovo demonštruje ilustratívny štýl – využívajúc krajné možnosti prerozprávania pocitov z posledných chvíľ života ľudstva.

⁵¹ Pseudonym je odvodený od hory Sinec nad rodnou Hnúšťou.

K dielam vychádzajúcim prevažne z kultúrnej tradície Belgicka možno radiť organovú báseň *Laken* – názov kráľovského sídla v Bruseli, komponovanú na počesť kráľovnej Fabioly v roku 1986. Zámer – podať zvukomalebný obraz zeme, jej minulosti, súčasnosti a budúcnosti, charakterizuje bitonalita, bohatosť kvartových akordických štruktúr anticipujúcich slovenskú melodiku nad basovým vedením melodického kontrapunktu, s nápaditými rytmickými i melodickými inverziami.

V *Baladickej trilógii*, víťaznej kompozícii skladateľskej súťaže Barona Flor Peetersa z roku 1992, Valach prejavuje svoj občiansky nesúhlas k deštruktívnym urbánnym zásahom v historickom centre Antverp, vyjadruje v nej osobné pobúrenie a ľútosť. Táto idea je hudobne realizovaná najmä v druhej časti (Ária), kde sa hrou na troch manuáloch pokúša dosiahnuť osobitú zvukovú farebnosť. Melodická línia je vedená v paralelnom dvojhlase v sekundovom intervale, kde sólový hlas je výraznejší, druhý veľmi slabý. Tým sa vytvára akoby nový organový register, pričom oba hlasy sú hrané jednou rukou na dvoch rôznych manuáloch.

Organová *Mozaik aus b-a-c-h*, komponovaná v roku 2000 pri príležitosti Roku Bacha, je skutočnou mozaikou nálad človeka – akým J. S. Bach bol. Hneď prvý takt tvorí hudobný akronym ako hlavný motív – B-A-C-H – vertikálne vrstvený do súzvukov zväčšených kvárt. Rôznym tvarovaním motívu do rôznych transpozícií, do rôznych rytmických, formových a najmä hlasových polôh vznikne mozaika kontrastných nálad – dravosť, energickosť, melanchólia, lyrickosť. Nachádzame v nej dokonca dialóg medzi Johannom a Annou Magdalénou – motív b-a-c-h prerušovaný intonáciou ľudského hovoru.

Z tohto pohľadu nie sú zanedbateľné i kompozície vychádzajúce zo slovenskej barokovej inštrumentálnej hudby z anonymných zbierok 17. a 18. storočia, ktoré Valach komponoval v 2. polovici 50. rokov, teda v čase, keď ich slovenská hudobná historiografia prvýkrát sprístupňovala odbornej verejnosti. Ide o *Levočský pestrý zborník* z rokov 1660 – 1670 a *Fantasia-Suita sopra „Melodiarium Annae Szirmay“* z 18. storočia. Kým prvý zborník reprezentuje výber krátkych dobových tanečných útvarov v úprave pre organ, dokumentujúci hudobný

repertoár šľachtickej vrstvy, v ktorom sa nachádzajú aj tance slovenskej proveniencie, druhý zborník má charakter ucelenej koncertnej kompozície s autorským vkladom Jána Valacha vychádzajúci z pôvodného tanečného materiálu. Obidve zbierky spracoval Ján Valach pre vlastnú potrebu koncertnej praxe predovšetkým v zahraničí a dodnes sú súčasťou jeho koncertného repertoáru.

Valachova mnohoročná spolupráca na poste umeleckého šéfa a dirigenta s najväčším oratoriálnym vokálnym telesom v Belgicku, 150-členným zborom Arti Vocali, a jeho bohatá skúsenosť z uvádzania kantátových a oratoriálnych diel v Belgicku, pripomením Nemecké Requiem Johannes Brahmsa, Requiem W. A. Mozarta, Requiem G. Verdiho, oratórium Kristovo detstvo H. Berlioza a i. - ho primäla aj k vlastným vokálno-inštrumentálnym kompozíciám.

Elisabeth-kantátu pre sólo soprán, tenor, zbor a komorný orchester na slová flámskej básne - legendy o bratislavskej princeznej, neskôr sv. Alžbete, skomponoval pri príležitosti 750. výročia založenia najstaršej antverpskej nemocnice St. Elisabeth v roku 1988. Hudobne spracováva príbeh ilustrujúci rôzne nálady, dramatické situácie prostredníctvom zvukových farieb v zbore aj v orchestri. Podobne *Omša St. Elisabeth* hudobne vychádza z farieb vokálov a spoluhlások textu, pričom zaujímavo rieši rytmus slov.

Dominantným vokálno-inštrumentálnym dielom Jána Valacha je *De klepper/De klok, Strážca a zvon* - dvojdielne mystické oratórium pre sóla, zbor, detský zbor a orchester, na libreto Josa Stroobantsa, komponované v roku 1997 k 800. výročiu založenia najstaršieho ústavu pre malomocných v Belgicku, jestvujúceho pod názvom Ter Banck nepretržite dodnes.

Trom hlavným postavám oratória - Sybilla/Matka - soprán (harfa a drevené dychové nástroje), Malomocný/Hlas, hlas svedomia - kontratenor (violončelá), zakladateľ leprozéria Goswin III. - barytón (plechové dychové nástroje) - prislúchajú samostatné inštrumentálne skupiny ako špecifická inštrumentálna farba. Početnej skupine bicích nástrojov zodpovedá zbor. Ilustratívnosti kompozície napovedá využitie klapáčov (De Kleper) v 1. dieli ako symbol fyzicky i spoločensky vylúčených ľudí, ktoré sú v 2. dieli nahradené

zvonmi – symbolom nádeje a posolstvom k lepšiemu. V oratóriu Valach opúšťa sonorizmus a dramatickú expresiu ako nosnú hudobnú ideu, prikláňa sa viac k tonálnemu i modálnemu cíteniu. V druhom dieli, časť Balada o siedmich holubiciach je zámerne vystavaná na stredovekých stupniciach, nevynímajúc lokrickú na 7. stupni, ako symbolu víťazstva, ktoré v záverečnom choráli v vzostupnej melodickej línii v rozsahu viac než dvoch oktáv dynamicky graduje od „pp“ po tutti všetkých účinkujúcich na slová ... *“Ty, Hlas odvšadiaľ a znikade, hlas hlasov... spievaj, znej mocne a bezpečne... aby sme videli a spievajúc kráčali ta, kde by sme nikdy nešli.”* Dielo malo premiéru v roku 1997 v Leuvene, následne bolo uvedené v Antverpách i v Gente. Zaznelo aj v slovenskej premiére v marci 2008 v Bratislave.

Aj keď nie je kompozičná tvorba pre Jána Valacha profilujúcou umeleckou výpoveďou, rôznorodosť jej žánrovo-druhového zastúpenia dokumentuje nielen jeho príklon ku kultúrnym tradíciám a hodnotám novej vlasti, ale spätne zanecháva i odraz vlastného hudobného myslenia a formovania vychádzajúceho z rodnej krajiny – zo Slovenska.



<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/1935-jan-valach>

BIBLIOGRAFIA

- ČERVENÁ, L. 2004. *Ján Valach – organista, dirigent a skladateľ*. In: Hudobný život, roč. 36, č. 1
- ČERVENÁ, L. 2006. *Podiel Jána Valacha na formovaní slovenskej hudobnej kultúry*. In: K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera. Zborník z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry, konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006. Bratislava: SMA SHÚ, Katedra hudobnej vedy FFUK, Stimul, 2007
- ČERVENÁ, L. 2005. *Hudobná tvorba pre deti Jána Valacha – slovenského organistu, dirigenta a hudobného skladateľa žijúceho v Belgicku*. In: Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, 2005
- ČERVENÁ, L. 2006. *Zborová tvorba Jána Valacha*. In: Cantus Choralis slovac 2006. Zborník z medzinárodného sympózia o zborovom speve. Banská Bystrica, Pedagogická fakulta, UMB, 2008
- ČÍŽIK, V. 1974. *Slovenskí koncertní umelci I*. Bratislava, Slovenský hudobný fond, 1974
- FÜSSYOVÁ, G. 2005. *A z tváre myseľ žiari...* Kežmarok: ViViT s. r. o., 2005
- LEVAUX, T., et. al. 2006. *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du moyen âge à nos jours*. Éditions ART IN BELGIUM sprl., 2006
- VALACH, Ján: *Apocalypse*. Organ. Antwerpen: Digital Music Print, 1998
- VALACH, Ján: *Laken*. Organ. Antwerpen: Digital Music Print, 1998
- VALACH, Ján: *Balladische Trilogie*. Organ. Antwerpen: Digital Music Print, 1998
- VALACH, Ján: *Mosaik aus b-a-c-h*. Organ. Antwerpen: Digital Music Print, 1998
- VALACH, Ján: *Fantasia-Suita sopra „Melodiarium Annae Szirmay“*. Slowakia 17 – 18. c. Orgel. Heverlee: Euprint editions, 1998
- VALACH, Ján: *Levočský pestrý zborník Slovensko 1660 - 1670. Bunte Sammlung aus Levoča Slowakei 1660 – 1670. Výber a úprava pre organ - Auswahl und Bearbeitung für Orgel Ján Valach, 1956*. Heverlee: Euprint editions, 1998

PSYCHOFYZIOLOGICKÉ ASPEKTY V INTERPRETAČNOM PROCESE

Mgr. art. Lubomír RYCHLÍK

lubos.rychlik@googlemail.com

FMU AU

Banská Bystrica

Abstrakt

To, ako pracuje hudobníkovovo vedomie, podvedomie a emócie, je dôležitý faktor pri vystúpení na javisku, ako aj to, ako ho obecenstvo vníma. Na tomto základe sa potom odvíja hudobná komunikácia s poslucháčmi a vzťah medzi umelcom a obecenstvom. Zámerom výskumu je nájsť vhodné stratégie, spôsoby, techniky, metódy, ktoré by odstránili nežiaduce javy, pocity napätia alebo úzkostné stavy, ktoré znižujú, alebo vážne ochromujú umeleckú kariéru. Vedieť, ako eliminovať nežiaduce faktory pri vystúpení a dokázať plne využiť svoj potenciál pri hudobnom podujatí je túžbou mnohých študentov aj profesionálnych hudobníkov.

Abstract

The way how it works musicians consciousness, subconscious and emotions are an important factors in performance on stage, as well as how the audience perceive's him. On this basis further follows the musical communication with the listeners and the relationship between artist and the audience. The aim of the research is to find appropriate strategies, methods, techniques, methods that would eliminate the undesirable occurrences, feeling of tension or anxiety that reduce or severely damages stage performance of musician. Knowing how to eliminate these adverse factors that one can use his full potential on the stage is a desire of many students and professional musicians.

Žijeme v napätom období. Spoločenský systém je založený na individualizme, dravosti a expanzii neustáleho rastu, čo sa odráža aj v hudobnom svete. Život hudobníka je nesmierne náročným povoláním a uživiť sa hudbou znamená veľké psychické aj fyzické vypätie. Vyžaduje si veľkú dávku sebavedomia, svedomitú prípravu, nadanie, šikovnosť a inteligenciu.

Počet profesionálnych hudobných telies je dnes limitovaný. Byť úspešný na výberovom konaní a získať miesto plateného hráča v orchestri znamená preukázať mimoriadne schopnosti. Zlá ekonomická situácia spôsobuje, že aj na skromne platené miesto hudobníka prichádza veľký počet uchádzačov. Nároky, požiadavky neustále narastajú a s tým súvisiace psychické vypätie sa znásobuje. Aby sa človek uživil hudbou, musí byť aktívny a schopný pružne reagovať na požiadavky doby. To znamená koncertovanie, učenie, natáčanie, akceptovanie

ponúk zástupov a výpomocí. Popri mnohých týchto aktivitách je potrebné nájsť si čas a hodiny sa venovať cvičeniu na hudobnom nástroji, pretože neustále si udržiavať svoju profesionálnu úroveň je dnes nevyhnutné.

Stály tlak podávať stopercentné výkony, fyzická záťaž, emočné vypätie a krátke časové limity spôsobujú, že hudobníci často tomuto tempu už nestačia. Mnohí z nich to vnímajú ako zlyhanie a hľadajú únikové cesty, aby našli spôsob, ako uľahčiť psychickému tlaku, ktorý na nich tlačí zo všetkých strán.

Zlý výkon môže mať pre hudobníka fatálne dôsledky. Strata sebavedomia, neistota, tréma, strach z ďalšieho vystúpenia môžu byť následkom dlhodobých problémov. Vzniká tu riziko poškodenia vlastného renomé, strata pozície alebo aj zamestnania. Pre dobrú reputáciu sú dôležité konzistentné výkony. Ak hudobník nie je schopný takýchto výkonov, prestanú sa o neho zaujímať.

Približne tretina hráčov západných orchestrov berie lieky proti tréme, na upokojenie nervov, tzv. *beta blockers*, ľudovo nazývané *the public – speaking pill* (tabletky na verejné vystúpenia). Tieto sú v poradí na 5. mieste najpoužívanějších liekov v USA. Od roku 2009 sa každý rok predpíše 128 miliónov receptov tohto lieku. Vo veľkej miere sa tento medikament používa na krvný obeh a srdcové problémy, no značne silný trh je určený pre dopyt na nervozitu pri verejných vystúpeniach.⁵²

V extrémnych prípadoch sa niektorí umelci uchýľujú k sebazničujúcim tendenciám a ako barličky na narušenú psychiku používajú alkohol a drogy. V tomto prípade ide väčšinou o nakumulovanie pracovných a umeleckých problémov spolu s nezhodami v partnerských vzťahoch, nefungujúcim rodinnom živote a finančných i zdravotných problémov.

Samozrejme existujú bezpečné cesty ako eliminovať nežiaduce účinky trémy, ako stabilizovať vnútornú rovnováhu a úspešne čeliť narastajúcim tlakom a negatívnym formám moderného spôsobu života.

Tak, ako každý jeden človek je individuálnou osobnosťou, tak aj riešenia takýchto problémov sú individuálnou záležitosťou. Poniektorí hudobníci strávia roky študovaním Alexandrovej techniky, iní dajú prednosť meditácii, joge,

⁵² SOLOVITCH, S. 2015. *Playing Scared*, s. 104

relaxačným technikám, dýchacím cvičeniam, psychoterapii, hypnóze. Nápomocné môžu byť aj naše záujmy, koníčky a spôsob, ako trávime svoj voľný čas.

Naša spoločnosť je zameraná na výkon a úspech. Preto sme posadnutí svojím úspechom a snažíme sa odhaliť všetky dôvody, motivujúce prvky a praktiky, ktoré vedú k úžasnemu výkonu. A predsa otázka – ako eliminovať trému – zostáva pre mnohých navždy záhadou.

Prečo sa niektorým ľuďom darí uspieť v rozhodujúcej chvíli, zatiaľ čo iní sa potkávajú na každom kroku, hoci sa svedomito pripravovali a obetovali všetko zo svojho času a pohodlia? Je spôsob, akým sa učíme, študujeme, cvičíme, skutočne natoľko rozdielny jeden od druhého? Čo je následkom zlyhania a aké mechanizmy sú príčinou zlyhaní? Čo znamená blok, panika a ako k nim dochádza?

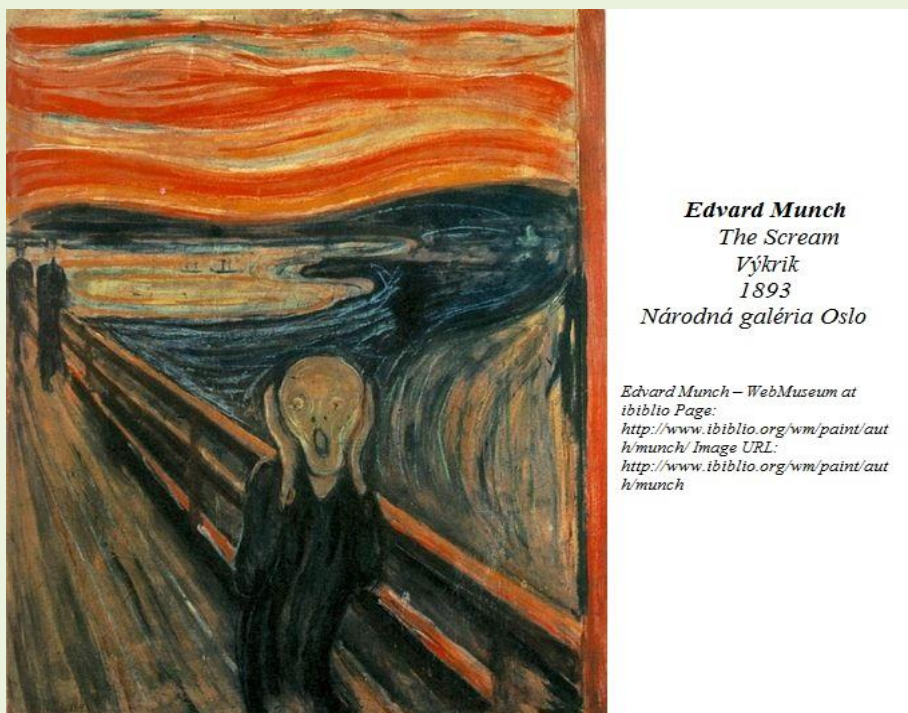
Tréma je silný pákový mechanizmus, ktorý vie nemilosrdne zovrieť a poškodiť tých, ktorí niekedy mali možnosť stáť pred poslucháčmi. Má devastujúci účinok na vysoko postavených ľudí, aj obyčajných študentov.

Porozumieť a prekonať tento fenomén znamená hľadanie, skúmanie, analyzovanie. Systematicky sledovať príčiny a dôsledky všetkého, čo s trémou akokoľvek súvisí a zahŕňa, a to aj aspekty fyziologické, psychologické a sociologické.

Javisko, publikum, skúšobná komisia, verejnosť sú niekedy tvrdou testovacou pôdou pre nervové vypätie, ale aký by malo zmysel usilovne študovať a cvičiť na hudobnom nástroji a hrať len za zatvorenými dverami sám pre seba?

Pre hudobníka nemôže byť väčšia radosť, ako podeliť sa a rozdávať hudbu bez ťažkého bremena trémy, pociťovať z hry pred obecenstvom radosť a príjemné vzrušenie, okúsiť opojný pocit umeleckého naplnenia.

Život hudobníka má svoje jedinečné a špecifické poslanie. Je omnoho zložitejší a pestrofarebnejší ako len jednoduchý zoznam úspechov, neúspechov, šťastných či bolestivých situácií. Je v ňom láska, zúfalstvo, smiech, slzy, príležitosti, zábava, sklamanie, prekvapenia, zázraky, cestovanie, dotyky, odmietnutie, potlesk, súperenie, prevraty, zlomené slová, objatia, cvičenie, túžby, strach, vytrvalosť, ctižiadosť, posadnutosť, chuť orieškovej zmrzliny, zvláštne čaro západu slnka a pocitu slobody.



Strach

Niekedy ma strach úplne paralyzuje. Zatmieva sa mi pred očami. Šedé tieňe vzrastajú a pohlcujú ma. Srdce mi búši, potom zasa vynecháva, zoviera sa. Pot mi steká po čele. Strácam súvislosti, noty mi behajú pred očami. Cítim sa sám vo svojom zlyhaní, ako malé dieťa, ktoré nemá možnosť kontroly nad svojimi pohybmi. S očami naplnenými žiaľom sa strácam v rytme a rozchádzam sa s klavírom. Zahanbený začínam znovu a opäť vypadávam. Moje uši mi horia pri predstave, ako sa zo mňa ľudia смеjú a zabávajú a neviem si predstaviť, ako budem čeliť svojmu pedagógovi, keď skončím. Precitujem trápnosť tejto chvíle, ako aj vlastnú hlúposť. Vypadneš raz a je to nepozornosť, nešťastná náhoda, ale keď sa to zopakuje, je to záležitosť mozgu. Je to moja najhoršia skúsenosť so zlyhaním a vôbec sa nad to nedokážem povzniesť.

Tréma u špičkových umelcov

Každý, kto raz prežil zmrazenie svojho organizmu pred publikom, sucho v krku, potenie rúk a neschopnosť koncentrácie na pódiu, sa dokáže živo vcítiť a rozumie. Tréma alebo nervozita z vystupovania je záhadným aktom zlyhania našej pozornosti a koordinácie svalových orgánov. Hovorí sa, že je bežná ako nádcha. Veľa hudobníkov trpí na pódiu silnou trémou a časť z nich kvôli nej aj zanechá koncertnú dráhu nadobro.

Zdalo by sa, že tréma postihuje najmä úplných nováčikov, ktorí len začínajú nadobúdať skúsenosti a hľadajú svoju cestu na výslnie. No nie je to tak. Príklady dokazujú, že má rovnako devastujúci efekt na profesionálov a slávnych ľudí, ktorí už vystupujú, alebo vystupovali pred publikom dlhé roky.

Tréma nie je problém len u hudobníkov, ale postihuje rôzne profesie: prezidentov, hlásateľov, hercov, tanečníkov, sudcov, športovcov, učiteľov, obchodníkov, kňazov, skrátka všetkých tých, čo majú čo do činenia stáť pred verejnosťou.

Medzi slávnych ľudí, ktorí priznávali trému, patria napríklad *Barbara Streisand*, *Laurence Olivier*, *Maria Callas*, *Ella Fitzgerald*, *Stephen Fry*, *Enrico Caruso*, *Mel Gibson*, *Luciano Pavarotti*, *Hugh Grant*, *Paul McCartney* a ďalší.⁵³

Je takmer až neuveriteľné, že aj nesmierne nadaní a úspešní ľudia trpia úzkosťou a neistotou. Príkladom môže byť **Hugh Laurie**, herec, komik, spisovateľ a režisér. Je medzinárodne známy, nesmierne populárny a veľmi žiadaný. Napriek tomu trpí Laurie pocitom nedokonalosti, ťažko sa so svojím hereckým výkonom stotožňuje a má neustály strach, či dostane ďalšiu rolu. Najlepší anglický herec na Shakespearove hry, Sir **Laurence Olivier**, začal trpieť trémou až na vrchole svojej kariéry. Keď hral úlohu Otella v národnom divadle v roku 1964, musel ho každý večer na javisko dotlačiť divadelný manažér. Požadoval, aby sa mu ďalší herci, ktorí s ním hrali, nepozerali do očí, pretože sa nemohol sústrediť.⁵⁴

⁵³ SOLOVITCH, S. 2015. *Playing Scared*, s. 3.

⁵⁴ RYCHLÍK, L. 2013. *Tréma pri vystúpení*, s. 14.

Významná česká herečka *Květa Fialová* pri rozhovore s novinármi priznala, že keď išla hrať premiéru v divadle, mala taký strach z vystúpenia, že si večer cestou do divadla vyberala tie najtemnejšie opustené pražské uličky a dúfala, že ju niekto prepadne, zabije, a tak do divadla nikdy nedôjde. A predsa to na jej výkone nikdy nikto nezbadal.

Džez popová rakúska speváčka *Susana Sawoff*, ktorá pôsobí na pódium tak suverénne a prirodzene, počas turné od nervozity z vystúpenia vôbec nie je schopná spať. Ani po skúsenostiach a rokoch vystupovania sa to nezlepšuje, a to už má za sebou viac ako desaťročnú kariéru.

Slávny klavirista *Vladimir Horowitz* opustil koncertné pódium na dvanásť rokov, aby sa psychicky vyrovnal s trémou. V deň koncertu zachovával striktný režim dňa a rovnaký jedálny lístok. Na jednom z jeho vystúpení ho museli doslova vtiahnuť na pódium zo šatne, a vtedy Horowitz predviedol jeden z najlepších výkonov v jeho živote.⁵⁵

Znamená to, že tréma môže mať aj pozitívny charakter? Španielsky klasický gitarista a pedagóg *Andrés Segovia* sa dokonca domnieva, že tréma je znakom talentu. Sám sa priznal, že každá jeho kosť v tele sa trasie, keď má ísť hrať na pódium. A predsa dokáže predviesť jedinečný výkon.⁵

Tréma v športovom svete

Victoria Pendleton je olympijská víťazka a šampiónka deviatich svetových titulov v dráhovej cyklistike. Jej zázračná kariéra je pretkaná pochybnosťami, osobnými krízami, citlivou a zraniteľnou povahou. Svoj zúfalý smútok, pocit menejcennosti a napätie z pretekov zvykla riešiť tak, že si zarezávala do ruky armádnym švajčiarskym nožom. Jednoducho potrebovala uvoľniť napätie, zbaviť sa nežiaduceho pocitu návalu smútku a tento nezmyselný akt jej prinášal pocit otupenosti a znecitlivenia. Akoby fyzická bolesť utlmila, alebo na čas oddialila psychické trápenie.

⁵⁵ SOLOVITCH, S. 2015. *Playing Scared* s. 2.

⁵ Ibidem, s. 2.

Ako je vôbec možné, že za takýchto podmienok bola Victoria Pendleton schopná podať najlepšie športové výkony? Mladá žena, ktorá bola nesmierne úspešná a zároveň neskutočne zraniteľná, vydržala v tomto súťaživom tvrdom a nemilosrdnom svete športu so svojou krehkou psychikou.

Odpoveďou je pravdepodobne skutočnosť, že vrcholový šport má finančné prostriedky na to, aby poskytol každému atlétovi osobného psychológa a ďalších odborníkov, ktorí so športovcom pracujú, aby bol schopný dosiahnuť čo najlepší výsledok. To sa udialo aj v prípade olympijskej víťazky Victorie Pendleton, ktorej pomohol odborný psychológ zbaviť sa pocitu viny, menejcennosti a obrátiť aj zmeniť svoje vedomie na pozitívne myslenie o svojej osobe, charaktere, schopnostiach ako v profesionálnom živote, tak aj v jej osobnom živote.

Športová psychológia sa začala uplatňovať už od 50. rokov 20. storočia a v dnešnej dobe už je dômyselne prepracovaná. Vrcholový športovec je obklopený tímom profesionálnych zamestnancov, ako sú tréner, lekár, psychológ, masér, kuchár, diétny poradca a pod. A tomu potom zodpovedajú aj výsledky.

O takýchto výsadách sa môže hudobníkom len snívať, aj keď obidve profesie majú podobný charakter v tom, že vyžadujú dlhé roky odbornej prípravy a výsledok je závislý od určitého časového úseku, kedy športovec, ako aj hudobník stoja pred divákmi v očakávaní najlepšieho výsledku alebo výkonu. A podľa významu a veľkosti daného podujatia môže od týchto momentov závisieť úspech, sláva, peniaze, ponuky, zamestnanie, dobré renomé, hviezdna budúcnosť alebo aj naopak.

Už za totalitného systému bol šport natoľko významný, že štát vynakladal nemalé prostriedky na to, aby získal prvenstvo na svetových športových podujatiach. Telovýchovné a športové strediská východného bloku, kde sa vychovávali nádejní športovní adepti, boli postavené na systéme prísnej disciplíny a štruktúrovaného režimu dňa. Bolo presne stanovené, koľko hodín je potrebné na tréning, koľko hodín na prípravu do školy, koľko hodín na spánok. Presne vymedzená strava, aby jedlo obsahovalo mäso, zeleninu a mlieko v takom pomere, aby sa mladý organizmus mohol fyzicky čo najlepšie upevňovať. Dosahovali sa fantastické výsledky. No politický tlak a snaha o prvenstvo socialistických štátov

často viedli aj k nečistým spôsobom, dopingovým praktikám a podvodom. Ale takéto praktiky sa diali na oboch stranách, čo napokon viedlo k degradácii vrcholového športu a k sprísneniu kontroly a zmene medzinárodných pravidiel.

Svet klasickej hudby nemá taký význam pre širokú verejnosť a vplyvných ľudí v tom istom meradle ako šport. Preto si nádejní študenti a adepti musia hľadať vlastné cesty a riešiť problémy a úskalia profesionálneho hudobného života vlastnou cestou a vlastnými prostriedkami. Pokiaľ má človek počas svojich štúdií šťastie na dobrého pedagóga, je to veľká pomoc a môže sa veľa naučiť. Ale žiadny učiteľ nemá taký široký záber, aby zastúpil úlohu iných profesií, ktoré súvisia so súčasnými trendmi v príprave na profesionálny výkon.

Psychologické faktory strachu, trémy a emócií

Tak, ako v každom ľudskom odbore a profesii, aj psychológia má rada presné vymedzenia názvov a termínov. Niektorí psychológovia uvádzajú, že strach je čisto psychická záležitosť, zatiaľ čo úzkosť už je sprevádzaná aj fyzickými problémami. Úzkosť k svojmu vzniku nepotrebuje konkrétnu situáciu v porovnaní s trémou, ktorá je zasa viazaná k určitej očakávanej situácii, ktorá je veľmi konkrétna a obávaná.⁵⁶

Tréma pochádza z latinského slova *tremendus*, čo znamená chvenie, triasť sa, ale aj strach pred niečím. Oficiálna definícia znie: Duševný stav, charakterizovaný syndrómom zvýšeného vzrušenia, napätia a strachu, ktorý viaže negatívne očakávania subjektu ohľadom kvality výkonu v osobne významných a výkonovo náročných situáciách. Trému možno považovať za určitý druh strachu, lebo oba pojmy sú významovo blízke.⁵⁷

Tréma ako forma strachu je bežný psychologický jav, ktorý pozná každý z vlastnej skúsenosti. Strach je vždy negatívny pocit, pretože spôsobuje vznik frustrácie. Z jeho charakteru vyplýva, že organizmus viac-menej predpokladá neúspech v činnosti, ktorá je motivovaná strachom. Strach podnieti konanie,

⁵⁶ GARIBAL, G. 2013. *Tréma* s. 29.

⁵⁷ BOURNE, E. 2010. *The Anxiety & Phobia Workbook*, s. 6.

ktorého výsledkom je únik z telesnej alebo psychicky ohrozujúcej situácie. Strach je v podstate zážitok z nebezpečnej situácie.

V mimoriadnych prípadoch môže dochádzať k fóbii, ktorá človeku úplne znemožňuje činnosť a v tomto prípade je potrebné vyhľadať odbornú pomoc. Tréma môže byť aj súčasťou sociálnej fobie, čo znamená chronický pocit prehnanej úzkosti v každodennej spoločenskej situácii. Fóbia sa viaže na určitý konkrétny obsah, objekt, situáciu. V gréčtine znamená *phobos* strach, úzkosť a zmätok. Subjektívne sú fobie veľmi nepríjemné, neraz až trápne, keďže subjekt si zároveň uvedomuje ich neoprávnenosť, až nezmyselnosť.⁸

Súčasťou trémy sú aj **emócie**. Tie sprevádzajú viaceré psychické, vegetatívne a výrazové zmeny dýchania, tlaku a frekvencie tepu. Emóciami sa zaoberali už v starom Grécku a zistilo sa to najmä u Aristotela v jeho spise o duši, kde boli emócie chápané ako určitý duševný stav reagujúci na príjemné alebo nepríjemné zážitky. Emócia je pozitívna alebo negatívna v závislosti od úspechu v danej činnosti, ktorú človek vyvoláva. Emócia nie je následkom, je obsahom hodnotenia situácie. Je interakciou neutrálneho vzrušenia a mechanickej asociácie. Emóciu určuje asociácia, ktorá sa dostala do interakcie so vzrušením.⁵⁸

U každého sa príznaky trémy prejavujú inak, ale majú svoj spoločný základ. Tréma negatívne ovplyvňuje naše myslenie, správanie aj náladu. Pochybnosti o zvládnutí danej úlohy, preceňovanie na nás kladených požiadaviek, podceňovanie našich schopností, videnie danej situácie príliš negatívne. Vyhýbame sa situáciám, ktoré vidíme ako možné nebezpečenstvo zlyhania, ovláda nás nervozita, mrzutosť, nevrlosť, úzkostlivosť, panikárenie. To všetko sú známky trémy, úzkosti a strachu z nášho výstupu. Fyzicky sa to prejavuje nepresnou synchronizáciou (časovou nepresnosťou), zníženou koordináciou a trhanými pohybmi. Mentálne robíme chybné rozhodnutia a naše myslenie je strnulé, váhavé alebo naopak impulzívne a strácame schopnosť sústrediť sa.

Z príkladov na začiatku kapitoly je zrejmé, že slávni ľudia, ktorí síce podliehajú tréme, musia mať aj neobyčajnú schopnosť – už s príchodom na javisko alebo do športovej arény – túto ťarchu príznakov trémy „odložiť“ niekde

⁵⁸ BUSWELL, D. 2006. *Performance strategies*. s. 26.

v zákulisí a pri svojom výkone nadobudnúť schopnosť plne sa koncentrovať a naplno využiť svoje nadanie. Nie je totiž možné, aby herec, ktorému tréma zväzuje jazyk, aj pohyby a ktorého pamäť prestáva fungovať, podal dobrý a presvedčivý výkon. Alebo hudobník, ktorému sa zvieria žalúdok natoľko, že sotva dýcha a ktorého prsty drevenejú, by bol schopný technicky zahrať náročnejší koncert. Ak sa športovcovi trasú nohy a je fyziologicky a mentálne strnulý, jednoducho nepodá žiadny ohromujúci výkon. Dnešný poslucháč nie je hlúpy. Divák rozozná interpretovu nervozitu, mrzutosť, panikárenie, ale aj úprimnosť a prirodzenosť prejavu. Umelecova tvár nie je nepriepustná stena k vonkajšiemu svetu, ale práve naopak. Umelec musí dovoliť vystúpiť svojim citom na povrch, aby tak rozvírili kruhy na hladine a priniesol publiku niečo nezabudnuteľné.

Nejde len o šťastie, keď nám to akurát vyjde tak, ako by sme si priali. Nikto nemôže mať šťastie pri interpretácii náročného hudobného diela. Človek má určitú zručnosť, pohotovosť a chápanie nadobudnuté po mnohých rokoch cvičenia, hľadania, skúšania, robenia chýb a znovu naprávania toho, čo bolo zlé. A človek vie, čoho je schopný a čo je už nad jeho sily. Nič neprichádza z neba len tak samo od seba. Tak ako v živote. Každý má niečo, čo môže dosiahnuť a svoje schopnosti používame na to, aby sme to realizovali, keď potrebujeme.

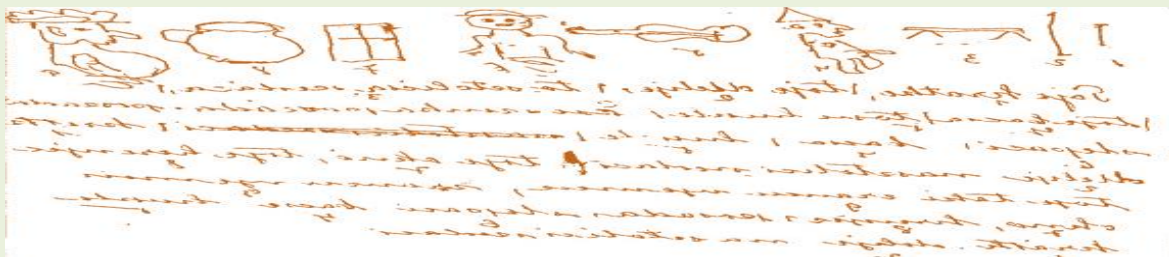
Niekedy sa hovorí o potenciálnom úžitku z trémy a sú odborníci, ktorí tvrdia, že tréma môže mať aj želateľný a blahodarný účinok na výkon. Sú jedinci, ktorí potrebujú publikum, aby podali dobrý výkon. Určitý vzruch pred vystúpením a počas neho je žiadateľný, lebo bez tohto emocionálneho náboja a sveta extázy by ostalo naše vystúpenie iba rutinnou záležitosťou, a to žiadny hudobník nechce. No otázne ostáva, či tento stav môžeme taktiež nazývať trémou, aj keď má podobné psychofyziologické reakcie na náš organizmus.



*Klavírna legenda **Vladimír Horowitz** (Владимир Самойлович Горюев, 1903 - 1989)*
<http://music.colostate.edu/news/the-legendary-horowitz-steinway-piano-in-fort-collins-for-2-days-in-nov/>

BIBLIOGRAFIA

- BEILOCK, S. 2014. *Zbavte se trémy*, Nakladatelství ANAG. ISBN 978-80-7263876-5
- BOURNE, J. E. 2010. *The Anxiety&Phobia Workbook*. Oakland. ISBN 978-1-57224891-5
- BUSWELL, D. 2006. *Performance strategies for musicians*. Stansted Abbots. ISBN 13-978-1904312222
- GARIBAL, G. 2013. *Tréma a jak ji překonávat* Portál, s. r. o. Praha. ISBN 978-80-262-0347-6
- KENNY, T. D. 2011. *The Psychology of music performance anxiety* Oxford University Press 2011. ISBN 978-0-19-958614-1
- KOGAN, M. G. 2012. *Před branou mistrovství*. Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-227-5
- SOLOVITCH, S. 2015. *Playing Scared*, London. ISBN: HB 978-1-4088-5455-6



AFA PRÁCE POSLUCHÁČOV

SEMINÁR PUBLICISTIKY

SEMINÁR PUBLICISTIKY

SEMINÁR PUBLICISTIKY

SEMINÁR PUBLICISTIKY

KONCERT
K 65. VÝROČIU ZALOŽENIA KONZERVATÓRIA V ŽILINE
Michal HAĽAMA

1. ročník Bc. štúdia

Dátum: 8. novembra 2016

Miesto: Dom umenia Fatra v Žiline

Účinkovali: Symfonický orchester žilinského konzervatória, Big Band žilinského konzervatória, Miešaný zbor Konzervatória Žilina

Mladí chlapci, Konzervatórium Žilina, Štefan Sedlický, Tomáš Vrškový,
zbormajstri, Adam Sedlický, dirigent, Marek Pastírik, umelecký vedúci

Na programe:

I. Zeljenka, H. Gorecki, G. Bizet, O. Gjeilo, K. Jenkins,
P. Špilák, J. Kern, S. Nestico, N. Hammilton, J. Klenner,
N. Jones, K. Lancaster, A. Newley, D. Diblasio.

Celý koncert trval tri hodiny aj s 20 minútovou prestávkou. Začal sa vystúpením zborov, uprostred koncertu účinkoval symfonický orchester a program ukončil big band. *Zborové telesá* interpretovali kompozície z pera skladateľov z rôznych kútov sveta, aj z domácej produkcie. Účinkujúci preukázali bohatý dynamický rozsah, aj spôsobilosť kreatívne narábať so svojimi hlasmi. V skladbách boli využité zaujímavé postupy sólového, ako aj zborového responzoriálneho a antifonického spevu. Zaujala ma skladba *Petra Špiláka*, pri ktorej vystúpili veľký miešaný zbor a oddelenie sláčikov školského symfonického orchestra. V diele bolo istý čas mnoho hovoreného slova, interpreti sa medzi sebou rozprávali a vytvárali rôzne zvuky rôznej intenzity. Pôsobilo to, akoby mali priblížiť rušnú ulicu alebo trhovisko. Do ruchu „ulice“ vstúpili sláčiky, ruch postupne utíchol. Prenášanie slabík z hlasu do hlasu pôsobilo miestami ako stredoveká hoquetová technika.

Symfonický orchester sa nenechal zahanbiť veľkolepými kompozíciami, aj vstupom mladého a šikovného sólistu huslistu *Jozefa Fupša*. Vystúpeniu

symfonického orchestra chýbala miestami výraznejšia dynamika. Sláčky hrali o jednu, možno dve dynamické triedy vyššie, a tak zanikal dôležitý vstup sólového nástroja. Dirigent im dával jasné gesto, aby hrali slabšie, avšak nereagovali. Niektoré miesta, ktoré hrali napríklad sólové nástroje z drevených dychových nástrojov, boli ustráchané, utiahnuté alebo nepresvedčivé. Bolo to cítiť najmä na slabej dychovej podpore pri hre, čo malo za následok hranie neprirodzeného, nevhodného a nevedome zahratého vibrata na veľkej časti hudobných fráz. Ale aj napriek týmto nedostatkom hodnotím vystúpenie symfonického školského orchestra ako veľmi dobré.



Foto prevzaté
<http://www.konke.sk/1/jubilejny-koncert-k-65-vyrociu/>

Ako bývalý barytón – saxofonista big bandu som mal po troch rokoch hrania v tomto telese možnosť počuť teraz teleso ako poslucháč v publiku. *Big band* nehral ani jednu novú skladbu, všetky som dobre poznal a mohol som si ich užiť naplno. Prekážalo ozvučenie basgitary a klavíra, najmä pri dlhom sólovom vstupe Michala Cálíka na krídlovke, väčšiu časť *Smoke gets in your eyes* ani nebolo počuť. Účinkujúci ma prekvapili zohratosťou a dynamickou vyrovnanosťou

hlasov v sekciách. Skvelo improvizované živelné sóla saxofonistov *Juraja Gloneka* a *Mateja Nováka*, *Michala Cálíka* na trúbke ma až dvíhali zo stoličky. *Big band* hral kompozície prevažne jazzovo, swingovo bluesového charakteru, nechýbali popové kompozície. Dve skladby živelne odspievala *Zuzana Burianová*, ktorá k big bandu neodmysliteľne patrí.

Celý koncert vo mne zarezonoval v pozitívnom zmysle slova, svojou dĺžkou aj kvalitou interpretácie. Interpretmi boli študenti, a nie profesionálni hudobníci, dokonca chlapčenský zbor *Mladí chlapci* je zložený z dobrovoľníkov, ktorí na škole študujú hru na nejakom nástroji, a nie spev.

KONCERT KLAVIRISTKY FUZJKO HEMMING

A HAYDNOVO QUARTETTO

Bc. Lucia BAKOSOVÁ

1. ročník Mgr. štúdia

Organizátori benefičného festivalu *Musica Perennis Sancti Benedicti 2016* zorganizovali výnimočný koncert japonskej klavírnej legendy *Fuzjko Hemming*. Uskutočnil sa 7. októbra 2016 v priestoroch Cikkerovej siene banskobystrickej Radnice. Známa klaviristka v spolupráci s rakúskym kvartetom *Haydn Quartett a Jánom Krigovským* (kontrabas) priniesli publiku výnimočný zážitok.

Koncert začali hráči *Haydnovho Quartetta a Ján Krigovský* skladbou od francúzskeho skladateľa s anglickými aristokratickými koreňmi *Georga Onslowa* (1784 – 1853) *Quintetto e mol* (Allegro maestoso/Menuetto/Allegro vivace/Adagio espressivo).

Po kvartete zahrala *Fuzjko Hemming* *Impromptu Op. 90 No. 2* od Franza Schuberta a *Etudu No. 3 La Campanella S. 161* od Franza Liszta. Po krátkej prestávke zaznel v podaní slávnej klaviristky *Klavírny koncert f mol No. 2* od Fryderyka Chopina.

Haydnovo Quarteto podalo kvalitnú a hodnotnú interpretáciu francúzskeho skladateľa, hrali dynamicky, vášnivo a precítene. Medzi jednotlivými nástrojmi sa nádherne prenášali témy, bolo z nich cítiť prirodzenú a spontánnu komunikáciu a veľkú radosť z hrania. Každá časť mala svoju jedinečnú náladu a farbu a pritom nádherne zapadali do jedného celku, pri ktorom žiaden poslucháč nestratil pozornosť ani na chvíľku.

Japonská klaviristka s japonskými a švédsko-ruskými koreňmi *Fuzjko Hemming* prišla na pódium v japonskom oblečení. Klaviristka v roku 1971 stratila na dva roky sluch, následne sa jej takmer päťdesiat percent sluchu vrátilo do ľavého ucha a v neuveriteľných 84 rokoch odohrala dlhý a náročný koncert. Jej hra bola jemná, pokojná a premyslená. Miestami sa jej tón zdal byť trochu slabší a tempá miernejšie, hlavne v *La Campanelle*, kde síce nevynikla virtuóznosť etudy, ale jej jedinečná práca s časom nám ukázala skladbu v úplne odlišnom svetle, než

ju zvykneme počúvať. Skladba vyznela oveľa pokojnejšie a s úplne iným hudobným zámerom, ako sa na dnešných pódiax bežne hráva. Naopak, Schubertovo Impromptu bolo ľahké a perlivé. Klavírny koncert sa niesol v romantickom chopinovskom duchu. Bolo úžasné sledovať, ako klaviristka dokázala v niektorých momentoch prekvapiť a zároveň zaujať výnimočným, nie bežným typom klavírnej interpretácie.

Súčasťou programu bolo aj spevácke a tanečné vystúpenie adoptovaných detí z detského domova, ktorým bola benefícia venovaná.



Foto

<http://collegiumwartberg.com/2016/09/musica-perennis-sancti-benedicti-2016-fuzjko-hemming/>
<http://members.aon.at/haydn-quartett/html/quartett.htm>
<http://collegiumwartberg.com/artistic-director/>

DUCH

Michaela PHILIPPI

3. ročník Bc. štúdia



FOTO: prevzaté mdb.cz

Na hudební scéně Městského divadla Brno se muzikál poprvé objevil až v roce 2014. Provedení muzikálu je podle mého názoru natolik podařené, že se právem řadí mezi mé i pro publikum nejoblíbenější a nejhranější muzikály Městského divadla Brno.

Slavný americký muzikál vznikl na motivy stejnojmenného amerického filmu *Duch* z roku 1990 v hlavní roli s Patrickem Swayzem a Demi Moore. Na divadelní scéně se poprvé objevil až po dvaceti letech, v roce 2011. První premiéra proběhla v Manchesteru a o rok později v Londýně pod vedením Matthewa Warchuse. Po úspěšné reakci u diváků byl muzikál od roku 2012 uveden na americkou Broadway. V současné době je Česká republika teprve třetí evropskou zemí, kde je muzikál uváděn.

Městské divadlo Brno příběh pojalo vtipným způsobem, tak jako většinu amerických muzikálů. Nechybí zde ale ani romantická atmosféra a detektivní zápletky, která je pro tento příběh podstatou. Děj filmu se režisér *Stanislav Moša* snažil zachovat identický, ale i přesto zdařile střídá jak romantický příběh, tak i dramatické scény s komickými. I přes velký obsah scén muzikál trvá pouhé 2 hodiny a 45 minut. Nechybí ani tradiční dvacetiminutová přestávka pro načerpání energie pro další dávku emocí.

Muzikál vypráví známý příběh o lásce Sama k Molly. Sam je úspěšný bankovní úředník, který si s Molly plánuje krásnou, společnou budoucnost. Děj muzikálu začíná, stejně jako většina muzikálů, už během předehry. Na první scéně vidíme, jak se Sam s Molly stěhují do nového bytu a při stěhování jim pomáhá Samův přítel Carl. Konec scény je za zvuku známé písně *Unchained Melody* a pomocí videoprojektoru přenesena na ulici, kde při večerní procházce jsou Sam s Molly přepadeni zlodějem a při rvačce o život je Sam postřelen. Na zranění Sam umírá, avšak nestihl se se svojí milovanou Molly rozloučit, a proto odmítá vstoupit do nebeského světla a zůstává na Zemi jako duch.

Až do Samovi smrti je na jevišti v obrovském tempu vystřídáno hned několik obrazů, a i v průběhu jedné písně se několikrát změní prostředí děje. Prvních dvacet minut muzikál na diváky působí chaoticky, protože díky filmovým střihům se nemůžou v klidu nechat vtáhnout do děje. Postupně vychází najevo, že Samova smrt nebyla pouhá náhoda, ale naplánovaná vražda, do které je zapletený jeho nejlepší přítel a kolega z práce Carl. Od této chvíle si diváci naplno vychutnávají děj muzikálu. V příběhu se Sam snaží lidem o sobě dát vědět, ale jeho velkou nevýhodou je právě fakt, že ačkoliv vidí vše a všechny kolem sebe, jeho nevidí nikdo. To se však změní při setkání s praštěnou šarlatánkou Oda Mae Brownovou, díky které bude možné obnovit kontakt mezi mrtvým Samem a Molly, které hrozí velké nebezpečí, a tomu se po celou dobu Sam snaží za každou cenu zabránit. Postava černošské šarlatánky Oda Mae je plná vtipu a humoru a kupodivu exceluje nad hlavní postavou Sama a od diváků se vždy dočká

největšího uznání. Během děje je na scéně použito hned několik světelných a zvukových triků. Ačkoliv se technika divadla od té filmové velmi liší, na scéně nechybělo Samovo prostupování zdí a zavřenými dveřmi, propadnutí Carla do pekla, Samův odchod do nebe nebo levitování předmětů i lidí. Mnoho triků byly pouhé divadelní iluze za použití zvuků a světel s využitím principů černého divadla. Nejkrásnější použití světelného efektu se pro mě stal moment, kdy Samův duch se snaží dotýkat Molly a vrcholem všech efektů se bez pochyb stal závěrečný souboj Carla a Sama.

Děj muzikálu je totožný s dějem stejnojmenného filmu. Díky technické úpravě a vynikajícím hlavním představitelům slibuje inscenace mimořádný divácký zážitek. Kromě kvalitních hereckých výkonů na diváka jednoznačně zapůsobí i hudba s výbornými texty, která se hned vryje do paměti. Orchester po celou dobu hraje s maximálním nasazením. Hudební žánr je různorodý, převážně popové pasáže jsou spojené s jazzově-swingovým nádechem, ale nechybí zde ani rapový výstup pomocného ducha, rockové rytmy, gospel nebo romanticky laděné melodie. Postava Sama je provázená ústřední melodií romantické hitovky *Unchained Melodie*. Tato píseň je jako jediná ponechána v originálním znění. Nejkrásnější použití písně je při scéně, kdy Molly u hrnčířského kruhu je doprovázená Samem na kytaru, kde v hlavní roli **Dušan Vitázek** se snaží v písni zachovat i elvisovskou barvu hlasu.

Muzikál *Duch* je plný emocí a napětí a herci velmi často vtipkují, aby i pro ně bylo každé představení zajímavější. Nikdy jsem se na představení nenudila. Jedinou nevýhodou je fakt, že v poslední době je hudební scéna Městského divadla Brno přeplněná a je velmi náročné sehnat lístky na jakékoliv představení. Muzikál v nejbližší době bude možné vidět až v únoru, do té doby je vše vyprodáno.

Autoři: Bruce Joel Rubin, Dave Stewart, Glen Ballard

Režie: Stanislav Moša

Obsazení:

Molly: Lucie Bergerová, Ivana Odehnalová, Svetlana Janotová

Sam: Dušan Vitázek, Aleš Slanina

Carl: Ondřej Studénka, Robert Jícha

Willie: Jakub Zedníček, Kristian Pekar

Duch v nemocnici: Milan Němec, Ladislav Kolář

Duch v metru: Stanislav Slovák, Igor Ondříček

Oda Mae Brownová: Andrea Zelová, Markéta Sedláčková

Clara: Viktória Matušovová, Tereza Martinková

Louisa: Hana Kováříková, Andrea Zelová

Paní Santiagová, Wallaceová, 1. jeptiška: Martina Severová, Monika Havlíčková
a další.

Použité zdroje:

Bruce Joel Rubin, Dave Stewart, Glen Ballard: *Duch, druhá inscenace sedmdesáté sezóny 2014 – 2015*



SVADOBNÝ OBRAD V BYSTRANOCH NA SPIŠI

Bc. Michaela FORGÁČOVÁ

2. ročník Mgr. štúdia

Spiš je nesporne pozoruhodnou časťou východného Slovenska, ktorá od nepamäti priťahovala svojim prírodným bohatstvom, množstvom historických pamiatok, pracovitosťou ľudu, jeho umom a tvorivosťou, ale najmä zachovaným folklórom. Pre poznanie života a kultúry národa má veľký význam zvykoslovie, ktoré odráža spôsob života a myslenia ľudu, jeho rodinný život, spoločenské vzťahy aj náboženské myslenie.

Svadobný obrad v Bystranoch na Spiši

Svadba od svojho vzniku prechádzala dlhým vývojom a neustálymi zmenami. Všetky prejavy svadobných *funkcionárov* – aktívnych účastníkov tejto slávnostnej rodinnej udalosti sa odohrávajú v ovzduší nekaždodennom, preto v reči prevláda ľudová poézia. V minulosti bol svadobný obrad rozložený do časového rozpätia troch dní. Jeho súčasťou boli hovorené dialógy v ľudovej poézii, spev, tanečné kreácie a kroje. Tanec a spev tvorili dominantu svadobnej veselice a zároveň boli dôležitým spájajúcim článkom jednotlivých častí svadobného obradu, ktorý tvorili:

- pytačky
- ohlášky
- pozývanie na svadbu
- vitie venca u *bralty*
- predávanie venca *braldiadovej* matke
- družbovský tanec
- obliekanie nevesty a ženícha
- odpytávanie

- sobáš
- snímanie party a braltovský tanec
- čepčenie nevesty a tanec

Pytačky prebiehali vždy veľmi oficiálne a kládol sa na ne veľký dôraz zo strany rodiny tak mládenca, ako aj dievčiny. V majetnejších rodinách bol majetok často rozhodujúcim činiteľom pri výbere ženícha či nevesty. Na pytačkách išlo o dohovorenie termínu ohlások, svadby, vena a finančného zainteresovania každej strany.

Ohlášky boli významnou udalosťou, cieľom ktorej bolo upozorniť miestnych obyvateľov na blížiacu sa svadbu. (V tom čase boli kňazove správy často jediným zdrojom informácií z domova i zo sveta – narodenie, smrť, vojna, sobáš a iné). Ohlášky sa konali v nedeľu trikrát za sebou. Budúca nevesta musela chodiť na obrad v oblečení, ktoré ju odlišovalo od ostatných slobodných dievčat. Oblečenie síce pozostávalo z tradičného slávnostného kroja, ale celkový farebný charakter odevu bol vždy iný. Striedala sa farba hnedá, modrá a zelená. Aj úprava hlavy sa líšila od účesu slobodných dievčat. Na prvé ohlášky prichádzala budúca nevesta do kostola s vlasmi tradične upravenými – sčesanými hladko do jedného vrkoča, ktorý býval zakončený mašľou. Len vo vrkoči mala povpletané zelené lístky rozmarínu (mirtka vo vrkoči). Ostužkovanú *partu* nosili slobodné dievčatá len na väčšie sviatky. Na druhé ohlášky prichádzala budúca nevesta s jednoduchým malým venčekom uvitým z rozmarínu. Aj počas tretích a posledných ohlások sa dievčatá zdobili zeleným vienkom – symbolom *dievoctva*, ale ten bol skráslený bielymi kvetmi a perlami.

Pozývanie na svadbu sa konalo v nedeľu týždeň pred sobášom, keď prebiehali druhé ohlášky. Bol to deň, v ktorom zohrávali veľkú a čestnú úlohu slobodní mládenci, na čele ktorých stál starší a mladší družba. Ostatní mládenci – parobci tvorili družinu. Všetci vyobliekaní vo sviatočných krojoch a s kohutími perami za klobúkom chodili spievajúc po dedine (zvyčajne z domu do domu)

a pozývali na svadbu. Starší družba niesol v rukách asi 60 cm dlhú paličku vyzdobenú farebnými stuhami – *pantličkami a mirtkou* (rozmarínom). Bol to symbol sily a vlády, znak toho, že konajú z poverenia ženícha – *braldijana*. Cez pravé rameno nosili preložené doma tkané bielo-červené ručníky zopnuté na ľavej strane pod pásom. Družbovia oznamovali svoj príchod veselo, spontánne, výkrikmi a piesňami:

Pieseň č. 1 Ej, družba som ja, družba....

Ej, družba som ja družba

M. Uhrinová
A. Filipová
M. Angelovičová
V. Grega

Ej, druž - ba ja sem druž - ba, ej, kľát - ka mo - ja služ - ba,
ej, cho - dzim po pi - ta - ňu, ej, jak džat po žo - bra - ňu.

Ej, družba ja som družba, ej, kratka moja služba,

ej, ručník višivani, ej, i to požičani.

Ej, už idzeme z doľi, ej, zakrivajce stoli,

ej, stoli javorovo, ej, obrusi kvetovo.

Ej, družbove, družbove, ej, dze sce družbovaľi,

ej, že sce ces olovrant, ej, ciganku prešpaľi.

So spevom vchádzali do chalupy a rozhovor sa začínal zvykom aj rokmi zaužívanými slovami:

Družba: „Pochvaľeni Ježiš Kristus!“

Domáci: „Naveki Amen. Na co sce prišľi a co sce nam doňešľi?“

Družba: „Prišli sme vas volac šickich na vešeľe. I s murikom, i s pecikom, i s posceľu, i zo šveľu i zo šickim činom !“

Domáci: „Dzekujeme vam za vašo pozvaňe a primame ho. Šedňice sebe kuščik a zakušce.“

Potom už domáci ponúkali mládencov, dali niečo zajesť, vypiť. Družina sa však nemohla nikde zdržiavať dlhšie, lebo musela obchodiť veľa chalúp. Lúčili sa zvyčajne slovami piesne, s ktorou prichádzali k domu:

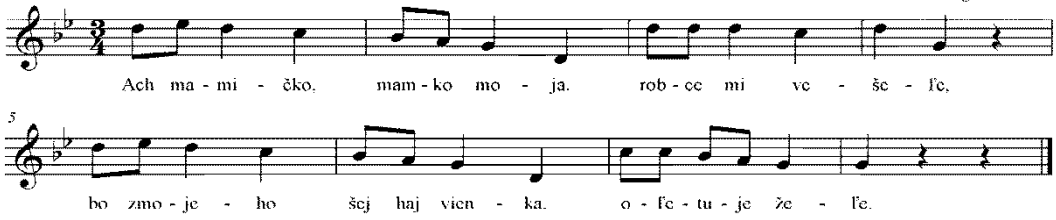
„Ej, s Bohom ostavajce,
ej, dobre še tu majce,
a na toto vešeľe,
ej, ľem še pozbirajce“.

Vitie venca u bralty sa konalo v sobotu večer pred tretími ohláškami v dome budúcej nevesty. Stretli sa tu slobodné dievčatá – kamarátky družičky, aby uvili veniec pre ženíchovu matku a svadobné pierka pre družbov. Bol to posledný spoločný večer v kruhu priateľiek. Spoločne si zaspomínali na roky detstva aj dievockta, na chvíľe, ktoré spolu prežili. V takýchto chvíľach nechýbal ani smiech, žarty, niekedy i plač, ale najmä pieseň. Tá sprevádzala budúcu *braltu* počas všetkých príprav na sobáš:

Pieseň č. 2 Ach, mamičko, mamko moja

Ach, mamičko, mamko moja

M. Angelovičová



Ach ma - mi - čko, mam - ko mo - ja. rob - ce mi ve - še - ľe,
bo zmo - je - ho šcj haj vien - ka. o - ľe - tu - je že - ľe.

Oľetuje suche žeľe a i opaduje, ach mamičko, mamko moja, richtujce mi druhe.
Daľi sce me šej-haj mamko, za keho sce chceli, teras mi šej-haj davajce slami do
posceli.

Slami šej-haj do posceli, soľi do uzľička, ej, či vas šej-haj mamičko, neboľi hlavička.
Daľi sce me šej-haj mamko, za daľeku vodu, žebi ja šej-haj neprišla ku vam na
žalobu.

A ja totu šej-haj vodu z daľeka obejdzem, a ku vam šej-haj mamičko na žalobu
pridzem.

Pieseň č. 3 Dziefčatko, maš krasu

Dziefčatko maš krasu

P. Brajerčíková



Dzie-fča -tko maš kľa -su, tri-maj ju do čľa-su, ňe -dāj ju chľa-pcom vžac, bo bu-dzeš ba-no-vac.

Ket ňebanovaľa ripka za ripkami, aňi ja ňebudzem, paropci za vami.
Zahrajce hudaci, zahrajce mi piešeň, zneše kura vajco, ta vam ho doňešem.
Ket ňezneše kura, vežňem kohutovi, a kupim pieriečko mojmu frajirovi.
Frajeru moj perši, bul ši mi najľepši, frajerečko perša, bulaš' mi najľepša.
Kebi som ja znala, chtora moja švekra, rucila bim'ja ju za živa do pekľa.
Aľe f totim pekľe taki roskazuje, i plane ňvesti do pekľa šikuje.
Mila moja, mila, ľem ci jedna vina, pri jarečku bivaš, noški neumivaš.
Kebiš' ti bivala daľej ot jarečka, horši biš' chodzila, jak ta ciganečka.

Pieseň č. 4 Roskraj ti, Marinko

Roskraj ti Marinko

M. Uhrinová

Ro - skraj ti Ma-rin-ko ja-blu-čko na tro - jo, a od - pi - taj se - be ka-ma-rat-ky svo - jo.

The image shows a musical score for the song 'Roskraj ti Marinko' by M. Uhrinová. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is in 2/4 time. The lyrics are written below the notes. There are two triplets marked with a '3' above the notes.

Ket ja ho roskrajem i na dzešecero, ta i ňe otpitam, bo ich mam bars veľo.
Kamaratki moja, jak jedna, tak druha, ľem ňevivolajce, jaka ja som bula.
Bula som ja s vami, jak s tovariškami, a teras uš budzem medzi ňevestami.
Kamaratki moja, pomošce mi plakac, bo ja uš ňebudzem spolu s vami skakac.





TAKÝ OBYČAJNÝ DOPOLUDŇAJŠÍ KONCERT

Bc. Marta GONDOVÁ

1. ročník Mgr. štúdia

Na Fakulte múzických umení sa pravidelne konajú prezentačné koncerty v rámci katedier. Začiatkom decembra minulého roka (13. 12. 2016) sa uskutočnil koncert študentov Katedry dychových orchestrálnych nástrojov.

Úvod koncertu patrilo *Legende pre trúbku a klavír* od Georgea Enescu v podaní **Mateja Droppu**. Fanfárový charakter skladby v charakteristickej slávnostnej nálade otvoril koncert dychového oddelenia. Matej Droppa (3. ročník Bc. štúdia) sa svojho sólového partu zhostil veľmi slušne po technickej, osobnostnej aj muzikálnej stránke. V spojení s klavírnym sprievodom v podaní Mgr. art. Lucie Biľovej, ArtD. sa vzájomne dopĺňali a vzniklo hudobne príjemné číslo na úvod koncertu. Ako druhý sa predstavil klarinetista **Juraj Kalma** (2. ročník Mgr. štúdia) s *Koncertom pre klarinet a orchester* od Dariusza Milhauda. Orchester suplovala opäť klaviristka Lucia Biľová. Technicky náročný part klarinetu zvládol Juraj výborne. I keď tréma urobila svoje a rýchle pasáže prvej i tretej časti sa mierne posúvali dopredu, výsledok bol dobrý. Osobne som už dlhšie nepočula lepšie technicky, dynamicky a celkovo hudobne vybaveného klarinetistu medzi študentmi. Na Jurajovi bolo síce vidieť náročnosť skladby (viditeľne prepotená košeľa), keď sme sa však započúvali, tvoril naozaj peknú muziku a vkusné „parížske“ frázy. Ďalší orchestrálny dychový nástroj, ktorý sme mali možnosť počuť, bol hobojs. Na ňom predviedla svoje hudobné zručnosti naša zahraničná spolužiačka z Českej republiky **Michaela Philippi**. Od skladateľa Eugena Bozzu zahrála skladbu *Conte Pastorale*. Hobois v tejto skladbe evokoval v niektorých pasážach dokonca organový register. Miška sa bez problémov zhostila pastorálneho partu, predviedla svoje muzikálne cítenie a zmysel pre správne frázovanie dlhých pomalých fráz. Skladba evokovala i programovosť, a to najmä arpeggia v klavírnom parte, pripomínajúce harfu a v spojení s pastorálnymi melódiami v hobojsi navodzovali atmosféru prírody, potôčika, neskôr i nástrah prírody. Toto všetko sa Miške podarilo preniesť na publikum. O klavírny sprievod sa tentokrát postarala Mgr. art. Xenia

Egedová. Pre nepríjemné technické problémy vypadli z koncertu dve čísla: saxofón *Michaely Turcerovej* a pozauna *Pavla Horvátha*. Ako posledné číslo odznela *Sonáta pre flautu a klavír* od Pavla Kršku v predvedení *Kataríny Chlepkovej* (2. roč. Mgr. štúdia). Keďže väčšina diel od Pavla Kršku má mysteriózny, ba až sakrálny rozmer, *Sonáta pre flautu* v podaní Katky nebola výnimkou. Nádych meditatívnych aj pastorálnych zvukomaliieb bol citeľný a evidentný. Katka hrala veľmi presvedčivo a s nadhľadom. I keď by som prijala možno väčšiu dynamickú škálu v interpretačnej koncepcii.

Koncert bol spestrením dňa, ale šokovala ma minimálna účasť študentov, domnievam sa, že koncerty slúžia predovšetkým pre zdokonalenie sa v sólovej interpretácii, ale sú jednou z možností, ako zdolávať trému, kultivovať koncertné vystupovanie, hľadať správne cesty pri sólovom prejave. Bolo by fajn, keby sme všetci tieto možnosti využili, pokým máme na to príležitosť na akademickej pôde a zároveň podporovali spolužiakov svojím potleskom či milým úsmevom z publika. V profesionálnom živote nikoho nebude zaujímať náš stres, či pokazené hodinky a naše meškanie.



ZBLÚDILÍ HOLANĎANIA NA BHS

Bc. Dominika KRIŽALKOVIČOVÁ

1. ročník Mgr. štúdia

Tak ako každý rok, listovala som aj teraz v programe Bratislavských hudobných slávností. S očakávaním som obracala strany a tešila sa na to, čo pre nás tento rok pripravili. Festival BHS je pre mňa hudobným sviatkom, kedy sa snažím navštíviť pre mňa tie najatraktívnejšie koncerty. Tentokrát ma najviac zaujala ponuka koncertu *Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam* s príťažlivým programom, Mahlerovou 5. symfóniou. Skontrolovala som si dátum



a zarezovala lístok.

Sadla som k počítaču a pozrela, kto bude hrať prvú flautu, či náhodou nepríde *Emily Beynon*. Na jej stránke som si prečítala, že sa zúčastní turné s orchestrom po

Európe. Aká náhoda, ešte pred pár dňami som ju počula cez internetový kanál hrať otvárací koncert *BBC National Orchestra of Wales*, kde hviezdila s Ibertovým koncertom a o pár týždňov ju budem naživo počuť. Skvelé.

Prišiel deň „D“. Lístky som si vyzdvihla v pokladnici pár minút pred koncertom a pomaly som s davom vstupovala do Reduty. Koncert bol vypredaný, pravdepodobne som nebola jediná, kto si nenechal ujsť túto vrcholnú udalosť 52. ročníka BHS.

V programe sa uvádzalo, že prvá skladba koncertu je spojená s projektom *Side by side*. Je to projekt, v rámci ktorého orchester počas turné po hlavných mestách Európskej únie ponúka mladým hudobníkom z danej krajiny spoluúčinkovať v prvom čísle programu. Štrnásť slovenských študentov, najmä sláčikárov, malo možnosť zahrať si *predohru k Weberovmu Oberonovi*. Myslím, že to zvládli výborne, Holanďania ich milo a s úsmevom na tvári prijali medzi seba

a spolu vytvorili krásny, kompaktný zvuk. Skladba bola zahraná veľmi ľahko, s espiritom a nadhľadom.

Ako ďalšie dielo zaznel *Klavírny koncert č. 22 Es dur KV 482 od Wolfganga Amadea Mozarta*. Sólistom bol ukrajinský klavirista *Emanuel Ax*. Už v predohre prvej časti ukázala sekcia drevených dychových nástrojov svoje kvality,



predovšetkým flauta, ktorá mala neodolateľne krásny, farebne zvučný tón. Bol to úžasný pôžitok, stačilo zavrieť oči, započúvať sa a človek by ťažko uveril, že aj takto dokonale sa dá hrať naživo. Celé dielo bolo interpretované s vkusom, nestrácalo ťah, bolo hravé a na druhej strane dramatické, náročné pasáže v klavíri boli brilantne čisté a melodické úseky nádherne vyspievané. Po pauze si poslucháči ešte ani

nestihli uvedomiť, čo nasleduje a už sa sálou niesol zvuk trúbky v smútočnom pochode. Celá *Mahlerova 5. symfónia* pod taktovkou *Semyona Bychkova* bola dokonale vystavaná. Hráči opäť potvrdili svoj cit pre dokonalosť v súhre jednotlivých skupín alebo ako celku. Ukázali širokú škálu dynamických možností a farieb, schopnosť dokonale intonovať a prirodzene preberať melódie od jedného nástroja k druhému. Zaujímavé bolo sledovať skupinu hobojev a klarinetov, ako dvíhali svoje nástroje a posielali svoj zvuk dopredu. V neposlednom rade je obdivuhodná schopnosť maximálnej koncentrácie hráčov pri takomto náročnom programe, ktorý bol svojou dĺžkou neľahký rovnako aj pre poslucháča. Myslím, že vôbec nie je ľahké odohrať toľko koncertov za sebou a splniť očakávania publika, ktoré v každom meste očakáva od orchestra maximálny výkon. Ale nie nadarmo tomuto kráľovskému orchestru patrí prvenstvo v rebríčku najlepších svetových orchestrov. A ostáva mi len dúfať, že ešte niekedy opäť „zablúdia“ k nám na Slovensko.

BORIS BEREZOVSKY NA BHS

Bc. Filip ŽILKA

1. ročník Mgr. štúdia

V rámci BHS sa 22. 11. 2016 v Bratislavskej Redute konalo dlho očakávané vystúpenie ruského klavírneho virtuóza Borisa Berezovského. Ohlásený program pôsobil skutočne impozantne: *12 transcendentálnych etud* Franza Listza. Fakt, že klaviristov, ktorí si trúfnu zdolať obrovské nároky tohto Lisztovho diela v rámci jedného večera, by sme mohli spočítať na prstoch jednej z rúk, iba umocňoval očakávanie publika. O to väčšie bolo sklamanie. Prvé pochybnosti vzbudila už prítomnosť jednej stoličky pri klavíri navyše. Ohlásená zmena programu ich vôbec nerozptýlila. V prvej časti mali odznieť okrem Bartókovej jedinej sonáty aj lyrické kusy Edvarda Griega, v druhej transcendentálne etudy od 4. po 12. V sonáte zaujal Berezovsky veľmi mužným tónom a vhodným perkusívnym zvukom. Na druhej strane však prevládal dojem nezvládnutia detailov sadzby a nepremyslenosti koncepcie. Obzvlášť stredná časť pôsobila len o niečo prepracovanejšie ako keby išlo o hru z listu. Tretia časť pôsobila kompaktnejšie, ale i tak sa poslucháč neraz stratil v rozvrstvenej Bartókovej faktúre. Zdá sa pravdepodobné, že umelec sonátu na koncertné vystúpenie veľmi nepripravoval. Hra z nôt túto domnienku podporuje. Nečakaným vrcholom koncertu boli práve *Lyrické kusy op. 43*. Stolička pre asistenta na obracanie nôt bola odstránená. Už prvé tóny naznačovali, že klavirista pozná text dokonale. Berezovsky uprednostnil nízke dynamické hladiny, striedmu pedalizáciu a o niečo rýchlejšie tempá ako je obvyklé. Boli sme svedkami precízneho budovania veľkých celkov, pričom dôležitosť detailu ustúpila do pozadia. Schopnosť budovania naozaj dramatických gradačných plôch tomuto ruskému fenoménu nikdy nechýbala. Iste, nie každému sa netradičné interpretačné uchopenie notoricky známej hudby páči. Nikto v publiku však nemal dôvod pochybovať, že použitie takejto miery subjektivismu bolo prinajmenšom inšpirujúce. Stúpajúca úroveň klaviristovej koncentrácie pred prestávkou budila zvedavosť a značné nádeje. Úvodné takty *Mazzeppy* zapôsobili ako studená sprcha. Berezovsky sa už ani nesnažil skrývať fakt, že na úrovni

svojej hry v ten večer nemá priveľký záujem. Po úvodných mohutných arpeggiach klavirista zrejme pocítil neutíšiteľné nutkanie venovať sa zapínaniu gombíkov na svojej košeli. Vďaka pravému pedálu mal možnosť tomuto nutkaniu vyhovieť. Publikom znel tlmený, výrazne rozpačitý smiech. Dojem sústredeného umelca si Berezovsky nezabezpečil ani hlučnými povzdychmi pri každej nepresnosti. Nehovoriac o znechutenom odhadzovaní vreckovky do klavíra po každej skladbe... Ak by sme chceli popísať druhú polovicu tohto večera, iste by sa ponúkalo slovo rezignácia. Bohužiaľ, obojstranná. Interpret sa očividne trápil, ale nemal potrebu ani chuť sa s publikom podeliť o svoje hudobné vnímanie. Ani subjektivita interpretačného prístupu už neúčinkovala. Hrať Lisztove *Bludičky* celkom bez použitia pravého pedálu v pochmúrny novembrový večer pôsobilo až príliš netradične. Na druhej strane nemožno pianistovmu výkonu upierať mnohé vydarené momenty, najmä niekoľko presvedčivých gradácií v *Eroike*. Zaujalo aj lyrické, sotva počuteľné pianissimo na začiatku *Večerných harmónií*. Na interpreta svetového mena sa to však javilo málo. Do istej miery všetkým odľahlo po doznení posledného akordu *Snehovej búrky*. Potlesk bol silný, rozhodne nie búrlivý a bolo v ňom badať silný podiel slušnosti publika, ktoré malo úctu skôr k menu Boris Berezovsky ako k úrovni koncertu.

Silným motívom k potlesku bolo nesporne aj nevyslovené želanie, aby prídavok aspoň sčasti vylepšil celkový dojem koncertu. Posledným sklamaním večera bolo žoviálne zamietavé gesto Berezovského. Prídavok sa nekonal. Napriek všetkému spomenutému, nemožno považovať tento večer za premárnený. Každopádne priniesol aspoň potvrdenie starej známej pravdy, že aj veľký umelci majú zlé dni. V očakávaní tradičných chválospevov na Berezovského, ktoré iste budeme čítať v našej tlači sa publikum nezvyčajne ticho vytrácalo. Z viacerých tvárí sa dala vyčítať otázka:

„Boli by sme svedkami podobne ležérneho prístupu umelca aj v sále o pár desiatok kilometrov na západ?“



Autor foto: Roman Benický, prevzaté
<http://kultura.pravda.sk/hudba/clanok/38273-bhs-privitaju-oblubenca-publica-berezovskeho/>

ŠOSTAKOVIČ 110/SVEDECTVO

Sára JURIKOVÁ

3. ročník Bc. štúdia

Každoročne sa v Bratislave koná festival *Konvergenzie*. Tento rok boli tri koncerty z festivalu venované *Dmitrijovi Dmitrijevičovi Šostakovičovi* (1906 – 1976) k jeho 110. výročiu narodenia. „Svedectvo“ bol názov záverečného koncertu, kde sme mali možnosť vypočuť si *Dve skladby pre sláčikové okteto op. 11* a *Sláčikové kvarteto č. 8 op. 110* v podaní domácich aj zahraničných interpretov:

- Daniel Rowland – husle,
- Marián Svetlík – husle,
- Jozef Horváth – husle,
- Peter Biely – husle,
- Milan Paľa – viola,
- Martin Ruman – viola,
- Jozef Lupták – violončelo a
- Boris Bohó – violončelo.

Koncert sa konal vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu, hľadisko bolo vypredané. *Dve skladby pre sláčikové okteto* v podaní vyššie



uvedených interpretov bolo zvukovo, technicky aj emočne neuveriteľným zážitkom. Hneď po prvom akorde sme sa ocitli v dobe vzniku tohto diela (1924 – 1925). V rámci koncertu sa konal aj krst slovenského vydania knihy J. Barnsa (1946) *Šum času*. Pár úsekov z tejto knihy predniesol slovenský

herec *Róbert Róth*. Jeho nezameniteľný hlas a Barnsov román už od začiatku vyvolali u diváka sympatie, hlboký záujem a miestami aj sebareflexiu. Na konci ostalo obecenstvo dlhší čas ticho, vstrebávalo to, čo bolo povedané aj to, čo nie. *Róbert Róth* zožal veľký úspech.

Potom nasledovalo *Sláčikové kvarteto č. 8*. Jedno z najhrávanejších Šostakovičových diel vyvolalo po dočítaní úryvkov z knihy *Šum času* neuveriteľné emócie. Šostakovičove kvarteto sa skladá z dvadsiatich minút hudby a skladateľ ho napísal za tri dni v roku 1960 a oficiálne ho vraj venoval obetiam fašizmu a vojny, súkromne ho vnímal ako vlastný umelecký epitaf, keď povedal: „*Keď som komponoval 8. kvarteto, bolo označené ako odsúdenie fašizmu. Ten, kto to vyslovil, musel byť hluchý a slepý. Ôsme kvarteto je autobiografické.*“ (S. Volkov: *Svedectvo*. Pamäti D. Šostakoviča). Šostakovič zapísal do hudby svoje meno prostredníctvom štyroch tónov **D - ES - C - H** z nemeckého prepisu svojho mena **D**mitrij **S**CHostakovich. A práve tento malý motív sa vinie celým dielom, je desivým v druhej časti, ironickým v scherze a bôľnym vo fúgovom finále. Hudba je nesmierny silná, dojemná, bolestne lyrická. Bez ohľadu na program priniesli interpreti nezabudnuteľný zážitok. Až na malú pauzu medzi časťami, keď druhému huslistovi praskla struna a musel si ju ísť vymeniť. Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu sa celé ponorilo do Šostakovičovho majstrovstva.

Interpretov sme vytlieskali asi šesť krát a zaslúžené. Pripravili nám krásny koncert, na ktorý budeme ešte dlho spomínať.



DOJMY Z TALIANSKÉHO NEAPOLU

Bc. Matúš MEDVEĎ

2. ročník Mgr. štúdia

V priestoroch reštaurácie *Amici del Bosco* v Neapole sa konala 14. decembra 2016 súťaž v hre na gitare. Bola prvou z cyklu súťaží pre sólové nástroje a orchester (gitara, mandolína, husle, klarinet, klavír). Súťaž organizuje Hudobná asociácia Giuseppe Martucci. Capuánsky rodák *Giuseppe Martucci* (1856 – 1909) pochádzal z hudobníckej rodiny, vyštudoval konzervatórium, v Bologni bol žiakom Ottorina Respighiho, významne sa presadil ako klavirista, dirigent a aj ako autor mnohých symfonických, vokálnych, komorných a klavírných diel. Po mnohých zahraničných pôsobeniach sa napokon vrátil do Talianska, kde pôsobil v Neapole a je tu aj pochovaný.

Deň na súťaži ...

O súťaži som sa dozvedel začiatkom novembra minulého roka, keď som študoval v rámci Erasmus+ v Salerne. Môj pedagóg ma informoval, že sa takáto súťaž koná a čo je potrebné na súťaž pripraviť. Bol to povinný koncert s orchestrom, konkrétne **Koncert A dur pre gitaru a orchester op. 140** od Ferdinanda Carulliho alebo **Koncert C dur pre mandolínu RV 425** od Antonia Vivaldiho, známy aj ako hudba k americkému filmu *Kramer vs. Kramer*. Rozhodol som sa súťaže zúčastniť, aj keď pre naštudovanie koncertu som mal k dispozícii iba jeden mesiac.

Na súťaž som došiel ráno, doobeda boli skúšky s komorným sláčikovým orchestrom. Hralo sa bez ozvučenia, v reštauračnej budove však bola dobrá akustika. Súťaže sa zúčastnili v mojej kategórii (Carulli) ešte dvaja talianski gitaristi, dvaja hrali Vivaldiho a ďalší dvaja hrali na mandolíne Vivaldiho koncert. V porote boli pedagógovia hry na gitare z Neapolu a okolia, organizátor – dirigent a gitarista Enrico Volpe, môj profesor zo Slovenska Adam Marec a jeho kolega z gitarového dua Fabrizio Ferraro. Skúšky s orchestrom sa natiahli do popoludnia, orchester skúšal ešte aj sám a samotná súťaž sa začala večer o 19. hodine.

Najskôr hrali mandolinisti, potom gitaristi, ktorí hrali Vivaldiho a až na koniec hrala moja kategória. Mandolinisti aj gitaristi hrali slušne, bolo však počuť rozdiely medzi

jednotlivými hráčmi. Po ich odohratí sa dalo predpokladať, kto bude víťaz a kto porazený. V mojej kategórii som hral druhý v poradí. Prvý gitarista hral vynikajúco, vo vyššom tempe, brilantne, všetkých prevyšoval aj technicky.

Ja som mal v ten deň smolu. Bol som nervózny, niekoľko pamäťových výpadkov mi nedodalo istotu. Konsolidácia mi umožnila pokojne dohrať, ale spokojný som nemohol byť. A ani som nebol. Cítil som aj rozdiely v štýle hry medzi mnou a Talianmi. Všetci hrali tvrdšie a menej dbali na kvalitu tónu. Moju kategóriu vyhral gitarista, ktorý podal výkon hoden víťaza. Aj keď som neuspel, bral som to ako príležitosť, aj dobrú skúsenosť, pre súčasnosť aj pre budúcnosť.



TIRÁŽ

Ad Fontes Artis

1/2017

Vedecký časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

Vydáva: Katedra teoretických predmetov FMU AU

Grafická úprava Igor Naňo

Textové korektúry: Mgr. Erika Brezánska

Anglická mutácia: PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD., ml.

Počet strán: 113

ISSN 2453 9694

Použité fotografie sú voľne dostupné na internetových portáloch.

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

Za obsahovú úroveň zodpovedajú autori jednotlivých príspevkov.

AFA2 výjde na jeseň 2017.