

AFA

ad fontes artis



2/2017

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

POĽSKO



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof. AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora w Pułtusk

Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Bydgoszcz

MAĐARSKO



Dr. VÁRADI Judit, PHD, Associate Professor

Debreceni Egyetem

Zeneművészeti Kar, Zongora Tanszék

ČESKO



doc. PaedDr. KODEJŠKA Miloš, CSc.

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Praha



doc. PaedDr. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, PhD.

Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava

LITVA



prof. TETENSKAS Vytautas

Dean Academy of Arts
Klaipeda University
Litua

SLOVENSKO



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

Slovenskí a českí odborníci ponúkajú vo svojich príspevkoch v novom čísle AFA2 široké spektrum pohľadov na hudobné dianie. Zachycujú nielen historické momenty hudby, ale aj jej aktuálnu súčasnosť. Kolegovia z Čiech gravitujú najprv v operetnom nevalčíkovom tóne Franza Lehára (*Karel Dichtl*), ponúkajú aktuálny biografický profil významného českého pedagóga – dlhodobo v Salzburgu žijúceho Vladimíra Poša – propagátora Orffovej školy (*Barbora Šobáňová*) a napokon analytickým pohľadom klaviristu Víta Gregora na klavírnú Sonátu č. 8 od Jiřího Laburdu kompletujú príspevky z importu. Slovenskí autori ponúkajú introdukciu príspevkov prostredníctvom vzťahu vokálnej a klavírnej kantability v diele poľského básnika klavíra Fryderyka Chopina (*Aleš Solárik*). Nasleduje zaujímavý pohľad interpreta – tenoristu svetových operných scén Pavla Bršlíka – na part Nadira, ktorý tvorí súčasť jeho dizertačnej práce. Úspechy aj problematiku literárno-dramatickej výchovy na ZUŠ ponúka príspevok Aleny Gavlasovej z Čadce. O interpretačnej náročnosti violončelových partov vo vybraných operách Giuseppe Verdiho píše bývalá doktorandka FMU AU Stanislava Zobalová.

V druhej časti vydania AFA2 sme priblížili prostredníctvom krátkych textov a foto dokumentácie dve mimoriadne udalosti, ktoré sa uskutočnili na pôde Akadémie umení. Vznik školy pred 20 rokmi zadal leitmotív pre domáce spracovanie rektorovi *Vojtechovi Didimu*, ktorý sa jemu vlastným poetickým perom prihovril nielen zúčastneným na slávnostnom akte 5. októbra 2017 v priestoroch Štátnej opery. Do dní osláv FMU AU výrazným spôsobom vstúpila Katedra vokálnej interpretácie, ktorej koncertné produkcie na Radnici sa stali predmetom kritickej reflexie.

14. medzinárodný konfres Svetovej cimbalovej organizácie (CWA) je druhou veľkou udalosťou roku 2017, ako zviditeľniť Fakultu múzických umení v medzinárodnom priestore 23 zúčastnených krajín.

Želám príjemné čítanie, Mária Glocková

AFA ŠTÚDIE

AFA ANALÝZY

AFA NÁZORY

AFA POLEMIKY

AFA KRITIKY

AFA ROZPRAVY

AFA ROZHOVORY

AFA ESEJE

AFA RECENZIE

AFA OBSAH

LEHÁROVSKÉ INSTRUMENTÁLNÍ A VOKÁLNÍ VARIACE	8
---	---

PhDr. Karel Dichtl

Česká republika

VPLYV PRINCÍPOV VOKÁLNEJ INTERPRETÁCIE	35
--	----

NA KREOVANIE KANTILÉNY V KLAVÍRNEJ LITERATÚRE

Mgr. Aleš Solárik, ArtD.

Slovensko

VLADIMÍR POŠ A ČESKÁ ORFFOVA ŠKOLA.....	65
---	----

Mgr. Barbora Šobáňová

Česká republika

SETKÁNÍ S KLAVÍRNÍM DÍLEM JIŘÍHO LABURDY	73
--	----

POHLEDEM INTERPRETA

PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.

Česká republika

INTERPRETAČNÉ ŠPECIFIKÁ V TENOROVÝCH POSTAVÁCH.....	79
---	----

FRANCÚZSKYCH OPIER 19. STOROČIA

Mgr. art. Pavol Bršlík, ArtD.

Švajčiarsko/Slovensko

ROZVOJ HUDOBNÝCH SCHOPNOSTÍ ŽIAKOV	97
LITERÁRNO-DRAMATICKÉHO ODBORU	
V PODMIENKACH ZÁKLADNEJ UMELECKEJ ŠKOLY	
Mgr. Alena Gavlasová, Dis. art.	
Slovensko	
SÓLOVÉ VIOLONČELO VO VYBRANÝCH	118
OPERNÝCH DIELACH GIUSEPPE VERDIHO	
Mgr. art. Stanislava Zobalová, ArtD.	
Slovensko	
JUBILEJNÝ ROK AKADÉMIE UMENÍ 1997/2017	154
SLOVOM A FOTOGRAFIU	
Naša dvadsaťročná alma mater	
Katedra vokálnej interpretácie v roku jubilea ... očami kritiky	164
14. MEDZINÁRODNÝ KONGRES	168
CIMBALOM WORLD ASSOCIATION – CWA	
TIRÁŽ.....	175

LEHÁROVSKÉ INSTRUMENTÁLNÍ A VOKÁLNÍ VARIACE

PhDr. Karel Dichtl

Česká republika



A handwritten signature of Franz Lehár in cursive script, enclosed in a thin orange rectangular border.

Zdroj: http://www.wikiwand.com/de/Franz_Leh%C3%A4r

Úvod

Osobnost světoznámého skladatele **Franze Lehára** (1870 – 1948) lze zařadit mezi komponisty, jež dosáhli ve svém životě neobyčejného ohlasu. Jeho kompoziční vývoj naplňuje období protkané difundacemi mnoha hudebních směrů, což se pochopitelně odrazilo i na vývoji autorovy operetní a instrumentální literatury.

Franz Lehár tak vyplňuje období dozívající romantické tradice směřující k rozvoji mnoha hudebních směrů v první polovině 20. století. V prvé řadě se lze zaměřit na instrumentální komponistův odkaz. Nutno v úvodu poznamenat, že instrumentální

dílo Franze Lehára patří bezesporu ke klenotům žánrové specifikace 1. poloviny 20. století a současně vytváří úkaz neobyčejně vygradované melodické originality a skladatelovy svébytnosti.

V úvodu též nutno upozornit na tu okolnost, že tato komponistova produkce stojí poněkud v pozadí v porovnání k operetním výtvorům, přesto lze konstatovat, že po stránce hodnoty zaujímá důstojné místo ve vývoji orchestrální literatury naznačeného údobí. Cílem této koncipované studie není podání detailní komplexní analýzy autorova vybraného avizovaného díla, nýbrž postřehnutí specifik v použití hudebně výrazových prostředků, tektonické zajímavosti, či reflexe některých tematických a zvukových analogových praktik a asociací.

Bravura operní dramatickosti

V první řadě se lze zaměřit na ouverturu k méně známé skladatelově operě *Tatjana*. Předehru zahajuje vstupní profundní téma v kontrabasech v nápadné analogii s novákovským vytvarováním hlavního tématu v symfonické básni *De profundis*. Lehár exponuje téma na malé tercii a posléze excituje v tutti polohách. Poté se ozývá jímavé houslové sólo za doprovodu smyčců a harfových arpeggií. Téma mohutní v oduševnělou gradaci a koresponduje s příslušně vytvarovanými sólovými houslovými pasážemi v komponistově operetě *Země úsměvů*. Z tektonického hlediska zaujme traktace melodického materiálu na způsob řetězení tematických pásem. Skladatelova exponace široce rozevláté lyrické kantilény výrazně asociuje s instrumentálními partiemi operety *Carevič*. Právě tato široce vyklenutá lyrická kantabilní plocha s jímavými gestikulacemi sólových nástrojů se stává prioritní v deskripci autorovy jedinečné melodické invence a osobitosti. Dále zaujme sólový vstup violoncella v komplementaci hoboje a augmentace tématu v harfových arpeggiích a flétnovém koloru. Důsledně modelovaná periodicitu repetuje v opětovné traktaci hlavního tématu v šestnáctitaktové codě. Z harmonické faktury v této kompozici upozorňujeme na časté použití cikánské durové a mollové stupnice

příznačné pro autorův kompoziční styl. Z této Lehárovovy opery se dále zaměříme na stručnou charakteristiku tanečních pasáží a sice třech ruských tanců. První tanec zahajuje dvaadvacetitaktová introdukce s dramatickými impetuózy bicích nástrojů nad smyčci v tvrdě velkých septakordech. Skladatel i v tomto případě využívá působivých harfových glissand v exponaci lyrického vedlejšího tématu jako dílčí zvukovou paralelu s Dvořákovou 1. *Slovanskou rapsódií*. Pokračuje hobojevý vstup v přírazech a modálně zabarvenou kantilénou v podobě dórské stupnice. Téma připomíná taneční kreace z finále 2. dějství operety *Země úsměvů* v důsledku tóninové signifikace, rytmickým členěním frází a zvukovou plasticitou. Krátká jedenáctitaktová coda uzavírá toto číslo. Druhé taneční číslo zahajuje fagotový vstup tématu v komplementaci smyčců a rozvíjí se v augmentacích violoncell ve valčíkových polohách. Téma vytváří příslušnou zvukovou paralelu s *Norskými tanci* Edvarda Griega. Velká třídílná forma je modelována v lyrických propozicích jímavé pózy smyčců, dechů a horn. Třetí tanec vyznívá v dvořákovské pastoralitě a rozvernosti a výrazně asociuje s koloritem 2. *Slovanského tance*, op. 72 českého autora. Charakteristické jsou zejména přechody z dvoudobého do třídobého metra a virtuózní variační technika sólové flétny v části B. Andante pokračuje ve fagotových imitacích a přechází v roztoužené jadrné Allegro brillante s evokací pekelného tance ze 2. jednání Dvořákovy opery *Čert a Káča*. Následující Allegro moderato vytváří dílčí paralelu s Janáčkovým *Dymákem* z *Lašských tanců* v důsledku modelace hbitých poloh šestnáctinových hodnot v Des dur. Tyto dvořákovské a janáčkovské paralely jasně dokládají autorovo zaujetí českým tanečním melosem. Nastupuje část C kvapík v Des dur a šestnáctitaktová virtuózní coda. Konstatujme tedy, že skladatelova avizovaná opera se stává plnohodnotným artiklem ve vývoji Lehárovovy jevištní dramatiky.

Eklektika versus originalita

Provedeme-li dále stručnou charakteristiku *Poémy pro tenor a orchestr*, lze konstatovat, že vstupní Moderato výrazně připomíná mahlerovské intonace hlavního tématu v 6. *symfonii Tragické*. Po vstupním tématu se rozvíjí půvabný valčík, čímž autor prokazuje zaujetí právě touto taneční látkou a její častou frekvencí ve svém tvůrčím odkazu. Tímto tak lze doložit skladatelovo „operetní instrumentální citění“ pronikající do jeho symfonických a vokálních skladeb. Mahlerovské téma zde autor modeluje na principu *idée fixe*. V tomto titulu zaujme výrazná eklektická pasáž v G dur s imitací hlavního tématu z *Pochodu Radeckého* Johanna Strausse v 5. systému taktech číslo 19 – 26 skladby. Valčíkové plochy v této kompozici postupně cirkulují v celém kontextu kompozice. Z hlediska instrumentace komponista pasteluje úchvatné dechové komplementace s nádechem sibeliovského instrumentálního koloru. Závěr díla taktéž výrazně koinciduje s melodramatickým citěním opery *Fernen Klang* autorova současníka Franze Schrekera. Ve své *Poémě pro tenor a orchestr* Lehár pozoruhodně skloubil originální propozice kompozičního myšlení s exploatací a eklektickou bravurou, což však nikterak neubírá na kvalitě díla.

Posledním titulem Franze Lehára, který uvádíme v této studii, se stává ušlechtilá a noblesní *Symfonická poéma pro klavír a orchestr*. Skladbu zahajují ornamentální variace klavírního partu v rozpětí tématu do čisté oktávy v komplementaci pizziccat smyčců. Pitoresknost kompozice dále vyznívá ve virtuózní působivé modelaci tematických augmentací oscilujících s bravurou Čajkovského koncertního myšlení. Především vedlejší téma na subdominantě v Cis dur výrazně upomíná na intonace tématu ve 4. systému taktech číslo 16 – 28 a 46 – 53 z 1. věty 1. klavírního Čajkovského koncertu. V této souvislosti lze připomenout, že charakteristickým znakem hudebně výrazových autorových prostředků se dále stává časté uplatnění variační techniky, tematických augmentací a hojné koloristiky v podobě trylků, přírazů a nátrylů. Tektoniku námi zkoumaného lehárovského poetického díla naplňuje cirkulární evoluce hlavního tématu na bázi velkého

prostého ronda s codou. Dále lze konstatovat, že virtuosní repetování sólového partu v propozici ostré akcentace a rubatové techniky dále asociuje s virtuózní koncepcí Rachmaninovova *1. klavírního koncertu*. Lehár dále působivě graduje vedlejší téma v dvojsměrně alterovaných septakordech a bohatě následně varíruje v poetice zvukomalebných miniaturních pastelacích sólového partu a dechů. *Symfonická poéma pro klavír a orchestr* vytváří brilantní autorův opus v prokreslení virtuozity v kontrastu s citovou prozářeností a půvabem.

Systematizace hlavních znaků autorovy operetní literatury

Hodnotíme-li ve stručnosti skladatelovu operetní literaturu, nutno poukázat na následující systematizaci hudebně výrazové komponentury. Pro Lehárovu operetní literaturu je tudíž příznačné:

- evokace lokálního koloritu španělského, italského, ruského, maďarského, rakouského a orientálního prostoru
- hojná dynamicky vygradovaná unisona vokálních ploch s instrumentálními partii
- jímavá sólová houslová, hoboiová a harfová dolce expressiva v instrumentálních figuracích
- důsledně periodická strukturální propozice
- hojné uplatnění modality a cikánské durové a mollové stupnice
- stylistika ruského kozáčku, maďarského čardáše, španělského andalusského folkloru, rakouského valčíku
- profilace melodické invence a originality s dílčími rytmicko-dynamickými diferenciacemi
- tempová, dynamická a melodická stereotypnost ve skladatelově operetě *Hvězdář*
- tónomalebné instrumentální pasáže v evokaci dvořákovské a smetanovské zvukomalby v operetě *Cikánská láska*

- z tektonického hlediska attacca mezi sólovými čísly a melodramatickými interpolacemi
- mýtus melodického anachronismu
- vývojová linie od francouzské lyrické opery k veristickým záchvěvům
- působivé instrumentální pastelace dechů, smyčců a horn
- úchvatná široce vyklenutá appassionata ve vertikalizačních polohách
- hojná stylistika sotto voce ve vygradovaných melodických obloucích
- stylistika novouherské tečkované rytmiky, či synkopických strukturací
- hojná frekvence ostinat a prodlev v basu
- stylizace leitmotivu v dílčích instrumentálních komplementacích
- nápadné motivické a zvukové paralely s operetou J. Strausse *Cikánský baron* v Lehárově operetě *Cikánská láska*
- výraz psychologické propracovanosti a dramatické oduševnělosti
- sentimentální zvukové a melodické propozice
- užití mimetických figur v pastelacích horn, fléten a klarinetů
- inklinace k pucciniovské dramatické dikci v operetě *Giuditta a Země úsměvů*
- stylistika hojně frekventovaných chromatických modulací
- proporcielní vyvažování středních rejstříků v kontrastních dynamických proměnách v modelaci legatového portamenta v dechových a smyčcových nástrojích
- noblesa lyricky vyklenuté kantilény v cantabilních pasážích
- impresivní kouzlo zvukomalebných pasáží v operetě *Země úsměvů* ve zvýraznění exotického koloritu
- identifikace instrumentální paralely ve vyklenutí melodie do velké nóny v chromatických modulacích ve Finále 1. dějství operety *Paganini* v 6. systému taktech číslo 32 – 34 a 46 – 47 s písní Su Čonga v 1. jednání operety *Země úsměvů* ve 2. systému taktech číslo 14 – 15 a 28 – 30

- imitace giordaniiovského improvizačního ariosa, melodiky J. Strausse, pucciniovské melodické dikce opery *Děvče ze Zlatého západu*, či Bizetovy neofolkloristiky v opeře *Carmen* v Lehárově operetě *Giuditta*
- exponence cirkulární motivické provázanosti v celém kontextu dílčí kompozice
- intervence do orchestrální sazby klavíru, celesty, cimbálu a mandolíny
- vehementně vyklenutá patetická ariosa s rubatově formovanou instrumentální finesou
- jemná sensitivní nostalgie vokálních sólových pasáží
- hojná frekvence antithetonických pasáží ve stimulaci protikladu dur – mollového cítění a diatonické a chromatické modulace
- koncepce modulačních zrychlení v diatonických a accellerandových relacích
- časté epizeuxis fabulace ve finálních ansámblových plochách s bimelodickou koncepcí
- četné modelace zvukově brilantních ploch s neobyčejně pestrobarevnou instrumentací v tzv. melodicky stratifikovaných pásmech v diferenciaci klarinetů a pikol v 1. linii, fléten a hobojsů ve 2. linii, či harfy a smyčců ve 3. linii
- charakteristické míšení zvukových konfigurací v epanadiplosistních segmentech
- místy užitá koloratura ve zvýraznění pichlavých staccat smyčců jako komplementárních figur nad sólovými hlasovými propozicemi
- práce s velkou dvoudílnou a třídílnou formou v sólových číslech
- působná instrumentální koloristika fléten v použitých ornamentálních variacích
- graciózní sekvence hobojsů a klarinetů v hojných augmentacích
- převažující konsonantní melodika nad řidčeji užitou disonancí zejména ve 2. jednání operety *Země úsměvů*

- pitoresknost půvabných miniaturizovaně pointilistických zabarvení v dechových nástrojích
 - širokodechá legáta smyčců v augmentacích
 - místy neoklasicistně laděné mezivěty zejména v operetě *Giuditta, Paganini a Hrabě z Luxemburku*
 - výrazná emfáze v psychologicky propracovaných partiích sólových čísel s ikonou extaticky komplementárních pasáží
 - evokace melodramaticky laděných ploch s profilací massenetovské elegance a čistoty
 - retrospekce k massenetovskému sentimentu v operetě *Země úsměvů a Giuditta*
- Během pokračujícího několikaměsíčního bádání jsme tak dospěli k následující systematizaci Lehárovy operetní dramatiky.

- unikátní kombinace melodramatických interpolací nad sborovými pasážemi
- identifikace instrumentální šestitaktové paralely ve 3. scéně 2. dějství operety *Giuditta* s 1. scénou 4. dějství opery *Don Quijote* J. Masseneta
- nápadné expresivní konsekvence Giuditty z Lehárovy operety ve 4. scéně 2. dějství s profilacemi Ariadny ve 3. jednání – 2. scéně Straussovy opery *Ariadna na Naxu*
- sborové pózy v operetě *Giuditta* plně předurčující muzikálově orientovanou literaturu
- plynulá návaznost ze sólových čísel v instrumentální plochy
- vpojování jednotlivých melodických bloků do sebe v permanenci originální koláže melodických linií
- prolongace motivu o nový tematický úsek v krátké interpolaci
- hojná frekvence apokopiálních strukturací
- amabile sborové složky v přechodu k hymničnosti a extatičnosti
- zvýraznění tklivého města v sólových vokálních pasážích
- hojné kombinace tříčtvrťového a šestiosminového taktu
- přechody akcentací z lehké na těžkou dobu

- náznaky monologu straussovských katarzí ve finálních partiích zejména v operetě *Giuditta*
- koloraturní exhibice Giuditty plně paralelizující k výstupům Arabelly stejnojmenné Straussovy opery
- časté sekvence palilogických segmentací na principu klesajících velkých intervalů
- fluence semitoniálních postupů v instrumentálních, sólových vokálních i sborových číslech
- hojné repetování melodie na jednom tónu
- stylistika melodizovaných úseků ve funkci mezivět v instrumentálních plochách fungujících na principu příslušného metaznaku
- pichlavá sforzata v sólových vokálních i instrumentálních komplementárních číslech
- četná frekvence introdukčních úseků k sólovým číslům, či drobných instrumentálních 6 – 15 taktových úseků v intermezzových segmentech
- četnost ligatur a použitého citlivého tónu
- kombinace písňové stylistiky s ariózními pasážemi v přechodu k affetuózně vznětlivým a impulsivním dramatickým polohám
- symbolika melodické vybroušenosti, katarze a stoického moudra, pravdy a lásky, či neoplatónské očisty
- vize dokonalosti, vášně a pozitivistické linie s touhou po idealizaci a pocitu blaženosti
- převažující konsonantní melodika
- výrazně indexově stimulovaná vertikalizace a horizontála v modelaci dramatická, citové extravagance místy s expresivní koncentrovaností
- melodická vybroušenost v profilaci kompaktně vyznívající instrumentaci
- emoční působivost ve ztvárnění půvabu, rozkoše, hédonismu, intonační čistoty a melodicky vyzařující krásy

- zdokonalování belcantové kantilény v návaznosti na vývoj belcantové opery 1. poloviny 19. století k anticipaci veristické belcantové profilace
- pozoruhodná montáž operní finesy zejména v titulech *Země úsměvů* a *Giuditta*
- vypjaté dynamické kontrasty od *piana* *pianissima* k *forte* *fortissimu*
- kumulace jednotlivých tematických úseků v jedinečně expresivně koncentrovaných a vygradovaných mixturách
- bohatě propracovaná evoluce tématu
- užití potpourriové přede hry v opusu *Země úsměvů*
- preference sekvenční techniky v coupletech fléten a klarinetů
- plynulá návaznost ansámblových ploch a sólových vokálních linií
- určitá eliminace délky monologických a dialogických mluvených úseků zejména v operetě *Giuditta*
- postupné rozvíjení melodického jádra v áriových a ariózních úsecích na principu klimaticky
- jímavá oscilace lyrických a dramatických pasáží v sólových číslech s expresivně citovým nábojem ve velké třídílné formě ABC
- profilace epizodického tématu v sólových číslech
- unikátní kombinace vokální a taneční sborové i sólové neofolkloristiky
- identifikace instrumentální paralely ve 2. scéně 3. dějství operety *Giuditta* v krátké introdukci s instrumentálním vytvarováním intermezzového úseku v Pucciniho opeře *Manon Lescaut*
- zvuková nosnost sytost a polaritně křehkost v sensitivních pastelacích jednotlivých nástrojových skupin
- elegičnost finální scény operety *Giuditta* v intimitě expresivní traktace tématu v nápadné analogii se závěrečnou katarzí ve Schrekerově opeře *Fernenklang*
- práce s hlavou tématu v aplikované circulatorio rétorické figuře
- intervence monologických partií do sólových vokálních čísel
- užití převážně třídobého metra
- pravidelné rytmické členění frází

- určité uvolňování formotvorné přehlednosti v nápadném řetězení tematických a motivických ploch v uvolňování periodicky a dvou periodicky orientovaného monologu Giuditty ve 2. dějství stejnojmenného díla
- četné tempové kontrasty v sólových a sborových číslech
- intervence sborových pasáží do jednotlivých vokálních čísel
- transferace vyklenutých tematických úseků z jednoho vokálního čísla do instrumentálních interpolací
- kánonické imitace v sólových pasážích
- hojné variace tématu v metamorfující tempové, rytmické složce a instrumentaci
- stylistika velké dvoudílné formy ve schématu ABAB s intervencí krátkých instrumentálních meziher ve funkci x vložených mezi oddíl A a B
- nápadné zvukové a tematické asociace ze 3. scény 2. dějství operety *Giuditta* s výstupem Rudolfa ve 4. scéně 1. jednání Pucciniho opery *La Bohème* v traktaci osmitaktového tématu v taktech číslo 14 – 21 nad neapolským sextakordem des – f – as
- zahuštění faktury kombinací tematických pásem sboru a sólových čísel v pevně tvarované tektonické koncepci se zahuštěnými septakordy na dominantě
- vrstvení polymelodicky tvarovaných struktur v několikataktových úsecích v příslušných instrumentálních interpolacích

Jeviště dramatické vrcholy

Bezesporu za nejzdařilejší, receptivně nejemotivnější, či nejoblíbenější operetní Lehárovy tituly lze označit *Cikánskou lásku a Zemi úsměvů*, na základě jejichž morfologické analýzy lze doložit následující pokračující výčet hlavních znaků skladatelovy avizované literatury.

- bimelolické vedení v sólových vokálních číslech s protihlasu v basu

- horizont neoimpresionistické pastelace v paralele k humperdinckovské instrumentaci v jeho opeře *Perníková chaloupka*
- retrospekce k lortzingovsko-kienzlovské buffoneskní sólové vokalizaci v úkaze poetické drobnokresby a giocosnosti ve vybraných sólových číslech opery *Car a tesař a Don Quijotte* v analogii k modelaci periodických struktur a instrumentální zabarvenosti v Lehárově operetě *Cikánská láska*
- hojné hyperbatonické elementarizace v sólových vokálních i instrumentálních číslech
- jímavá gesta smyčců v crescendech v komplementárních figuracích
- časté operace s hlavou valčíkových tematických úseků v celém kontextu kompozice s pestrou instrumentální zabarveností
- pichlavá sforzata klarinetů a smyčců v četných diminucích
- výrazná anticipace janáčkovsky vyznívající expresivity v partech Lízy ve Finále 2. dějství operety *Země úsměvů* v tremolech, saltus duriusculárních intonačních postupech, či intonaci zvětšené frygické kvarty
- stenastické figury v partu Su Čonga v závěru 2. a 3. jednání opusu *Země úsměvů*
- vypjatá sensitivita a elegičnost v lyrických pózách smyčců a dechů
- hypertrofie akustického zvukového efektu a sonorizace poetických pastelací dechů, smyčců a celesty v nápadné analogii ke Schrekerově opeře *Der Fernenklang* v Lehárově operetě *Země úsměvů*
- vehementní gradace v tutti v instrumentálních polohách
- působivé koláže půvabné drobnokresby v lyricky amabilních kantilénách s dramatickým naturelem s expresivní koncentrovaností
- strhující leitmotivická heteronomie v gradačních segmentech v dílčích mixážích
- sentimentální melos katarzních finálních profilací

- exponace koncízních melodramatických ploch ve finálních pasážích operety *Cikánská láska*, jež zjemňují fakturu v pointu melodicky sugestibilní citové prozářenosti a zvukomalebnosti
- v pojetí instrumentace expresivní koncentrace gongových úderů v příslušných partech 2. jednání *Země úsměvů* a intervence zvonové distingace v operetě *Cikánská láska*, čímž lze doložit stylizaci zvukově emancipované struktury
- stylistika půvabných pastorálních zvukově efektivních miniaturizací v podobě dílčích instrumentálních introdukcí, meziher a doher v číslových sólových plochách
- intervence burleskních perziflencí jako intermezz v dramatickém dějovém spádu operety *Země úsměvů*
- identifikace četné použité sarthesis elipsistní rétorické figury v úkaze stažení dvou slabik na jeden tón převážně v titulu *Cikánská láska*
- karikaturizace melodické noblesy v unikátních invenčních instrumentálních i vokálních nuancích
- ze syntaktického hlediska permanentní stmelování vokálních sólových, sborových a instrumentálních ploch v důsledně prokomponované finální strukturální fresce s leitmotivickou provázaností
- cit pro pravidelné rytmičné členění frází v intonačním prokreslení euphonia se smyslem pro opravdovost výrazu v prozodické jemnosti a citlivosti se zdůrazněním principu libozvučnosti příslušných slabik a samohlásek okouzující verzifikace
- intuice pro strhující modelaci deklamačních frází verše v partech Su Čonga v operetě *Země úsměvů*
- imitace dvořákovské sborové kantilény ne nepodobné intonační čistotě a plasticitě takto vyznívajících příslušných sborových úseků ve Dvořákově opeře *Armida* v úvodu 3. dějství operety *Země úsměvů* s naturistickou adorací a vizualizací pastorálního odstínu v podobě tklivého místa „Slavík zazpíval...“.

Neofolklorní kolorit

Za hodnotné operetní Lehárovy výplody lze dále označit *Giudittu a Careviče*, jejichž analýzou uzavíráme etablaci hlavních znaků skladatelovy operetní literatury:

- originální montáž improvizčního ariosa s belcantovou kantilénou leitmotivického charakteru
- varírování leitmotivu v dílčích instrumentálních krátkých introdukcích k tanečním číslům
- přechod epizodického tématu sólového čísla v melodramatickou plochu
- jedinečná zvuková paralela s dvořákovským 3. Slovanským tancem, op. 46 ve 3. scéně systému číslo 5 taktech 11 – 16 3. jednání operety *Carevič* se systémem číslo 3 příslušného tance v taktech číslo 19 – 24 v Allegretu smyčců a dechů ve zmenšených septakordech na tónice ve Dvořákově případě, či alterovaného nónového akordu na subdominantě v Lehárově kompozici
- geniální hierarchizování jednotlivých leitmotivických a motivických ploch v sekvenci plasticky tvarované instrumentace a melodizace
- fascinující melodické erupce v polytematických segmentech s působivými sforzaty a accellerandy
- obměňování leitmotivu v instrumentálních propozicích lyrického charakteru se sklonem k sentimentu a citové průzračnosti s intervencí neofolklorní jímavosti
- kombinace příznačných motivů v jednotlivých instrumentálních introdukcích a interpolacích
- působivé intervence melodických pasáží do tematického multiplexního segmentu ve finálních partiích s krátkou interpolací sólového violoncella
- úchvatné kombinace lyrických a dramatických ploch v tematických hierarchizacích
- intervence klavírní sazby do finálních partií

- účelové kombinace sólových dechových nástrojů především hoboje a klarinetu se smyčci v sólových vokálních i intermezzových číslech
- kombinace brumendových hlasových poloh se sólovými houslemi přecházející v melodramatické krátké interpolace a dále se rozvíjející v dialogických partiích v operetě *Carevič*
- traktace melodického materiálu ze sólových čísel v duetech v operetě *Carevič*
- vygradovaný patos a hymničnost tematických úseků v sólových číslech a ansámblech
- imitace korsakovovské kantilény v úkaze ztvárněné neofolklorní idiomatiky v operetě *Carevič* v konsekvenci k žánrovým tanečním miniaturám v opěře *Sadko* N. A. Rimského-Korsakova v propozicích jímavého gesta sólového klarinetu přecházející v brilantní kantilénové pózy smyčců
- úchvatné kombinace sentimentálních tematických proporcí s heroickými tematickými kreacemi v ansámblech
- z tektonického hlediska zajímavé segmentace ansámblových ploch s dialogy, dále melodramatickými úseky a instrumentálními intermezzy přecházející v sólová ariosa a dále v dramatické dialogy
- identifikace šestitaktové mahlerovské plochy ve 4. obraze – konkrétně ve 3. systému taktech číslo 47 – 52 ve 2. jednání díla *Carevič*
- analogový melodický melos sólového klarinetu ve výrazné asociaci s Čajkovského elegičností tohoto nástroje v 11. systému 2. jednání Čajkovského baletu *Labutí jezero* ve 2. jednání titulu *Carevič*
- nápadná analogie s poetickým ariózním nádechem Čajkovského melodiky v partu Careviče ve Finále 2. jednání stejnojmenné operety v 8. systému taktech číslo 51 – 54
- bravurní zvukové asociace s příslušnými pasážemi sibeliovské ouvertury *Finlandia* v tutti v 6. systému taktech číslo 28 – 31 ve Finále 2. jednání opusu *Carevič*

- pitoreskní oscilace popěvkových tanečních pasáží s vehementně vygradovanou širokodechou kantilénou ve Finále 1. dějství operety *Carevič*
- vyklenutí melodie nejčastěji do čisté kvinty a velké septimy v sólových úsecích
- četná parembolika mezi alty a soprány ve vyplnění prázdných míst mezi avizovanými hlasovými proporcemi lydickou kvartou a mezi tenory a basy čistou kvartou
- oktavové vedení hlasů v instrumentálních komplementacích v sólových číslech
- časté frekvence celotónových postupů v operetě *Carevič*
- výrazná analogie v introdukci k operetě *Carevič* s introdukcí z ouvertury k opeře *Chovanština* M. P. Musorgského v pianových spektrech smyčců v osmitaktové ploše přecházející ve sborové amabile s evokací taneční roztouženosti, dále s evokací dvořákovského instrumentálního koloritu v sólovém klarinetu až k neofolklorní jímavosti balalajkových sekvencí
- exponace melodramatických pasáží v sólových převážně áriových číslech a duetech ve funkci x mezi částmi A a B a A B a C velké dvoudílné a třídílné formy
- imitace sborových pasáží opery *Maškaráda* C. Nielsena v závěru introdukce k operetě *Carevič*
- melodramatické segmentace se sólovými čísly a mluvenými dialogy
- hojné pizziccatové frekvence v komplementárních figurách
- časté houslové protihlasy v doprovodných figurách v sólových číslech a duetech
- rondově koncipované dueta v operetě *Carevič*
- četné profundní pasáže klarinetu podbarvující instrumentální hédonismus melodramatických profilací v operetě *Carevič*
- užití rytmu tanga v sólových číslech a v tutti v basu v operetě *Carevič*
- hojná klarinetová a hoboiová koloristika v podobě trylku, nátrylu a přírazu v operetě *Carevič*

- plasticky modelované zvukové plochy v dynamickém vlnění od *piana* *pianissima*, *piana*, *mezzoforte* a *forte* zpět k *pianu* a *pianu pianissimu* v příslušných dynamických vzorcích převážně ve finálních plochách
- mysteriozita vybraných sólových čísel s půvabnou cantabilní modelací
- evokace sigfriedowagnerovského, či humperdinckovského popěvku ve finálních scénách operety *Carevič*
- místy inklinace ke Kodályho zvukové instrumentální zabarvenosti s intervencí tamburíny, zvonkohry a gongu v operetě *Carevič a Giuditta*
- charakteristické fauvistické nanášení zvukomalebných ploch v jedinečné montáži jednotlivých tónomalebných vrstev v zahušťování zvukové faktury alterovanými nónovými akordy na subdominantě
- efektivní brilantní sólové virtuózní kreace houslí upomínající na zvukomalebné pastelace v Korsakovově svitě *Šeherezáda*, či virtuózní pasáže Lalovy *Španělské symfonie*
- pozoruhodná montáž zvukových izolací a tematických segmentací ve finální ploše 1. jednání operety *Carevič*
- intenzivní procítěnost lyricky kantilénových ploch v sólových číslech
- tzv. raketový nástup tématu v impulsivních dynamických sekvencích v allegrovém tempu
- kánonické sborové intervence do sólových čísel
- neofolklorní zabarvení melodických pasáží
- pozoruhodná mixáž pucciniovské dramatiky s kontrastní hobojevou pastoralitou ve finále 2. jednání operety *Carevič*
- fluktuace melodramatických a dialogických interpolací ve finálních plochách
- naturalistický efekt v podobě telefonního hovoru ve 3. dějství operety *Carevič* podobně jako v Janáčkově *Věci Makropulos*, či Straussově opeře *Intermezzo*
- motivické mixáže v melodramatických úsecích
- schematoides hlasových proporcí v kánonických imitacích na tónice a dominantě

- virtuózní flétnové sekvence v intermezzových cadenzích
- četné agogické profilace nejen v ansámblových, ale i sólových vokálních partiích
- výrazná poetizace melodramatických pasáží v důsledku modelace opojivých verzifikátů a citlivě instrumentované pastelace
- užití tří pětidílné formy ABCBA v baletním čísle finále 2. jednání operety *Carevič* se sborovou brilantní codou
- konceptualizace zvukomalebně segmentovaných tematických pasáží v podobě plynulé návaznosti jednotlivých melodických úseků v hojných diatonických a chromatických modulacích
- repetování melodických úseků v četných instrumentálně zabarvených prolongacích
- příslušné natahování melodických pásem nejčastěji o velkou sekundu a tercii v četných ligaturách
- veristické finesy v klarinetových pasážích ve finále 2. dějství operety *Carevič* v úkaze pulsací osminových hodnot v sekvencích
- návaznost na gounodovskou pastoralitu a instrumentální koloristiku v operetě *Carevič* v úkaze hobojevých a klarinetových komplementárních figurací
- vyklenutí melodického oblouku v legátech do forteových dynamických parametrů
- imitace sborových partií z opery *Siberia* U. Giordana v závěru introdukce k operetě *Carevič*
- stylizace finálního vygradování melodiky v erupcích tympanového virblu
- četné uzávěry melodie na dominantě a tónice
- plynulá návaznost z intermezzových ploch v sólové vokální čísla
- unikátní kombinace harfových arpeggií se smyčcovou kantilénou v protihlasech kontrabasů

- určitá fázovost v tempových nuancích v návaznosti Allegro brillante a Allegro giusta na Andante melancholico a Larghetto
- exponace ústředního motivu v Larghettu z baletního čísla z finále 2. dějství operety *Carevič* v příslušném úseku v 1. jednání v basových polohách
- traktace tematické provázanosti z introdukce ve finálních partiích 1. jednání operety *Carevič*
- melodická tematická a dynamická blokovost a postupné vrstvení tematických linií v originálních propozicích a dílčích kombinacích

Preciznost virtuózní techniky

Finit coronat opus Lehárovy operetní literatury představuje následující dodatek k systematizaci hlavních znaků avizovaného skladatelského odkazu z operety *Paganini*

- preference bímelodické koncepce v ansámblech se sborovou intervencí
- jedinečná zvuková a tematická analogie v Neapolském tanci v úvodu 3. jednání ve sborových pasážích se sborovými úseky muzikálu Karla Svobody *Dracula*
- metaleptické proplétání jednotlivých hlasových proporcí v ansámblech a sborech
- virtuózní houslové kreace v ouvertuře a ve finále 2. jednání
- působivé sekvence leitmotivických augmentací ve smyčcích ve finálních plochách díla
- hojné uplatnění tečkované rytmiky
- pitoreskní kreace zvonkohry se sólovými houslemi v instrumentálních pasážích
- pestrobarevné instrumentální ztvárnění periody v podobě zvonkoherních předvětí v kombinaci s klarinetovými a smyčcovými závětími

- určitá eliminace gradačních ploch ve finálních partiích s absencí závěrečné katarzní profylaxe
- unikátní oscilace buffoneskních typizací v sólových číslech s písňovou modelací se strukturací melancholicky sensitivních výstupů hlavního hrdiny
- leitmotivické kombinace v ouvertuře v tutti a sólových houslových polohách
- stylistika koncertních poloh houslí v předehře a ve finálním úseku 2. jednání
- působivé trubkové fanfárové segmentace v celém spektru díla
- kombinace melodramatických ploch a dialogů se sólovými kreacemi houslí
- působivá segmentace melodramatických, dialogických, ansámblových, ariózních ploch s profilacemi sólových houslí, trubkových fanfárových pasáží s krátkými sborovými interpolacemi
- stylistika leitmotivu v duetech společně s protihlasy fléten a smyčců v komplementárních zvonkoherních působných nuancích
- exponace leitmotivu v sólovém hlase v předvěti a v tutti v závěti a následná práce s částí leitmotivu na různých místech kompozice
- postupné rozvíjení melodického jádra z introdukčních poloh v plynulý přechod k hlavnímu tématu v sólových číslech
- z harmonického hlediska časté uplatnění paralelních tercií v sólových číslech a ansámblech
- vášnivé, patetické a nosně se klenoucí legato hlavního hrdiny v sólových číslech
- imitace ponchielliovského a mahlerovského protihlasu ve smyčcích ve finále 1. dějství
- retrospekce k pucciniové sonoričnosti v úkaze 2. dějství v nápadné asociaci s instrumentálními partiemi opery *La Bohème*
- hojné stylizace střídavého rýmu v sólech
- místy uplatnění sólově vokální a sborové epiforiky
- časté frekvence rubatové techniky ve vehementně vygradovaných sólových číslech

- určitá melodická fázovost v postupné gradaci od introdukční traktace k vznosně se klenoucímu legátu až po codu ve schématu A B plus coda
- v některých ansámblových pasážích inklinace k buffoneskní smetanovské bimelodické dikci v důsledku instrumentální zabarvenosti
- imitace massenetovské elegance, pitoresknosti a brilance v hobojevém sólu v komplementaci smyčců ve finále 2. jednání
- zvýraznění massenetovské reminiscenční konstruktivity ve 3. jednání v nápadné analogii k meditativním instrumentálním pózám v Massenetově opeře *Thais*
- unikátní kombinace mahlerovské intonace trubek se schrekerovsky vyznívající celestou v introdukci k houslovému sólu ve finále 2. dějství
- hojné varírování motivu v sólových virtuózních kreacích houslí ve finále 2. jednání
- imitace mozartovské ladnosti ve stylistice pětiténového flétnového motivu v duetu ve 3. dějství analogovému k flétnovému motivu Papagena v Mozartově opeře *Kouzelná flétna*
- originální kombinace modální kantilény v podobě frygické stupnice v coupletu ve 3. dějství se stylizací zvukově zabarveného orientálního koloritu přecházející ve svébytnou melodizaci valčíkového kalibru

Mistr drobnokresby a melodické karikatury

Shora prezentovaný výčet celkem 238 znaků Lehárova jevištně dramatického operetního odkazu jasně dokládá okolnost neobyčejně vygradované skladatelovy kompoziční invence v úkaze zajímavého profilu tektonické stránky nabývající na širokém diapazonu použitých hudebně výrazových prostředků. Lehárova operetní literatura představuje v hudebně dějinném vývoji zásadní mezník spočívající na intuici originality v kombinaci s lehce exploativními tendencemi. Autorova schopnost citlivé modelace detailu v kontrastu k dramatické epičnosti spočívá též na

relevanci kompoziční vytříbenosti a reflexe dobového vkusu. Tektonická koncepce autorových operetních výtvorů nabývá na úkaze zajímavého vytvarování příslušných scénických úseků s geniálními kombinacemi jednotlivých čísel v pružném dějovém spádu finálních partií příslušných kompozic. Především důsledná široce spektrální práce s motivem a tématem vytváří okolnost precizní modelace s příslušnými variacemi tempové, rytmické, dynamické a vertikální linie a současně nabývá originálních propozic instrumentace v pojetí ztvárněné plastické fresky. Skladatelova schopnost a cit pro vytvarování pestrobarevných instrumentálních odstínů nabývá na relevantnosti v souvislosti s modelací jemně vybroušených pointilizovaných a sonorně tvarovaných ploch.

Melodická stylistika vyznívá ve finese vzosně se klenoucích legátových oblouků, či bujaré amability staccatových burleskních perziflencí v oscilaci vyhrocené dramatiky v některých autorových operetních titulech.

Franze Lehára tak lze v kontextu hodnocení operetního odkazu označit za „mistra drobnokresby, melodické karikatury, či poetika 1. poloviny 20. století“ a taktéž za imitátora neostylové pregnancy nacházející své zastoupení ve vybraných titulech jeho operetního jevištně dramatického odkazu. Dokonalá tvůrčí invence, či spontánnost, kreativita a fluence melodické pregnancy současně profituje v okouzující profilaci vášnivé romantiky nacházející své poslání ve většině titulů komponistova avizovaného odkazu. Z tohoto hlediska lze označit autorovu operetní literaturu za pozoruhodnou sekvenci kompozičních různorodých praktik v melodické vytříbenosti s intuicí dolce expresivní a kantilénové fabulace, či absorpcí přírodně ztvárněného adorativního melosu a neofolklorního koloritu s fascinující noblesou melodické čistoty, jasu a zvukové prozářenosti.

Závěrečné zamyšlení

Zamysleme se v závěrečných partiích této studie nad specifiky lehárovského vyjadřovacího stylu v pojetí dílčí reminiscence a systematizace. Z hlediska použitých

hudebně výrazových prostředků tak lze charakter komponistova vyjadřování označit na půdorysu následující systematizace symbolizující:

- svébytnost
- melodickou vyhraněnost
- emancipaci zvukomalebné prozářenosti
- tematickou a motivickou průbojnost
- výrazovou extravaganci
- exkluzivitu tektonické profilace
- formotvornou jasnost a zřetelnost
- artikulaci jemně diferenciované vokalizace
- rytmickou a dynamickou průbojnost
- modeling zvukové vybroušenosti
- mistrně ztvárněnou vertikalizační propracovanost
- sémantickou širocespektrální variabilitu
- estetickou brilanci krásyplné extravagance
- psychologickou hloubku a sevřenost
- citovou exaltovanost, vášně a spiritualitu
- romantickou podmanivost
- excelenci poetičnosti, či dramatického odevzdání
- pluralitu pitoresknosti a vyumělkovanosti s dramatickým patosem a sensitivní rafinovaností
- horizont euforizace v polaritě s kontrastní nostalgií a deziluzí
- kombinaci expresivního s impresivním v kreatuře senzualistického s mysteriózním
- tematickou proporcielnost a plasticitu
- meditativní melos v kombinaci s vášnivou jímavostí a koncentrovaností
- syntetismus graciézního s miniaturním, melodicky noblesního s dramaticky vyhoceným, či spontánně emotivního s nitěrným a sebereflexivním

- oscilaci mikrostrukturálního s makrostrukturálním (zvukové miniaturní izolace v polaritě k tutti konceptualizaci)
- profit citové kontemplace a pragmatu roztouženosti a intuitivní smysluplnou odevzdanost
- adoraci životně optimistického a blaženého v polaritě k elegii a sentimentalitě
- syntetikum buffoneskně exaltovaného s retrospekci vyhroceného senzualismu a dramatizace



Lehár vo svojom viedenskom byte, 1918

Zdroj: http://www.wikitoand.com/de/Franz_Leh%C3%A1r

Lehárova melodická stylizace představuje ojedinělou návaznost na belcantovou kantilénu s nuancemi romantické vášnivosti, či originálních proporcí svérázného romantického syntetismu směřujícího k anticipaci veristické vyhraněnosti. Specifikem této modelace se stává především okolnost melodické variability od poloh rozvernosti a frašky, přes cantabilní pasáže, až k apoteóze hymničnosti a patetické vehemence. Právě z tohoto hlediska nabývá melodická koncepce pozic vyhraněné bezprostřednosti. Široká škála sémantických odstínů

nabývá na relevanci diferenciované vertikalizace s pozoruhodnou montáží geniálně strukturovaných pasáží v horizontu emočního rozjaření až ke spiritualismu opojivé lyricko-dramatické svéráznosti v prokreslení široké variability hudební zprostředkovanosti. Tematické propozice současně dotváří linii multiplexní tvárnosti a vyhraněnosti. Lehár tak ve své operetní literatuře pozoruhodně skloubil bravuru autenticity s polohami dílčích analogových strukturací. Právě z tohoto hlediska lze označit skladatelovu schopnost pro karikaturizaci bohaté zvukomalebnosti, či vertikalizační propracovanosti. Lehárův kompoziční styl tak nelze označit ani za projev dílčího konzervatismu, či modernismu, nýbrž setrvává na pozici klasicko-romantické syntetice s dílčími místy až eklekticky formovanými pasážemi, jenž však neubírají na kvalitě mistrovské kompoziční práce. Konceptuálně tak představuje autorovo operetní dílo úkaz mistrně zvládnuté vyhraněnosti a svébytnosti. Lehárova instrumentace dále taktéž vytváří úkaz, v některých případech, syntézy brahmsovského symfonismu a to zejména v titulech *Hrabě z Luxemburku* a *Paganini* setrvávající na pozici tradiční harmonizace s příslušnými abscentacemi inovujících tendencí. Lze též konstatovat, že je nezbytné vyloučit, v případě tohoto skladatele, identifikaci banálně a triviálně koncipovaného skladebného projevu, nýbrž označit autorovy výtvořky za bohatě propracovanou evoluci tématu se širocespektrální kombinací tvůrčí kreativity a vynalézavosti. Tradiční formativní koncept schematičnosti tak dokáže komponista obohatit o oscilaci kompozičně vyzrálého s dílčími neostylovými imitacemi, to vše na bázi dokonale promyšleného aparátu hudebně výrazové sdělnosti.

V kontextu významových profilací tak lze o Lehárovi uvažovat jako o epigonovi romantické profilace s geniálním melodicky invenčním myšlením obohacujícím tektoniku o zcela promyšlené postupy zajímavě kombinující jednotlivé hudebně výrazové složky. Motivická provázanost a sevřenost kompozic tak současně vytváří kontury pevně tvarované tektoniky v „unitas multiplexní“ aristotelské jednoznačnosti. Lze tak dále uvažovat, stejně tak jako v případě autora současníka Richarda Strausse, o segmentaci určité quasi melodičnosti s fluktuací výrazně

melodizovaných hierarchizovaných tematických instrumentálních složek. Lze též uvažovat o skladateli jako dílčím, do jisté míry, lehce orientovaném postwagnerovském eklektikovi v souvislosti se sumarizací analytické komponentury. Z tohoto hlediska tak komponistův odkaz naplňuje ideál plurality komponistova hudebního vyjadřování. Lze tak shrnout, že skladatelova melodizace nabývá platformy svérázného syntetismu retrospektivně operně belcantového s anticipací veristického nádechu citové exprese v souvislosti s tvarováním invence neobyčejně intenzivního melodického vzletu a ryzí čistoty s emotivním okouzlením. Právě z tohoto hlediska lze operetní autorovo dílo konfigurovat též za pandán kontinuity životního odevzdání a pokory v horizontu neoplatonského půvabu, okouzlení a hodnotového zduchovnění. Lehár jako „epigon neoromantického subjektivismu“ tak dokázal vymodelovat operetní útvar na pozici kompozičního citu, taktnosti a originality v koncepci jedinečné montáže tematických struktur s neobyčejně vysokou hodnotou a významem.

Hodnotíme-li úroveň ostatního komponistova tvůrčího odkazu, lze konstatovat, že Lehárovo symfonické cítění dokazuje vysoká kvalita skladatelova kompozičního mistrovství setrvávajícího na pozici výhradně romantické hudební sdělnosti a stává se úkazem oslnivé instrumentace, tvůrčí geniální melodické invence, či dramatické a citové rozpolcenosti a ryzí čistoty a krásy, a proto si zaslouží plnohodnotnou intervence do koncertního provozu v celosvětovém měřítku.

Literatura

ANGERER, M. 1985. *Zorikas Traum von der Silbernen Operette*, in StMW 36, Tutzing 1985, s. 111 – 122

DESCEY, .E. 1924. *Franz Lehár*, Wien

DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART. 2003. Bärenreiter Metzler, Personenteil 10, s. 1491 – 1498

DICHTL, K. 2017. *Muzikologické reflexe 2*, Protisk, České Budějovice 5

LINKE, N. 2001. *Franz Lehár*, Reinbek

SCHÖNHERR, M. 1970. *Franz Lehár*, Wien



Pomník v Bad Ischl

Anotace/Annotation

Studie podává zamyšlení nad specifiky hudebně vyjadřovacího stylu vybraného instrumentálního a vokálního díla Franze Lehára (Komárno 1870 – Bad Ischl 1948) a současně podává systematizaci analogových tematických praktik a zvukových asociací v komparaci s odkazem skladatelových současníků. Text dále podává sumarizaci 238 znaků skladatelovy operetní literatury. Franz Lehár patří mezi ty autory, jež dokázali pozoruhodně vstřebat vlivy svých současníků v kombinaci s originalitou hudebně vyjadřovacího stylu. Jeho odkaz se stává i v současnosti živým úkazem kompozičního mistrovství a současně naplňuje ideál tektonické rozmanitosti a bohatě zpracované melodiky.

The study brings a reflection on the specifics of the musical expression style in Franz Lehar's chosen instrumental and vocal composition (Komárno 1870 – Bad Ischl 1948). At the same time, it provides the systematization of analogue thematic practices and sound associations in comparison with the legacy of the composer's contemporaries. Further, the text gives a summary of 238 characters of the composer's operetta literature. Franz Lehar is one of the authors who have remarkably absorbed the influences of his contemporaries combined with the originality of the musical expression style. His legacy is also at present time a living phenomenon of compositional mastery, and at the same time, it fulfills the ideal of tectonic diversity and richly elaborated melody.

Sídlíště 387 Velešín 382 32 Česká republika

k.dichtl @seznam.cz

Autor přednáší vybraná témata z dějin světové a české hudby a estetiky jako host na několika univerzitách.

VPLYV PRINCÍPOV VOKÁLNEJ INTERPRETÁCIE NA KREOVANIE KANTILÉNY V KLAVÍRNEJ LITERATÚRE

Mgr. Aleš Solárik, ArtD.

Slovensko

Špecifiká Chopinovej hudobnej reči

Fryderyk Chopin (1810 – 1849) pripisoval hudbe zvlášť výrazný sociálny význam. „V hudbe všeobecne a v hudobnej interpretácii konkrétne videl *umenie vyjadrovať svoje myšlienky tónmi, prejav nášho cítenia v tónoch*“. To, čo nemožno vyjadriť slovom, možno vynikajúco vyjadriť hudbou. Chopin ďalej poznamenáva: „Tón je neurčité ľudské slovo, teda niečo, čo vyjadruje najintímnejšiu a najhlbšiu podstatu človeka. A čo viac: Slovo sa zrodilo z tónu, ktorý jestvoval ešte pred sformovaním jazyka.“¹

V Chopinovej hudbe je „spievanie“ na klavíri veľmi úzko prepojené s dvomi interpretačnými zručnosťami, ktoré vyjadrujeme výrazmi *plasticnosť tempa* a *organicnosť výrazu*. Práve z dôvodu čo najadekvátnejšieho pochopenia radil Chopin svojim žiakom, aby využívali každú možnosť vypočuť si dobrých spevákov. Mala to byť pre nich škola hudobného výrazu, dokonca niektorým odporučil aj skutočné štúdium operného spevu. Nevyhnutným predpokladom správnej klavírnej hry bolo poznanie zákonitostí speváckeho prejavu. Pod zákonitosťami máme na mysli kvalitné znenie, prirodzené vyjadrovanie a duchaplné frázovanie. Chopin sa usiloval dosiahnuť zvláštnu hru *cantabile* s vylúčením ostrého, *klopajúceho* tónu a súčasne napomáhajúcu maximálnu krásu hudobnej reči, jej *plasticnosť* a *klenutosť*. „V speve, vo frázovaní melódie, v schopnosti vyniesť tému, v tvorbe melodickéj línie bol neprekonateľný.“ Dosvedčuje G. Mathyas. Niečo analytické tlmočí, vychádzajúc zo slov C. Mikuliho, R. Koczalski: *Pod jeho prstami hudobná fráza spievala s takou zreteľnosťou,*

¹ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 39

že každá nota predstavovala slabiku, takt slovo, fráza myšlienku. Bola to reč bez nafúkanosti, jednoduchá a súčasne vznešená.“² Chopinova klavírna reč teda v princípe kopírovala reč ľudskú. Keďže jednotlivé noty vnímal ako slabiky, takty ako slová a frázy ako ucelené myšlienky, analogicky by sme mohli rozvinúť princíp nasledovne: rozsiahlejšie hudobné diely môžu predstavovať odstavce v texte a pomocou vnútornej hudobnej súdržnosti na seba nadväzujúcich dielov dostala skladba vlastný život – dej, ktorý sa odvíja aj v literárnom umení sledujúc dejovú niť. Plastickosť (*souplesse*) je kľúčový výraz rozoznávajúci správnu hru od nekvalitnej hry. Ruka v ruke ju nasleduje ľahkosť dotyku a spôsobu tvorby tónu, voľnosť pohybov a pocitová nezávislosť prstov. „Tu treba hľadať zrod umenia svojsky modifikovať zvuk: nebadateľné, takmer nepovšimnuteľné tvarovanie tónu – tajomstvo, ktoré poznal iba on, mäkké, výrazné legato, poddajnú kantilénu.“³

Kvalifikoval hudbu ako špecifický jazyk a prirovnával ju k organickej, bezprostredne plynúcej ľudskej reči a osobitne pri tom zdôrazňoval, že podobne ako jedno slovo ešte netvorí jazyk, tak jeden neurčitý tón nerobí hudbu. Na vytvorenie hudby potrebujeme množstvo tónov. Toto je hlavný dôvod, prečo Chopin venoval veľkú pozornosť logickosti frázovania, vzájomnej súvislosti a naopak rozčlenenosti fráz, prirodzenému toku frázy – *znakom hudobnej interpunkcie*. Nerešpektovanie týchto znakov, ignorovanie hraníc fráz, ich objem a charakter považoval za najväčší prehrešok proti hudobnej expresii, ktorý robí z hudby iba nezmyselný zhuk niekoľkých tónov. Viacerí jeho žiaci poskytli informácie o Chopinovom presvedčení, že interpret, ktorý presne nevie, kde sa začína a kde končí hudobná fráza, nahrádza prirodzené frázovanie umelým a zároveň falošným. Pripomína človeka, ktorý síce hovorí v cudzej reči, ale bez akéhokoľvek zmyslu. Aj tu je príčina Chopinovho odporu ku krátkym frázam, ktoré drobia prirodzený tok melódie a celistvosť hudobnej myšlienky. Ideál cítil v širokodychej fráze, ktorá podobne ako veľká rieka absorbuje do seba menšie melodické prítoky.

² MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 50

³ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 51



Fryderyk Chopin, portrét, photo: ©Rue des Archives/Varma



Zdroj: <http://culture.pl/en/article/walk-through-warsaw-with-chopin>

Odtiaľto pochádza aj príznačné a s nikým neporovnateľné rubato, ktorým sa Chopin identifikuje a ako pedagóg ho neustále vštepoval svojim zverencom. Pri skutočnom rubate ide o takmer nepostrehnuteľné odchýlky od temporytmu s podmienkou udržania základného pulzu. „Azda najvýstižnejšie charakterizuje chopinovské rubato Liszt: Vidíte halúzky, ako sa kývu, listie, ako sa kolíše a chveje? Kmeň a konáre sú pevné: a práve to je tempo rubato.“⁴

Je možné prísť k názoru, že Chopin používal rubato so zámerom dočasne umocniť výraz istej frázy alebo úseku s cieľom odlíšiť predtým použitý opakovaný materiál, alebo na podporu vystupňovania záverečného vyvrcholenia. Najlepším príkladom, kedy použil rubato v celej skladbe je Nokturno g mol op. 15, č. 3, kde je uvedené označenie *languido e rubato* hneď na začiatku skladby, ale aj napriek tomu dielo obsahuje kontrastnú strednú časť v typickej forme nokturna ABA. Nie je

⁴ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 43

celkom jasné, čo Chopin týmto označením v každom špecifickom prípade myslel, ale od konca 18. storočia klaviristi bežne chápali rubato v praxi ako umiestnenie melódie skôr pred basmi ako po nich, a to z dôvodu vyvolania efektu oneskorenia.

Iným charakteristickým záverom je, že označenie rubato môže a aj by malo byť významovo odlišené od označenia *cantabile*. Keď Chopin napísal *cantabile* v notovom zápise, vyvolal požiadavku ozdobného ornamentálneho štýlu pretrvávajúceho počas niekoľkých fráz. Viazalo sa k pomalým áriám 18. storočia, ktoré vyžadovali pravidelný pohyb basovej línie, okolo ktorej bolo množstvo melodických tónov. Rubato je jedna zo súčastí cantabilného prejavu a mohlo vzniknúť v rámci operného kontextu. Pravda je, že označenie rubato v klavírnej hudbe nie je priamo spojené s dlhoročnou tradíciou. Preto nevyhnutne nemusí znamenať pridanú ozdobnosť. Dôležité je tiež, že v Chopinovej hudbe sa označenie rubato vyskytuje vo väčšom rozsahu temp zahrňujúc aj rýchle tempá, čo naznačuje rozhodujúci rozdiel medzi vedením pomalej melódie, časom potrebným pre zrozumiteľnú ornamentáciu a pretrvávajúcim rubatom v kantiléne.

V mysliach súčasných poslucháčov bol Chopinov spôsob hrania pevne spojený s rubatom, ak to posudzujeme podľa zdrojov z prvej ruky – žiaci, svedkovia vyučovacích lekcií. Vo vydaní publikácie *Le Pianist* z roku 1834 **Charles Chaulieu** (1788 – 1849) definuje francúzsky skladateľ a pedagóg rubato ako nešpecifickú *notovú hodnotu, kedy si jedna nota požičiava časť trvania z druhej, kombinované s languisandom a expressivom*, a podľa všetkého malo napomôcť čitateľom pochopiť zmysel termínu rubato cez asociáciu so Chopinovým hraním. Nokturno op. 15, č. 3, ktoré sme už spomínali, má v prvom takte označenie *languido e rubato*. Zbierka nokturien op. 15 bola skúmaná v časopise *La Pianiste* na začiatku roku 1834 v článku, ktorý pripomína informáciu, že *nokturno op. 15, č. 3 je v rubate od začiatku až do konca*. Tento konkrétny opus bol pravdepodobne jeden z Chaulieuvých pevných bodov, o ktorý opieral svoje tvrdenie.

Rubato vo svojej teoretickej práci *Stratený čas: História tempa rubata* významne opísal americký muzikológ **Richard Hudson** (*1924), kde sa zameral na pôvod rubata

v súvislosti s hrou na klávesových nástrojoch z 18. storočia a jeho vývoj počas 19. storočia. Aj napriek tomu, že Hudson považoval rubato ako nezávisle sa objavujúci prvok, počas štúdia narazil na ornamentálne tóny, charakteristické pre pomalú kantabilnú faktúru a identifikoval tri dôvody, kedy bolo žiaduce použiť označovanie rubato:

- *obraz dlhej spievajúcej línie*
- *dočasné odobratie predchádzajúcej alebo nasledujúcej noty*
- *vystupňovanie intenzity kantilény pri dosahovaní vyšších tónov.*

Všetky tieto vlastnosti sú prítomné v melodickej faktúre cantabile; ornamentálne tóny vyplňajú medzery medzi dlhými notami a podporujú a posúvajú melódiu dopredu, vytvárajúc melodický, plynúci lahodný tok. Hudsonova analýza tempa rubata uvádza, že obidva typy boli používané v Chopinových časoch. Starší mozartovský lineárny typ tempa rubata z 18. storočia je založený na rytmicky pravidelnej basovej línii s flexibilnou posunutou melódiou nad ňou, vyžadujúcou nezávislosť oboch rúk. Na základe poznámok jeho študentov zdôrazňujúcich rytmickú presnosť ľavej ruky pod flexibilnou melódiou. Švajčiarsky hudobný vedec a znalec Chopinovho diela *Jean-Jacques Eigeldinger* (*1940) kladie dôraz na Chopinove spätné pochopenie a praktizovanie pôvodného rubata, taktiež ako aj jeho opovrhnutie tým, čo považoval za nevhodnú dočasnú deformáciu.⁵

Druhý druh bol vertikálny, pri ktorom ruky spomalili alebo zrýchlili súčasne a bol zvyčajne dočasným efektom, ktorý sa objavil a stratil v rámci jedného diela. Hudson uzatvára, že vertikálne rubato, pri ktorom ruky zneli súčasne, sa stalo bežným po roku 1850 a bolo najpravdepodobnejšie praktizované práve v mazúrkach a konkrétne samotným Chopinom. Hra mazúrok totiž predpokladala nepredvídateľnú momentálnu schopnosť citlivo vnímať elasticitu zmien tempa. Hoci je nepopierateľné, že dočasná pružnosť v kategórii tempa sa objavovala v poľskej

⁵ https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1357332093/inline [12.02.2016]

Autorom všetkých prekladov v práci je Aleš Solárik

hudbe, predsa len by nebolo vhodné tvrdiť, že takéto dočasné kolísanie predstavuje zreteľný druh poľského rubata.

Anglo-nemecký klavirista a dirigent *Charles Hallé* (1819 – 1895) spomína na Chopinov spor s Giacomom Meyerbeerom kvôli mazúrke. Mazúrka op. 33, č. 3 v tónine C dur bola zložená v $\frac{3}{4}$ takte, ale Wilhelm Lenz – Chopinov žiak ju hral tak, že Mayerbeer vnímal metrum ako $\frac{2}{4}$. Keďže bol Meyerbeer uznávaný hudobník, môžeme sa vďaka tomuto príkladu domnievať, že podľa Chopina si tento žáner a faktúra vyžadovali osobitný prístup, zohľadňujúci poľskú identitu mazúrky. Môžeme zovšeobecniť, že u Chopina bola štruktúra každého diela najdôležitejším faktorom pre určenie vhodného rubata. Uvedením týchto príkladov v klavírnej praxi jasne ukazuje, že v akordoch a v bodkovaných rytmoch mazúrok je štruktúra v oboch rukách niekedy celkom podobná, alebo sa pravá ruka pohybuje v jednoduchých osminových notách, inak ako vo valčíku, kde štvrtkové noty v ľavej ruke hráme po významovej stránke: ťažká doba – ľahká – ľahká. Neprítomnosť ozdornosti v pravej ruke vylučuje potrebu rubata a ruky môžu voľne zrýchľovať a spomaľovať spoločne podľa momentálnej potreby práce s výrazom. Na rozdiel od toho, keď je melódia ozdobovaná ornamentikou v rámci opernej kantabilnej štruktúry, čas navyše je tu potrebný na utiahnutie hudobného súvisu v súčinnosti s basovou líniou, na vytvorenie sluchovej a emocionálnej logiky, ktorú Chopin predpokladal a zamýšľal. V druhom prípade je rubato dôsledkom komponovania v kantabilnom štýle.

Chopinovo meno sa spája aj s pedagogickým pôsobením. A rozhodne nie nezaujímavým. Jeho výučba sa nevenovala jednostranne iba hráčskej technike. Učil v prvom rade, ako treba viesť hudobnú reč so všetkým, čo k reči patrí. Máme na mysli jej neoddeliteľné súčasti ako intonáciu reči, interpunkciu, ale aj prirodzenú deklamáciu textu. Vokálne umenie teda bolo pre neho východiskovým bodom, zdrojom nielen inšpirácie. Myšlienky o spevnosti v inštrumentálnej hre, čiže o kantabilnej hre neboli v hudobných dejinách vôbec nové a pre Chopina boli priam kľúčové. Objavovali sa už ako súčasť barokovej hudobnej interpretačnej praxe na

klávesových nástrojoch. V tomto kontexte spomenieme opäť J. S. Bacha a jeho poznámky k Dvojhlasným invenciám a Trojhlasným sinfóniám, ale aj jeho syna C. Ph. Emanuela, ktorý je známy požiadavkou *singend denken*.

Postupom ďalšieho vývoja estetiky, hudobných nástrojov a štýlov v hudbe nastala zmena v chápaní spevnosti. Klavírna technika a schopnosť deklamovať⁶ sa u Chopina vzácnne komplementovali. Fakt, že miloval spevácke umenie, hlavne umelcov, ktorí sa preslávili v Rossiniho postavách a mal možnosť počuť ich vo Varšave a následne v Paríži, sa infiltroval do jeho kompozičných plánov. Bolo to umenie hlasu, ktoré objavil u slávnych osobností, ktoré v čase jeho plodného obdobia v Paríži žiarili na opernom nebi.

Chopin sám pre seba objavil a využil ako v skladateľskej, tak v pedagogickej činnosti pravidlá súvisiace s dýchaním, členením frázy a rovnováhou v nej. V komunikácii so svojimi študentmi na vyučovacích hodinách často a s obľubou poukazoval na súvislosť medzi hudobnou a ľudskou rečou. Interpretáciu skladby prirovnával k prednesu poézie, a pritom dával do pozornosti, že tie isté zákony, ktoré platia pre deklamáciu reči, je potrebné používať analogickým spôsobom aj v hudobnom vyjadrovaní. Na prvom mieste pokiaľ ide o interpunkciu, ktorá symbolizuje i zmysel hudobnej reči. Jeho žiaci okrem iných požiadaviek spomínajú aj pedagogickú požiadavku, kedy v priebehu svojich vyučovacích lekcií Chopin opakoval neúnavne potrebu dokonale spievajúcich prstov. Snaha majstra naučiť študentov zásadám spevu bola evidentná.

Ak sa teda Chopinov interpretačný štýl zámerne približoval k spevu, je to zásadné východisko aj pre usudzovanie ohľadom farebnosti jeho hudby. Umenie *bel canta*, tak ako sa vyvinulo od 17. do polovice 19. storočia, nebolo založené len na virtuozierte, ale aj na zmysle vety – vytváranom prirodzeným a výrazným melodickým oblúkom – na originalite vokálnej farebnosti, ktorú musí spevák

⁶ V kompozičnom zmysle znamená posúdiť v slove prízvukné a neprízvukné, krátke a dlhé slabiky, ktoré majú vzhľadom na zmysel zhudobnenej poézie osobitú väzbu a im presne prispôbiť hudobný prízvuk a dĺžku tónov.

dokázať variovať. Slová, ktoré raz Chopin povedal v súvislosti s Larghetto z Koncertu e mol, sa v podstate vzťahujú na mnohé Chopinove kantilénou sa vyznačujúce diela a na jeho všeobecné chápanie klavírnej kantilény, spevnú hru ako takú: Nie je pevná, ale skôr romantická, pokojná, melancholická a musí vyvolávať účinok láskavého pohľadu upriameného tým smerom, odkiaľ sa v duši vynárajú tisíce príjemných spomienok.⁷

Ak chceme zistiť, ako asi spieval klavír pod rukami Chopina, s akým cieľom pristupoval k tvorbe tónu, nechajme sa inšpirovať vyššie uvedeným citátom. Bola to svojská tónotvorba, špecifická svojou mäkkosťou, nežnosťou a bezprostrednosťou, viac ako vhodná pre tlmočenie nuansí a metamorfóz bez akcentov a rôznych nechcených sprievodných pazvukov. Je známe, že Chopin mal vo väčšej obľube nástroje s poddajnejšou klaviatúrou, lebo nástroje s ťažkým chodom klaviatúry protirečili jeho technickým princípom, najviac modelovaniu kantilény. Vyhybal sa akémukoľvek ohurovaniu, afektovaniu a tvrdosti v hre. Chopin nie náhodou porovnával pohyb ruky klaviristu s dýchaním spevákov. Veľmi zavčas získal presvedčenie, že ľudský hlas je najvhodnejším médiom na pretlmočenie emócií, zvestovateľom citu, ktorého je schopný iba človek, najflexibilnejším a najcitlivejším nástrojom pre interpretáciu. Aj keď mal od malička chatrné zdravie, v období neakútnych zdravotných problémov nikdy nevynechal príležitosť vypočuť si kvalitné vokálne predstavenie. V mnohom ho obohatilo a upevnilo jeho presvedčenie o správnosti nastúpenej cesty práve umenie parížskych spevákov, konkrétne umenie troch operných divadiel: *L'Academie royale*, *le Théâtre italien* a *L'Opéra comique*, ktoré v tom čase v Paríži poskytovali neobyčajné umelecké predstavenia.

Vďaka snahe o neustále využívanie vokálnych výrazových možností a prostriedkov na klavíri Chopin svojou hudbou a hrou sformuloval *klavírne bel canto*. Podstata novej definície nespočíva v obyčajnom prepojení klaviristických postupov so speváckymi aspektmi talianskej školy, ale v ich vnútornej symbióze. Bel canto vníma Chopin ako štýl vyzdvihujúci mäkkosť a ľahkosť zvuku. Pilierom je čo

⁷ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 52

najdokonalejšie legato v melódii, nekončiace cantabile a vkusná, neafektovaná ozdobnosť. Je možné sa tiež pozastaviť pri obľúbenom prvku školy bel canto – portamente. Táto technicko-interpretáčna nuansa je označovaná ako zvláštny spôsob kantabilného stvárnenia melódie nenásilným spomalením, sklznutím z tónu na tón (ako príklady uvádzame: Nokturno op. 9, č. 3 H dur, Nokturno op. 15, č. 2 Fis dur, Larghetto z Koncertu pre klavír op. 11 e mol, Valčík cis mol op. 64, č. 2, kde je na viacerých miestach využiteľný a vyžadovaný práve tento interpretačný prvok prebraný zo školy bel canto). Chopin bol v kontexte s vyššie uvedenou analógiou priekopníkom. Bol prvý, kto uviedol medzi klaviristické výrazové prostriedky *portamento* s významom, ktorý bol príznačný pre talianskych spevákov. Obohatenie interpretácie a zároveň zvýraznenie umeleckej hodnoty prejavu bolo práve vďaka portamentu prínosom. Je variabilné v postupnosti od piana k forte, alebo v opačnom poradí, od forte k pianu.

Rovnako sa postupnosť týka dynamickej stránky prejavu: tiché alebo silné, vo vzostupnom či zostupnom pohybe. Jeho smerovanie od tónu k tónu, cez rôzne prechodné tóny, robí interpretáciu výraznejšou.

Ďalším prvkom súvisiacim s vokálnou školou je technika *parlando*, ktorá sa u Chopina objavuje často v podobe opakovaných repetovaných tónov. Príkladom môže byť Valčík Es dur op. 18 (vedľajšia téma v tónine As dur, začínajúc taktom 40). Spôsob opakovania tónu bol príznačný aj pre starú čembalovú školu a prax, Chopin však túto prax sotva poznal a študoval.⁸

Väčšina Chopinových žiakov sa zhoduje v tvrdení, že majstrova práca na vyučovacích hodinách alebo majstrovských lekciách spočívala veľmi často v práci na rozmanitých spôsoboch artikulácie, rozličných odtieňoch tónotvorby, ktoré chápal svojsky a ktoré mali aj určité kategórie. Napríklad pojem legato znamenal u Chopina prechod od jedného tónu k druhému. Tento prechod sa musel udiať čisto, rýchlo, nenútené a bez čo i minimálneho prerušenia. Aby bolo možné tento proces úspešne vykonať, všetky tóny tvoriace legato bolo nevyhnutné vytvoriť súrodo, homogénne

⁸ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 55

v zmysle rovnakej farby a aj sily. Chopin vnímal pasáže, či už chromatické, stupnicovité, rozkladové a všetky možné ornamentované melódie spevne. Týmto ich zjednotil do nepretržitej jednej línie pomocou legata. Sám básnik klavíra, ktorý bol preslávený neobyčajne vycibrenou hrou legata a vôbec sa neštítal odsudzovať tých, ktorí nevedeli spojiť dva tóny. Okrem skutočného legata existuje aj zvukové – fiktívne legato, ktoré sa nedosahovalo spájaním v koncoch prstov, ale s využitím pravého pedála, ktorý musel byť používaný veľmi obratne. Rovnako je potrebné šikovné premiestňovanie prstov, aby sme zakryli nedostatky ich oddeleného spájania. Chopin aj takúto náhradu legata pripúšťal. Najjemnejšie zušľachťovanie znenia tónu bolo v tomto prípade podmienkou, na ktorú neraz svojich žiakov upozorňoval.

Kantiléna bola pre Chopina cieľom akéhokoľvek snaženia pri tvorivom procese – správny a kvalitný spevácky prejav bol jeho neustálou inšpiráciou. Preto sa nemohol nesnažiť o mäkké a kantabilné legato. Ovládal viaceré spôsoby hry, ktoré demonštroval svojou hrou žiakom. Išlo o mäkký kontakt prstov s klaviatúrou, pružnú ruku a iné prvky klavírnej techniky, ktoré smerovali k dosiahnutiu práve tejto podoby *legato*.

Je príznačné, že u Chopina sa legato objavuje v tesnej súvislosti s hrou *leggiero*, čo znamená odľahčené znenie. V tejto súvislosti sa často stáva, že nachádzame v notách označenia typu *leggiero e legato*, *leggiero e legatissimo* a dokonca vystupňované *leggierissimo e legatissimo*. Chopinovské legato netvorilo nejakú alternatívu k bežne používanému legatu pri interpretácii iných autorov. V etude As dur op. 10 sa stretávame s bohatým výskytom klavírných šmykov, čo podporuje tézu o mimoriadnej rozmanitosti použitia tohto artikulačného postupu v Chopinovej tvorbe. Jeho všestranný prístup k problematike legata podporuje aj existencia celej skupiny označení, súvisiacich s legatom. V jeho tvorbe sa stretávame s obvyčajným *legatom*, *poco legatom*, *molto legatom*, *ben legatom*, *legatissimom*. Je známy aj vypracovaním neobyčajného brilantného legata, ktoré nazval *jeu perlé* (perlivá hra),

ktoré malo blízko k non legatu. Podmienkou zvládnutia tohto technického špecifika bol neprerušovaný kontakt prstov s klávesmi.

Vo svojich skladbách využíval aj staccatovú hru. *Staccato*, rovnako ako legato, malo svoje drobné charakterové odtiene. Využíval staccato imitujúce husľové pizzicato, oblejšie, pripomínajúce détaché a samozrejme obyčajné staccato. Variabilná artikulácia bola podporovaná aj všemožnými dynamickými prostriedkami. Je známe, že sa nestotožňoval s hrubou, ba až surovou hrou. Mimoriadnu silu zvuku – vzhľadom k bežnému používaniu silných dynamických pásiem – používal len výnimočne. Boli to len záblesky v jeho hre, vyplývajúce z interpretačnej zaangažovanosti. Neotesaný zvuk nestrpel ani u svojich žiakov. Samotný Chopin so svojím chatrným zdravím uprednostňoval skôr tichú ako silnú hru. Súčasníci svedčia: Charakteristická bola jeho extrémna zvuková delikátnosť a pianissimo bolo obdivuhodné: každá notička bola jasná ako zvuk zvončeka.⁹ Rovnako boli zaznamenané vyjadrenia: „ (...) jeho nuansy boli zvukové odtiene, ktoré sa zoslabovali do maximálneho, ale vždy čitateľného pianissima.“¹⁰

Zazneli aj také názory kritickej umeleckej obce, ktoré vytýkali jeho hre prehnanú tichosť, problém videli aj v nedostatočnej zvukovej sile klavíra, ale aj v jeho nedostatku sily a energie. Chopin to vnímal ako nepochopenie jeho svojského klaviristického zámeru. Predchádzajúce informácie by nemali pomýliť čitateľa myšlienkami o Chopinovi ako o prívržencovi zámerne tichej hry. Bol to on, kto vstúpil žiakom presvedčenie, že znelosť melódie je prirodzená akustická požiadavka, že ovládať hru forte je potrebné rovnako ako hru piano.

Nie náhodou nachádzame v Chopinových skladbách interpretačné usmernenia o potrebe mohutnosti zvuku (*ff* a dokonca *fff* ako napr. v *Prelúdiách* č. 18 a č. 24 alebo v *etudách* č. 23 a č. 24, taktiež v *Polonéze fis mol op.44* a *As dur op.53*). Rovnako opačné požiadavky na intímny charakter zvuku (*pp* a *ppp* ako v *Berceuse*, alebo v *Nokturne Des dur op.27 č.2*). Okrem extrémnych zvukových požiadaviek

⁹ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 59

¹⁰ MILŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 60

využíval aj štandardné označenia ako *p*, *mf*, *sotto voce*, *mezza voce* a hojne sa v jeho zápise objavujú *crescendá* a *diminuendá* na krátkych a aj dlhých plochách, ktoré podporujú a dotvárajú obrovské kulminačné úseky a vyhasínajúce plochy. Zlatá stredná cesta bola v tomto procese narastania a ubúdania zvuku asi najpoužívanejšia. Podľa možnosti, ktoré limitoval charakter a náboj skladieb, sa snažil vyhýbať krajnostiam v dynamike. Keď ich však už použil, splnili svoju úlohu. Aj u svojich žiakov rozvíjal schopnosť uplatniť nielen krajné hranice tónových gradácií (chápal, pochopiteľne, ich nevyhnutnosť), predovšetkým však používal popri všednom *f* a *p* všemožné medzistupne, napríklad *mp*, *mf*, *mezza voce*, *sotto voce* atď.¹¹ *Mezza voce* a *sotto voce* sa líšilo v tom, že *mezza voce* sa len zriedkakedy kombinovalo s použitím ľavého pedála a *sotto voce* znamenalo vždy impulz pre použitie ľavého pedála (*una cordy*).

Okrem *crescenda*, *decrescenda* a *diminuenda* v kombinácii s doplnujúcimi výrazmi ako *piu*, *poco*, *meno* a podobne, nezriedka využíval aj dynamické postupy ako *rinforzando* (v Chopinovom vnímaní ako náhle zosilnenie znenia), *sforzando* (drsné, úpenlivé, krátke zosilnenie znenia), *fp* (okamžité zoslabenie znenia), no hlavne *calando* (ubúdanie rýchlosti a sily), *smorzando* (zmieravo, u Chopina sotva badateľné zoslabenie už predtým zoslabeného znenia až po jeho úplný zánik) a *mancando* (mizivo, u Chopina predpokladalo postupné uberanie sily tónu).

Cantabile a kantabilnosť v Chopinovej tvorbe

Od polovice minulého storočia vedci obvykle vysvetľovali označenie *cantabile* ako samozrejmy, lyrický štýl, ktorý nevyžaduje žiadne ďalšie dodatočné a upresňujúce vysvetlenie. Jediné úplné vymedzenie môžeme nájsť v *Cantabile* úvode *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Autor **Thomas Seedorf** (*1960) obdivuhodne definuje rôzne kvality kantabilnosti od svojho vzniku v období chorálu neskorého stredoveku až po koniec 18. storočia. Patrí medzi ne napríklad *Cacciniho*

¹¹ MIEŠTEJN, J. I. 2004. *Štúdie o Chopinovi*, s. 61

doslovná charakteristika. Vníma ju ako dobre vystavanú, spevnú melódiu, obsahujúcu kvalitu jednoduchej a neafektovanej antivirtuozity. Kontrastuje s bravúrou, ktorú preferoval nemecký barokový skladateľ a teoretik **Johann David Heinichen** (1683 – 1729) a ďalší nemeckí autori zo začiatku 18. storočia v oblasti skladateľského umenia. Poznáme vyjadrenie **Thomasa Seedorfa**, ktorý cantabile nazýva *antropologickým* naviazaním k ľudskému hlasu ako k prirodzenému nástroju v polovici 18. storočia vo Francúzsku, čo propagovali aj francúzsky skladateľ, violončelista a pedagóg **Charles-Henri de Blainville** (1711 – 1771) a **Jean-Jacques Rousseau** (1712 – 1778). Jeho vyjadrenie uzatvára len krátkou diskusiou o kantabilnosti v ranom 19. storočí. Vôbec sa nezmieňuje o jej všade prítomnosti v opere alebo v horlivých napodobneniach v klavírnej tvorbe v období medzi rokmi 1820 – 1850, čiže v etape hudobných dejín, v ktorej práve vyniká a dosahuje historický vrchol.

Najhodnotnejšia zbierka informácií ohľadom Chopinovho interpretačného štýlu sa objavila v časopise *Le Courier*, ktorý vyšiel v roku 1910 a celé vydanie bolo určené výhradne Chopinovi. Obsahuje rozhovory s francúzskym pianistom **Francisom Planté** (1839 – 1934), niekoľkými členmi Chopinovho kruhu blízkych priateľov a známym, vrátane violončelistu **Augusta Franchomme** (1808 – 1884), grófky Potockej a princeznej Marceline Czartoryskej. Klavirista Planté spomína neoddeliteľnosť charakteristickej ornamentácie a rubata v Chopinovej melódii a poukazuje na skutočnosť, že skresleným interpretáciám ohľadom rubata v Chopinovej hudbe by sa dalo vyhnúť. To by musela byť táto technika správne pochopená ako veľká sloboda a fantázia v dizajne melódie, ozdobovanej skromnejšími, či bohatšími fioriturami.

Najnovšia monografia, ktorá prináša presnejšiu koncepciu kantabilnosti, je publikácia poľského muzikológa a klaviristu **Ludwika Bronarskeho** (1890 – 1975) *Chopin a Taliansko* z roku 1947. V kapitole o prvkoch talianskej hudby v Chopinovej hudbe začne kapitolou s názvom *Le cantabile; élégance et souplesse de la mélodie* a pokračuje ďalšou kapitolou *Les Ornaments et le tempo Rubato*.

„Na určitej úrovni Bronarski chápe vzťah medzi kantabilným štýlom, ornamentáciou a rubatom, aj keď výslovne nespája tieto dve charakteristiky s kantabilnosťou ako to robí Francis Planté, "Lettres sur Chopin," *Le Courrier musical* 13 (Jan-Mar 1910).“¹²

Zdôrazňuje osobné aj duchovné kvality Chopinovho ozdobného štýlu a poukazuje na to, akú úlohu zohráva rubato pri umožnení flexibility tempovej stránky interpretácie, nevyhnutnej pre prirodzené ornamentovanie *kantilény*, aby sa vynímala svojím trblietavým podpisom. Mohlo by sa zdať, že v čase, keď písal Plante, t. j. na začiatku 20. storočia, vrodenný vzťah medzi dvomi základnými rysmi kantabilnosti a Chopinovou hudbou bol nepochybný. Od čias Bronarskeho, čo bolo tesne po druhej svetovej vojne, však tento vzťah (kantabilnosť a Chopinova hudba) už začal strácať na transparentnosti v prospech čohosi menej podstatného. Podľa **Geralda Abrahama** bol „Chopinov hudobný štýl publikovaný v roku 1939, v prvom roku druhej svetovej vojny a je jedným z prvých, ktorý sa odkláňa od koncepcie chápania ornamentácie a rubata ako neoddeliteľných prvkov Chopinovej melódie.“¹³ Abraham ponecháva v platnosti zaužívaný status o Chopinovej "štylizácii v bel cante" a využívaní vokálnych techník, ako sú opakované tóny a parlando; napriek tomu on používa termíny "kantabilná melódia" a "pseudo - kantabilný efekt" bez vymedzenia, a zdá sa, že netuší o spletitej spojitosti medzi ozdobnými technikami a zodpovedným tempom rubato, ako aj ich vrodenej prítomnosť v spevnej árii.

Od tej doby sa tendencie v bádani uberali ďalej s cieľom degradovať Chopinovu melódiu len na všeobecný vzťah s talianskou operou, alebo s inou tendenciou zakrývať diskusiu o *bel cante* a Chopinovom melodickom štýle úplne. Anglický profesor na univerzite v Extri **Jim Samson** (*1946) je príkladom toho druhého; snáď v túžbe obchádzať neplodné diskusie o tom, ktorý operný skladateľ zaznamenal najväčší vplyv na Chopina, vo svojom životopise z roku 1996 pripúšťa aj charakteristické aspekty prevzaté z talianskej a francúzskej opery, ktoré sa objavovali v Chopinovej hudbe, ale tvrdí, že „ (...) okrasné *bel canto* melódie zložené po jeho príchode

¹² https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1357332093/inline, [12.02.2016]

¹³ https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1357332093/inline [12.02.2016]

do Paríža boli v podstate poznačené obdivom k spevákom a kompozičným úsilím jeho skoršieho obdobia vo Varšave.“¹⁴ Aj keď argument Samsona má svoju cenu, je potrebné poznamenať, že po príchode do Paríža nastali u Chopina zmeny v lyrickom kompozičnom prejave. A ako spozoroval profesor histórie hudby **David Kasunic** z Occidental College, Samson sa v kapitole o bel cante v hudbe Chopina vôbec nezmieňuje o opernom skladateľovi **Vincenzovi Bellinim** (1801 – 1835). To je prekvapujúce, keď vezmeme do úvahy veľké množstvo a žánrovú rozmanitosť hudby zloženej Chopinom v tomto štýle počas pobytu v Paríži, keď bol v trvalom kontakte s Bellinim a ďalšími autormi talianskej opernej hudby. Švédka autorka publikácie *Chopin and The Swedish Nightingale* **Cecilia Jorgensen** prezentuje nové dôkazy a argumenty, ktoré ukazujú, že v rozpore so súčasným presvedčením, Chopin dokonca vyučoval profesionálnych spevákov. Spomedzi množstva dobových informácií cituje noviny referujúce na začiatku roku 1848 o „Chopinovej škole, ktorá je svetoznáma spevnou metódou, t. j. svojim princípom pohybu ruky pri udržiavaní nehybnosti ramena.“¹⁵

Uvádza prípad troch spevákov, ktorí dosiahli medzinárodný úspech:

- francúzska mezzosopranistka **Pauline Garcia-Viardot** (1821 – 1910), ktorá podstúpila pozoruhodnú transformáciu z nádejnej klaviristky v roku 1836 na medzinárodnú speváčku a uznávanú tvorkyňu "nových piesňových kreácií" v roku 1839;
- švédka mezzosopranistka **Henriette Nissen-Saloman** (1819 – 1879), ktorá sa stala žiačkou Chopina a Manuela Garcíu, Jr. v roku 1839 a neskôr napísala svoje dielo *L'etude de chant*;
- švédsky slávik **Jenny Lind** (1820 – 1887), ktorá bez najmenších pochyb študovala u Chopina v rokoch 1841 – 1842 a v lete 1844 a neskôr predviedla vlastnú úpravu štyroch Chopinových Mazuriek, o ktorých sa Moscheles zmienil v roku 1857.

¹⁴ https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1357332093/inline [12.02.2016]

¹⁵ http://en.chopin.nifc.pl/files/attachment/5/3216/jorgensen_gb.pdf [27.02.2016]



Zdroj: wikipédia

Jorgensen dochádza k záveru, že rozsah Chopinovej výučby sa rozšíril okrem hry na klavíri aj na umenie spevu a príbuzných odborov relevantných pre individuálne potreby a talent žiaka.

Existencia kantilény v klavírnom diele Chopina v jej pôvodnom význame je zrejmá aj z viacerých cielene charakterizovaných úsekov s konkrétnym odporúčením charakteru interpretácie *cantabile*. Spojenie medzi historickou kantabilnou áriou a niektorými Chopinovými úryvkami alebo celými úsekmi z diel označenými *cantabile*, ktoré skomponoval o sto rokov neskôr, preukáže existujúci tradičný štýl v pôvodnom vokálnom ponímaní, zachovanie jeho charakteristických rysov lyrickej melódie, zahrňujúc selektívnu, spontánnu ornamentáciu a tempo rubato, bohato zastúpený kontrapunkt a dramaticky inovatívne basové línie. Je príznačné, že kantabilné pasáže boli vo všetkých obdobiach ovplyvnené marginálnymi ľudovými štýlmi, pritom integrovali niečo, čo by sme mohli nazvať etnickou príchutou pochádzajúcou z poľskej hudby do najrôznejších žánrov.

Uvádzame prehľad niektorých úsekov a pasáží z Chopinovej tvorby cielene označených *cantabile*, čo predurčuje interpretovanie melodickej línie ako kantilény úzko prepojenej s belcantovým vokálnym prejavom.

1. **Tranquillamente e cantabile.** *Rondeau a la Mazurka*, opus 5; takt 93; vydané 1828 (Varšava), 1836 – 1837 (Lipsko, Paríž, Londýn).
2. **Tranquillamente e cantabile.** *Rondeau a la Mazurka*, opus 5; takt 293.
3. **Cantabile e molto legato.** *La ci darem la mano*, opus 2, variácia 5; takt 10; vydané 1830 (Viedeň), 1833 (Paríž, Londýn).
4. **Cantabile.** *Fantaisie sur des airs nationaux polonais* opus 13; takt 20 (prvý sólový nástup klavíra v introdukcii); vydané 1834 (Lipsko, Paríž, Londýn).
5. **Andante cantabile.** *Nokturno opus 15, číslo.1, f mol*; vydané 1833 (Lipsko), 1834 (Paríž, Londýn).
6. **Cantabile.** *Koncert pre klavír a orchester e mol opus 11, I. časť Allegro maestoso*; takt 61 (vedľajšia téma); vydané 1833 (Lipsko, Paríž) 1834 (Londýn).
7. **Cantabile.** *Koncert pre klavír a orchester e mol opus 11, II. časť Larghetto*; takt 12
8. **Andante cantabile.** *Grand Duo Concertant pre violončelo a klavír* (na tému Roberta le Diable); takt 188; vydané 1833 (Paríž, Londýn, Berlín).
9. **Moderato cantabile.** *Fantaisie-Impromptu opus 66*, kontrastná diel v Des dur, takt 43. Vydané 1855 (Berlín), 1856 (Paríž).
10. **Cantabile.** *Cantabile B dur*, bez opusového čísla, takt 1; autograf MS. (Paríž).
11. **Cantabile.** *Prelúdium B dur opus 28, číslo 21*, takt 1; vydané 1839 (Lipsko Paríž), 1840 (Londýn).
12. **Cantabile.** *Sonáta h mol opus 58, III. časť Largo*; takt 6; vydané 1845 (Lipsko, Paríž, Londýn).
13. **Cantabile.** *Mazurka g mol*, opus 67, číslo 2, takt 1: vydané 1855 (Berlín), 1856 (Paríž).
14. **Cantabile.** *Barkarola opus 60*; takt 6 (označenie nad začiatkom témy v terciách). vydané 1846 (Londýn, Lipsko, Paríž).

Až 11 z uvedených 14 označení *cantabile* sa nachádza v dielach, ktoré Fryderyk Chopin skomponoval v tvorivom období medzi rokmi 1828 – 1835. Môžeme ich využiť ako kontext pre označenie *cantabile* v ranom tvorivom období, po ktorom neskôr skomponované diela posúvajú jeho neskorší vývoj až do poľavenia

v uvádzaní konkrétnych *cantabile* označení vo svojich dielach. Prvé tri kompozície boli zložené pred jeho príchodom do Paríža v roku 1831, keď mal 21 rokov.

Kantiléna a odkaz bel canta v nokturnách

Mnoho nápadov a priamych impulzov, či inšpirácií čerpal Chopin z pôvodnej poľskej národnej hudby. Aj pod jej vplyvom vytvára a uvádza na hudobnú scénu *chef d'œuvre*, ktorá je zastúpená romantickými inštrumentálnymi miniatúrami v rôznych kompozičných formách: *scherzo*, *mazurka*, *impromptus*, *balada*, *valčík*, *fantázia*, *koncertné etudy* a *nokturná*. Pôvod obľúbeného romantického hudobného žánru, známeho ako *nokturno*, je priznávaný írskemu skladateľovi **Johnovi Fieldovi** (1782 – 1837), ktorý vytvoril prvé dielo tohto typu v roku 1814 ako romantickú miniatúru. Sledoval melancholický štýl, v ktorom je hudobná invencia, sen – zhmotnený (zhudobnený) do dokonalej melodickéj línie, sprevádzaný rôznymi harmonickými prostriedkami. Nádych intimity vo výraze, plachosť a umiernenosť, odhaľujúca citovosť v nokturnách J. Fielda sú základom pre tvorbu tohto formového typu u Chopina, ktorý vycizeloval jeho konečnú podobu až do dokonalosti. Uvedená dokonalosť sa vyznačuje umeleckou jedinečnosťou a vnútornou silou zaujať poslucháča práve týmto špecifickým hudobným žánrom.

Nokturná Fryderyka Chopina sú zozbierané a vydané ako samostatný album 21 pozoruhodných romantických miniatúr pre sólový klavír. Boli skomponované v rokoch 1827 – 1846. Chopin pochopil, alebo odhalil možnosti klavíra lepšie, ako ktorýkoľvek iný skladateľ. Všetky jeho diela sú v jadre klaviristické a nemôžu byť úspešne transkribované pre iný nástroj. V nokturnách nájdeme niekoľko spoločných rysov: melódia je pri opakovanom zaznení ozdobovaná a pretkávaná zväčša kontrastnými epizódami. Väčšina ozdobných prvkov – trilk, fioritúry, glissando efekty sú odleskom vokálnej inšpirácie. Jeho hudba ponúka viaceré možnosti interpretácie z dôvodu individuálneho pochopenia textu a každá z nich môže byť správna a kvalitná. Chopin bol zástancom precíznej pedalizácie ako dôležitej

princiálnej otázky hudobného textu. Pedál sa zvyčajne používa ako prostriedok na stmelenie basovej línie s ostatným hudobným tkanivom, U Chopina je to práve kantiléna, čo sceľuje hudobné dianie.

Keď sme spomínali Johna Fielda, Chopin do hĺbky a správne pochopil jeho tvorbu. Keď sa poľský umelec narodil, „otec nokturna“ už bol etablovaným skladateľom. Neprehliadnuteľný hudobný odkaz Johna Fielda použil Chopin vo svojej tvorbe, využívajúc štylistické prvky, charakteristické pre kompozície jeho predchodcu. V tomto ohľade nadviazal na Fielda v kontexte variabilnosti využitia harmonického sprievodu, rozkladových štruktúr ako v rytmickom, tak aj v harmonickom zmysle, podporujúce spievajúcu kantilénu, rodiacu sa v pravej ruke klaviristu. Dokonalé využitie melódie v zmysle vokálneho interpretačného majstrovstva bel canto poskytuje citovosti a romantickosti možnosť splynúť v nehmotnom *sne* – ako charakteristickej miniatúre s označením *nokturno*.

Ďalšia kompozičná technika prevzatá od Johna Fielda je rozsiahle využitie harmonického typu pedalizácie, nepochybne pre podporu a obohatenie kantability melodickej línie. Inovácie Chopina predpokladajú omnoho väčšiu voľnosť v zmysle slobody vedenia melódie a rovnako súčasné plynutie pravidelného rytmického toku v sprievodnej faktúre, čo je technika, ktorú ovládal tak, ako žiaden iný renomovaný romantický skladateľ. Taktiež významne zdokonalil štruktúru hudobnej formy nokturna, ktorá bola inšpirovaná talianskou operou a francúzskou veľkou operou, ako aj formou jednočasťovej romantickej sonáty.¹⁶

Avšak väčšina nokturien oboch skladateľov, Fielda aj Chopina, je napísaná v jednoduchnej trojdielnej forme (ABA), v ktorej je prvý diel lyrický, typu bel canto, diel B má kontrastný, dramatický náboj. Podobnosť Chopinových nokturien s Belliniho áriami – cavatinami¹⁷ bola často v literatúre, týkajúcej sa inštrumentálnej kantability, spomínaná aj napriek tomu, že nokturná neobsahujú žiadne konkrétne tematické prvky z Belliniho tvorby. Tri nokturná op. 9 sú prvými majstrovskými

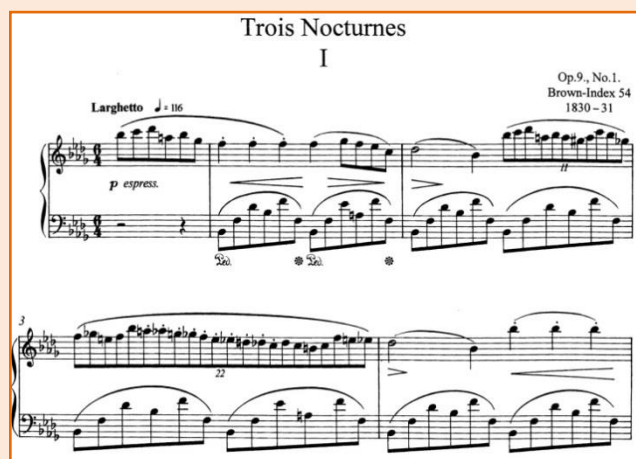
¹⁶ Jednu skomponoval aj Franz Liszt: *Sonata h mol*

¹⁷ Napríklad ária *Casta Diva* z opery *Norma*

dielami tejto miniatúrnej formy uverejnené vo Francúzsku, Nemecku a Anglicku v období medzi decembrom 1832 a júnom 1833. Boli komponované vo Viedni a dokončené v Paríži. Spoločným charakteristickým prvkom tejto prvej skupiny nokturién je pravidelnosť rytmického členenia harmonického sprievodu, mimoriadne vhodného k bohatej ornamentácii typu *bel canto*. Rovnaký kompozičný princíp využil neskôr v nokturnách op. 27 taktiež.

Nokturno b mol, op. 9., č. 1 *Larghetto* patrí do skupiny prvých diel, v ktorých sa transparentne objavujú črty vokálneho štýlu *bel canto*, pretlmočené *Chopinovou* tvorivou invenciou:

- bohato zdobené kadencie, podobné so štýlovými prostriedkami Vincenza Belliniho



Obrázok 1 Nokturno b mol op. 9, č. 1, takty 1 – 5

- hojnosť melodických línií, s prevahou *kantilén* lyrického charakteru,



Obrázok 2 Nokturno b mol op. 9, č. 1, takty 19 – 24

- akordické alebo harmonické rozklady v ľavej ruke plniace funkciu sprievodu, ktoré sa v podobnej štruktúre nachádzajú v operných partitúrach a sú špecifické pre hudobný štýl Gaetana Donizettiho a Vincenza Belliniho.

Zatiaľ čo sa v prípade Johanna Nepomuka Hummela stretneme s vložením kadencie¹⁸ iba na konci časti alebo dielu, čo umožní, aby sa striktne zachovalo tempo, v Chopinových dielach ich nachádzame už vo vnútornej štruktúre melodických línií – *kantilén*, zahŕňajúcich:

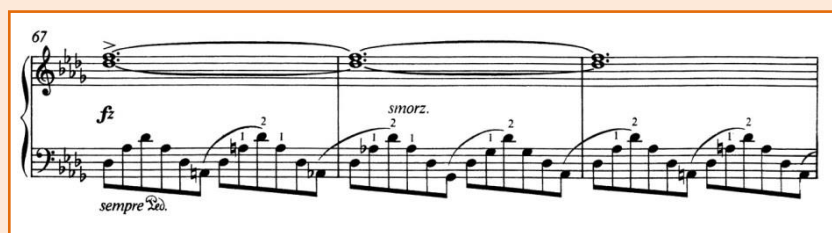
- vypracovanú expozíciu melodického plánu v rôznych registroch (hlavná melodická línia vo výraznejšie znejúcej farbe a melodická línia vznikajúca postupne z melodických tónov nachádzajúcich sa v harmonických pilieroch sprievodu, zastúpenými štruktúrou harmonických rozkladov), o čom svedčí analýza textu;



Obrázok 3 Nokturno b mol op. 9, č. 1, takty 13 – 18

- rytmické prekryvanie dôb sprievodnej štruktúry, atypickú melodickú líniu (tvorenú výnimočnými radmi tónov). Z hľadiska inštrumentálnej interpretácie si táto novinka vyžaduje špecifický interpretačný princíp, nazývaný *rubato*.

¹⁸ Improvizovaný celok v rámci inštrumentálnej hudby *le style brillant* (je charakteristický pre sólové klavírne diela Carl Maria Weber, pre rané koncertné diela napísané v období rokov 1800 – 1830 [Muzio Clementi, Carl Czerny, Ignaz Moscheles, Johann Nepomuk Hummel, Johann Baptist Cramer] a pre koncerty Felixa Mendelssohna-Bartholdyho [Koncerty pre klavír a orchester č. 1 a č. 2] *di bravura* spôsobom, ktorý sa objavuje už v prvých desaťročiach 19. storočia



Obrázok 4 Nokturno b mol op. 9, č. 1, takty 67 – 69

Chopinov spôsob rubata, ktorý bol často terčom postromantických až modernistických sporov, je v súčasnosti uznávaný za naozaj pochopiteľný a prijateľný, verne vystihujúci samotného skladateľa, ale len v muzikologickom pohľade súčasného sveta.

V súčasnosti presné pochopenie hlbokého prepojenia Chopinovej hudobnej estetiky a talianskej bel canto tradície môže tiež objasniť výklad interpretácie princípu rubata nasledovným spôsobom:

Jemná ornamentika rytmickou štruktúrou prelínajúca sa so štruktúrou sprievodu, čo však prirodzene neznamenaá rytmickú neprehľadnosť alebo chaos ktorejkoľvek zložky (*kantilény* či sprievodu) faktúry, ale rovnováhu v mierne špecifických rozdielnych rovinách (v prípade nokturna, medzi oboma rukami), ktorá umožní simultánny horizontálny aj vertikálny vývoj týchto línií.



Obrázok 5 Nokturno H dur op. 9, č. 3, takty 25 – 30

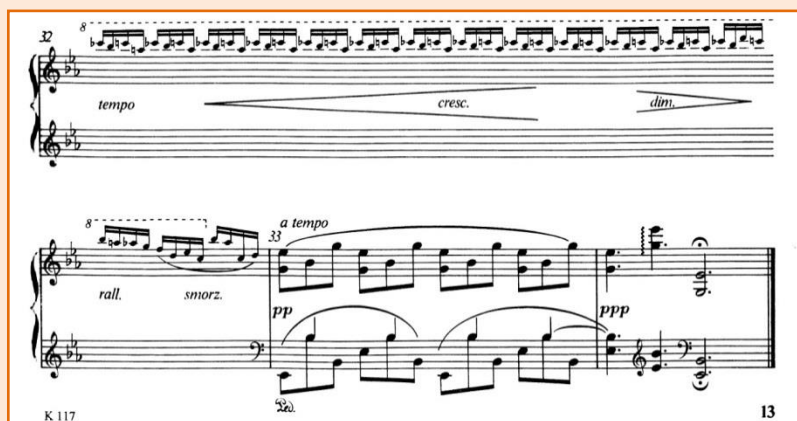
Nokturno Es dur, op. 9. č. 2 *Andante*, snáď najznámejšie a zároveň najpopulárnejšie zo všetkých troch nokturien tohto opusu, je publikom najviac oceňovaným a žiadaným spomedzi všetkých diel tejto formovej miniatúry a navyše má podobnú stavbu a štruktúru ako nokturno J. Fielda skomponované v rovnakej tónine.

- sprievod kantilény je zverený ľavej ruke a je postavený na rovnakej rytmicko-harmonickej štruktúre



Obrázok 6 Nokturno Es dur op. 9, č. 2, takty 13 – 16

- obidve nokturná majú jednoduchú ABA trojdielnu formu s kadenciou na záver (čo bola špecifická črta pre árie romantických opier).



Obrázok 7 Nokturno Es dur op. 9, č. 2, takty 32 – 34

S rovnakými atribútmi talianskeho typu *bel canta*, ktoré sme identifikovali v prvom nokturne sa môžeme stretnúť počas celého hudobného deja aj v Nokturne Es dur op. 9, č. 2 no s oveľa väčšou eleganciou, ale stručným a rovnako vzrušujúcim spôsobom. Dokonca aj v dnešnej, keď klavirista tvorí, približnosť a výnimočnosť ornamentácie, skupiniek, appoggiatúr a výnimočného zadelenia metra v sprievode vytvára pre klaviristu podnety, ba až problémy na tvorivé riešenie.

Nokturno H dur, op. 9., č. 3 *Allegretto* je najmenej hrávané nokturno zo série troch diel op. 9 sa javí ako pôvabné precvičovanie lyrizmu a inštrumentálnych záludností, po formovej stránke obsahujúce rovnakú ABA formu s búrlivejším a výrazovo dramatickejším B dielom.



Obrázok 8 Nokturno H dur op. 9, č. 3, takty 1 – 8

Na rozdiel od prvých dvoch nokturnien z op. 9 a aj od ostatných opusov označujúcich nokturná, je to jedno z mála radostných diel dokresľujúce étos hlavnej tóniny. Inovácia sa nachádza vo využití kontrapunktu pre vytvorenie dramatického napätia, metódy, ktorá bude Chopinom použitá tiež v ďalších, na polyfóniu bohatých skladbách.

Romantickí skladatelia epochy, ako boli Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Franz Liszt, aby sme uviedli iba najdôležitejších z nich, majú spoločnú črtu, jednomyseľne uznali Chopinovho génia, ktorý povýšil hudobný žáner –

nokturno na najvznešenejšiu úroveň ako nikto nikdy predtým. Tento fakt naznačuje bez akejkol'vek pochybnosti zvláštny dopad a vplyv, ktorý bude mať táto hudba na celé obdobie romantickej hudby, rovnako ako na budúce generácie skladateľov a interpretov.

„Iba jeden génius sa zmocnil tohto štýlu, vnímajúc a poskytujúc mu všetok pohyb a zanietenie. Chopin v jeho poetických nokturnách nespieval len harmónie, ktoré sú zdrojom našich najvýznamnejších nevýslovných potešení, ale rovnako tak nepokojný, vzrušujúci zmätok, ku ktorému často vedú.“¹⁹

Andante spianato a Veľká brilantná polonéza Es dur op. 22

Chopin zložil *Andante spianato* okolo roku 1835 a umiestnil ho pred skôr skomponovanú *Veľkú brilantnú polonézu Es dur*. Dielo venoval barónke d' Est, v ktorej príbytku sa stretával s Vincenzom Bellinim a Ferdinandom von Hillerom začiatkom roku 1830.

Notový zápis partu ľavej ruky je nie veľmi bohatý. Základný sprievodný model sa vzťahuje na jeden takt. Motív je jednoduchý a je čiastočným rozšírením Belliniho zápisu, kde tri tóny postupujú smerom nahor, tri v opačnom smere. Nad ním znie ária ako *Casta Diva* a *Ah! non credea mirarti*, (úvodné štyri takty v ľ. r. dokonca napodobňujú Belliniho orchestrálny úvod).

Andante spianato svojím charakterom pripomína nokturno alebo uspávanku.²⁰ Poslucháča dokáže natoľko pohltiť svojou tajomnou a pozornosť pútajúcou atmosférou, že fanfáry na jej konci vnímame ako precitnutie zo sna do reality. *Spianato* je označenie pre interpretáciu vyžadujúcu istú rovnomernosť, dej bez kontrastu, bez úzkosti alebo veľkého vzrušenia. Jeho atmosféru by sme mohli charakterizovať aj poetickými vyjadreniami, harmonické dianie navodzuje náladu

¹⁹ <http://www.gutenberg.org/files/4386/4386-h/4386-h.htm> [18.02.2016]

²⁰ Berceuse op. 57 – uspávanka, charakteristické dielo pripomínajúce svojou náladou a charakterom *Andante spianato*

mesačnej noci, krajine dominuje odraz hladiny jazera, alebo dokonca spevu sirén na jemne hojdajúcich sa vlnách alebo ponorenie sa do stavu ničím nerušenej meditácie.



Obrázok 9 Andante spianato a Veľká brilantná polonéza op. 22, takty 1 – 6

Skladba pripomína „klavírnu arabesku“, ktorá sa vydala na cestu do nekonečna, podporená sprievodnou faktúrou ľavej ruky. Hudobný materiál interpretovaný ľavou rukou sa nápadne podobá na sprievody, s ktorými sa najčastejšie stretávame v noktornách. Postupne sa vytráti, stane sa ilúziou, ktorú na jeho konci vystrieda realita brilantnej polonézy. Po niekoľkých pauzách nasleduje návrat k hudbe prerušeného noktorna. Ale ono postupne doznieva, otvára ešte na chvíľu cestu ku koncentrovaným akordom tohto простého hudobného toku, nachvíľu zmrazeného v nehybnom očakávaní.

Dramatická štruktúra tohto skvostného diela ako celku je jednoduchá: poslucháč musí byť vtiahnutý do akéhosi tranzu kúzlom hudby z hraníc medzi snom a realitou, predtým, ako je prebudený zvukom orchestrálneho tutti a polonézového rytmu k novému životu. Obdiv k pestrosti hudobných prostriedkov, ktorými je polonéza bohato naplnená, vyjadrili mnohí interpreti, kritici, bádatelia a skladatelia. Bola označovaná za skutočný ohňostroj zostavený z podivuhodných pasáží a výrazovo pestrých plôch, za trblietavú hru svetiel a tieňov.

Hlavná téma polonézy kombinuje let do výšky s duchom a vervou, bravúrou s eleganciou – všetko sú to črty, ktoré charakterizujú tanec v brilantnom štýle. Táto

otvárajúca hlavná téma je odrazu finalizovaná komplementárnou témou, ktorá je zaliata ľubozvučnosťou, a tak sa núka umelcovi k pohraniu sa s ňou.



Obrázok 10 Andante spianato a Veľká brilantná polonéza op. 22, takty 148 – 154

Hlavná melodická línia sa začína akoby vytrácať v leggiero ornamentácii pravej ruky a prekvapujúco sa rozptýli v ohromujúci fioriture. Chopin v nej použil triolové kontra duolové figurácie s chromaticky vzostupným komplementárnym hlasom v alte a v base. Fioritúru zavŕši rozkladmi v rozsahu troch oktáv kombinovanými so sekundárnou líniou chromatických akordických odťahov ústiacich do ťažkej doby. Aby obohatil zvukové spektrum, využil ešte basový gong na dominante. Celý záver fioritúry harmonicky anticipuje hlavnú tóninu a zároveň vyústi opäť do hlavnej témy.



Obrázok 11 Andante spianato a Veľká brilantná polonéza op. 22, takty 164 – 168

Funkcia epizód je vytvorená pomocou troch rôznorodých tém, ktoré sa líšia charakterom aj výrazom. Prvá z nich zostáva v hlavnej tónine Es dur, prináša do diela náhle oživenie: čipkované melodické ozdoby a figurácie sú predelené pohybom dvojitých oktáv v ostrom bodkovanom dvaatridsatinovom rytme. Na zvuk bohaté fortissimo podporené faktúrou v rozsahu dvoch oktáv umocňuje vypätosť hudobného diania a pripravuje zmenu v doterajšom hudobnom vývoji.

Nasledujúca epizóda zaznie v paralelnej tónine c mol, využíva prostriedky expresívnej lyriky, prírazy a akcenty v kantiléne. V parte ľavej ruky nájdeme akordickú sadzbu kombinovanú s oktávami. Citlivé tóny v akordoch tvoria kontrastujúcu líniu na spôsob odľahov citlivého a základného tónu. Chopin použil aj rozklady dvoch hlasov v intervaloch sexty a kvinty zapísané v charakteristickom polonézovom rytme.



Obrázok 12 Andante spianato a Veľká brilantná polonéza op. 22, takty 222 – 225

Posledná z troch epizód je komponovaná v dominantnej tónine B dur. Spoznáme ju vďaka charakteristickým reťazcom kvintových a sextových dvojhmatov, ktoré sú zapísané v tvare šestnástinových dvojhmatových rozkladov akordu B dur. Do hudobného diania prináša delikátnu ľubozvučnosť, čím vyvoláva asociácie s impresionistickými náladami.



Obrázok 13 Andante spianato a Veľká brilantná polonéza op. 22, takty 248 – 250

Chopin nevybočil zo zaužívaných nepísaných pravidiel komponovania v brilantnom štýle a výnimočne brilantné a ornamentované dielo skombinované z oboch kontrastných smerov interpretácie v štýle *bel canto* zapečatil oslnivou, iskrivou a trblietavou kódom.



Obrázok 14 Andante spianato a Veľká brilantná polonéza op. 22, takty 336 – 337

Je prakticky nevysvetliteľné, prečo nebol Chopin úspešný v komponovaní opier, hoci bol týmto žánrom fascinovaný. Hudba Fryderyka Chopina je inšpirovaná jemnými vzormi Wolfganga Amadea Mozarta a evokatívnou silou Johanna Sebastiana Bacha. Počas procesu hľadania svojho vlastného vyjadrovacieho štýlu bol mladý Chopin ovplyvnený do určitej miery *le style brillant* Johanna Nepomuka Hummela a Louisa Spohra, tajomnou lyrickosťou Johna Fielda a kombináciou prvkov novoromantizmu špecifických pre Carl Mariu Webera. Spolu s inými zdrojmi inšpirácie, ktoré spolu s tradičnou popularitou poľskej hudby, vyvážené dopĺňal taliansky *bel canto* štýl, výnimočne citlivo pretvoril do jeho originálnej inštrumentálnej podoby. Či si už Chopin buď požíciava a zapracúva tematické fragmenty z operných diel, alebo nanovo tvorí melodickú líniu podľa syntaktickej štruktúry *bel canto* typu, zostáva jedinečný v celej romantickej a postromantickej hudobnej epoche v Európe.

Anotácia/Annotation

Pojem a koncept cantabile sa rozvíjal najmä v kontexte talianskej opery, kde charakterizoval v pomalom tempe sa prezentujúcu lyrickú áriu. V 18. storočí termín cantabile získal oveľa dôležitejší priestor a širšiu úlohu v európskom skladateľskom kontexte, kompozíciách aj interpretácii. Bol nanovo definovaný a rozpoznateľný kontext pre ornamentáciu a tempo rubato vo vokálnej aj inštrumentálnej hudbe. Aj keď niektoré názorové platformy ponúkajú rôzne interpretácie najmä v 19. storočí, charakteristické znaky ornamentácie a tempa rubato zostávajú priestorom pre komparáciu vo vzťahu k základnej oblasti klavírnej hudby. V porovnaní na vybraných ukážkach z tvorby básnika klavíra Fryderyka Chopina sa v práci demonštruje aplikovateľnosť prioritne vokálneho termínu cantabile v klavírnej literatúre.

The term and concept of cantabile developed in the context of Italian opera, where it characterized a slow-moving, lyrical aria; but in and after the eighteenth century it assumed a far broader role in European composition and performance, providing a defined and recognizable context for ornamentation and tempo rubato in both vocal and instrumental music. Although modern scholarship has recognized diverse elements of cantabile, particularly in nineteenth-century opera, its signature features of ornamentation and tempo rubato remain comparatively unexplored in relation to the essential domain of piano music.

Mgr. Aleš Solárik, ArtD.

klavirista a pedagóg

Konzervatórium J. L. Bellu v Banskej Bystrici

Fakulta múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

alessolarik@gmail.com

VLADIMÍR POŠ A ČESKÁ ORFFOVA ŠKOLA

Mgr. Barbora Šobáňová

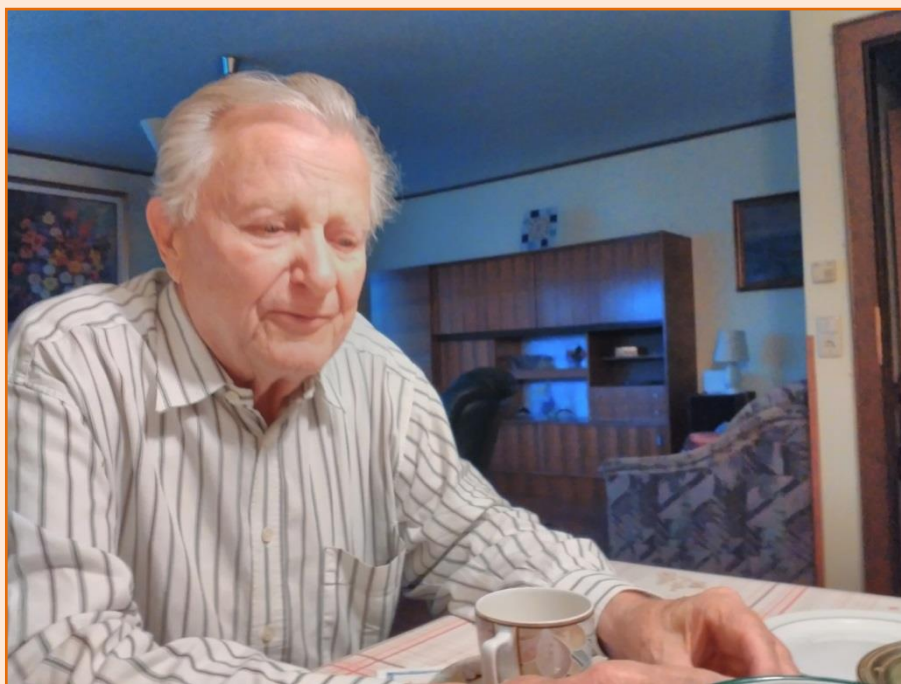
Česká republika

Česká Orffova škola

Česká Orffova škola je v hudebně pedagogické praxi známá především jako dílo autorů Petra Ebena a Ilji Hurníka. Nicméně za vznik tohoto díla můžeme vděčit zejména Mgr. Vladimíru Pošovi, českému hudebnímu pedagogu a profesorovi Orffova institutu v Salzburku. Kdo je Vladimír Poš, jak se v 60. letech minulého století dostal k Orffově Schulwerku, proč ze všech čtyř původních Orffových svazků najdeme v České Orffově škole pouze 8 taktů a jak toto dílo vznikalo?

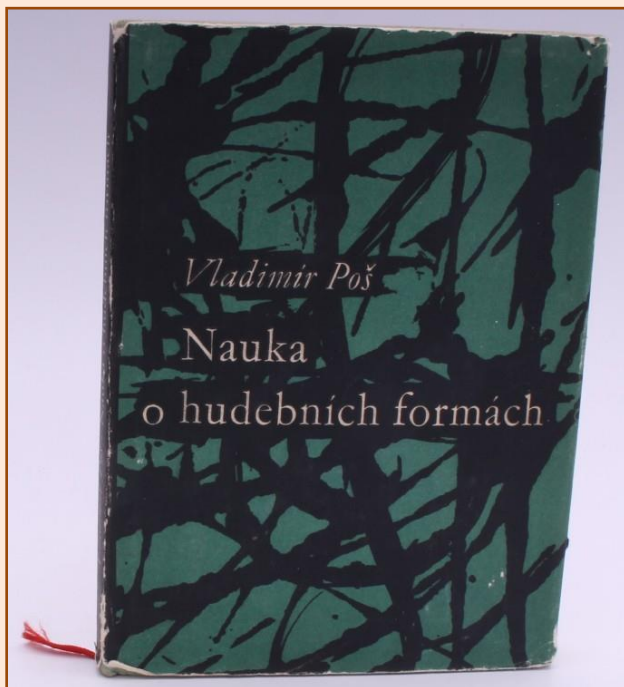
Mgr. **Vladimír Poš** se narodil 8. února 1928 v Praze. Již od dětství na něj hudebně působili jeho rodiče, oba kantoři, kteří se svými dětmi doma často zpívali a muzicírovali. Otec Jaroslav hrával i na housle, a protože měl hezký tenor, doprovázel ho syn Jaroslav na klavír u příležitosti rodinných návštěv. Zcela běžná byla pro celou rodinu častá návštěva oper v Národním divadle, v Německé opeře nebo ve Stavovském divadle. Zájem chlapce Vladimíra o hudbu a zpěv vznikl i podporou učitelů na obecné škole, zejména vynikajícího pedagoga Václava Poura (od 3. – 5. obecné), který naučil třídu zpívat dvouhlasně i trojhlasně. Později, na měšťanské škole, zapůsobil na hudebnost dětí odborný učitel Oskar Petr, člen Pěveckého sdružení pražských učitelů, který dětem rád předzpíval árie z oper. Největší vliv na mladého Vladimíra měl jeho učitel klavíru Josef Horáček, který ovládal hru na housle, klavír i varhany. Znal velmi dobře teorii hudby, a když se dověděl, že jeho žák Vladimír pomýšlí na studium konzervatoře, začal ho učit intonaci, základům hudební teorie i nauce o harmonii. Rok před vstupem na konzervatoř převzala jeho výuku známá klavírní pedagožka a profesorka konzervatoře Emma Doležalová, která provázela mladého Vladimíra až do absolutoria v roce 1951. Kromě této velké

osobnosti učili a působili na Vladimíra Poše známí pedagogové Zdeněk Hůla, sborový dirigent Method Doležil, Bořivoj Aim a zejména Dr. phil. Emil Hradecký (žák Vítězslava Nováka), s nímž Poš zůstal ve spojení až do jeho smrti. Velký dojem udělala na mladého Vladimíra umělecká atmosféra konzervatoře vedené Dr. Václavem Holzknemtem. Tento ústav miloval Vladimír nadevšechno a jeho snem bylo jednou moci na konzervatoři vyučovat, což se mu splnilo v jeho 36 letech.



Hře na klavír začal učit student Vladimír už v sedmnácti letech, po smrti svého otce, aby finančně přispěl matce do rodinného rozpočtu. Prospíval znamenitě. Pro další studium na vysoké škole se stal překážkou negativní politický posudek hluboce věřícího Vladimíra. Takže musel odejít na vojnu, ze které se vrátil v roce 1953. Po návratu do civilu byl přijat šéfredaktorem a hudebním skladatelem Janem Hanušem (což byl jeho kmotr) do hudební redakce Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, kde měl na starosti učebnice pro Lidové školy umění, konzervatoře i HAMU. Zde se seznámil se zajímavými rukopisy, což mu do jisté míry nahrazovalo odmítnuté studium. Šťastnou shodou okolností byl v roce 1957 přece jenom přijat zásluhou tehdejšího děkana Filozofické fakulty Univerzity

Karlovy v Praze Dr. Miroslava Očadlíka, rodinného přítele, ke studiu hudebních věd. Čtyřleté studium se protáhlo na šest let, protože již v roce 1961 vyšla první Pošova kniha *Nauka o hudebních formách*. Rok po ní následovala jím vytvořená *Kniha o hudbě* a po dalších dvou letech jím koncipovaný sborník autorů s pedagogickým zaměřením



Člověk potřebuje hudbu. Jak jeho Nauka o formách, tak obě další publikace zaznamenaly na trhu vzácnou odezvu. „Formy“ byly zavedeny na všech českých konzervatořích a Kniha o hudbě byla vydána za pár roků znova, takže byl celkový náklad 25 000 výtisků, na tehdejší dobu přímo neslýchaný. Bylo to nejen pro odbornost a srozumitelnost těchto knih. Bylo z nich jasné, že nenadbíhají komunistickému režimu

nejen obsahem, ale i výběrem autorů zajišťujících objektivitu věci. Již od roku 1959 se Vladimír Poš stal profesorem na tzv. Lidové konzervatoři, kterou navštěvovali dospělí hudebníci, kteří si přivydělávali hlavně ve večerních hodinách hraním populární hudby. Studujícími byli posluchači od 17 do 60 let všech možných povolání, od řidičů tramvají až po lékárníky, doktory nebo inženýry. Pro Poše, jak sám říká: „*Nejlepší pedagogická fakulta na světě. Tam jsem se naučil učit.*“

Zásadní událostí v životě Vladimíra Poše byla účast na konferenci ISME, která se konala v roce 1964 v Budapešti. V té době byl redaktorem hudební redakce Supraphonu a osobou poměrně známou i občasným působením v rozhlase. Patrně pro tuto popularitu byl vedením redakce vybrán, aby v Budapešti otevřel dvě výstavy v budově konání konference a na československém velvyslanectví. Byly prezentovány notové materiály, knihy o hudbě i gramofonové desky Supraphonu, které měly v té době velmi dobrý zvuk v cizině. V Budapešti se Vladimír Poš seznámil s nejrůznějšími světovými systémy hudebního vzdělávání, zejména

s Orrfovým Schulwerkem a také s metodou Kodályovou. Setkal se zde s profesorem Wilemem Kellerem z Orffova institutu v Salzburgu, který Vladimíra Poše pozval na letní seminář do Rakouska, kde měl možnost se s Orffovou metodou podrobně seznámit. Po návratu z konference napsal Vladimír Poš článek do Hudebních rozhledů s názvem *Jiskření Praha – Budapešť – Salzburg*, který vzbudil veliký ohlas v české hudebně pedagogické veřejnosti. Pojednával totiž o Kodályho metodě, o Suzukiho metodě a také o Orffově Schulwerku, což byly metody doposud v našich zemích neznámé. Zde můžeme spatřovat začátky práce na publikaci Česká Orffova škola. Nicméně cesta k vydání rukopisu byla ještě dlouhá. Vladimír Poš popsal v rozhovoru vznik rukopisu takto:

„Když se začalo jednat o vydání rukopisu českého Schulwerku, tak si mě zavolał vysoce postavený pracovník ministerstva školství Miroslav Barvík. To byl můj bývalý profesor z konzervatoře, který mě dobře znal. Tenkrát jsem na to ministerstvo musel jít já, ačkoli jsem byl známý nestraník, jenže v celé republice o Schulwerku nikdo nevěděl víc, než já. Šlo mu hlavně o to, aby mne upozornil na politicky choulostivou věc. Poukázal na to, že autorem Schulwerku je západní Němec a ještě k tomu z Mnichova. Jak známo, vládlo v té době mezi východní a západní Evropou napětí. Čili Německo mělo „červenou“. Rakousko na tom bylo jako neutrální stát o něco lépe, čili to mělo „zelenou“.

Tedy jsme si museli dát pozor na Orffovo jméno v souvislosti s propagací německé pedagogiky. Nebylo například možné založit Orffovu společnost v Československu. V 60. letech byl Orffův Schulerwerk přeložen do několika jazyků, a proto se stal velmi známým v celém světě. Jak jsem brzy poznal, cizojazyčná vydání vznikala přeložením textů písní pro děti a mládež s pár poznámkami, odkud písně pocházejí. Uvědomil jsem si, že kdybychom tento příklad následovali, nevěděli by čeští učitelé hudby, jak vlastně s tímto materiálem metodicky pracovat. To věděl i Orff sám a k tomuto účelu vznikl v roce 1961 v Salzburgu Orffův institut. Sem přijížděli studenti z celého světa, což ale pro české studenty nebylo snadné. Proto musel být již notový materiál uspořádán metodicky i s návody, jak spojovat hudbu s řečí i pohybem. Mělo-li české vydání plnit úkol elementární muziky, tedy hudby

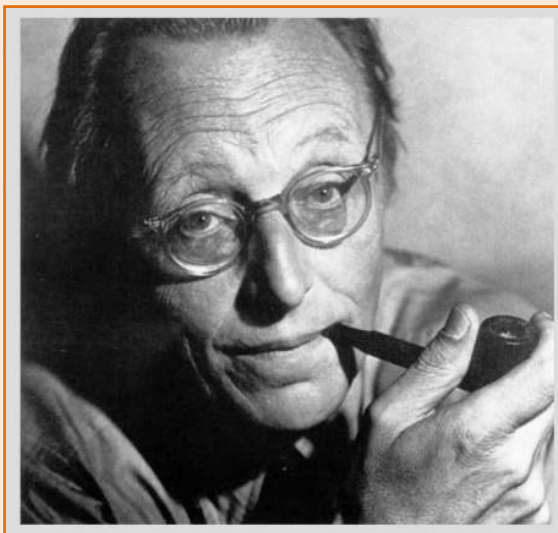
pro nejmenší (přibližně od 4 let), pak bylo nutné tomuto věku dětí celou práci přizpůsobit. Evou Kröschlovou byla vypracována kapitola o pohybu doprovázená mnoha skicami. Vladimír Poš vypracoval metodickou část. Také jsem si všiml, že Orffovy písně pro děti byly velmi svěží, ale doprovody na „Orffovy nástroje“ byly nepoměrně těžší, hlavně rytmicky. Položil jsem si také otázky, jestli „orffovsky“ komponovaná hudba nebude děti orientovat k cizí muzice a ne k naší, lidové a odtud i národní hudbě jako k přechodu k evropské klasice“.

Už jako mladý učitel klavíru udělal Vladimír Poš se svými žáky důležitou zkušenost. Začne-li se mladý adept učit na nástroj v sedmi letech, což je ideální věk, pak musí být veden tak, aby na počátku puberty měl už za sebou elementární výuku do té míry, aby mohl začít hrát lehčí skladby od klasických autorů i od skladatelů romantických, popřípadě moderny. Povede-li se to, pak u nástroje vydrží. Jinak pomalu ztrácí zájem, protože to „dětské elementární muzicírování“ už neodpovídá zájmům jeho rané dospělosti. Na tomto základě vznikla i Česká Orffova škola. Všechny díly na sebe stupňovitě navazovaly a pozvolna vedly k vytčenému cíli. Tak vznikla první česká adaptace Schulwerku, která se očividně lišila od mistrova originálu. Co nás všechny překvapilo, že Carl Orff naše odlišné pojetí věci akceptoval a dokonce pochválil. Velkou zásluhu o to měl prof. W. Keller, který maestrovi vysvětlil, že Češi potřebují trochu odlišný přístup k věci. Velké překvapení pro nás všechny bylo, že se českému pojetí dostalo vysokého uznání i od zahraničních pedagogů.

Naše popularita se šířila doslova lavinovitě a tak nás požádala Česká televize o krátký film na toto téma. Jmenoval se *Zaostřeno na hudbu*. Bylo potřeba zajistit skupinu dětí, která by ve filmu vystupovala. Ze tří uchazeček byla vybrána Božena Viskupová, která v té době vedla hudební výchovu u dětí předškolního věku. Dokázala s nimi nacvičit během jednoho měsíce požadované tance do připravovaného filmu, který sklidil velký úspěch. Tím začala spolupráce, která pokračovala v uvádění České Orffovy školy do života. S Boženou Viskupovou jsme prověřovali nově vytvořené materiály pro Českou Orffovu školu na Katedře hudební

výchovy Pedagogické fakulty UK v Brandýsa nad Labem. Tam naši práci velmi pozorně sledoval František Sedlák, vedoucí katedry, který nám pro experiment zajistil skupinu dětí ve věku 7 – 8 let z místní základní školy. Jedenkrát týdně v období dvou let jsme zkoušeli každou skladbu ve třídě s dětmi a zjistili, že i zjednodušené doprovody jsou pro ně příliš náročné. Tato práce měla pro vydání neobyčejně důležitý význam. Postupně jsme prověřili další skladby, které nakonec vyšly v nakladatelské edici Supraphon pod názvem Česká Orffova škola – 1. Začátky. Další díly později navázaly na toto základní dílo.

Vladimír Poš vedl jako odpovědný redaktor vydání České Orffovy školy až do roku 1969, kdy z politických důvodů emigroval do rakouského Salzburgu. Práci na pokračování dalších dílů České Orffovy školy tedy převzal Pavel Jurkovič, který ji úspěšně dovedl až do konce. V době, kdy politická situace v Československu začal být vážná (v letech 1968 – 1969), pozval prof. Wilem Keller z Orffova institutu, Vladimíra Poše do Rakouska. Stalo se tak na přání Carla Orffa. W. Keller totiž jezdil do Československa pomáhat při tvorbě české verze Schulwerku. Rodina Pošova tedy emigrovala do Salzburgu, kde byla přijata neobyčejně tolerantně. Jednání na Univerzitě Mozarteum jménem Vl. Poše vedl sám Carl Orff, který dokonce kvůli němu dvakrát navštívil Salzburg, což v té době bylo velké vyznamenání. C. Orff byl tenkrát považován za největšího skladatele Německa a podle toho se s ním i v Rakousku jednalo. Prakticky byla vždy okamžitě a do posledního puntíku splněna jeho přání, tedy také to, co si přál pro rodinu Vladimíra Poše. Otevřeně řekl, že to, co dokázal Poš pro Schulwerk v Československu, je obdivuhodné a že se na to nesmí nikdy zapomenout.



Carl Orff (1895 – 1982)

Zdroj <https://www.pragueclassicalconcerts.com/en/composers/orff>

*Za svoju priekopnícku prácu v oblasti hudobnej výchovy dostal Carl Orff v roku 1972 jedno z najvyšších ocenení bývalej Nemeckej spolkové republiky (NSR) **Veľký kríž o zásluhy** a v roku 1974 sa stal laureátom Ceny Romana Guardiniho. Univerzity v Mníchove a Tübingene mu udelili čestné doktoráty.*

Kromě práce v Orffově institutu Vladimír Poš založil v Salzburgu hudební kroužek pro předškolní děti „Salzburger Spielkreis“, který sám dlouhá léta vedl. Rovněž zařizoval stáže českých studentů pedagogických fakult na Orffově institutu. Do České republiky se ještě po roce 1989 vrátil na jeden rok jako profesor Pražské státní konzervatoře. Dnes žije se svou ženou nedaleko rakouského Salzburgu a do České republiky se oba rádi vracejí.

Vladimír Poš svou prací zasáhl vědomí již několika generací, které vyrostly na České Orffově škole, aniž si to mnohdy uvědomují. Orffův hudebně výchovný systém je dodnes jednou ze základních metod, které využívají učitelé na všech stupních škol při výuce hudební výchovy.

Vladimír Poš projevoval vždy upřímný zájem o hudební a společenské dění v Československé republice i později v obou samostatných republikách. Snažil se vždy podle svých možností pomáhat. A v tomto smyslu je třeba kromě jeho publikačních a pedagogických aktivit připomenout jeho tvůrčí angažovanost při vzniku televizních vánočních Adventních koncertů. Patří k vysoce expresivním

pořadům, které si za dobu své existence získaly zasloužený respekt diváků. Svůj nápad v roce 1990 napsal tehdejší první dámě Československa Olze Havlové, s jejíž pomocí kontaktoval vedení České televize. Nápad převzal po dlouhých jednáních pracovník ČT režisér Jaromír Vašta. Jméno Vladimíra Poše, otce myšlenky, která získala pro své charitativní poslání dnes již téměř 200 miliónů korun, však nikdy nebylo uvedeno. Jedním z cílů tohoto článku je tuto skutečnost dodatečně napravit.

Vladimír Poš si za svou celoživotní odbornou, hudebně pedagogickou a managerskou práci zaslouží naši úctu a poděkování. Stále je třeba vnímat současnost v pravdivém kontextu, co ji připravilo. Ochraňujme naše kulturní bohatství a s nadějí rozvíjme hudební vzdělanost dětí a mládeže. Buďme vděční těm, kteří nám tuto cestu připravili.

Rozhovor byl pořízen za podpory Grantové agentury Univerzity Karlovy – GAUK s číslem 156216.

Anotace/Annotation

Článek vychází z autentického rozhovoru s Vladimírem Pošem, který byl pořízen v prosinci 2016. V článku jsou zaznamenány okolnosti vzniku České Orffovy školy, průběh práce na tomto díle, ale také další zajímavé souvislosti, které ovlivnily život a práci Vladimíra Poše. V závěru je připomenuta osobnost Vladimíra Poše jako zakladatele adventních koncertů v České republice.

The article is based on an authentic interview with Professor Vladimir Pos. The interview was made on December 2016. Article reported the reasons for creating Czech Orff school, process of working on this book and also other interesting context that influenced the life and work of Vladimir Pos. Finally, it reminded the personality of Vladimir Pos as the founder of Advent concerts in the Czech Republic.

Mgr. Barbora Šobánková

doktorandka na Katedře hudební výchovy

(školitel doc. Miloš Kodejška, CSc.)

Pedagogická fakulta

Univerzita Karlova

Praha

bsobanova@gmail.com

SETKÁNÍ S KLAVÍRNÍM DÍLEM JIŘÍHO LABURDY

POHLEDEM INTERPRETA

Sonáta č. 8

PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.

Česká republika

Český hudební skladatel **Jiří Laburda** (3. 4. 1931) patří ke generaci, která vstupovala do hudebního života v 50. a 60. letech 20. století, to znamená v době poznamenané zásadními společenskými změnami po 2. světové válce. Tato skladatelská generace se ve svých přístupech a vizích dnes může jevit jako víceméně jednolitý reprezentant zmíněného období, při bližším zkoumání se však jednotlivé osobnosti velmi výrazně liší. Dílo Jiřího Laburdy vyrůstá z hlubokých kořenů české hudby. Sám autor se k tomuto odkazu vždy hrdě hlásil v přesvědčení, že bez znalosti tradice není možné cokoli smysluplného vytvořit.

Naše hudební školství všech stupňů odedávna mělo a dodnes má vysokou úroveň. Přesto mne často příjemně překvapili hudebníci, kteří ač (nebo právě proto?) neprošli standardním školením od základní umělecké školy přes konzervatoř a akademii, přesto dospěli k nepřehlédnutelným výsledkům, ať už v kompoziční, nebo interpretační oblasti. K takovým hudebníkům patří rovněž Jiří Laburda.

V dětství začínal s houslemi, ale táhlo ho to ke klavíru, kde se zprvu prokousával jako samouk. Patrně zde došlo k blahodárnému účinku intimního kontaktu s oblíbeným nástrojem, kdy budoucího skladatele mnohem více než technické problémy klavírní hry zajímala hudba samotná. Nebyla to ovšem hudba ledajaká, šlo veskrze o špičková díla, často například operní. Právě na klavírních výtazích Smetanových oper se později mladý Laburda dostával k širším souvislostem. Klavír se přitom stal jeho věrným druhem a trvale ho inspiroval.



Jiří Laburda

Zdroj: <http://haas-koeln.de/Laburda-Jiri-List-of-compositions>

Po určitých životních peripetiích na přelomu 40. a 50. let (po maturitě na obchodní akademii pracoval určitou dobu dokonce i jako horník) se Laburda rozhodl pro studium učitelství hudby na Pedagogické fakultě (tehdy institutu) Univerzity Karlovy v Praze. Měl šťastnou ruku, neboť se zde setkal se znamenitými hudebními pedagogy, zejména s Karlem Hábou (1894 – 1972), bratrem známějšího Aloise, a postupně pochopil, že v něm dřímá skladatelský talent.

Po ukončení studia se však především věnoval pedagogické činnosti a kompoziční práce na čas ustoupila do pozadí, nebyla však opuštěna. A tak v polovině 60. let přišel nečekaný impuls v podobě ceny ze skladatelské soutěže ve španělském Alicante, což mile překvapeného Jiřího Laburdu nabudilo k mohutné kompoziční aktivitě. Dodnes patří k nejpłodnějších českým skladatelům současnosti. Jeho dílo zahrnuje skladby pro sólové nástroje, komorní soubory, sbory, orchestrální kusy včetně symfonií, nechybí opera. Klavír se však trvale drží v centru pozornosti a zůstává zřejmě autorovým nejbližším hudebním tlumočníkem. Koneckonců, může být pádnější důkaz než fakt, že počet Laburdových klavírních sonát se dosud vyšplhal na neuvěřitelných jedenáct opusů? V moderní éře nevídané, v české hudbě výjimečné.

Jak jsem již zmínil, skladatelský projev Jiřího Laburdy vychází z nejlepších tradic české, potažmo evropské hudby. Samotný autor tento fakt potvrzuje a označení „tradicionalista“ považuje za lichotivé. Je si totiž velmi dobře vědom stavu, v němž se soudobá vážná hudba nachází a stále má na mysli kontakt s posluchačem prostřednictvím naléhavého sdělení. Rozhodně nechce, aby soudobá tvorba byla akceptována pouze ze slušnosti.



Zhruba před dvaceti lety jsem se setkal s autorovou Sonátou č. 3, kterou jsem poté rovněž provedl na přehlídce soudobé tvorby. Jde o čtyřvětý sonátový cyklus sebevědomého tvůrce, pianisticky vděčný, virtuózní ve viditelných i laikově oku někdy skrytých podobách, respektující plně psychologické zákonitosti hudebního vnímání. Kontrasty mezi jednotlivými větami jsou ukázkové. Vzpomínám si, že mě docela překvapilo, když skladatel nejevil zájem o poslech skladby před jejím koncertním provedením (většinou jím skladatelé nepohrdnou), přestože jsem ho upozorňoval například na své odlišné chápání tempa Scherza. Vše jsme vyřešili stručným oboustranným konstatováním, že „věta má prošumět“. Tak prošuměla...

Úspěch této sonáty přiměl skladatele mimo jiné ke kompozici Sonáty č. 8, mně věnované. Když jsem vzal poprvé do ruky text, maně se mi vybavila Jiřího slova o

tom, že sice komponuje mnoho sonát, zároveň se však snaží, aby se v nich neopakoval. Řekl bych, že se mu to daří. Již podtitul *Ta eis heauton* (Hovory k sobě) podle Marca Aurelia napovídá, že Sonáta č. 8 bude dílem obráceným dovnitř. Jaký kontrast ve srovnání se Sonátou č. 3!

SONÁTA č. 8

Dílo je poměrně stručné (cca 11 min.), dá se však říci, že každá fráze, někdy i každá nota zde má své nezastupitelné místo a poslání. Zápis 1. věty má několik, poměrně krátce po sobě jdoucích tempových označení (*Allegro martellato. Moderato calmo. Animato tranquillo. Brillante. Moderato. Allegro martellato*). Záhy jsem pochopil, že nejde zdaleka pouze o tempa (i když vodítko je to velmi dobré), nýbrž především o nápovědu charakteru celé věty. Nové a nové myšlenky, jejich útržky, jakoby vzpomínky na rozličné situace či osoby, to vše s výrazným emočním zabarvením. Rovněž klavírní sazba se často proměňuje, od vypsané aleatoriky až po přísnou polyfonní či akordickou strukturu. Věta je orámována právě onou aleatorikou, jež dává posluchači prostor k zamyšlení i rekapitulaci slyšeného. Hudba naplněná pochybnostmi, zdrženlivostí, ale také záblesky naděje klade na interpreta značné nároky zejména v práci s časem a zvukovými poměry jednotlivých epizod.

2. věta *Sostenuto cantabile* je opravdovým ponorem do hlubin lidské duše, z evropské hudby 20. století mě napadá paralela s 2. větou Bartókova 3. klavírního koncertu. Tlumená melodie, která zní v unisonu ve vzdálenosti dvou oktáv v nižším registru, vede zákonitě k úvahám o podstatě bytí. Na kontrastu této polohy se dvěma prudkými erupcemi je věta založena a velmi zdařile proporčně vystavěna. Závěr směřuje do ppp v nejhlubším registru.



Vít Gregor, ktorému je Sonáta dedikovaná

Zdroj http://old.pglbc.cz/index.php?D=1&cmd=33&file=NewsArticles_1.0.0&view=1&category=&id=637

Již tempová *označení 3. věty – postupně Moderato pensieroso. Allegro assai. Moderato. Animato. Moderato pensieroso*, napovídají, že zde půjde o myšlenkovou návaznost na větu první. Bouřlivý úvod se záhy ztišuje k intimní výpovědi. Celá věta se pak odehrává převážně v nižší dynamice. S větou první má příbuznost v určité tékavosti myšlenek, ovšem druhou část tohoto finále tvoří poměrně rozsáhlá, souvislá dvojhlasá plocha, která snad mluví o složitosti a propletenosti životních cest s jejich nejasností i nejednoznačností. *Coda* je podobná závěru 1. věty, je však obsáhlejší a posluchači je tak dán čas na domýšlení souvislostí. Konečný, opět quasi aleatorický postup do nejvyšší polohy, směřuje – vznešeně řečeno – k věčnosti...

Psaní o hudbě může být zajímavé, nicméně rozhodně mnohem zajímavější je přímý kontakt s ní. Čtení o hudbě má také své půvaby, jistým problémem je však nesmírná rozmanitost chápání jednotlivých přirovnání (jinak než metaforami asi hudbu verbálně přiblížit nelze), a to jak na straně autora slov, tak na straně čtenářově. Tyto „nápovědy“ však mohou za příznivých okolností nastínit směr skladatelových záměrů a v neposlední řadě vzbudit o zmíněnou hudbu zvýšený zájem. Jiří Laburda je bezesporu bohatou tvůrčí osobností, přejme mu tedy, aby klavír zůstal i nadále jeho věrným souputníkem.

Zvukový záznam sonáty č. 8 od skladatele Jiřího Laburdy:

<http://www.czechcoordinatoreas.eu/Laburda/>

Notový záznam sonáty č. 8 od skladatele Jiřího Laburdy:

<http://www.czechcoordinatoreas.eu/DOCS/LaburdaSonata8.pdf>

Anotace/Annotation

V díle českého skladatele Jiřího Laburdy najdeme 11 klavírních sonát. Autorova cesta ke klavíru nebyla zcela tradiční, jeho vztah k nástroji je velmi zajímavý. Sonáty mají odlišný charakter, tento článek se zabývá především Sonátou č. 8, zamýšlí se také nad komunikací soudobé hudby s posluchačem.

Among the works of Czech composer Jiří Laburda we find also 11 piano sonatas. Authors way to the piano wasn't totally traditional, his connection with this instrument is very interesting. Sonatas have different characters. This article is oriented mainly to Piano Sonata Nr. 8, thinks about the communication of the contemporary music with the audience as well.

PhDr. MgA. Vít Gregor, Ph.D.

vedoucí uměleckého oddělení

Katedra hudební výchovy

Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy

Praha

gregorvitautas@atlas.cz

INTERPRETAČNÉ ŠPECIFIKÁ V TENOROVÝCH POSTAVÁCH FRANCÚZSKYCH OPIER 19. STOROČIA

Mgr. art. Pavol BRŠLÍK, ArtD.

Švajčiarsko/Slovensko

Francúzska opera 19. storočia patrí na svetových javiskách popri talianskej škole k najuvádzanejším. Na Slovensku je však jej divácka i teoretická reflexia menej bezprostredná, snáď s výnimkou oper *Carmen* a do istej miery *Faust a Margaréta*. Teoretická reflexia vokálno-interpretačných špecifik francúzskej opernej literatúry je slabšia rovnako doma, ako aj v zahraničí. Vždy tento záujem prevýši talianska opera (zrelý Verdi, Puccini, verizmus) a romantický Wagner.

Keďže špecifikám vokálnej interpretácie francúzskych oper 19. storočia sa nevenuje dostatočná pozornosť, je naším cieľom vytvoriť text, ktorý by mohol po publikovaní slúžiť ako základná príručka pre orientáciu v špecifikách pri vokálnej interpretácii tenorových postáv z francúzskej opernej literatúry. Z dizertačnej práce sme vybrali interpretáciu Nadira.

Georges Bizet: *Les pêcheurs de perles* (Paríž 1863)

Príbeh opery sa odohráva na strove Ceylón (terajšia Srí Lanka). Ide o príbeh dvoch mužov, ktorí hazardujú so svojím priateľstvom kvôli láske k jednej žene a o jej dileme ako kňazky k posvätnému sľubu a pozemskej láske k jednému z nich. Bizet mal pri komponovaní len 25 rokov.



Georges Bizet
1838 – 1875

Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=PHzFUA8FNsk>

Les pêcheur de perles / Lovci perál sú operou, na ktorú operné javiská na dlhší čas zabudli a až od druhej polovice 20. storočia sa dožíva svojho občasného uvedenia. História uvádzania opery na Slovensku je skromná: prvým uvedením bola inscenácia Slovenského národného divadla v roku 1928, keď sa prvým Nadirom stal dr. Janko Blaho. Posledným uvedením je inscenácia v Štátnej opere v Banskej Bystrici, kde dielo uviedli v roku 2014.

Dôvodov, prečo sú Bizetovi *Lovci perál* zabudnutí, je viacero. Jedným z nich je nepochybne i ten, že opera ostala v tieni operného hitu *Carmen*, ktorý urobil Bizeta navždy nesmrteľným. Dnes však objavujeme *Lovcov perál* ako hudobne invenčné a podmanivé dielo.

Georges Bizet absolvoval pobyt v Ríme, získal teda tzv. Rímsku cenu a v Paríži sa už začalo hovoriť o jeho skladateľskom umení. Léon Carvalho, riaditeľ Théâtre-Lyrique, mu dal ponuku na napísanie opery v troch dejstvách, ktorá by mohla zvýšiť jeho skladateľské renomé a Carvalho by si ňou obhájil spomínanú štátnu subvenciu. Bizet si dobre uvedomoval, aký význam môže mať objednávka pre jeho kariéru, preto operu venoval práve riaditeľovi Théâtre-Lyrique. Na komponovanie opery mal Bizet iba niekoľko týždňov.

V liste z 11. októbra 1863 jeden jeho priateľ píše:

„Nikdy nezabudnem na Váš pustovnícky život a galeje, na ktoré ste sa odsúdili a uprostred ktorých som Vás vždy našiel, keď sa Vaša partitúra ešte volala Leïla.“²¹

Libreto, ktoré v roku 1863 Bizetovi ponúkli, bolo výsledkom spolupráce dvoch uznávaných autorov: **Eugena Cormona** (1811 – 1903) a **Michela Carrého** (1821 – 1872). Ich prvou spoluprácou boli v roku 1860 Lovci z Catanie. V 19. storočí bolo bežné, že na opernom librete či divadelnej hre spolupracovali dvaja autori. Michel Carré, otec režiséra Michela Carrého (1865 – 1945) a strýko riaditeľa Opéra-Comique Alberta Carrého (1852 – 1938) písal obyčajne s Julesom Barbierom (1825 – 1901). Eugène Cormon zase pôsobil v rokoch 1859 – 1871 ako riaditeľ parížskej Opery. Napísal asi dve stovky libriet, väčšinou komických oper, často v spolupráci s inými autormi. Spomeňme Offenbachovho Robinsona Crusoa (s Hécatorom Crémieuxom, 1867) a úspešnú hru Dve siroty (1874).

Carré a Cormon sa v prípade Lovcov perál inšpirovali knihou **Octava Sachota** (1824 – 1904) *Ostrov Cejlón* a jeho prírodnými zaujímavosťami, no nedá sa povedať, že by boli ostali verní jej reáliám.

Ako napísal v roku 2003 poľský hudobný kritik **Piotr Kamiński** (*1949):

„Autentické sú tu iba mušle.“²²

Lovci perál nemajú libreto mimoriadnych kvalít. Sami autori vyhlásili:

„Keby sme boli vedeli, aký je pán Bizet nadaný, nikdy by sme mu neboli dali toto libreto.“²³

Text bol viackrát upravovaný. Pôvodný titul Leïla sa zmenil na Lovcov perál. Z Mexika sa dej preniesol na ostrov Cejlón, podľa čoho museli pred premiérou dokonca v dielňach prerábať aj scénu. Z deja boli postupne vyškrtnuté tri postavy a Bizet sa týmto zásahom musel pri komponovaní prispôbovať.

V dobovej tlači sa píše:

²¹ DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 170

²² DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 170

²³ DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 172

„Ked' autori vzali od pána de Jouy druhé dejstvo, pocítili veľkú ťažobu tejto krádeže. Najprv považovali za nevyhnutné nechať Leïlu zomrieť – a tak bol pán Bizet prinútený prelievať za ňou slzy. Potom si to rozmysleli a povedali si, že divákov by uspokojilo manželské rozuzlenie, a tak všetko od základu zmenili. Rozhodli sa, že Leïlu zosobášia s Nadirom. Ale ako zosúladiť tento sobáš so Zurgovou žiarlivosťou? Ako kráľ predsa mohol a musel odstrániť svojho soka pekne v súlade so zákonom, čo by aj každý panovník aspoň trochu znalý svojho remesla vždy bez zaváhania urobil. Pán Cormon sa prikláňal k Zurgovej samovražde alebo poprave. Bez ohľadu na jeho herkulovský zjav – zodpovedal predsa za vestálkin hriech. Pán Michel Carré po zrelom uvažovaní našiel čosi na okorenenie tohto banálneho zväzku dvoch milencov v poslednom dejstve. Zurgom otrasú slzy milovanej ženy a lásku obetuje šťastiu svojho priateľa a svojej milenky. To nie je všetko – veľkodušný sok a kráľ podpáli domy svojich poddaných. Nadir a Leïla, o ktorých sa rozhodovalo, či ich zaživa pochovať alebo upáliť, môžu vďaka tomuto zručnému manévru ujsť.“²⁴

Autorom očividne chýbali pôvodné myšlienky. Zo Spontiniho (1774 – 1851) opery *La Vestale* (1807) si požičali druhé dejstvo. Hovorí sa tu o dievčine Júlii, ktorá sa stala vestálkou, aby splnila otcovu vôľu. Mala udržiavať posvätný oheň v chráme. Vpustila dnu Lucinia a zaľúbila sa do neho, hoci prisahala, že nikdy nebude milovať, aby ostala verná svojmu povolaniu. Keď Júlia a Lucinius spievajú ľúbostnú áriu, oheň vyhasne. Táto udalosť privolá kňazov a vestálky.

Hudobný kritik **Albert Soubies** (1846 – 1918) v knihe *Dejiny Théâtre-Lyrique* 1851 – 1871 z roku 1899 píše:

„Michel Carré, jeden z libretistov, ešte pri skúškach nevedel, akú konečnú podobu má dať tretiemu dejstvu, ktoré nikoho neuspokojovalo. O svojom váhaní stále hovoril riaditeľovi, ktorý mu jedného dňa nakoniec povedal: Hod'te to do ohňa! Libretista sa chytil slova oheň, no nepoužil ho deštruktívne proti vlastnému libretu.“²⁵

Hovorí sa, že ho inšpirovalo, aby do rozuzlenia zakomponoval požiar. *Hervé Lacombe* preskúmal tri libretá Lovcov perál, ktoré sa zachovali v Národnom archíve a

²⁴ Článok B. Jouvina v časopise *Le Figaro* z 8. 10. 1863. Citované podľa: DEAN, Winton: *Bizet*, s. 174.

²⁵ DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 175

boli určené pre cenzora, pre šepkára a pravdepodobne pre režiséra. Vyplýva z nich, že pôvodne malo ísť o komickú operu, kde sa striedali spievané časti s hovorenými dialógmi. Pri skúškach boli dialógy nahradené recitatívmi sprevádzanými orchestrom, ktoré pomáhajú napredovaniu deja.

Opera Lovci perál bola uvedená v Théâtre-Lyrique 30. septembra 1863, teda iba štyri mesiace po tom, ako ju Carvalho u Bizeta objednal. Predstavenie malo vynikajúce spevácke obsadenie: Nadirom bol vo svojej dobe vo Francúzsku uznávaný lyrický tenor *François Morini*.

V časopise *Le journal de la semaine* pochváli aj scénickú výpravu diela, ktorej exotika bola tiež dôležitým činiteľom pre úspech. Kritik *Faulguemont* uviedol:

*„Odkedy má Théâtre-Lyrique rentu sto tisíc libier, robí veci kráľovsky. Veľkolepo obnovilo scénickú výpravu i garderóbu a vytvorilo baletné teleso z dvadsiatich baletiek, z ktorých môžu niektoré súperiť s tými najlepšími sólistkami.“*²⁶

Premiéra bola prijatá dosť chladne a o zvýšenie jej úspešnosti sa usilovali najmä hojne zastúpení Bizetovi priatelia. Skladateľa vyvolali na javisko a zástupcovia mladej francúzskej školy mu skandovali. *Ludovic Halévy* (1834 – 1908), budúci libretista Carmen, zložil poklonu mladému skladateľovi a poznamenal:

*„Toto meno si dobre zapamätajte, je to meno skladateľa!“*²⁷

Neskôr si zapísal: *„Tú partitúru veľmi kritizujú a hanobia. Ja som si operu tri razy pozorne vypočul a trvám na tom, že má tie najvzácnejšie kvality.“*²⁸

Zo šiestich diel, ktoré zložil Bizet pred Lovcami perál, bola uvedená len opereta *Doktor zázrak* (*Le Docteur miracle*, 1856). Kritika Lovcom perál vyčítala vplyv Gounoda a Féliciena Davida. Bizeta obviňovali aj z wagnerizmu. Túto nálepku vo Francúzsku však mohla dostať každá skladba s bohatou hudobnou textúrou a orchestráciou. Libreto Cormona a Carrého bolo zase kritizované pre podobnosť so Spontiniho Vestálkou a Belliniho Normou. Bizet pri komponovaní pravdepodobne

²⁶ DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 175

²⁷ DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 176

²⁸ DEAN, Winton. 1978. *Bizet*, s. 176

využil dve svoje staršie partitúry: Pohrebný pochod (1861) a Emirova gusla (1862). Po premiére mala opera sedemnásť repríz, viackrát nebola za autorovho života uvedená.

Postava Nadira

Nadir patrí k najlyrickejším zo všetkých spomínaných postáv (Faust, Roméo, Werther). Jeho tessitúra sa pohybuje v rozmedzí od e^2 po $h^3 - c^3$. Označuje sa ako tenor *lyrique léger* – lyrický ľahký tenor. Prvým predstaviteľ Nadira bol *Francois Morini*. Medzi najznámejších a aj historicky zatiaľ najlepších predstaviteľov Nadira patria pre mňa Francúzi *Leopold Simoneau* (1916 – 2006) a *Alain Vanzo* (1828 – 2002), ďalej Švéd *Nicolai Gedda* (1925 – 2017) a Španiel *Alfredo Kraus* (1927 – 1999).



Zdroj: wikipédia

Prvý Nadirov výstup je v prvom dejstve. Začína sa menším recitátívom, po ktorom nasleduje krátka pieseň *Oui, Nadir ... votre ami d'autre fois...*, ktorá sa končí na f^3 s malou dvojtaktovou orchestrálnou predohrou. *Des savanes et des forêts...*

V speváckej línii nie sú Bizetom vyznačené špecifické dynamické značenia. V orchestrálnom parte je vyznačené legato a čo sa týka speváckej línie, v tomto prípade spevák akoby kopíroval orchestrálnu hlavnú melódiu. Nadir opisuje ako putoval cez púšte a lesy, kde lovci nastavujú svoje pasce. Na tomto mieste Bizet na slovách *les traqueurs tendent leur rets...* použil dvakrát za sebou crescendo a to isté sa opakuje v slovách *l'ombre et le mystère...*

Dynamika začiatku piesne sa pohybuje v mezzoforte s pár výnimkami, keď je v orchestri a v speváckom parte predpísané fortepiano. Nadir opisuje ako svojou ozubenou dýkou (*le poignard aux dents*) sledoval tigre, jaguáre a leopardy. V orchestri po jeho opise doznieva divoká hudba, ktorá napodobňuje divé zvieratá v lese. V druhej časti piesne sa tempo zvolní z allegretta na plus lento. Hudobný sprievod sa zvolní a stáva sa pokojnejším. Nadir rozpráva, ako sa z lovca perál stal lovcom v lese a ako je potrebné vedieť sa ubrániť. Pieseň vrcholí na as³ a končí spolu so zborom.



Pavol Bršlík ako Nadir v inscenácii Štátnej opery v Banskej Bystrici
Zdroj <http://operaslovakia.sk/banskobystricke-perlorodky-pod-dohladom-daliho/>

Na texte *donnons-nous la main...* je miesto, kde si spevák môže pridať vysoké b³ na slove *la main*. Samozrejme existuje aj protinázor, ktorý zastávajú konzervatívni hudobníci, že pokiaľ nie sú vysoké tóny v partitúre, nemal by si ich spevák samovoľne pridávať. Tradícia spevákov postavy Nadira, ale aj tradícia speváckej improvizácie ako takej nám vraví, aby sme túto možnosť využili, ak je interpret na to hlasovo disponovaný.

Z technického hľadiska je začiatok pre každého tenoristu trochu ťažší, pretože ide o prvý výstup a hneď o exponované spievanie. Najdôležitejšie je vybudovanie fráz, dodržiavať legato a vybudovať frázy tak, aby bol vrchol na vysokých tónoch adekvátne vystavaný.

Druhý Nadirov výstup v prvom dejstve je v hneď druhej scéne, ktorá pokračuje po úvode. V partitúre označený ako *Recit et duo* (recitatív a dueto). Ide o jeden z najznámejších duetov v dejinách opernej literatúry a melódia je veľmi známa a chytľavá. Najlepší priatelia Nadir a Zurga (barytón) sa po rokoch znovu stretnú. Obaja sa zaľúbili do jedného dievčaťa a Nadir, aby nezradil priateľstvo a nepodrazil svojho „brata“, rozhodol sa odísť z rodnej dediny. Pokladal to za jediné východisko. V recitative Zurga spolu s Nadirom prisahajú, že ostali verní priateľskému sľubu. Spomínajú na prvé stretnutie s „bohyňou“. Dueto *Au fond du temple saint...* sa začína tenorovým sólom v *piane*: *au fond du temple saint paré de fleurs et d'or une femme apparaît je crois la voir encor...* (v hĺbke svätého chrámu lemovaného kvetmi a zlatom som zazrel ženu, zdá sa mi akoby som ju tam videl aj dnes). Najdôležitejšie je na úvod tohto dueta prispôbiť hlas dynamike. V partitúre je naznačené v tenorovom zápise *piano*. Po úvodnej piesni z predošlej scény je tu rozdielna atmosféra a už orchestrálna predohra, ktorá sa začína s dynamikou *ppp* naznačuje niečo mysteriózne. Akoby sa zastavil čas a obaja muži sa vracajú v myšlienkach do toho dňa, keď zazreli záhadnú ženu. V tenorovej línii nie je opäť vyznačené legato, ale zato v orchestri je dlhý legatový oblúk cez viacero taktov. Spevák znovu kopíruje legatovú líniu v orchestri. Najdôležitejšie je, aby intervaly medzi slovami a tónmi zneli rovnomerne a neboli oddelené, pretrhnuté. A to najmä na začiatku. Celá úvodná fráza má zniesť pod jedným veľkým oblúkom. Potrebné je vystavať frázovanie tak, aby najvyšší tón – v tomto prípade as^3 – nezaznel odrezane. Potom nasleduje upokojenie a melódia klesá.

V pasáži *oui, c'est elle, c'est la déesse plus charmante et plus belle...* (áno, to je ona, bohyňa, ktorá je najšarmantnejšia a najkrajšia) začínajú tenor aj barytón v *piane* a tenorová línia sa postupne dvíha aj s orchestrálnou a vrcholí na b^3 . Barytónová línia

naopak klesá. Je veľmi dôležité držaným dychom plynule postupovať až po spomínané b³. V partitúre je u Bizeta označená dynamika pre orchester ako forte a pre spevákov piano. Ide o nie jediný príklad tejto skutočnosti v hotovom zápise. Ale možno to bolo tým, že Bizet mal v čase uvedenia *Lovcov perál* len 25 rokov a ide o jeho ranú operu.

Čo sa týka prednesu, spevák opäť kopíruje dynamiku orchestra. Vo francúzskej tvorbe sa stretávame aj s pojmom *voix mixte* (doslovne zmiešaný hlas), alebo *voix de tête* (doslovne hlavový hlas). Ide o technické označenie pre hlavový tón.

Ja sa osobne snažím o vystavanie frázy od začiatku až po vrchol frázy tak, aby som mohol bez problémov a hlavne mätko nasadiť už spomínanú výšku. Hudba sa pomaly upokojuje a klesá z forte do piano a pokračuje veľmi pekným harfovým sólom.

Dueto prechádza do B dielu, ktorý je komponovaný ako recitatív. Recitatív nie voľný, ako sa vyskytuje v mnohých operách klasicizmu a aj v romantike, ale *mizurato* – v takte, taktovaný, meraný.

Na ťažkej dobe každého taktu je v orchestri dvojité forte, ktoré sa hneď sťahuje do piano. Bizet používa tento dynamický prvok, aby lepšie vykreslil vnútorný citový zápal, o ktorom spievajú obaja priatelia.

Nadir vraví: „*Mais dans mon âme soudain quelle étrange ardeur s'allume... De nos cœurs l'amour s'empare et nous change en ennemis !*“ (zrazu sa zapálil v mojom srdci zvláštny pocit ... a mení nás na nepriateľov).

Zurga odpovedá: „*Que rien ne nous sépare...*“ (nech nás nič nerozdelí). Nadir pokračuje: „*Jurons de rester amis...*“ (prisaháme na naše priateľstvo). Zahorel síce láskou k tej istej žene, ale nič nenaruší ich priateľstvo.

V histórii romantickej opery je veľmi veľa prípadov, keď barytón a tenor majú heroické duetá. Napríklad v opere *Don Carlos* (Paríž 1867) od Giuseppe Verdiho (1813 – 1901). Rodrigo, markíz Posa si hneď na začiatku opery sľubuje vernosť v každej ťažkej politickej alebo osobnej situácii so španielskym infantom Donom

Carlosom. Alebo vo Verdiho opere *La forza del destino* (Sankt-Peterburg, 1862) dueto Dona Alvara a Dona Carlota.

Aj Bizet sa snažil skomponovaním dueta *Au fond du temple saint* v Lovcoch perál stvoriť hymnus na verne priateľstvo. V originálnej verzii dueto zostáva v $\frac{3}{4}$ takte. Nadir ospevuje Zurgovi, že kvôli svätosti priateľstva, musel odísť do divočiny, aby sa vyliečil z tejto bláznivej opitosti (*ivresse folle*) a vyliečil si svoje choré srdce. Hymna na priateľstvo sa prelína hudobne do spoločného dvojspevu, kde oba hlasy spievajú o svätosti priateľstva. Táto verzia sa vlastne uchovala dodnes. Keďže po premiére Lovcov perál v Paríži kritika nebola dielom veľmi nadšená, rozhodol sa Bizet záver dueta mierne zmeniť na verziu, ktorá je dnes známejšia. Po recitatíve v strednom dieli sa zopakuje prvý diel so slovami *Oui, c'est elle, c'est la déesse. En ce jour qui vient nous unir...* (to je bohyňa ktorá nás v tento deň spojila). Takto dostalo dueto formovú štruktúru ABA.

Osobne som sa stretol v rôznych produkciách s oboma verziami. Musím povedať, že mne sa spievala lepšie známejšia verzia, v ktorej sa opakuje hudobne prvý diel s novým textom. Je lahodnejšia uchu. Prvá verzia je náročnejšia na vystavanie fráz a udržanie legata, keďže orchestrálny sprievod má veľmi vojenský charakter. Hlasy sa prelínajú a niekedy majú úplne odlišnú melódiu. To pôsobí aj na poslucháča trochu zmätene. Je oveľa ťažšie udržať legato. Sú tam vzdialené intervaly, čo môže u speváka spôsobiť stratu pozície v dychu alebo pozície tónu. Dueto má veľmi veľa dramatických momentov a hlavne je aj náročné na intenzitu tónu. Je vzdialené od štýlu, v akom sú Lovci perál komponovaní. Celá intenzita má stúpajúcu melódiu a najdôležitejšie pre každého speváka je nestratiť kontrolu nad tónom a nad dychom. Vrchol dueta je na konci, kde v tenorovej línii s klenutým orchestrálnym sprievodom tenorový hlas stúpa a končí na b³. Tak isto aj barytónový part stúpa a končí na es².

Ďalším výstupom Nadira je jeho jediná sólo ária. V partitúre je označená ako *récit et romance* (recitatív a romanca). Spolu s duetom je najznámejšia a často sa používa aj na sólových koncertoch ako samostatné číslo. V recitatíve opisuje-

ospevuje Nadir, ako ho očaril hlas neznámej zahalenej ženy, ktorú v predošlej scéne priniesli do dediny, aby sa na pobreží modlila počas obradu, keď sa budú vyvolení muži potápať za perlami. Jej hlas ich má navigovať pri vynáraní sa spod hladiny mora.

Nadir spieva:

„A cette voix quel trouble agitait tout mon être. Quel fol espoir comment ai-je cru reconnaître. Hélas! Devant mes yeux déjà pauvre insensé. La même vision tant de fois à passé. Non, non ,c'est le remord, la fièvre 'le délire. Zurga doit tout savoir. J'aurais dû tout lui dire. Parjure à mon serment j'ai voulu la revoir , j'ai découvert sa trace et j'ai suivi se pas. Et caché dans la nuit et soupirant tout bas. J'écoutais ses doux chants emportés dans l'espace.“

Aký nepokoj nastal v mojom vnútri po tom, čo som začul ten hlas. Čo je to za hlúpu nádej. Ako som mohol veriť, že ju počujem. Pred mojimi úbohými očami, tú istú vidinu, ktorú som tak často vídaval. Nie, nie, to je sebaľútosť, horúčka, bláznovstvo. Zurga sa musí všetko dozvedieť, musím mu všetko povedať. Tým, že som sa snažil ju znovu vidieť, som porušil moju vernosť. Objavil som jej stopy a sledoval jej kroky. Schovaný pod rúškom noci som počúval jej sladké spevy, ktoré má vynášali do vesmíru.

Celé vyznenie recitativu je veľmi dôležité, hlavne kvôli dramatickej výstavbe. Recitativ nás privádza do árie a tým je veľmi dôležité ho postupne vystavať. V krátkej dvojtaktovej predohre sa začína v orchestri tremolo, ktoré má u speváka a poslucháča navodiť vzrušujúcu atmosféru. Už zo slov je jasné, v akom rozporení je spevák. Tento vzrušený začiatok tu ešte viac podčiarkuje jeho rozpoltenosť medzi láskou k žene, ktorú po dlhom hľadaní opäť našiel a na druhej strane svoj odpor k sebe samému, pretože porušil sľub a zradil priateľa. Neskôr, keď sa blíži koniec recitativu, sa orchestrálny sprievod a aj spev upokoja.

Tak ako asi pri každom recitatíve, aj na tomto mieste je najťažší prednes. Spevák má k dispozícii celú škálu výrazových prostriedkov, aby pre poslucháča urobil tento úsek hudby zaujímavým. Celé dramatické vystavanie recitativu až po uvoľnenie na konci pri slovách *emportés dans l'espace* je vlastne aj najťažšie na celom

prednese. Technicky musíme dostať „nad vec“ a všetky emócie mať pod kontrolou, aby sa spevák nenechal uniesť dramaticnosťou orchestra .

Ária má zasnený a melancholický charakter:

„Je crois entendre encore caché sous les palmiers sa voix tendre et sonore comme un chant de ramiers. O nuit enchanteresse , divin ravissement. O souvenir charmant, folle ivresse, doux rêve! Aux clartés des étoiles je crois encor la voir. Entr'ouvrir ses longs voiles aux vents tièdes du soir. O nuit enchanteresse, divin ravissement. O souvenir charmant, folle ivresse, doux rêve!“

Počujem ju stále v mojej mysli. Skrytý pod palmami počúvam jej hlas, ktorý sa vznáša ako holubica. Ó čarovná noc, božské vytrženie, krásna spomienka, bláznivá eufória, sladký sen! Pod svetlom hviezd akoby som videl vo večernom vánku viať jej závoje. Ó čarovná noc.

Ária je náročná na prednes, celá jej poloha sa pohybuje vo vyššom registri a hlavne v prechodnom registri, ktorý sa začína u tenoristov od e³ – f – fis – g – gis. U každého je to individuálne, či už sa začína prechod na e alebo až na f, a či sa končí na g alebo až na gis. To, že v celej árii nie je silná dynamika, to neuľahčuje. Celá ária je v *piane* a Bizet označil aj *legato*, čo nerobil vždy. Frázy sú dlhé a vyžadujú u speváka pevnú dychovú oporu a jemné nasadzovanie tónov v *piane*. Ale hlavne už spomínané *legato*: keď niekomu vysvetľujem, ako si predstavujem *legato*, poviem, že najlepšia predstava pre mňa je, že mám šnúрку a na ňu navliekam postupne jednu perlu za druhou. A takto akoby ste do jednej línie nasávali tóny. Nemalo by vás ako speváka nič vyniesť z rovnováhy.

Od začiatku árie je dôležité vystávať frázy tak, aby vrchol, ktorý je vždy v tomto prípade na konci každej slohy, vyšiel na sto percent v *piane* na slovách „*folle ivresse*“. Celá ária je vlastne o dychovej kontrole. Aj orchestrálny sprievod je veľmi jednoduchý a podporuje speváka. V druhej slohe sa síce objavajú miestami prvky, ktoré pripomínajú vánok, o ktorom Nadir spieva, ale ide hlavne o silu jemného spievania. Jemného, ale predovšetkým podporeného.

Ako sa blížíme ku koncu druhej slohy a aj árie, prichádzame k momentu, kedy sa rozdeľujú možnosti interpretácie na dva názorové tábory. Skupinu „puristov“,

ktorí bojujú za čistú hudbu, takú ako bola komponovaná a je zapísaná v partitúre, a na skupinu „tradicionalistov“, ktorí si cenia každý „náos“ interpretačnej tradície spevákov, ktorý sa dostal do hudby počas rokov od jej prvého uvedenia. V partitúre je v notovom zápise ukončenie árie pre tenoristu zapísané ako *charmant souvenir* (tóny e – a – g – d – f – e), kedy sa drží posledný tón päť taktov. Toto je zakončenie v tenorovom parte. Tradícia pridáva ešte jednu frázu *o reve charmant*, pričom spev kopíruje melódiu, ktorú Bizet dal fagotu (e – c – h – fis – gis – a). Hlas potom drží posledný tón až po koniec dohry.

Neviem, ku ktorej verzii sa mám prikláňať. Osobne som už spieval obe verzie. Mal som možnosť ich robiť s francúzskymi dirigentmi a dokonca aj u nich sa názory na túto tému rozchádzali. Ale nie je to jediný príklad, s ktorým sa v notách stretávame. Aj u iných skladateľov sa vyskytli zápisy a speváci si ich prispôbili sami sebe a stala sa z toho tradícia. Nesmieme zabudnúť, že každá postava v každej opere bola väčšinou komponovaná pre konkrétneho interpreta, speváka, ktorý mal to šťastie a bol so skladateľom pri tvorbe v kontakte. Čiže sa samozrejme snažil uprednostniť svoje prednosti a aj prekryť svoje nedostatky.

Vrátim sa k záveru árie: je hlavné, keď sa končí vysokým c a potom dlhým držaním, aby spevák prispôbil dynamiku tak, aby sa nenarušila celá atmosféra árie a výsledok nemal opačný efekt. Veľmi často sa vysoký tón na konci naspieva už spomínaným *voix mixte*. Myslím si, že naplno „zarevané“ c by bolo „barbarské“, neštýlové. Technicky zdatní speváci môžu tón nasadiť v *piane*, rozvinúť a potom znovu stiahnuť. To síce po celej náročnej árii, ktorá sa celá pohybuje okolo spomínaných prechodov vyžaduje skvelú techniku a kontrolu, ale je to možné.

Ďalším výstupom Nadira je krátky vstup vo finále prvého dejstva. Nadir sa prebúda na spev, ktorý kedysi tak často počúval a zistí, že ten hlas naozaj patrí Leïle, žene, do ktorej sa zamiloval spolu so Zurgom. Počas jej árie sa jej prihovára a asi najproblematickejším miestom pre tenor je moment, kedy vo vyznaní zaspieva vysoké b, ktoré má ešte korunu. *Je suis là! Prêt à donner mes jours, mon sang pour te défendre!* (Som tu, aby som ti dal moje dni a chránil ňu svojou krvou!). Prvé dejstvo sa

končí a prichádza aj dôležitý čas na oddych. Musím spomenúť, že pre Nadira je technicky náročné hlavne prvé dejstvo, pretože tu má exponované spievanie bez veľkého oddychu.

Čo sa týka ďalšieho deja, má aj čas na oddych a na scénu prichádza po árii Leily na začiatku 2. dejstva. Jeho výstup je označený v partitúre ako *chanson* (pieseň) a zaznieva za oponou, kde ako jediný sprievod je harfa. Aj v opere *La traviata* (Benátky 1853) od Giuseppe Verdiho má tenor moment, kedy v zákulisí spieva vyznanie lásky pod oknami Violettinho domu. Nadirova pieseň má jednoduchý charakter a začína sa fagotovým sólom. Dynamicky je predpísaná v *pianissime*. Strieda sa v nej 12/8 takt spolu s 9/8 taktom. Tým, že dal Bizet harfu a spev do zákulisia (*dans la coulisse*) chcel doceliť efekt, akoby sa k Leile z diaľky približoval Nadirov hlas.

Pieseň sa končí a hudba pokračuje ďalej duetom, ktorý je ďalším krásnym číslom v tejto opere. *Allegro molto* a tremolá v orchestri majú doceliť Nadirovu nedočkavosť a Leilin strach z odhalenia: Ako kňažka dala sľub čistoty, aby ochránila pred bohom Brahom dedinu pred nešťastím. Vokálne línie Leily a Nadira sa navzájom prelínajú, často majú obaja veľmi protichodné pohnútky. Nadir radostnú a Leila odvrhujúcu. Po pár taktoch sa dostávame k časti *ton cœur n'a pas compris le mien... tvoje srdce nepochopilo moje*. Nadir je sklamaný a hovorí Leile, že po tom všetkom, čo prežil ho ona takto od seba odháňa. Táto melancholická a hlavne veľmi romantická pasáž je v 6/8 takte a tenorová línia sa začína na f a spevák musí vystavať frázu, ktorá vyvrcholí nie na najvyššom tóne, ale klesá a spomaľuje pri opakovaní slov „tvoje srdce nepochopilo moje“. Leila odpovedá rovnakou melódiou a vyúsťuje do rýchlejšieho tempa (*plus vite*). Vtedy Nadirova línia *j'avais promis d'éviter ta présence... mais de l'amour hélas ô fatale puissance pouvais je fuir les beaux yeux que j'aimais!* sľúbil som, že sa ti budem vyhýbať, ale láska má tlačila silou a nemohol som ujsť pred očami, ktoré som miloval. Vrchol frázy je na as³, kde celé vystavanie melódie je stúpajúce. Vo francúzštine je ťažisko v texte. Vyslovuje sa tak, aby sa neprerušovala melódia a nič nenarušilo priebeh legata. Slovo *fuir* na vrchole je ťažké zaspievať tak,

ako je napísané, preto treba použiť „neutralizovanie“, kde vokály u–i majú znieť rovnomerne a treba predísť, aby i neznelo úzko. Čiže pozične pripravíme výšku tak, akoby som šiel spievať jednu samohlásku. Pozícia pier, jazyka a podnebia je tak, ako keby som naspevoval o. O je z vlastnej praxe najlepší vokál, pokiaľ ide o vyšší register, pretože pri jeho tvorbe dochádza k automatickému posadeniu hrtana a prirodzene sa mäkké podnebie zaokrúhli, a tak nie sú vysoké tóny veľmi spievané na široko, ale skôr vertikálne a štíhlo.

Hudba ďalej vyústi do spoločného dvojspevu, kedy oba hlasy spievajú tú istú melódiu. Nastáva v nej veľký harmonický súlad oboch hlasov. Úplný rozdiel od začiatku, kedy mali oba hlasy protichodné melódie. Dueto sa končí spoločne vo vyššom registri a na prechodných tónoch. Napokon, znovu podľa spomínanej interpretačnej tradície, obaja sólisti (tenor, soprán) „menia“ notový zápis a unisono spolu končia na b³ na slove *o doux moment*. Moment sa vo francúzštine vyslovuje foneticky nazálne ako [momon], čiže pozične ideálny vokál a keďže sa koncovka *t* nevyslovuje, celé dospievanie vysokého tónu to len uľahčí.

Po tejto veľkej scéne sa dostávame do finále 2. dejstva. Bizet opakuje v orchestri motív z dueta v 6/8 takte a tenorová línia akoby len sprevádzala orchester *que l'amour chaque soir dans l'ombre nous rassemble...* (nech nás láska každú noc spája). Veľmi jemne na jednom tóne naspievané slová a hlavne vokály. Ako som už spomínal, je veľmi dôležité ich naspievanie mätko a v pozícii s rovnomerným dychom, aby prúd vzduchu nerozbíjal legato a výsledný efekt frázy.

Po tomto sľube lásky sa v orchestri objavuje dynamický vzostup, ktorý vyúsťuje do fortissima, ktoré neveští nič dobré. Milenci sú odhalení veľkňazom Nourabadom. Ten zvolá celú dedinu a obviní Nadira, že sa stretával s nejakou ženou. Leïla je v tomto čase prikrytá svojím rúchom. Dav šalie a chce Nadira potrestať. Príde na scénu Zurga a snaží sa dav upokojiť. Veď ide o jeho najlepšieho priateľa. Nakoniec Nourabad odhalí, že pod rúchom sa skrýva Leïla, Zurga je pobúrený a v ošiali odsúdi oboch na smrť. Nasleduje pre Nadira a Leïlu veľmi exponované finále, kde sa oba hlasy musia niesť nad orchestrom a zborom. Celé

finále je vo forte, je náročné na rozloženie síl. Najideálnejšie je, keď je hlas posadený vpredu, že sa nesie cez orchester bez problémov, aby sa predišlo forsírovaniu. Oba hlasy majú rovnakú stúpajúcu melódiu, ale rozdielny text. Celé forte sa razom mení. Veľkňaz sa za zvukov hrmenia, ktoré je predzvesťou búrky, modlí k Brahmovi, aby ich nepostihlo nešťastie. Všetci vnímajú búrku ako Brahmov trest. Obaja sólisti majú rovnakú spevácku líniu so zborom a celý ansámbl končí v pianissime.

Tretie dejstvo sa začína áriou Zurgu, po ktorej nasleduje dueto Leily a Zurgu. Tenor prichádza na scénu až v scéne, kedy je Nadir spútaný pri soche Brahm a ľud sa okolo neho modlí. Nadir nikde nevidí Leilu, ktorá sa medzitým u Zurgu snaží orodovať za Nadirov život: *Helas! Qu'ont-ils fait de Leila? Pour la sauver s'il suffit de ma vie... je me livre à leurs coups. Je suis prêt, me voilà!* (Beda! Čo urobili s Leïlou? Ak pre jej záchranu treba môj život, tak sa vydám ich ranám!). Celá Nadirova línia je v legate v 2/4 takte a obsahuje zaujímavé chromatické posuny zhora nadol a naopak. Jeho krátky výstup vrcholí na slove „voilà“, ktoré je as³. Legato v orchestri je nutné dodržiavať aj v tenorovej línii. Z dynamických znamienok Bizet označil až crescendom pár taktov pred vrcholom frázy, čo je vlastne príprava na spomínané as³. V orchestri je ešte jedna zaujímavosť, ktorú by som mohol podotknúť. Po vrchole, kedy melódia opäť klesá, je pre orchester napísaná poznámka *suivez* (nasledovať). S týmto sa stretávame aj v hudbe Masseneta v Manon, kde v árii Des Grieux na dvoch taktov orchester musí nasledovať speváka a nie naopak. Alebo aj v Nadirovej árii z prvého dejstva môžeme povedať, že v prípade, že sa spevák rozhodne robiť tradičný záver, tak ho fagot „nasleduje“, čiže sprevádza a riadi sa podľa speváka. Celá scéna má v partitúre názov „*choeur dansé*“ (doslovne tancujúci zbor). Hudobne ide o veľmi ohnivú a vášnivú scénu a preruší ju len spomínané Nadirovo sólo.

Nasleduje *Scène et duo* (scéna a dueto). Stráže privezú Leïlu a chcú oboch obetovať. V duete *O lumière sainte* obaja spoločne spievajú, ako sa budú vysmievať smrti v tom krásnom svetle... Obe línie sú až na malé rozdiely identické. Celý výjav je sprevádzaný harfou a Bizet použil tento nástroj, aby dodal výjavu niečo nadpozemské. V rámci dueta majú tenor a soprán malé sóla: *dans l'espace immense*

brille un jour plus pur notre l'ame s'élance au sein de l'azur. (V nekonečnom vesmíre sa jagá čistejší deň a naše duše sa spoja v jeho blankyť). Ako som spomínal, sprievod je harfa, čiže celá melódia je definovaná sólistami. Je dôležité dodržiavať presné hodnoty nôt, pretože tým dostáva hudba na dramatickosti. Bizet ani tu neoznačoval dynamiku pre spev, ale všetky dynamické znamienka sú v partitúre pre orchester, čiže ich spevák berie ako samozrejmosť a necháva sa nimi inšpirovať. Dramaticky celá scéna stúpa a s ňou stúpa aj dynamika v speváckych partoch. Opakujú sa tie isté slová a v zbore zaznievajú hlasy ako „pozrite, už blúzni“. Zbor sa nakoniec pridáva k spevu Leïly a Nadira a celá scéna sa končí vo fortissime, kedy sa obaja lúčia *adieu Leïla, adieu* (zbohom Leïla, zbohom). V origináli sa končí Nadirov part na g³, ale existuje tradícia, podľa ktorej tenor v tomto prípade kopíruje soprán a spolu so slovom *adieu* v G dur končia spolu na h³. Tento záverečný dvojspev so sprievodom zboru môžeme nazvať aj ako hymna na lásku.

Do deja prichádza Zurga, ktorý nemohol dopustiť, aby jeho rukou zomreli dvaja ľudia, ku ktorým má tak blízko. Založí v dedine požiar, aby odpútal pozornosť rozzúreného davu a pomohol obom odsúdencom ujsť. Prichádza záver opery a aj tu sú dva varianty. Jeden variant, podľa ktorého keď Nourabad vidí, ako Zurga napomáha milencom k úteku, tak namiesto, aby šiel hasiť požiar, ide zabiť Zurgu. Druhá verzia dáva možnosť inscenovať príbeh tak, že keď dav odíde hasiť oheň, tak Zurga stojí na kraji pri mori a pozerá sa na vzdalujúcu sa loď s jeho láskou a najlepším priateľom.

Oba konce majú z dramatického hľadiska podobné vyznenie: opustený Zurga, ktorý buď prežije opustený alebo zomrie. Z hudobného hľadiska sa tu ale nemení nič, opera sa končí trojspevom. Leïla a Nadir spievajú melódiu z dueta z prvého dejstva: *Plus de crainte O douce étreinte le bonheur nous attend là-bas. Ah viens, le bonheur nous attend là-bas* (O sladké objatie bez strachu. Pod', kde na nás čaká šťastie). Celá línia je presná kópia dueta so Zurgom. A Zurga sa lúči slovami *j'ai tenue mon serment... il vit, elle est sauvée! Rêve d'amour adieux.* (Dodržal som sľub. On žije a ona je zachránená. Lásky sen – zbohom!).



Pavol Breslik with Ekaterina Siurina in OA's **Pearlfishers**. Photo by Keith Saunders

Zdroj: <http://www.limelightmagazine.com.au/features/pavol-bresliks-great-big-australian-adventure>

This is Breslik's first time in Australia and like many overseas singers he's taking time to discovering the culture, the people and, if you check out his entertaining Facebook page, you'll see he's clearly enjoying the beaches. "I love it," he exclaims. "I just feel – wow! It's a big city, Sydney. It's young compared to other Europe cities, but it's amazing. I love the people here also. They're always smiling. I went hiking and I'm going to National Parks and palm forests and pools. I've been on Hayman Island – I came back yesterday – and I'm going to Ayres Rock. I would love to discover more but I don't have time because I need to sing."

Anotácia/Annotation

Lyrique Théâtre bolo jednou zo štyroch operných spoločností, ktoré v polovici 19. storočia pôsobili v Paríži (ostatné tri boli Opéra, Opéra-Comique a Théâtre-Italien). Spoločnosť založil v roku 1847 ako Opéra-National francúzsky skladateľ Adolphe Adam a premenoval na Théâtre-Lyrique v roku 1852. Spoločnosť bola vo všeobecnosti najúspešnejšia s revivalmi zahraničných diel preložených do francúzštiny, ako aj premiérami opier francúzskych skladateľov, najmä *Les pêcheurs de perles* od Georges Bizeta, *Roméo et Juliette* od Charlesa Gounoda a najmä premiérou Gounodovho *Fausta*, jednou z najpopulárnejších opier na svete.

The *Théâtre Lyrique* was one of four opera companies performing in Paris during the middle of the 19th century (the other three being the Opéra-Comique and the Théâtre-Italien). The company was founded in 1847 as the Opéra-National by the French composer Adolphe Adam and renamed Théâtre Lyrique in 1852. The company was generally most successful with revivals of foreign works translated into French and the premieres of operas by French composers, in particular Georges Bizet's *Les pêcheurs de perles*, Charles Gounod's *Roméo et Juliette* and above all Gounod's *Faust*, the opera performed most often by the Théâtre Lyrique, and still one of the most popular operas throughout the world.

<http://www.pavolbreslik.com/>

ROZVOJ HUDOBNÝCH SCHOPNOSTÍ ŽIAKOV
LITERÁRNO-DRAMATICKÉHO ODBORU
V PODMIENKACH ZÁKLADNEJ UMELECKEJ ŠKOLY

Mgr. Alena GAVLASOVÁ, Dis. art.

ZUŠ Jozefa Potočára Čadca

Slovensko

Tvorivá dramatika, jej vývoj a miesto v systéme edukácie

Divadlo a tvorivá dramatika sú spojené nádoby. Ich poslanie sa od staroveku po súčasnosť vymedzovalo rozličným spôsobom. Francúzsky herec, režisér a divadelný intendant Louis JOUVET povedal, že *„divadlo, podobne ako tvorivá dramatika (creative drama), je hra vzájomných ilúzií, fantázie, ktorú ponúka autor aj interpret, sám ilúziou omámený.“*²⁹ Divadlo aj tvorivá dramatika vychádzajú z „neskutočnosti“, pôsobia „hrou ilúzií“ na reálne vedomie v reálnom historicko-spoločenskom svete. Tento účinok sa dosahuje najprv prežitím javiskovej ilúzie ako reality a následne prenesením divadelného zážitku do sféry reálnej životnej skutočnosti. Rozdiel medzi divadlom a tvorivou dramatikou sa v divadle týka komunikácie medzi hercami a divákmi, v tvorivej dramatike v skúsenostiach zúčastnených, bez zreteľa k akejkoľvek funkcii komunikácie s divákmi. Divadlo je dosiahnuteľné pre veľmi malú menšinu, tvorivá dramatika sa ako iná výchova a vzdelanie týka väčšiny. Individualita detí je spojená s originalitou.

Tieto praktiky nachádzame už v antike. Podľa Aristotela je cieľom dramatiky priviesť človeka cez vzбудený súcit (aj strach) do stavu katarzie, k očisteniu citov.³⁰ Katarzia v antickom divadle prebiehala prostredníctvom *citu a rozumu*, pritom

²⁹ JOUVET, Louis. 1967. *Nepřevtělený herec*, s. 48

³⁰ ARISTOTELES. 1962. *Poetika*, s. 41 – 48

vnútorná očista dramatickej postavy mala *inštrumentálnu funkciu* – mala poslúžiť ako *nástroj* katarzie diváka. V dramatickej interakcii prichádza k individuálnemu aj kolektívnemu sebazpoznaniu aj sebahodnoteniu. Preto každá dramatická udalosť v divadle nie je hra hercov s postavami, ale hra o publikom prostredníctvom postáv a hercov. Cieľom každej divadelnej hry je hrať sa so svetom, divadlo nie je skutočnosť, ale hra so skutočnosťou a so všetkými jej premenami, pozitívnymi aj negatívnymi. Platí to s niektorými odlišnosťami a špecifikami aj pre oblasť tvorivej dramatiky.

V antickom svete nájdeme aj počiatky dramatickej výchovy. V spartskom systéme manipuloval s výchovou dieťaťa štát už od jeho narodenia. Cieľom výchovy bola *kalokagatia* – harmonická výchova tela aj ducha. K fyzickej výchove patrila hudba, spev a tanec. V aténskej výchove sa priradila geografia, astronómia, čítanie. Helenistické obdobie ideál výchovy dopĺňal a potláčal postupne vplyv kalokagatie. Do popredia vystupovali filozofické a rečnícke školy a vytvárali sa predpoklady pre neskoršie stredoveké *Septem artes liberales*,³¹ ktoré tvorili všeobecné vzdelanie, tzv. *enkiklois paideia* (lat. *orbis doctrinae*, *kruh vzdelania*). Rysom výchovy bolo vzájomné spojenie jej rozličných stránok, či už telesnej, estetickej, mravnej alebo rozumovej.³²

V stredoveku nájdeme veľa zmienok o hrách aj o deťoch, ktoré sa považovali za „malých dospelých.“ Stredoveký život bol naplnený hrou. Pre označenie rozoznávame termín *ludus/ludere*³³ a *jocus/jocari*.³⁴ Silné zázemie má divadlo,

³¹ *Sedem slobodných umení* tvorili 3 slovné odbory (gramatika, rétorika, dialektika) a 4 číselné odbory (aritmetika, geometria, astronómia, hudba). Hudba predstavovala systém o proporciách medzi veľkosťami. Absolvent quadrívia dostal titul *Magister atrium liberalium* (majster, resp. učiteľ slobodných umení). Termín *art* (pl. *artes*) však v stredoveku neznamenal umenie, ale vedu, resp. technický odbor.

³² Súkromný vychovávateľ *kytharista* poskytoval deťom z majetnejších rodín vyššie „múzické“ vzdelanie. Toto vzdelanie obsahovalo *orchestriku* čiže chóry so sprievodom hudby, *tanec* a *hru na lýre* a *kythare*, ďalej čítanie Homérových a Hesiodových básní. Polovica vyučovacej doby bola venovaná hrám a športu.

³³ Latinské slovo označovalo rôzne druhy zábavy a divadelné hry. Pôvodne to bolo označenie pre rímske verejné slávnosti, napr. hry v cirkuse – *ludi circenes*.

³⁴ V dnešnej angličtine sa zachovalo v tvare „joke“ – žart a vo francúzštine ako „jeu“ – hra. Vzťahovalo sa na všetky zábavy, t. j. na spevy, divadlá a žarty.

považovalo sa za zdroj pre dramatickú výchovu.³⁵ Skutočný vznik tvorivej dramatiky sa datuje od čias J. A. Komenského (1592 – 1670), kde ostáva zachovaný hlavný princíp – *škola hrou*. Dramatickou výchovou možno rozvíjať osobnosť žiaka, možno ho obohatiť, prípadne poučiť ostatných.

V 19. storočí školské divadlo prestalo byť súčasťou výučby, stalo sa záujmovou činnosťou. Predstavenia k výnimočným udalostiam rešpektujú náboženskú výchovu, v ktorej sa uplatňovala najčastejšie *herbartovská pedagogika*.³⁶ Väčšinou išlo o orientáciu v morálnom poslanstve s absenciou základného atribútu tvorivej dramatiky, ktorým je *zážitok*.

Ako subjekt výchovy a vzdelávania stojí dieťa v centre pozornosti až v 20. storočí. Má dostať príležitosť na sebaopoznanie a sebaepochopenie, na pochopenie vlastného miesta a poslania v živote, prostredníctvom vlastného zážitku. Ide o tzv. *pedocentrizmus*, ktorého jadrom je akceptácia individuality dieťaťa vo vzťahu ku kultúre, k spoločnosti, ktorá vyvoláva potrebu zahrnúť do výchovy a vzdelania nielen hotové produkty v ich kodifikovanej a racionalizovanej podobe, ale tiež „*procesy, činnosti, tvořivost jedince*.“ Okrem preferovanej racionálnej zložky nadobúda významné postavenie aj zložka emocionálna, „*umění vedle vědy, konkrétní sociální dovednosti konkrétního člověka vedle obecného kodexu morálky*.“³⁷

Za miesto vzniku novodobej tvorivej dramatiky sa považuje Severozápadná univerzita v Evastone v USA, ktorá patrili k ohniskám reformnej pragmatickej pedagogiky. Jej významným predstaviteľom bol John DEWEY (1859 – 1952). Tvrdil, že potrebné poznatky majú deti získať riešením projektov v komplexných životných podmienkach, aby zabezpečovali prirodzený rozvoj detských vlôh a náklonností. Bol

³⁵ KROČA, D. 1999. *Divadlo jako zdroj inspirace pro dramatickou výchovu*. In: *Dramatická výchova a divadlo*, Brno. Akademické nakladatelství CERM, 1999, s. 4 – 6

³⁶ Podľa nej ľudská duša nie je žiadnym semenkom, ktoré treba nechať vzklíčiť, ale je nepopísaným listom, na ktorý zaznamenávajú svoj obsah skúsenosti a výchova.

³⁷ MACHKOVÁ, E. 1992. *Metodika dramatické výchovy. Zásobník dramatických her a improvizací*, s. 13

presvedčený, že škola má využívať prirodzené inštinkty dieťaťa a pokračovať v práci rodiny.³⁸

Zakladateľka súkromnej školy tvorivej dramatiky Winifred Louise WARD (1884 – 1975) tvrdí, že čo deti vykonávajú, je pre nich oveľa významnejšie než to, čo vidia a počujú.³⁹ Pre tvorivú dramatiku stanovila ciele, v ktorých dominuje možnosť dať príležitosť ku kontrolovanému emocionálnemu prejavu. Jej názory v českej dramatike rozvinula Eva MACHKOVÁ, ktorá hovorí, že treba „poskytnout každému dítěti koridor pro sebevyjádření v umění, povzbuzovat a vést tvořivou obrazotvornost dítěte, dát mladým lidem příležitost vyvíjet sa v sociálním porozumění.“⁴⁰

Princípy tvorivej dramatiky prenikli aj do britského školstva, kde sa predmet vyučuje od prvého stupňa základnej školy až po vysokú školu. Vo Veľkej Británii funguje aj pojem *dramatická výchova* (*Drama in Education*). V tomto spojení sa chápe ako *druh hry*, špecifická metóda osvojenia si vedomostí. Ide o štruktúrovanú drámu alebo o projekty s využitím dramatických hier.⁴¹

Tvorivá dramatika je pedagogická disciplína, ktorá využíva dramatickú hru a improvizáciu ako tvorivú metódu. Zmyslom didaktickej hry je pôsobiť na všestranný rozvoj priameho (aj nepriameho) účastníka, pôsobiť na jeho rozumovú stránku. Obidve kategórie hier – dramatickej aj didaktickej – využíva divadlo a všetky jeho prostriedky a možnosti ako inšpiračný zdroj. Prostredníctvom hier môžeme nenásilnou formou „formovať“ literárny, hudobný, tanečný svet dieťaťa, rozvíjať jeho fantáziu, improvizáciu a schopnosti a rozvíjať techniky dramatickej výchovy. Tie sú spoľahlivo využiteľné pre každodenné sociálne zručnosti.

Na Slovensku sa dramatická výchova rozvíjala vo forme krúžkov, detského divadla, bábkového divadla, detského prednesu a v literárno-dramatických odboroch základných umeleckých škôl (LDO ZUŠ). V bývalom Československu sa

³⁸ JÁNOŠÍKOVÁ, M. In: <http://www.nocka.sk/javisko/2007/1/8>

³⁹ BENEŠOVÁ, M., KOLLAROVÁ, D. 1998. *Metóda tvorivej dramatiky na 1. stupni základnej školy*, s. 13.

⁴⁰ MACHKOVÁ, E. 1992. *Metodika dramatické výchovy*, s. 13

⁴¹ Pri interpretovaní tohto pojmu dochádza aj v anglicky hovoriacich krajinách k nedorozumeniam vzhľadom na zaužívaný význam. Pojem tvorivá dramatika obsahuje v adjektíve vyšší stupeň realizácie jednotlivca.

termín tvorivá dramatika (dramatická výchova) začal častejšie objavovať v polovici šesťdesiatych rokov. Spájal sa s menami Miroslav DISMAN⁴² a Eva MACHKOVÁ.⁴³ Dramatická výchova prešla v tom období niekoľkými vývojovými etapami, ktorých príčiny a vnútorné pohyby vidí Eva Machková nasledovne: „*Východiskem bylo poznání, že dětské dramatické činnosti nesmí napodobovat divadelní tvorbu dospělých. Mezi hlavní propagátorky této myšlenky se řadí herečky, které opustily kamenné divadlo a začaly se věnovat pedagogické činnosti na LŠU zakládaných v 60. letech.*“⁴⁴

Tvorivá dramatika prenikla na vysokoškolskú pôdu najprv na pedagogických fakultách v Brne, Prahe, Ostrave, Olomouci, Českých Budějoviciach, Plzni a fakultách JAMU v Brne a DAMU v Prahe. Z týchto škôl sa dostala na slovenské pedagogické fakulty, najskôr v podobe nepovinného predmetu, neskôr začlenená do predmetov prvouky, hudobnej výchovy, slovenského jazyka, etickej a literárnej výchovy, zatiaľ len ako metóda. Objavujú sa materské, základné aj stredné školy, v ktorých sa deti stretávajú s postupmi a metódami tvorivej dramatiky. Na Pedagogickej fakulte v Trnave sa predmet začal vyučovať v roku 1992.⁴⁵ V roku 1997 sa tvorivá dramatika začala vyučovať v štúdiu popri zamestnaní v odboroch bakalárskeho štúdia tvorivej dramatiky na ZUŠ pre učiteľov ZŠ a rozširujúce predmetové štúdium tvorivej dramatiky pre učiteľov ZŠ.⁴⁶

⁴² DISMAN Miroslav (1904 – 1981), český divadelný a rozhlasový režisér, dramaturg, dramatik a pedagóg. Od počiatku venoval záujem divadlu, a to predovšetkým ako prostriedku k estetickému výchove detí. Súčasne sa zaoberal výskumom psychológie dieťaťa.

⁴³ MACHKOVÁ Eva je absolventkou divadelnej vedy na DAMU v Prahe, dlhodobo pôsobí v metodickom centre pre amatérské divadlo v Prahe.

⁴⁴ MACHKOVÁ, E. 1992. *Metodika dramatické výchovy*, s. 13

⁴⁵ V máji 1995 sa uskutočnil v Banskej Bystrici prvý kongres tvorivej dramatiky a ustanovujúci kongres *Združenia pre tvorivú dramatikú na Slovensku*. Účastníci schválili používanie názvu *tvorivá dramatika*.

⁴⁶ Vo svete existuje táto náuka pod rôznymi názvami, napr. „detská dráma“, „tvorivá dramatika“, „dráma vo výchove“, „dramatika“, „školská hra“. U nás sa častejšie stretávame s termínom *dramatická výchova*. Uprednostňujeme však termín *tvorivá dramatika*, pretože v celom procese je najdôležitejšia tvorivosť. Bez nej by nebolo ani tvorivej dramatiky.

Definícia tvorivej dramatiky, jej metamorfózy a východiská

Na otázku *Čo je tvorivá dramatika?* nájdeme v odkazoch najmä anglosaských informačných portálov definíciu: *Creative drama is an improvisational, non-exhibitional, process-oriented form of drama, where participants are guided by a leader to imagine, enact, and reflect on experiences real and imagined. Creative drama takes children's natural world, creative play, and develops it further, using theatre techniques, to create learning experiences which are for the participants.*⁴⁷

Súčasnú americkú autorku Sarah ANDERBERG a Katie KRATOCHVIL uvádzajú, že ide najmä o „*free play of very young children*“, prostredníctvom ktorej získavajú už malé deti prvé poznatky o svete, ktorý ich obklopuje a všetky zistenia sa prostredníctvom svojej fantázie pokúšajú preniesť do ich detského imaginatívneho sveta.⁴⁸ Deti to robia spontánne, nenásilne, bez akýchkoľvek zásahov zvonku. Ide o základné ľudské reakcie v ranom detstve. Príležitosti a prostriedky vytvárajú prirodzený most medzi svetom dieťaťa a dospelého.

Ďalšou možnosťou realizácie je *divadelný priestor*, ktorý zapája v terminologickej oblasti aj pojem *detské divadlo*. Tvorivá dramatika je proces, v ktorom sa buduje potrebná zručnosť participácie v divadle, pomáha rozvíjať nové chápanie okolitého diania a sveta, využíva komunikáciu prostredníctvom hlasu a tela. Primárnym poslaním tvorivej dramatiky je *podporiť rast osobnosti* a jednou z jej možností je aj *predpríprava k výučbe drámy*. Tvorivá dramatika má aj potenciál pre rozvoj jazykových a komunikačných schopností, podporuje tvorivé sebapoznávanie, sociálne povedomie, empatiu, objasňovanie hodnôt a postojov, rozvíja kreativitu aj

⁴⁷ *Creative drama* je improvizovaná, neexhibičná, procesne orientovaná forma drámy, v ktorej si účastníci pod odborným vedením kreatívnym spôsobom realizujú skutočné aj vymyslené udalosti. Creative drama sa v princípoch orientuje na detský svet, kreatívne hry a rozvíja ich ďalej prostredníctvom divadelných techník, v záujme získania vzdelávacích skúseností. (Preklad A. G.) Pozri: Free e-books <http://www.pdfsearch.asia/dramatics.html>

⁴⁸ On-line:

<http://www.sjsu.edu/people/kathie.kratochvil/courses/CA177/s1/Rationale%20for%20Creative%20Dramatics.pdf> [25.11.2014] INSPIRING THE CREATIVE PROCESS IN THE TEACHER AND STUDENTS

pre ďalšie pochopenie divadelného umenia. *Creative drama* vyžaduje logické aj intuitívne myslenie a poskytuje estetické potešenie.

Britský odborník pre *creative dramatics* Brian Francis WAY (1923 – 2006)⁴⁹ prvý upozornil na vzťah medzi divadlom a školou, ako aj na význam vzdelania prostredníctvom divadelných hier. Vo svojej knihe *Výchova dramatickou improvizáciou* hovorí: „Kto je slepec? Slepec je človek, ktorý nevidí. Iná možná odpoveď je: Zavrite oči a skúste nájsť východ z tejto miestnosti.“⁵⁰ Je to jeden z ďalších javov, ktorý vedie k získaniu uvedomelosti, sebapoznaniu a zlepšeniu komplexného rozvoja osobnosti. Jadro tvorivej dramatiky spoluvytvára aj *pedagogika*. Jej vplyv sa prejavuje vo výchovnej časti. Rozvíja metodiku orientovanú na zmenu osobnosti dieťaťa. Tvorivá dramatika je spojená svojou podstatou aj s pedagogickou teóriou, ktorá sa rozvíjala na prelome 19. a 20. storočia pôvodne ako *pragmatická pedagogika*. K jej súčasným podobám patrí *konštruktívna škola*, ktorú reprezentuje Francesco TONUCCI (1940).⁵¹

Vo svojich dielach tvrdí, že dieťa nie je prázdna nádoba, ktorú má učiteľ naplniť. Je dôležité nielen prostredie rodiny, ale aj vplyv pedagóga. Škola má reštruktúrovať osobnosť, aby svoje poznatky vedela využívať. V protiklade k pedagogike transmisívnej, založenej na verbálnom odovzdávaní hotových poznatkov zameraných rozumovo, stavia konštruktívna pedagogika na využívaní citu, intuície, tvorivosti, na expresívnosti, na verbálnej aj neverbálnej komunikácii.⁵²

Významná britská odborníčka tvorivej dramatiky Dorothy HEATHCOTE (1926 – 2011) tvrdí, že pedagóg sa má snažiť vytiahnuť z detí to, čo už vedia, hoci ony si myslia, že to nevedia.⁵³ Heathcote vyvinula tri špecifické inovatívne systémy práce, celosvetovo uznávané. Sú to:

⁴⁹ Od roku 2006 je po ňom pomenovaná aj významná umelecko-pedagogická cena Brian Way Award.

⁵⁰ WAY, B. 1996. *Výchova dramatickou improvizáciou*, s. 7

⁵¹ TONUCCI Francesco, zvaný Frato, je taliansky filozof, psychológ a dizajnér. Významným spôsobom ovplyvnil oblasť didaktiky. Ako významný pedagóg kritizoval súčasné školstvo a jeho skostnatenosť. Navrhoval niekoľko zmien, ktoré sa týkali najmä väčších kreatívnych slobôd dieťaťa.

⁵² Viac na: http://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Tonucci [20.09.2014]

⁵³ On-line [International Drama Theatre and Education Association \(IDEA\)](http://www.theguardian.com/education/2011/nov/17/dorothy-heathcote?newsfeed=true) Viac na: <http://www.theguardian.com/education/2011/nov/17/dorothy-heathcote?newsfeed=true>

- *Mantle of the Expert* – týka sa žiakov základných škôl a ich doterajšieho vývoja
- *rolling role* – týka sa tímovej práce učiteľov na druhom stupni vzdelania
- *commission models* – týka sa partnerských vzťahov školy.

Tvorivá dramatika, známa aj ako výchovná dramatika, je relatívne nový fenomén, jeho akcelerácia nastala najmä v posledných rokoch. Záujem je sprevádzaný progresívnymi princípmi vo vzdelávaní a školských systémoch. Podľa niektorých odborníkov má pôvod v *behaviorálnej psychológii*, ktorej licencia spočíva v štúdiu ľudského správania sa v spoločnosti a predstavuje účinný pedagogický prístup.

Pomocnou disciplínou tvorivej dramatiky je *psychológia*, ktorá pedagógom osvetľuje proces učenia, zvláštnosti detí rôzneho veku, fungovanie vzťahu učiteľ – dieťa, dieťa – kolektív. Pre tvorivú dramatiku je najdôležitejšia *psychológia hry*. Ústrednou postavou a témou tvorivej dramatiky je *dieťa*, všetky procesy, ktoré v rámci tvorivej dramatiky prebiehajú, sú založené na jeho duševných dispozíciách, predstavivosti a následnej tvorivej transformácii. Tvorivá dramatika je kreatívnou fázou vývoja improvizovaných dramatických situácií, stimulovanej u detí. Tvorivá dramatika predstavuje pre dieťa niekoľko významných podporných faktorov, o. i. pomáha:

- získať intelektuálne a jazykové kompetencie
- rozvíja schopnosť efektívneho využitia slovnej zásoby v bežnej hovorovej komunikácii
- vyjadriť a potvrdiť vnímanie okolitého sveta a reality
- zvládnuť realitu.

Tvorivá dramatika je súhrn rozmanitých cvičení a prejavov, v ktorých deti v dramatických hrách prostredníctvom improvizácie hrajú fiktívne roly, bez následkov si vyskúšajú rôzne životné situácie. Prežívajú „iný“ život, vstupujú do „inej“ reality. Žiaci si preveria rôzne spôsoby vzájomnej komunikácie, učia sa

vcíťovať do pocitov iných, a tým ich chápať a tolerovať. Tvorivá dramatika je jedna z ciest k humanizácii školstva, pretože:

- ide o široký komplex tvorivých aktivít, ktoré vedú deti k novým tvorivým činnostiam a sú v súlade s ich vnútorným detským svetom
- v tvorivom procese rešpektuje každé dieťa ako niečo jedinečné, rešpektuje jeho individuálne, osobnostné i sociálne zvláštnosti, to zlé i dobré v ňom
- dieťa nadobúda poznatky prostredníctvom zážitku a nie pomocou často nepochopiteľných encyklopedických efektov, v ktorých sa dieťa nevie orientovať
- motivuje dieťa, aby samé túžilo a ďalej pátralo po novom poznaní, vedelo k problémom pristupovať tvorivo a našlo si viacero riešení
- hrou, detskou činnosťou sa život v kolektíve stáva pre dieťa radostnejším, menej spútaným, zmysluplnejším aj pre menej sociálne prispôsobivých jedincov.

Základným princípom divadla je *čas a priestor*. Umelecký tvar divadelných hier – projektov je výsledkom motivačných tvorivých procesov detí. Je dôležité voliť také tvorivé impulzy a konkrétne prejavy, ktoré si nájdu bezprostredne cestu k detskému, ale i dospelému divákovi. Česká teatrologička a pedagogička Eva MACHKOVÁ tvrdí, že základ tvorivej dramatiky tvorí:

- alternatívne učenie, učenie praxou, skúsenosťami
- spojenie osobnostného a sociálneho rozvoja
- rozvíjanie imaginácie, intuície a tvorivosti v protiklade k prevažujúcemu racionálnemu učeniu
- spontánnosť a individuálny prínos jedinca
- príprava na ľudský život v jeho komplexnosti.

Profesorka Pedagogickej fakulty Karlovej univerzity Vladimíra SPILKOVÁ⁵⁴ uvádza, že tvorivú dramatiku tvoria tri základné oblasti:

1. **osobnostná výchova** – jej cieľom je rozvoj sebareflexie, autodiagnostiky, autoregulácie, porozumenie sebe samému
2. **sociálna výchova** – jej cieľom je sociálne cítenie, sociálna inteligencia, schopnosť rozumieť a zrozumiteľne komunikovať, rozvoj empatie, tolerance
3. **verbálna komunikácia** – kladie si za cieľ kultúrne sa vyjadrovať, umenie viesť dialóg.⁵⁵

Predmetom dramatického umenia je estetický vzťah človeka ku skutočnosti a umelecké zmocnenie sa sveta. Umenie všeobecne zvyšuje vnímavosť človeka, pomáha mu lepšie sa sústreďovať na vnímanie sveta. *Cieľom* dramatického umenia je vytvárať projekty, ktoré vzbudzujú v človeku radosť, pôžitok a duševne ho obohacujú. V stručnom vyjadrení je cieľom umenia tvoriť niečo krásne. Krásu treba zažiť. Za krásne predmety, objekty označujeme tie, ktoré sú alebo môžu byť krásne zažité. Tvorivá dramatika predstavuje efektívny vzdelávací nástroj, svojím obsahom vyhovuje aj ako doplnok liečebných metód, psychológovia ju využívajú v psychosociálnych výcvikoch. Tvorivá dramatika je interdisciplinárna – vychádza z poznatkov, metód a cieľov niekoľkých odborov.

Kreativita, hra, improvizácia a interpretácia predstavujú v tvorivej dramatike konštruktívne základné princípy a východiská. Improvizačným rozvíjaním príbehu slovom, pohybom a vnášaním ostatných prvkov vzniká dramatická hra. Hra, kreativita a improvizácia sa spolu s interpretáciou stávajú základnými kameňmi príbehu. Deti v ňom hrajú svoje úlohy, úzko spolupracujú a navzájom sa dopĺňajú. Ak sa rozhodneme pre verejné prezentovanie hudobno-dramatických hier, alebo na ich základe pripravíme ucelené hudobné divadlo, mali by sme poskytnúť priestor na

⁵⁴ Prof. PhDr. SPILKOVÁ, Vladimíra, CSc., je pedagogička na Pedagogickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe.

⁵⁵ BENEŠOVÁ, M., KOLLAROVÁ, D. 1998. *Metóda tvorivej dramatiky na 1. stupni základnej školy*, s. 12

improvizáciu (dialógy, inštrumentálne sprievody, pohybové stvárnenie). Hlavným cieľom zostáva rozvíjanie tvorivosti detí. *Formatívne ciele* sú dôležitejšie ako splnenie formálnych cieľov. Zo skúseností vieme, že projekty prezentované na verejnosti v sebe spájajú metódy tvorivej dramatiky, kooperáciu s detským kolektívom, silnú kreatívnu a súčasne empatickú režisérsku osobnosť. Teda kreativitu spojenú s hrou, improvizáciu, interpretáciu, ale aj reprodukciu.

Kreativita

Základným východiskovým aspektom tvorivej dramatiky je *kreativita*. Základným rysom tvorivosti je aktivita, nachádzanie nových riešení. Našou povinnosťou je zaktivizovať deti, aby prežívali hudbu, ktorú s nimi preberáme. Musíme mať v pedagogickej náplni prebúdzanie tvorivej práce detí, objavovanie súvislostí nových hodnôt.

Detská *hudobná tvorivosť* podnecuje dieťa k tvorivej činnosti na každej vyučovacej hodine, nielen v divadelnom súbore. Rozvoj detskej tvorivosti závisí od priebehu programu či už vyučovacej hodiny, alebo na skúškach v divadle a od priestoru, ktorý poskytne učiteľ žiakovi. Každý jedinec je tvorivý, treba nájsť iba tie správne impulzy, podmienky. Musíme dbať na to, aby pomoc a tlak učiteľa neboli príliš veľké, aby nezničili originalitu detských hudobných nápadov. Pri práci s deťmi sa ich snažím patrične motivovať, inšpirovať, navodiť atmosféru, ktorá rozohrá celú ich osobnosť. Ďalším základom tvorivosti je *objavovanie a vytváranie nového*. Pri vytváraní rôznych kombinácií sú u detí dôležité vlastnosti: *spontánnosť* a *intuícia*. Dieťa vytuší, čo chce a emocionálne na to zareaguje.

Tvorivosť býva mnohokrát zamieňaná s umeleckým talentom a umeleckou tvorbou. Psychológia chápe tvorivosť ako jednu zo základných schopností a prirovnáva ju k úrovni inteligencie rozsahom i významom. Je to schopnosť cítiť problémy a medzery v informáciách. Medzi jej faktory patrí plynulosť veľkého množstva myšlienok, pružnosť myslenia a riešenia situácií, schopnosť rozpracovať

detaily a originalita. Výsledkom kreativity môžu byť rôzne produkty a výkony detí, ktoré nás pedagógov niekedy milo prekvapia. Ak deťom poskytneme správnu motiváciu, podarí sa nám preniknúť do ich psychiky. Každé dieťa je svojím spôsobom tvorivé, rozdiel je len v miere tvorivosti a v jej smerovaní. Je na nás učiteľoch usmerňovať žiakov a umožňovať im tvorivé podnety a ne viesť ich k bezduchej reprodukcii, napodobňovaniu. Deti, ktoré interpretáciou, improvizáciou, alebo prednesom literárneho textu vyjadria svoje duševné pochody a svojím stvárnením zasahujú do reality, možno považovať za aktívne a tvorivé.

Pri rozvíjaní tvorivosti detí (nielen) v tvorivej dramatike vychádzame z otvorených hypotéz:

- schopnosť tvoriť existuje u každého jedinca v odlišnej forme a na odlišnom stupni
- proces tvorivosti je možné opísať, preto „ovládnutie“ tvorivosti vyúsťuje v pozitívnom zmysle do jej stimulovania a facilitácie
- činitele prostredia a motivácia majú na prejavenie a rozvoj tvorivých síl podstatný význam, nejde iba o dedičné faktory
- tvorivému mysleniu je možné sa učiť a sám sa pričiniť o zvyšovanie úrovne
- tvorivý človek lepšie zvláda a úspešnejšie rieši svoje životné problémy.⁵⁶

Ak vychádzame zo skúseností a praxe, môžeme tvrdiť, že tvorivé schopnosti rôznych druhov predstavujú neoceniteľné bohatstvo pre život. Hodnota a význam produktov týchto činností sú rozdielne a v mnohých prípadoch nesúmerné. Majú čosi spoločné, čo je podstatné: radosť a uspokojenie zo samotného priebehu tvorivej práce a jej výsledku.

Rovnako dôležité je prostredie a predmety, ktoré deti obklopujú, pretože cez ne sa kontaktujú s okolitým svetom. Na prejavenie a rozvoj tvorivých síl má podstatný význam *prostredie* (celkové priestorové usporiadanie, vnútorné zariadenie, farba stien, dostatok svetla, primeraná teplota, vlhkosť vzduchu) a *ovzdušie* (pokojné

⁵⁶ FELIX, B. 2003. *Hudobno-dramatické činnosti na 1. stupni základnej školy*, s. 23.

nerušené konanie, radostná pohoda, ohľaduplnosť a citlivosť i nás učiteľov). Prostredie pri práci tvorivej dramatiky by malo pôsobiť inšpiratívne, útulne a sviatočne.

Cieľom tvorivosti je dať každému jednotlivcovi príležitosť všestranne rozvíjať svoje schopnosti na základe svojich individuálnych predpokladov.

Hra a komunikácia

Hra je forma činnosti, ktorá sa líši od práce aj od učenia. Človek sa hrou zaoberá celý život, avšak v predškolskom veku má špecifické postavenie – je „*vůdčím typem činnosti*.“⁵⁷ Hra má mnoho aspektov – poznávací, emocionálny, pohybový, motivačný, tvorivý, fantazijný, sociálny, diagnostický, terapeutický. Zahrňuje činnosť jednotlivca aj skupiny. Väčšina hier má podobu sociálnych interakcií s explicitne formulovanými pravidlami, ktoré sú vopred dohodnuté konvenciami alebo aktérmi.

Nemecký psychoanalytik Wolfgang SCHMIDBAUER (1941) tvrdí, že hra je „*jednání, které nesleduje žádný určitý účel, vycházející nad bezprostřední radost ze hry, jejím obsahem je radost z fungování, z činnosti vnímání, myšlení svalů, ze souhry těchto schopností [...] Ve vývoji hry lze poznat ranou „funkční fázi“, v níž se činnosti provádějí kvůli sobě samým, následně hru na role (dítě se obsazuje do různých rolí), hru přijímací a hru stavební. Na každém stupni hry je však nejdůležitějším prokem mezilidský kontakt: hrou se zkouší sociální chování, něžnost a rovatost, soutěživost nebo spolupráce, sjednocení v dobrém nebo spor.*“⁵⁸

Môžeme zovšeobecniť, že hra:

- je typická pre obdobie detstva a jej sprievodným javom je radosť z fungovania
- obsahuje záväzné pravidlá
- vo vedomí aktéra nesleduje žiadny účel, ale sekundárne plní dôležité funkcie v oblasti biologickej, psychickej, sociálnej

⁵⁷ PRŮCHA, J., WALTEROVÁ, E., MAREŠ, J. 2003. *Pedagogický slovník*.

⁵⁸ SCHMIDBAUER, W. 1994. *Psychologie: Lexikon základních pojmů*, s. 55

- vedie k odbúravaníu napätia
- v priebehu ľudského života prechádza vývojom
- je oddelená od všedného života.

Termínom *hra* sa označujú aj aktivity, ktoré sú vystavané na základe hracieho princípu, a tým sa odlišujú od mechanického nácviku (drilu) tvrdých príkazov bez potrebnej vnútornej účasti. Tvorivosť sa predstavuje hrou. Hra je aktivitou človeka, náplňou detstva. Možno ju pokladať za prostriedok poznávania, pretvárania a prežívania. Je najzákladnejšou činnosťou dieťaťa.

Náznaky spontánnej dramatickej hry sa objavujú už u detí vo veku batolaťa. Zámerné a výchovné uplatnenie berieme do úvahy až v druhom období predškolského veku, vo veku 3 – 6 rokov. V tomto období tvorí hra hlavné zamestnanie dieťaťa. Do hry si deti premietajú svoje vedomosti o svete, o svojom prostredí, skúšajú si ľudské činnosti a súčasne si všetko overujú. Je to obdobie, kedy sa dieťa zaujíma o predmety, o ktoré má záujem a svoje vedomosti si dopĺňa v hre fantáziou. Hrou získava prvé zručnosti, návyky, hra mu poskytuje množstvo estetických zážitkov. Takto si prirodzene vytvára vlastné detské spoločenstvo. Jadrom a dominantným fenoménom tohto diania je detská *obrazotvornosť a fantázia*. Dieťa sa vnára do tejto činnosti hry tak spontánne, že veľakrát nepotrebuje jazykovú komunikáciu. Nepatrným nonverbálnym podnetom vyprovokuje ďalšie dieťa, ktoré sa stáva jeho spoluhráčom – partnerom. Veľmi rýchlo a ľahko sa dohodnú napr. pomocou zvukov. Vedia sa v hre pohotovo orientovať, dokážu ju obohacovať o nové prvky, vzájomne verbálne i neverbálne komunikovať. Každá hra je motivovaná, či už ide o hru s pravidlami alebo bez pravidiel. Kontakt s hrou vyvoláva v dieťati trvalé zážitky.

Vstupom do školy začína dieťa rozlišovať hru a prácu, nastáva podstatná zmena v jeho postavení v spoločnosti. V predškolskom veku bolo vychovávané predovšetkým v rodine, no v škole sa stáva jedným z mnohých. Súčasne nadväzuje kontakty so svojimi vrstovníkmi, ale aj s dospelými. Hra už stráca fantastickosť, dieťa

pozerá objektívnejšie na ľudí a veci okolo seba. Vo veku 6 – 8 rokov vedie hra k rozvíjaniu motoriky a spolu so záujmom o reálne prostredie uplatňuje rôzne činnosti v hre a v pohybových hrách. Hry detí od deviatich rokov sú už premyslené a plánované, zložité a detailnejšie prepracované. Deti v tomto veku si rady vyberajú činnosti, ktoré majú pre ne zmysel a veľmi rady ich opakujú pre svoje potešenie. V predpubertálnom veku ešte nerozumejú alegórii, symbolickému vyjadrovaniu ani metafore, rozvíjajú sa predstavy detí o čase a priestore. Vo vývoji je aj citový život. Medzi deťmi sa vytvára kamarátstvo na základe výberu, vzájomné vzťahy sú diferencovanejšie. Začínajú sa vytvárať pevné skupinky, neexistuje však ešte kolektív. V skupinách sú deti tohto veku prispôsobivé, otvorené a intenzívnejšie vyhľadávajú kontakt s ostatnými.

Obdobie puberty 11 – 15 rokov patrí k najzložitejším v celom vývoji jedinca. Deti niekedy nedokážu vyjadriť svoje myšlienkové pochody, city primeranou formou a často ich vnútorný výraz nezodpovedá ich vnútorným zážitkom. Hra je úplne oddelená od práce, prestáva sa v časovom rozvrhu prelínať s prácou (zámerným učením). Spontánne dramatické hry v tomto veku zanikajú. V hrách býva obsiahnutý i konflikt, vyjadrený niekedy viac, inokedy menej. Toto obdobie nesie so sebou nielen bojovnosť, ale i tajomnosť v romantických, historických a vedecko-fantastických námetoč, zaujímajú sa o sexuálne námety a témy. Hry sú premyslenejšie, koncentrovanejšie a stavebne pevnejšie. Žiaci začínajú hlbšie chápať vzťahy medzi ľuďmi, vecami a javmi, začínajú byť kritickejší. Sú schopní hľadať svoje postoje a vlastný výklad. To však vedie i k neistote, k rozpačitosti, váhavosti alebo častým zmenám stanovísk. Deti majú sklon k extrémom, čo zapríčiňuje neistota prechodného obdobia medzi detstvom a dospelosťou.

Pre tvorivú dramatikú a divadlo je v puberte dôležitý i *vývoj reči*. Výrazne sa obohacuje slovná zásoba. Do detského slovníka vstupujú slangové výrazy a vulgarizmy. Vo vzťahu k umeniu a estetickým zážitkom sa v tomto období prejavuje viditeľný rozdiel medzi chlapcami a dievčatami. Dobrodružnosť, romantickosť, subjektivismus, sentimentalita a sklon k svojim zbožňovaným ideálom

umožňuje deťom pri dramatickej hre vžiť sa do veľkých postáv. Učitelia sa snažia, aby text skutočne pochopili a citovo ním prenikli.

Komunikácia v tvorivej dramatike kladie dôraz na *reciprocitu – dávať a prijímať*. Tvorivá dramatika v kolektívnom prostredí vyžaduje nielen efektívnu komunikáciu medzi deťmi, ale rovnako dôležitý je aj komunikačný priestor medzi učiteľom a dieťaťom, resp. deťmi. V neustálom komunikačnom procese ide aj dve dôležité reciprocity: *kódovanie a dekódovanie* a vice versa. Učiteľ je odosielateľom a príjemcom zároveň, podobne ako aj dieťa. Týka sa to tak poskytovania podnetov, ako aj odpovedí pri vysvetľovaní. Vždy jedna zo zúčastnených strán kóduje, ostatní prijímajú a reorganizujú svoju odpoveď v relevantnej podobe k prijatiu a využitiu kódovaného signálu. Nejde pritom o jednosmernosť komunikácie, ale o kontinuálny proces dávania a prijímania, ktorý funguje dovtedy, pokiaľ trvá dráma. Aj preto komunikácia funguje ako výchovný proces, je to zároveň centrum, ktoré má svoj systém a ktorý sa permanentne rozvíja v tvorivom prostredí dramatiky. Ak zlyhá komunikácia, zlyhá v podstate celý systém.

Zvládnutie komunikácie v rámci tvorivej dramatiky podporuje podľa názoru mnohých odborníkov aj *výučbu cudzích jazykov*, dokonca tvrdia, že má oveľa väčšie výhody. Podporuje študentov hovoriť, dáva im komunikačný priestor, nevyklučuje zapojenie nonverbálnej komunikácie, ako sú pohyby tela, výraz tváre a pod. K dispozícii je celý arzenál ďalších faktorov, ktoré robia tvorivú dramatiku a komunikáciu silným nástrojom v jazykovom kabinete. Dráma je ideálny spôsob, ako podporiť žiakov aj študentov, aby odhadli význam neznámych slov v kontexte jazyka. Ak chceme učiť cudzí jazyk aktívne, musíme vytvoriť motivujúci zážitok, pomôcť získať dôveru a sebaúctu najmä v živelnom používaní cudzieho jazyka. U študentov dochádza k eliminácii plachosti, povzbudzuje sa charakter a ponúka sa mnoho lingvistických okruhov, prostredníctvom ktorých aplikujeme komunikačné procesy tvorivej dramatiky. Dráma nielen zlepšuje ústnu komunikáciu a formu metodiky komunikácie, ale poskytuje možnosť používať jazyk zmysluplne a zodpovedajúcim spôsobom. Rozprávanie je najbežnejší a významný prostriedok

pre zaistenie komunikácie medzi ľuďmi, zaujíma významnú pozíciu tak jednotlivovo ako aj spoločensky. Komunikačné schopnosti tvorili dôležitú súčasť aj v antickej rétorike, kedy bolo potrebné predniesť prejav pohodlne a sebavedome.

Improvizácia a interpretácia

Improvizácia predstavuje výkon, ktorý nie je dopredu pripravený. Vzniká z okamžitého nápadu alebo nálady. Je reakciou na neočakávané podnety. Umenie improvizovať znamená niekedy riskovať väčšiu spontánnosť a otvorenosť. Na školách sa zatiaľ, až na niektoré výnimky, umenie improvizácie nevyučuje. V praxi je však potrebná. Improvizácia a dramatické hry sa často nedajú oddeliť, pretože improvizácie sa hrajú a postupne dopĺňajú, upresňujú priebeh dramatických hier. Termín improvizácia zdôrazňuje, že sa hrá bez textu a dramatické konanie a dej vznikajú až v priebehu hrania. Pritom námet, téma môže byť vopred dohodnutá. Môžu sa určiť i východiskové momenty alebo hrubý rámec príbehu. Dôležité je, aby sa príbeh potom budoval spontánne, logicky ako reakcia na podnety partnera. Improvizáčným rozvíjaním príbehu slovom, pohybom a vnášaním ostatných prvkov, vzniká dramatická hra. Podnetom k vzniku improvizácie je samotné slovo alebo veta. Deti sa vciľujú do predmetov, nadväzujú kontakt. Pokiaľ sa učiteľovi podarí viesť deti k improvizácii, ktorá bude obsahovať určitú dejovú, rytmickú, situačnú gradáciu, vzniká tvar, ktorý musí byť vytvorený s rešpektom na interpreta – hrajúce deti a na diváka – vyvolať zážitok.

Improvizáčne cvičenia sú blízke detskej mentalite, ale všetky nosia v sebe riziko nebezpečenstva. Lahko môžu prerásť do chaosu. Preto je dôležité, aby pedagógovia deti usmernili a pri improvizáciách zachovali postupnosť od jednoduchších foriem k formám zložitejším. Pri hudobných improvizáciách v detskom divadle vychádzame vždy z textu a výber výrazových prostriedkov podriaďujeme jeho obsahu a funkcii v inscenácii.

Príklad: Ekoimprovizácia a komunikácia o životnom prostredí

Scénické prvky: džungľa, púšť, pláž, hory, dažďový prales, oceán, prekvapenie

Abstraktné prvky: útlak, sloboda, bohatí, chudobní, popularita, chudák, hlad

Aktivácie: vytváranie obrazov, výber konkrétnej voľby, improvizácia vo vývoji charakteru, verbálna improvizácia, pohybová a zvuková improvizácia, rozprávanie príbehov

Prezentácia: vytvoriť fázu vlastnej komunikácie pre vlastný priestor aj priestor pre diváka, učiteľ mení obrazy

Variácie: zavretie očí, eliminácia pohybu, zvýšenie zvukových prejavov, zapojenie zmyslových orgánov

Použitie podporných signálov: HRAJ, STOJ, POĎ

Dôležitú úlohu pri improvizácii tvorí *dialóg*. Dialóg s improvizačným textom môže vychádzať napr. z príslovia, z náhodne vypočutého úryvku, z inšpirácie ilustráciou, krátkym textom (napríklad vtipom). Obľúbené sú rôzne etudy, pri ktorých vonkajší výraz býva veľmi podobný, ale vnútorné prežívanie o to rozdielnejšie.

Improvizácia je v divadelnom predstavení aj jedna z nepostrádateľných hereckých schopností. Pri improvizácii musí človek integrovať všetky schopnosti, aby bol schopný reagovať na okolité podnety. Improvizovaný tvar má v prípade tvorivej dramatiky pre dieťa sekundárny význam. Spomínaná česká odborníčka Eva MACHKOVÁ rozlišuje dve fázy improvizačného vývoja:

- prvá fáza je pre pozerajúceho neprehľadná, chaotická a nezrozumiteľná, chýba jej stavba a tvar, často plynie bez vyznačenia začiatku a konca, deti hovoria jeden cez druhého, často samy nevedia, čo hrajú
- druhá fáza je dopracovaním improvizácie, ujasňujú sa vzťahy, situácie, improvizácia sa kryštalizuje do podoby zrozumiteľnosti.

Interpretácia a improvizácia sú procesy odlišné, ale spolu súvisia. Tak, ako sa z interpretácie môže vyvinúť improvizácia a v niektorých prípadoch môže predlohy divadelných hier rozvinúť, doplniť a rozšíriť, tak aj improvizácia má význam ako prípravná metóda v rámci práce na interpretáciu textu. Improvizácia poskytuje bezprostrednú skúsenosť s niektorými obsahovými momentmi, ktoré by bez jej pomoci zostali interpretom vzdialené a nepochopiteľné. Vytvára autentickú situáciu komunikácie. A naopak, interpretácia, predovšetkým prednes, môže slúžiť ako prostriedok v rámci činnosti, založenej na dramatickej hre a improvizácii. Obohacuje komunikačné cvičenia a zbližuje členov kolektívu. V divadle nejde len o fakt hry „na skutočnosť“, ale o hlbší zmysel kolektívneho hrania: *prečo* sa to robí, *čo* sa tým sleduje, *z akých dôvodov* aj súčasná spoločnosť používa formu kolektívnej hry, v ktorej nejde len o zábavu. V tvorivej dramatike a v divadle ako umeleckej ustanovizni sa uplatňuje aj viacero mimoestetických funkcií umenia:

- *relaxačná funkcia* svojou sugestívnou schopnosťou zaujme senzuálne, mentálne aj emocionálne
- *aktivizačná funkcia* svojou schopnosťou vytvárať aj ideové hodnoty má aktivizačný vplyv, pôsobí na zmýšľanie, praktický aj teoretický postoj, formuje názory
- *skultúrňovacia funkcia* svojou komunikatívnosťou dáva do pohybu celý rad kultúrnych hodnôt, noriem, ideálov

K špeciálnym kvalitám môžeme počítať aj *experimenty*, v ktorých psychiater a sociológ Jacob E. MORENO (1889 – 1974)⁵⁹ videl o. i. aj diagnostické a terapeutické ciele. V oblasti profesionálneho divadla tak označil psychodrámu a sociodrámu, s účastníkmi individualít alebo skupín s neurotickými poruchami, kde prostredníctvom seba predvádzajú svoje konflikty, poruchy a problémy. V súčasnosti sa už mnohé súbory špecializujú na terapeutické tvorivé dramatiky.

⁵⁹ MORENO Jacob Levy bol americko-rakúsky psychiater, inicioval vznik psychodrámy, sociometrie a psychoterapie.

Improvizácia má výrazný vplyv na rozvoj tvorivosti a interpretácia literárnych predlôh (drámy, poézie, prózy), prispieva k výchove umením a poskytuje tvorivej dramatike hodnotné literárne obsahy. Improvizácia prispieva i k rozvoju detského pohybu. Učiteľ pri improvizácii naplno využíva motiváciu cez detský hudobne pohybový prejav. Každý žiak má svoj motivačný horizont, v šírke ktorého je možno na neho pôsobiť. Pohyb môžu deti využiť k hudobným riekankám, k detským ľudovým piesňam, k hudobným rozprávkam a k rôznym miniatúram. K hudobne pohybovej kreativite a k detskému poznaniu ponúka deťom veľa motivačných príležitostí práve improvizácia.

Interpretácia, z ktorej vychádza tvorivá dramatika, je využívaná častejšie ako improvizácia. Interpretácia je výklad diela, jeho tvorivé spracovanie pomocou výrazových prostriedkov, ktoré volíme tak, aby divákovi a poslucháčovi zrozumiteľne tlmočili interpretov výklad. Za súčasť dramatickej výchovy môžeme považovať interpretáciu dramatických textov, prednes poézie a prózy, ako aj prechodné formy (napr. charakterizácia niektorých postáv, divadlo poézie s využitím divadelného technického aparátu).

Interpretácia je prevažne výchovou umením k umeniu. Dramatické hry obohacuje hodnotnými literárnymi obsahmi. Výber vhodnej predlohy je základným kritériom pre interpretáciu. Mala by byť vždy po obsahovej a formovej stránke kvalitná a bohatá. U detí a dospievajúcej mládeži je najcennejšou formou verejného vystúpenia tzv. *autorské divadlo*, čiže divadelný prejav založený na texte, ktorý vzniká v danej skupine, s ňou a pre ňu. Autorské divadlo poskytuje tvorcom výhodu v tom, že si všetko od základu môžu prispôbiť súboru, pretože hru píšú pre konkrétnu situáciu, s konkrétnymi zámermi, poetikou, možnosťami, skúsenosťami a pripravenosťou členov súboru.

Naakumulované emócie dieťaťa sa prirodzeným spôsobom uvoľnia v dramatickom prostredí. Medzi erupujúce pocity prostredníctvom hry patria najčastejšie radosť, láska, strach, odmietnutie, hnev, úzkosť a pod.

Tvorivá dramatika sa stala aj neodmysliteľným nástrojom vo vzdelávacom procese. Dieťa je v kognitívnej oblasti citlivejšie, upozorňuje svojimi reakciami na ich prítomnosť. Afektívne domény (pocity a emocionálna úroveň) sa stávajú pozitívom nielen ako recepcia, ale aj reakcia na kognitívne skúsenosti.



Foto A. Gavlasová, ukážky z tvorby žiakov ZUŠ v Čadci

Anotácia/Annotation

Popularita dramatickej výchovy a tvorivej dramatiky zaznamenala v poslednom období mimoriadny rozkvet. Tak, ako sa dokázala transparentne etablovať v kultúrnej spoločnosti, dokázala sa presadiť aj v oblasti školského aj mimoškolského vzdelávania. V mimoškolskej výučbe nachádza tvorivá dramatika a dramatická výchova svoje uplatnenie v Literárno-dramatických odboroch (LDO) Základných umeleckých škôl (ZUŠ), v divadelných súboroch, recitačných krúžkoch a v dramatických krúžkoch na školách. Stala sa regulárnou súčasťou výchovno-vzdelávacieho procesu aj pre deti handicapované a aj pre deti zo sociálne slabších rodín. V zahraničí sa prakticky využíva už aj ako súčasť resocializačných postupov u dospelých. Jej význam v spoločnosti aj vzdelávacom procese má narastajúcu tendenciu, pozitívne dopady a výsledky.

The popularity of dramatic education and creative dramatics has reached an extraordinary bloom in recent times. As it managed to establish itself transparently in the cultural society, it also managed to promote itself in both curricular and extracurricular instruction. In extra-curricular education, creative dramatics and dramatic education are used in the Literary-Dramatic Section (LDO) of Primary Art Schools (ZUŠ), in theater ensembles, in recitative clubs, and in dramatic clubs in schools. It has become a regular part of the educational process also for disabled children and children from socially disadvantaged families. Abroad, it is also being used as part of adult re-socialization practices. Its importance in society and in the education process has an increasing tendency, positive impacts and results.

Mgr. Alena Gavlasová, Dis. art.
zástupkyňa riaditeľa
ZUŠ Jozefa Potočára
Čadca
alenkagavlasova@gmail.com

SÓLOVÉ VIOLONČELO VO VYBRANÝCH OPERNÝCH DIELACH GIUSEPPE VERDIHO

Mgr. art. Stanislava Zobalová, ArtD.

Slovensko

Sólové violončelo v opernej aj operetnej tvorbe je jeden z najčastejšie využívaných hudobných nástrojov. Veľký tónový rozsah, hutná farebnosť, možnosti využitia rôznych spôsobov hrania (pizzicato, arco, sul ponticello, glissando, využitie flažoletov), dávajú skladateľovi aj interpretovi nekonečné množstvo farieb, podporených neobmedzenými rytmickými figúrami. Práve vo vokálno-symfonickej tvorbe je využitie týchto prvkov základom pre tvorbu a podporu prostredia vokálnej línie. Hudobné dokresľovanie atmosféry, vytváranie rozmanitých podtextov (aj kontextov) výkladu jednotlivých postáv, to sú základné prvky pri stavbe opernej či operetnej interpretácie. Violončelo je preto nielen základným stavebným kameňom inštrumentácie, ale aj variabilným partnerom v dotvorení potrebnej inscenačnej ilúzie a atmosféry.

V odbornej literatúre nenájdeme veľa publikácií, ktoré by sa venovali uvedenej problematike. Naša snaha bola najprv vyabstrahovať a následne aspoň čiastočne pomenovať tieto problémy a zároveň aj naznačiť možnosti ich interpretačného riešenia. Samozrejmosťou by malo byť, že naše zistenia a riešenia by sa mali preniesť aj do interpretácie orchestra, čím by sa zvýšila kvalita interpretácie či už u jednotlivcov alebo celku.

Dielo talianskeho skladateľa **Giuseppe Verdiho** (10. október 1813 Le Roncole – 27. január 1901 Miláno) bolo populárne už za jeho života a zostáva ním dodnes. Prvé hudobné nadanie prejavil už ako 8-ročný, a tak mu rodičia v bazáre kúpili spinet. Hudobné vzdelanie získal v Bussete u Ferdinanda Provesiho. V štúdiách kompozície pokračoval v Miláne u Vincenza Lavigna. V rokoch 1836 – 1839 bol

dirigentom mestského orchestra, riaditeľom hudobnej školy v Bussete. V roku 1838 Giovanni Ricordi kúpil jeho autorské práva. V Miláne svojou prvou operou *Oberto* (1839) obecnosť veľmi nezaujal. Druhá opera *Jeden deň kráľom* (1840) nemala úspech, museli ju po premiére stiahnuť z repertoáru. Zdrvený Verdi sa utiahol do súkromia. Jeho prvým ozajstným úspechom bola opera *Nabucco* (1842) s premiérou v La Scale. Táto opera s biblickým námetom s nezabudnuteľným zborom Židov spravila z Verdiho národného skladateľa. V posledných rokoch života sa venoval revízii svojich diel a úspešne sa pokúsil vkročiť aj do sveta sakrálnnej hudby svojimi dielami *Requiem*, *Te Deum* a *Stabat Mater*. Vlastenecké námety prvých oper ho spojili s hnutím za zjednotenie Talianska.⁶⁰



Giuseppe Verdi

(1813 – 1901)

Zdroj <https://www.finedininglovers.com/stories/composer-verdi-recipe>

⁶⁰ HAVLIKOVÁ, H. 1996. *Opera Veľká encyklopédia*, s. 432 – 436

Stredobodom Verdiho opier je človek a estetickým krédom jednoduchosť, prirodzenosť a pravdivosť. Jeho operná tvorba vychádza z dvestoročnej tradície talianskej opery, používal tradične uzavreté formy, faktúra orchestra nikdy neprerastala do symfonických rozmerov. Verdi bol špecialistom na melódiu, dramatickosť a orchestrálnu farebnosť. V jeho dielach tvorí základ ľudský hlas. Nikdy nedovolil, aby mal dominantné postavenie orchester. Vo svojej tvorbe nadväzoval na Gaetana Donizettiho, aj Vincenza Belliniho. Prevzal do svojho slohu aj prvky veľkej francúzskej opery (*Macbeth*), zdokonalil svoju kompozičnú techniku a obohatil orchestrálnu zložku. Vrcholom tohto vývoja je opera *Aida* (1871). Po vyše desaťročnom odmlčaní nasledovali majstrovské diela *Othello*, *Falstaff*. Vyznačujú sa jednotou scén a dejstiev s výrazným diferencovaním melodickéj línie, zjednodušovaním harmónie a neprehliadnuteľným dramatickým oblúkom. *Othello* bol vrcholným vývojovým stupňom talianskej vážnej opery a *Falstaff* vrcholom i prekonaním opery buffa.

NABUCCO

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

Svetová premiéra opery Nabucco sa konala 9. 3. 1842 v Teatro La Scala v Miláne. Zaznamenala Verdiho výrazný úspech a začala jeho skvelú umeleckú kariéru. Je to opera, ktorá rozvíja formu uzavretých čísel. Verdiho spolu s libretistom Temistoclem Solerom zaujal začiatok žalmu 136 *Va, pensiero, sull'ali dorate*/Leť, myšlienka na zlatých krídlach a inšpiroval ho k napísaniu zboru, ktorý „zludovel“ a aj dnes je veľmi populárny. Aj to bol impulz, ktorý viedol Verdiho ruku ku skomponovaniu opery, ktorú dokončil počas niekoľkých týždňov.

NABUCODONOSOR
 Dramma lirico in quattro Atti di Demistocle Solera
 POSTO IN MUSICA AD EMILIENTE DEDICATO A S.A.I. LA SERENISSIMA ARCIDUCHESSA
ADELAIDE D'AUSTRIA
 IL XVI MARZO MDCCCXLIII
 DA
GIUSEPPE VERDI

Reg. nell'Arch. dell'Univ. Roma per Canto con accompagn. di Pianoforte del M.L. Rossi. Proprietà degli Editori.

1843

N. 19. Coro di schiavi Ebrei. „Va pensiero sull'ali dorate.”

LARGO

MILANO
 FIRENZE, presso GIO. RICORDI e JOUHAUD.
 Parigi, presso Schonenberger
 484
 43824 R R

I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIN. di
GIOVANNI RICORDI
 CONTI DEGLI OMENONI N. 4720

MENDISIO, presso CARLO POZZI.
 NAPOLI, presso F.lli FABBRICATORE.
 Londra, presso Boosey e Co

Giuseppe Verdi. Nabucco. Milano: Giovanni Ricordi, ca. 1843, s. 184 – 185

Zdroj: <http://www.indiana.edu/~liblilly/digital/exhibitions/exhibits/show/the-bible-through-music/old-testament--prophecy/nabucco>

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

Recitativo *Vieni, o levita e Preghiera di Zaccaria Tu sul labbro*

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

**PREGHIERA
ZACCARIA**

Andante

The musical score is for the 'PREGHIERA ZACCARIA' section, marked 'Andante'. It features a vocal line for Zaccaria and a large string section. The vocal line consists of a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The string section includes Violoncello 1, Violoncello 2, Violoncello 3, Violoncello 4, Violoncello 5, Violoncello 6, Basso, Violini 1, Violini 2, Violini 3, Violini 4, Violini 5, and Violini 6. The Violoncello parts are marked with 'pizz.' (pizzicato) and the Violini parts are marked with 'arco' (arco). The score shows the first four measures of the piece, with various musical notations including rests, notes, and articulation marks like pizz. and arco.

10

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

15

Z.

Recit.

Vie-ni, o Le -

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Obrázok 1 Andante, takty 1 – 17

Melódiu prvého hlasu preberá 2. violončelo v takte 10, imitačne sa zopakuje v 3. hlase s posunom 1 taktu. Celý diel ukončí rovnakým prvkom – osminový bodkovaný rytmus (kde 2. a 4., 3. a 5. violončelo hrajú v oktávach ten istý motív). Bodkovaný rytmus je náročný aj problematický hlavne na presnosť dodržiavania jednotnej dĺžky nôt. Základom je preto najmenšia rytmická hodnota – šesťnástina.

20 *a tempo*

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

arco

Vcl 1 *arco*

Vcl 2 *arco*

Vcl 3 *arco*

Vcl 4 *arco*

Vcl 5 *arco*

Vcl 6 *arco*

25

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

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

61

⁶¹ http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf [20.02.2015]

Z. e - le, Io te - ne - bre a squar - ciar d'un in - fe - de - - - -
 Vcl 1
 Vcl 2
 Vcl 3
 Vcl 4
 Vcl 5
 Vcl 6
 30 *Andante* *basso sotto voce*
 Z. le. Tu sul lab - ro de' veg -
allarg.
 Vcl 1 *p*
 Vcl 2 *p*
 Vcl 3
 Vcl 4
 Vcl 5
 Vcl 6

62

Obrázok 2 Recitatív Zaccaria Vieni o Levita a začiatok árie, takty 17 – 31

Arioso Zaccaria

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

⁶² http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf [20.05.2015]

35

Z. gen - ti, ful - mi - na - sti, o som - mo id -

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

40

Z. di - - o! All' As - si - ria in for ti ac - cen-ti par-la or tu al lab - ro

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

63

⁶³ http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf [20.05.2015]

This musical score is for a choral and instrumental ensemble. It consists of two systems of staves, numbered 45 and 50. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The instruments are: Z (Zona), Vle (Violoncello), Vcl 1 (Violoncello 1), Vcl 2 (Violoncello 2), Vcl 3 (Violoncello 3), Vcl 4 (Violoncello 4), Vcl 5 (Violoncello 5), Vcl 6 (Violoncello 6), and Cb (Contrabbasso). The vocal parts are: mi-o! (Mezzo-soprano), E (Soprano), di (Tenor), can - ti, e (Bass), di (Mezzo-soprano), can - ti (Soprano), a te (Tenor), sa - (Bass), cra - (Mezzo-soprano), ti, (Soprano). The lyrics are: "mi-o! E di can - ti, e di can - ti a te sa - cra - ti, o - gni tem - pio, o - gni - tem - pio suo - ne - ra, so - vra". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *pizz.* (pizzicato) and *Sola*.

55

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

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4 *arco* *pizz.*

Vcl 5 *arco* *pizz.*

Vcl 6 *arco* *pizz.*

Cb

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

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4 *arco* *pizz.*

Vcl 5 *arco* *pizz.*

Vcl 6 *arco* *pizz.*

Cb

60

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

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

Z. *o - gni tem - pio suo ne - rá.*

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

Obrázok 3 *Arioso Zaccaria a party violončiel, kontrabasu a violy, takty 44 – 62*

Orchestrálny úsek

Predstavuje ho 6-taktový záver. (Obrázok 4)

70

Z.

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

Vle

Vcl 1

Vcl 2

Vcl 3

Vcl 4

Vcl 5

Vcl 6

Cb

64

Obrázok 4 Orchestrálny záver, takty 69 – 74

⁶⁴ http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP45973-PMLP51151-Act_I.pdf [20.05.2015]

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

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

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

Finále 4. dejstva, scena ultima

Rozbor záverečnej árie Abigaille

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

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

zdôrazniť, že v prípade, kde je klíznutie nepočuteľné, výmena polohy musí byť pociťovaná ako spojenie tónov, nie ako skok.



Obrázok 5 Adagio, sólo violončelo

DON CARLOS

Opera má 5 dejstiev, patrí k typu grand opery. Vznikla v rokoch 1865 – 1867 na základe rovnomennej literárnej predlohy Fridricha Schillera *Don Carlos*. Libreto k pôvodnej francúzskej verzii napísali *Joseph Méry* a *Camille du Locle*. Svetová premiéra sa uskutočnila 1. marca 1867 v Paríži v Théâtre Impériál de l'Opera. Počas ďalších 12 rokov bola opera upravovaná, hlavne krátená. Premiéra 2. verzie sa uskutočnila v januári 1884 v Teatro La Scalla v Miláne. Opera sa uvádza aj v talianskej verzii, ktorá má 4 dejstvá a patrí k časovo najdlhším Verdiho operám.

Opera *Don Carlos* vznikla na objednávku parížskej Opery. Čo sa týka dramatickej výstavby, Verdi bol inšpirovaný francúzskou veľkou operou. Je to strhujúca tragédia Carlosa, ktorý túži po slobode a spravodlivosti. Namiesto toho sa ako syn panovníka ocitá v neúprosnom zajatí moci neľútostnej mašinérie, ktorá ho

⁶⁵ http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP45976-PMLP51151-Act_IV.pdf
[20.05.2015]

dokáže zraziť. Márne bojuje za oslobodenie utláčaného Flanderska. Moc svojho otca a všadeprítomnej svätej inkvizície zlomiť nevie.⁶⁶

N. 10. Introduzione e scena – Finále 4. dejstva

ária Filipa *Ella giammai m'amo*

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

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

Emócia, pocit strachu a bezmocnosti, odmietanej lásky, to všetko je vyjadrené v hudbe. Dôležité je predstaviť si a vžiť sa do duše Filipa. Violončelové sólo sa začína krásnym belkantom. Veľmi dôležitá pri interpretácii je nálada skladby a výrazové podanie. V kantiléne je veľmi dôležité legato. Na základe viazania tónov môže interpret interpretovať jednotlivé melodické úryvky, či motívy plynulo, jednoliato, s prirodzeným postavením ruky, vytvárať pokojný a plynulý ťah melódie. Podstatne dôležité pri interpretácii je rozlišovanie dynamických odtieňov. Rozličné tónové farby sú neoddeliteľné od podstaty hudobného diela. Giuseppe Verdi v tejto árii využíva krátke crescendá a decrescendá, ktoré pôsobia ako malé vzrušenie. Neoddeliteľnou podstatou interpretačného úseku sú rozličné tónové farby. Pomáhajú, aby sa ária stala krásnou, živou, výraznou. Úvod violončelového sóla je

⁶⁶ <http://www.snd.sk/?opera&predstavenie=don-carlos> [20.05.2015]

postavený na jednotaktovom zostupnom motíve, ktorý dvakrát zopakuje v oktavových polohách. Pokračuje štvortaktovým úsek, ktorý je motivický so sólovým partom Filipa. Po 7 taktach medzihry sa celý úsek znova zopakuje so štvortaktovým rozšírením. (Obrázok 6)

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony, featuring a variety of instruments and a vocal soloist. The tempo is marked "Andante sostenuto" with a metronome marking of 76. The score is divided into several systems. The first system includes Fagotti, Corni in Re, and Corni in Fa. The second system includes Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The third system includes a vocal soloist (Vc.) and a Cor. in Re. The fourth system includes a Cor. in Re, Vni, Vln, Vcl, and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, pp, ppp), articulation (accents, staccato), and performance instructions (cantando, con SORD., PIZZ.). The vocal soloist part is marked "SOLO" and "cantando". The string parts include "PIZZ." (pizzicato) and "TUTTI PIZZ. pp". The woodwind parts include "con SORD." (con sordina) and "PIZZ. pp". The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Cor.
Re

(SI ALZA LA TELA)
*Il Re assorto in profonda
meditazione, appoggiato*

Vni

Vle

Vo.

ARCO

Cb.

Cor.
Re

ad un tavolo ingombro di carte, ove due doppierti finiscono di consumarsi. L'alba rischiaragà le invetriate delle finestre.

Vni

Vle

Vo.

pp cantando

Cb.

Cor.
Re

Vni

Vle

Vo.

Cb.

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Re.), and a vocal line for Filippo (FILIPPO). The second system includes parts for Violoncello (Vcl.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), and Chorus (Ch.). The third system includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Violoncello (Vcl.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), and Chorus (Ch.). The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and *f*, and articulations like *arco*, *pizz.*, and *espress.*. The lyrics for Filippo are: "El la giammai m'a . . . mó! no' quel corchiu, so m'è, amor per me non ha, per me non ha!".

Obrázok 6 Violončelová kantiléna s ďalšími nástrojmi a sólom Filipa

⁶⁷ [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi - Don Carlos - Act IV.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_IV.pdf)

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

The image displays a musical score for a scene from Verdi's opera. It features a vocal line for Filippo (Fil.) and instrumental lines for Violin I (Vni), Violin II (Vle), Viola (Vc.), and Cello (Ch.). The tempo is marked 'Lento' and the mood is 'senza SORDINA'. The score is divided into two systems, with the second system labeled 'B'. The lyrics are in Italian, and the music is in G major. The solo cello part is characterized by arpeggiated chords, creating a sense of tension and nervousness.

System 1:

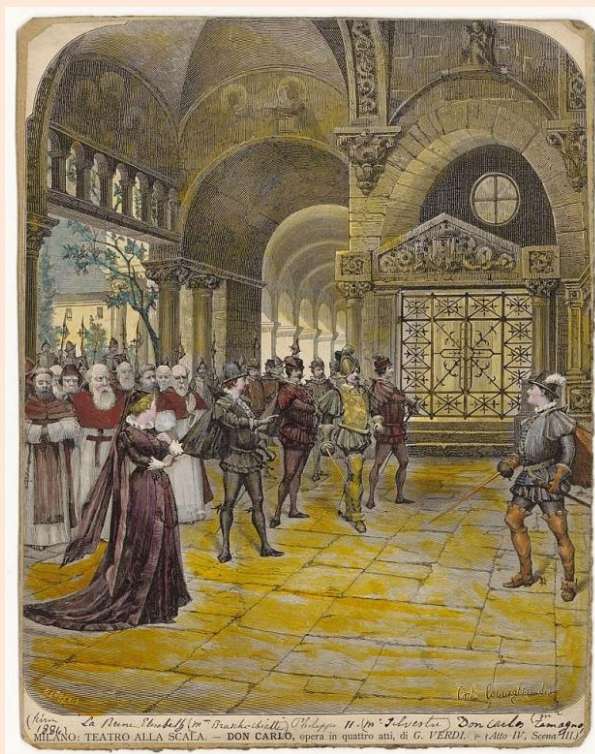
- Fil.:** No, amor per me non ha! Amor per me non ha! Ove son? Quei doppiè presso a fi.
- Violins:** Vni, Vle (ARCO)
- Viola:** Vc. (ARCO)
- Cello:** Ch. (ARCO)

System 2 (B):

- Fil.:** ...nir! L'aurora imbianca il mio ve.ron... già spunta il dì! Pas.
- Violins:** Vni, Vle
- Viola:** Vc.
- Cello:** Ch.

Obrázok 7 Sólové violončelo, lento

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



Don Carlo, Act IV, Scene 3, performed at La Scala in the 1884

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Carlos#/media/File:Giuseppe_Barberis_-_Carlo_Cornaglia_-_Giuseppe_Verdi%27s_Don_Carlo_at_La_Scala.jpg

68

AFA2/2017 ISSN 2453-9694

RIGOLETTO

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



Giuseppe Verdi: **Rigoletto**

Zdroj <http://www.teatroverdi-trieste.com/en/shows/rigoletto>

Keď sa zmenia mená, musí sa zmeniť i prostredie hry. Ak nebude stáť mocnár na scéne, má potom kľatba starca, ktorá je tak strašná a veľkolepá v origináli, ešte nejakú silu? Ak dám kľatbu preč, má potom dráma nejaký zmysel? Keď nebude knieža zhýralec, čo potom opodstatňuje strach o dcéru a čo bude nútiť urodzeného gavaliera prísť do Sparafucilovho brlohu? Keď vynechám vrece, dá sa veriť, že Rigoletto hovorí pol hodiny k obeti, dokiaľ mu blesk neukáže, že je to jeho vlastná dcéra? Mrzák, ktorý spieva? Prečo nie? Pokladám to práve báječné dať tomuto človeku zvlášť znetvorenú postavu, ale pritom ho nechať prostého plného lásky! Keby všetky tieto veci mali z diela odpadnúť, keď sa stratia jeho zvláštnosti, nemôžem už podľa svojho umeleckého svedomia písať k tomu hudbu. Z mocného diela a z jeho originality urobilo by sa niečo obyčajné, falošné.⁶⁹

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

Duet Rigoletto – Sparafucile Act 1, scena 2

Quel vecchio maledivami

Presná dramatická vízia Verdiho sa odráža v hudbe opery. Nosnosť celej skladby je vo vokálnej línii podporená výrazovou zložkou. V tejto opere rozšíril svoju farebnú paletu nálad. Príkladom je výraz temnosti. Zobrazuje na začiatku druhého obrazu nočnú búrku pomocou brumenda v mužských hlasoch. Vzorom svetla je ária Gildy. Rigoletto za svojou predstieranou veselosťou skrýva vnútorný žiaľ. Hudba je plná tajomstva – pochmúrnosti. Vrcholom je kvarteto v 4. dejstve, kde sú zobrazené štyri hlavné vokálne postavy, kde každá má svoj výraz a charakter. Veľké citové výlevy sú v scénach Gildy a Rigoletta v 2. a 3. dejstve, čo je pre

⁶⁹ Bulletin k premiére opery Rigoletto, Štátna opera Banská Bystrica

skladateľa veľmi typické. Opera má nádherné a populárne árie. Psychická sféra by mala byť dominujúcim faktorom, ktorý bezprostredne pôsobí na diváka. Poslucháč nie je len konzumentom, ale je aj svedkom diania, ktoré sa pred ním na javisku odohráva.

Andante mosso (♩ = 66)

Clarineti in Sib I. II.

Fagotti I. II.

Violoncelli 2 2

Contrabassi

Andante mosso (♩ = 66)

Clar. in Sib I. II.

Fag. I. II.

Rigoletto (chiuso nel suo mantello)

(Quel vec-chio ma-le -

70

Obrázok 9 Orchestrálna predohra so vstupom Rigoletta

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=2PDpp60q7yc> [20.02.2015]

Prvý úsek sa začína v takte 10 a končí prvou dobou v takte 29 (Obrázok 10). Dialóg medzi Rigolettom a Sparafucilom je podporený sólovým violončelom a sólovým kontrabasom. Celé dueto je v pianissime. Kontrastne k sólovému violončelu a k sólovému kontrbasu sú postavené ostatné nástroje. Zvláštnosťou tohto sprievodu je syrrytmičné členenie v pizzicate. Ťažkú dobu majú len sólové party. Interpretácia sólového hrania spočíva v čistej intonácii hlavne na 3. dobe v každom takte. Zvlášť intonácia je náročnejšia v oktavových skokoch v taktach 31 – 33 – 35. Uvedený rytmus, spevná melodická línia sólových nástrojov a úsečnosť speváckych sólových partov určujú výraz a z neho vyplývajúce konanie.

The musical score is for a duet between Rigoletto and Sparafucile. It features several instrumental parts: Clarinet in B-flat (I and II), Flute (I and II), Bassoon (I and II), Contrabass (Gr.C.), Violoncello (1), and Violin (1 and 2). The vocal parts are for Rigoletto (R.) and Sparafucile (S.). The tempo is marked 'morendo' and the dynamics are 'pizz.' and 'ppp'. The lyrics for Sparafucile are: 'di - va - mi!' and 'Sparafucile (lo segue da lontano, portando sotto il mantello una lunga spada) (gli si avvicina) Si-'. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a page of a musical score. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are: Clar. in Sib (I and II), Fag. (I and II), Gz. C., R., S., 2 V-le, 1 Vc., 1 Cb., 1 Vc., Vc., and Cb. The vocal line (S.) has lyrics in Italian: "li-be-ra per po-codaun ri-va-le, e voi ne ave-te... La vo-stro". There is a tempo marking "(con mistero)" above the vocal line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Obrázok 10 Sólové violončelo so sólovým kontrabasom

V gradačnom úseku v taktach 23 – 28 (Obrázok 11) môže nastať technický problém v tvorení tónu v bodkovanom rytme. Na tvorbu tónu vplyva veľa aspektov. Napríklad: napnutie sláčika, kontakt sláčika so strunou, sklon sláčika a rýchlosť ťahu. Musíme mať ucelené myslenie a predovšetkým vnímanie. Kvalitný tón docielime iba za pohybu. Interpret, ktorý nemá voľnú ruku pri vytváraní tónu a nahradzuje tento moment svalovým tlakom, vytvára pazvuky (znejú nežiadané tóny), čo spôsobuje

nervozitu. Pazvuky sa rodia na povrchu struny. Kvalitný tón vytvoríme jedine správnym posadením sláčika na strunu. Takisto trasenie sláčika pri pohybe nadol spôsobuje chybný ťah so zmenšujúcou sa váhou tlaku na strunu. Trasenie sláčika spôsobuje aj nedostatok pohybu. Preto bude lepšie, ak uplatníme princíp ponorenie sláka do hĺbky struny, používajme voľne pohyblivé rameno.

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



Obrázok 11 *Riešenie bodkovaného rytmu v parte violončela*

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

75

R. (De - monio!) E co-me pua-i tan-to se-cu-ro-o-

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

2 V-le 2 col canto

1 Vc. 1 Cb. 1 Vc. Vc. Cb. ff col canto

I. Tempo

I. Ciar. in Sib. II. pp

I. Fag. II. stacc. p pp

Gr. C. pp

R. -prar?

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

2 V-le 2 p

1 Vc. 1 Cb. 1 Vc. p p

Vc. pizz. p p

Cb. p p

I Tempo

Obrázok 12 Staccatový rytmus v parte violončela

Taktom 43 sa začína návratný úsek (Obrázok 13). V takte 42 sekundovým a crescendovým pohybom pripravuje návrat témy prvého úseku sólového violončela a kontrabas. V tomto úseku je iný rytmický sprievod. Skladateľ využíva rytmické prvky z prvého a druhého úseku, ako sú bodkovaný rytmus, osminové hodnoty v ostinate. Ozvláštnením sú takty 53 – 54, kde na vrchole gradácie sa objavujú súvislé akcenty. Akcentová pulzácia je pri počúvaní vnímaná ako striedanie prízvučných a neprízvučných dôb. (Obrázok 13) Pocit pulzácie

Scéna Rigoletta *Miei signori... predono pietate*

2. dejstvo, ária Rigoletta *Si, la mia figlia... Cortigiani*

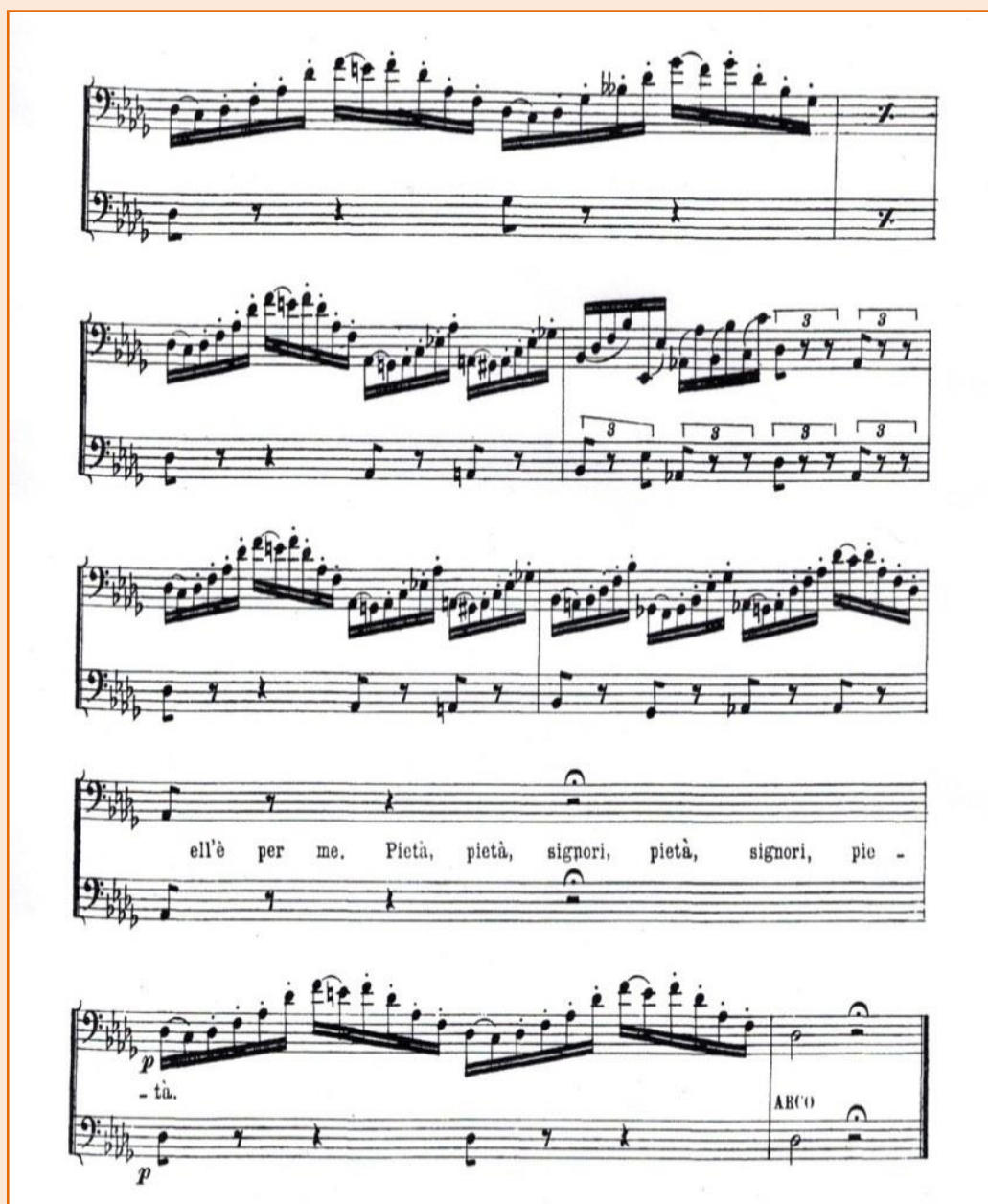
Hlavnú melódiu má spev s anglickým rohom. Sólové violončelo má sprievodnú úlohu. Dotvára atmosféru prosby a plaču Rigoletta. Skladateľ využíva v sólovom violončele rozložené akordy v šestnástinových hodnotách v triolovom pohybe s použitím legata a staccata.

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

violončela tým istým motívom. Zvláštnosťou je, že sólový part Rigoletta a anglický roh majú rovnakú melodickú líniu, sú to rozdiely v staccatách, akcentoch a frázovaní.

Pri kombinácii prvkov legato a non legato (Obrázok 15) sa zdá, že sú od seba nezávislé, ale vychádzajú jeden z druhého. Legato je nositeľom výraznosti hudby. V nasledujúcej ukážke je rozložená figúra v šestnástinových sextolových hodnotách. Verdi vystihol chorobný typ človeka, ktorý žije len pre svoju dcéru. Postavil pred nás ideovú tragédiu. Rieši ju morálkou: zločin stihne trest.

The image displays a musical score for two instruments: Violoncello (labeled 'UNO SOLO') and English Horn (labeled 'GLI ALTRI'). The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern in 16th notes, with accents and slurs. The Violoncello part is marked 'p' (piano) and 'PIZZ.' (pizzicato). The English Horn part is marked 'p' (piano) and 'ARCO' (arco). The score is divided into four systems, each with two staves. The first system includes the labels 'UNO SOLO' and 'GLI ALTRI'. The second system includes the label 'PIZZ.'. The third system includes the label 'ARCO'. The fourth system includes the label 'PIZZ.'. The music is characterized by a series of slurs and accents, creating a sense of continuous motion and tension.



Obrázok 15 *Kombinácia legata a non legata*

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

Anotácia/Annotation

Práca sa zameriava na rozbor interpretácie hry sólového violončela. Je to spôsob, ako vyjadriť prostredníctvom hry na nástroji psychológiu a výraz daného úseku v diele, ako vnímať jeho obsah, myšlienky a pocity. Práca sa sústreďuje na oblasť operného žánru. Cieľom práce je oboznámiť širšiu verejnosť s interpretáciou sólového violončela. Zameriavame sa na techniku hrania sólového violončela, rozbor diel a využitie interpretačných prostriedkov. Analýza využíva partitúry, rozbor partov a použité zvukové záznamy hudobnej interpretácie jednotlivých diel. Je to hlavná časť práce, ktorá je veľmi podstatná. Práca je napísaná na základe vlastných poznatkov, štúdia archívnych prameňov, súvisiacej literatúry a osobných rozhovorov so súčasnými zamestnancami Štátnej opery.

The thesis focuses on and analyzes the problematic and the fashion of sole violoncello playing. It is the way, how to present the psychology and expression of specific passage in the work via playing the instrument, and how to perceive its content, thoughts and feelings. Thesis focuses on the field of Opera genre. The aim of the thesis is to inform general public about problematic spots in violoncello solo part. The thesis is based upon studying archival sources, related writings and personal interviews with current employees of State Opera.

Mgr. art. Stanislava Zobalová, ArtD.

ZUŠ Prešov

zobalovamonakova.stanislava@gmail.com



DVADSAŤ
ROKOV
AKADÉMIE
UMENÍ



DVADSAŤ
ROKOV
AKADÉMIE
UMENÍ



DVADSAŤ
ROKOV
AKADÉMIE
UMENÍ

JUBILEJNÝ ROK AKADÉMIE UMENÍ 1997/2017

SLOVOM A FOTOGRAFIU



Naša dvadsaťročná alma mater

V antickom prostredí označenie alma mater bolo využívané na označenie Matky Božej, no už v znaku najstaršej európskej univerzity, tej v Bologni, nachádzame túto „matku živiteľku“ v takom spojení a význame, v akom ho používame dnes: Alma mater studiorum.

Vysoká škola ako matka živiteľka!

Duch človeka sa zákonite musí pozastaviť a byť fascinovaný tým, čo prispelo a pomohlo formovať takýto názor a takéto vnímanie akademického prostredia. Musí byť dojatý tento duch človeka oným neuveriteľným civilizačným bodom zlomu, v ktorom sa dospelo k poznaniu, že vzdelávanie je hodnota hodnôt, že byť vzdelaný

prináša prospech jednotlivcovi, spoločnosti a svetu, že šíriť vzdelanie je tým najúžasnejším imperatívom doby, že vysokoškolské prostredie je priestorom, v ktorom sa rodí svetlo, ktoré sa povinne musí šíriť ďalej. Stredoveký človek sa na svoju aktuálnu dobu iste nepozeral ako na dobu temna, ako sme sa my už pekných pár rokov zvykli pozeráť na tento period dejín človeka; no na strane druhej ten istý stredoveký človek, aj ak nemal pocit všeobecnej tmy doby, iste si bol vedomí, že univerzita, akadémia - je svetlo.

Už od samých začiatkov zakladania univerzít bolo jasné, že vzniká úplne nový priestor sveta: priestor, kde sa koncentruje vedomosť, ktorá sa následne zdieľa a potom rozširuje. Projekt zakladania univerzít je iste je jedným z najväčkolepejších počínov v histórii človeka: to predsavzatie spoznať, objaviť, odkryť, naformulovať podobu pravdy, túto pravdu verejne zdieľať, diskutovať o nej, hľadať jej slabé a silné stránky v kruhu akademickej obce – to je najprogresívnejšia revolúcia, na ktorú sa človek zmohol. Úvahy, myslenia a veda vystúpili z izolácie jednotlivca, celý, z priestoru osobného špekulovania do priestoru verejného, do priestoru, v ktorom je možné sa nielen o možnú pravdu podeliť, ale ju aj konfrontovať.

Myslenie bolo pozdvihnuté na úroveň štúdia.

A tak ako sa skláňame pred civilizačným krokom, ktorým do nového a nepoznaného sveta vykročili naši stredovekí predkovia, s rovnakou úctou sa skláňame aj pred tými, ktorí pred dvadsiatimi rokmi sa rozhodli vytvoriť akademický priestor pre pole umenia v Banskej Bystrici. Svet nepoznávame iba rozumom a pojmami, ale aj srdcom a zmyslami. Zmyslovým poznávaním objavujeme pre nás a pre ostatných svet okolo nás, rovnako ako ho objavujeme a spoznávame objavovaním zákonov z oblasti prírodných vied. Zlatý rez, hudobné harmónie, zákony perspektívy, pravidlá žánrov, poznanie tragického, komického, vznešeného, krásneho či groteskného rovnako naplňa ducha človeka poznanie Archimedovho, Keplerovho či Newtonových zákonov. Vitruviových *Desať kníh o architektúre* pre človeka môže mať rovnaký význam ako Kopernikova heliocentrická sústava. Žijeme vo svete, ktorý si uvedomuje rozmery, veľkosť a potrebu dimenzie

umenia v živote človeka. Akadémia umení v Banskej Bystrici je priestorom, kde tento rozmer chápeme, túto veľkosť sa snažíme naplniť a túto potrebu človeku stále pripomínať.

S úctou si pripomíname tých, ktorí pred dvadsiatimi rokmi sa rozhodli vytvoriť starobyľý priestor v novom prostredí; tým starobyľým priestorom je prepojenie antického Parnasu, na ktorom sa nachádzala Apolónova svätyňa zasvätená umeniu a Platónovej aténskej akadémii, v ktorej sa pestoval kult múz.

Banská Bystrica sa týmto činom stala bodom na mape sveta, kde sa rozsvietilo nové svetlo: do mesta prišli múzy, majstri a učitelia, ktorí budú týmto múzam načúvať a slúžiť a za nimi aj mladosť, ktorá vypočula volanie týchto múz a rozhodla sa svoj ďalší osud spojiť s týmto hlbokým vnútorným volaním.

Akadémia umení v Banskej Bystrici sa stala matkou živiteľkou svojim členom, majstrom i učňom, ale hlavne: stala sa matkou živiteľkou všetkému tomu svetu čo v nej a okolo nej žije a ktorí túžia po poživni umenia. Všetkým tým, pre ktorých sú zákony sonátovej formy, kompozície, svetla či gesta rovnako alebo ešte viac dôležité ako Galileove teórie.

A to je dôvod, aby sme boli hrdí na našich predkov, aby sme ako súčasníci tejto doby boli obozretní pri naplnení predsavzatí, ktoré boli stanovené pri vzniku našej matky živiteľky a zodpovední pred budúcnosťou pri ochrane jej existencie, rastu a rozkvetu.

Vivat Academia!

© prof. PaedDr. MgA et Mgr. *Vojtech DIDI*, rektor AU





Vo foyeri Štátnej opery v Banskej Bystrici vítali hostí husle Stanky Vozárovej



Hľadisko sa pomaly zaplňa



Slávnostná chvíľa sa začína



Muzikanti hrajú



Divadelníci recitujú





Operná star a doktorand FMU AU Štefán Kocán sa na záver pekelné rozčertil v Mefistofelovej árii



Slávnosť sa končí



Spoločenské stretnutie v Národnom dome sa začína





Prezentácia novej „žltej“ publikácie prorektorom Igorom Benczom



Dovidenia o päť rokov



I gioielli della opera

Na banskobystrickej radnici sa tretím koncertom 12. júna zavŕšila prezentácia **Katedry vokálnej interpretácie FMU AU** k 20. výročiu vzniku školy. Publikum si tentoraz „siahlo“ na veľké operné hviezdy, súčasných doktorandov *Evu Blahovej*, *Márie Tomanovej* a *Vlasty Hudecovej*. Prirodzene krásny bas **Štefana Kocána**, farbou aj hutnosťou pripomínajúci kvalitnú belgickú čokoládu, patrila na úvod nesentimentálnemu charizmatickému Händlovmu largu *Ombra mai fu*. Slovenský basista sa bezchybnou vokálnou efektnosťou orientoval v bravúrnej Leporellovej *Madamine* a v katalógu európskych žien spolu s klaviristom *Matejom Arendárikom* s chuťou naservírovali majstrovského Mozarta. V prekrásnom zamatovom legate zaznel kardinál de Brogni v *Si la rigueur* z Halévyho *Židovky* a zvodne cynickému Boitovmu Mefistofelovi v *Son lo spirito che negra* chýbal v závere už len „ten“ diabolský hvizd. Profesorka Blahová vedie aj **Gustáva Beláčka**. Ten vo svojich vstupoch zaujal mimoriadnou hlasovou rezonanciou, aj technicky kvalitnou tónomaľbou v belcantovej árii Alidora *Là del ciel nel arcano profondo* (Rossiniho *La generantola*), romanticky precítenej interpretácii Reného *Gaspod' jesli grešen ja* (Čajkovského *Jolanta*) a menej známou áriou Viléma *Ten úsměv děcka* z *Jakobína*. S publikom sa rozlúčil veľkolepým pastorálnym Zachariášom s pevne ukotveným legatom v *Del futuro nel buio discerno*. Ženskú krehkosť, lyrickosť aj dramatickosť zosobňovali dve dámy. Sopranistka **Mária Porubčinová** začala Rusalkou, v ktorej mesiačik zažiaril, ale aj „zažiarlil“ na veristické hrdinky. Catalaniho prekrásnu áriu *Ebben ne andro lontana*, majetok sopranistiek od Callas po Netrebko, vybudovala Porubčinová na emotívnej dynamike so záverečnou dramatickou veristickou

kupolou. Obdobnými kvalitami obdarila spevácky efektnú Adriana Lecouvreur *Io som l'umile ancella* a slávny monológ Tosky *Vissi d'arte*. Po opernej „kasovke“ z 19. storočia siahla **Lubica Vargicová**, keď si z Meybeerových Hugenotov vybrala kavatínu Urbaina *Nobles seigneurs, salut* s jedinečnou a sviežou koloratúrou, melodickými ozdobami a skokmi. Vokálnu všestrannosť ponúkla v kabalette *Ah! Non giunge* z Belliniho Námesačnej a duete Gildy a Rigoletta *Figlia! Mio padre!* z 2. dejstva s **Martinom Popovičom**. Na výnimočnom koncerte zaujali (aj bez scénických efektov) všetci účinkujúci. Zaslúžený dlhotrvajúci potlesk so standing ovation patril aj „ich“ klaviristom, kde **Róbert Pechanec** chladne „dvoril“ dámam a **Matej Arendárik** kreatívne investoval so ziskom do „svojich“ džentlemanov.

© **Mária Glocková**, písané pre *Hudobný život*



Zľava Martin Popovič, Lubica Vargicová, Štefan Kocán, Róbert Pechanec, Mária Porubčinová, Matej Arendárik, Gustáv Beláček



Dve hodiny s neodolateľným Pavlom Bršlíkom

Pred nenaplneným (!) hľadiskom Radnice v Banskej Bystrici sa 27. 3. odohral dizertačný koncert slovenskej opernej hviezdy **Pavla Bršlíka** (školiťka prof. Vlasta Hudecová). Striedajúcou partnerkou mu bola výborná **Mária Porubčinová**, spievajúca prevažne slovanský repertoár (Smetana, Dvořák, Čajkovskij), ktorý je témou jej doktorandského štúdia.

Pod presklenú klenbu rekonštruovaného radničného priestoru vstúpil Bršlík pokorne, s áriou da chiesa *Pietà, Signore* od Alessandra Stradellu. Od začiatku však potvrdil, že operný Olymp mu patrí právom. Impozantný výkon začal obdivnou interpretáciou salzburského majstra Belmonteho *Baumeister-Arie* z 3. dejstva *Únosu zo serailu* bola vokálnym šarmom viac „Verführung“ (zvádzaním) než „Entführung“ (únosom). Kým Bršlík ponúkol na obdiv aj druhú milovanú kategóriu, francúzsku, zaznel „hybridný“ Franz Liszt. Výber štyroch zo siedmich francúzskych piesní na text Victora Huga bol pre mňa umeleckým vrcholom večera. Hoci tendencie talianskej opery viedli Liszta k predramatizovanému prejavu piesní, o francúzskych to neplatí. Každá je majstrovským kusom a v Bršlíkovej interpretácii sa menili na jagavé perly. *Oh! quand je dors* bola impresionisticky nádherná, *Comment disaient-ils* interpretačne skvelá, *S'il est un charmant gazon* hravo rozkošná a *Enfant, si j'étais roi* detsky kúzelná. Spevák dokázal skvele diferencovať lyrické plochy od dramatických, hlasovou kultúrou prepájal melodickú líniu s náročným klavírnym partom, takže spoločne s lisztovsky disponovaným **Róbertom Pechancom** ponúkli ucelený tvar bez akejkoľvek teatrálnosti a exhibície. Bravo!

Interpretáciu „snenia“ v árii rytiera Des Grieux *En fermant les yeux* z 2. dejstva Massenetovej *Manon* sprevádzala prirodzená miera naivity. Málo hrávaný Édouard

Lalo je známy najmä áriou *Myliá Vainement, ma bien-aimée* z 3. dejstva z opery *Le Roi d'Ys*, ktorá vznikla podľa bretónskej legendy a spolu s predohrou sa objavuje na koncertoch. Romanca bola plná lyriky a hudobnej nehy, rytmický popevok dal priestor aj Bršlíkovej hereckej empatii. Balkónová kavatína *Ah! Lève-toi. Soleil!* z 2. dejstva Gounodovej opery *Romeo a Júlia* rozplietla pramene hudobných tónov v obrazoch umelcovej vlastnej, introvertnej interpretačnej predstavivosti. Excelentne podaná Lenského ária *Kuda, kuda* z *Eugena Onegina* dala definitívnu bodku za Bršlíkovým banskobystrickým exposé. Odchádza výnimočný doktorand, ktorého na Fakulte múzických umení AU umeleckou kvalitou nikto tak skoro nenahradí.

© **Mária GLOCKOVÁ**, písané pre *Hudobný život*





14. MEDZINÁRODNÝ KONGRES

CIMBALOM WORLD ASSOCIATION – CWA

Cimbal sa na území Slovenska, a tiež vo svete, už dlhšiu dobu chápe nielen ako nástroj spôsobilý na interpretáciu tradičnej ľudovej hudby, ale aj ako klasický nástroj. Svedčí o tom pribúdajúce množstvo skladieb, aj narastajúci záujem študentov, ktorí sa čoraz vo väčšom počte hlásia na štúdium hry na cimbale na konzervatóriách a Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde možno tento hlavný predmet študovať. Vo veľkej miere k tomuto rozvoju prispieva aj osobnosť doc. **Viktórie Herencsár, ArtD.**, ktorá celý svoj život zasvätila tomuto nástroju. Neustále rozvíja technické možnosti hry a svoje nadobudnuté poznatky a skúsenosti s veľkou ochotou odovzdáva svojim študentom. Jej cieľom vždy bolo zjednotiť všetky krajiny sveta do jednej organizácie, v ktorej by sa všetci spoločne usilovali o rozširovanie znalostí v oblasti cimbalu a jemu príbuzných nástrojov vo svete, a taktiež ho propagovali a popularizovali. Táto túžba ju priviedla na myšlienku založiť ***Cimbalom World Association*** (CWA), ktorá bola zriadená v roku 1991 v Pécsi. Jej prezidentkou sa stala Viktória Herencsár a v tejto funkcii zotrúva dodnes. CWA okrem organizovania koncertov, workshopov a seminárov pomáha mladým a začínajúcim cimbalistom s uplatnením sa vo svete umenia prostredníctvom koncertných možností, medzinárodných výmenných pobytov a mnohých ďalších aktivít.

CWA organizuje kongres každé dva roky, vždy v inej krajine. Miesto konania je udelené hlasovaním členov asociácie. Slovensko je tiež súčasťou CWA a tento rok bolo poctené organizovaním v poradí už 14. kongresu. Jeho hlavným cieľom je stretnutie členov, rozhodovanie o budúcich akciách asociácie, predstavenie cimbalu z rôznych krajín a kultúr, nadobúdanie nových poznatkov, literatúry, kontaktov,

informácií a popularizovanie cimbalu. 14. kongresu *Cimbalom World Association* sa zúčastnilo 23 krajín (Bielorusko, Čína, Česko, Anglicko, Francúzsko, Nemecko, Grécko, Hong Kong, Maďarsko, Irán, Izrael, Japonsko, Malaysia, Mexiko, Moldavsko, Holandsko, Singapúr, Slovensko, Švajčiarsko, Taiwan, Turecko, Ukrajina a USA). Kongres prebiehal v dňoch 20. – 24. septembra 2017. Všetky koncerty, prednášky a exhibície organizované členmi asociácie boli dostupné pre širokú verejnosť. Každá krajina dostala možnosť prezentovať počas týchto dní svoj nástroj a kultúru. Účastníci mali jedinečnú príležitosť vidieť a počuť rozličné typy cimbalov z rôznych krajín, ktoré sú konštrukčne síce veľmi podobné, ale svojím zvukom jedinečné. Účastníci aj záujemcovia sa mohli započúvať do tónov, melódií, rytmov, farieb a ich mnohých nových odtieňov nástroja. Každý z týchto dní bol veľkým obohatením pre všetkých pozorovateľov.



Prezentácia cimbalovej hry a produkcie z krajín exotiky

Otvorenie kongresu sa konalo v Štátnej opere v Banskej Bystrici. Po uvítacom príhovore prezidentky CWA doc. Viktórie Herencsár, ArtD., predsedu SCA Mgr. art. Martina Budinského, ArtD. a rektora Akadémie umení v Banskej Bystrici prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtecha Didiho nasledoval otvárací koncert s názvom *Vitajte v Banskej Bystrici!* Na úvod zahrali na desiatich cimbaloch študenti konzervatória z Banskej Bystrice a Košíc spolu so žiakmi so ZUŠ z Bratislavy a Košíc fanfáru *Introductory fanfare of the 14th CWA Congress*, ktorú špeciálne pre túto príležitosť skomponoval Vladimír Homola. Na koncerte svojou hrou reprezentovali cimbal a Akadémiu umení súčasní, ale taktiež bývalí študenti z triedy V. Herencsár (J. Šufliarský, R. Weisháb, Z. Stračinová, A. Bystrianska, A. Stračinová, T. Gubová, Š. Tkáč) a študenti konzervatórií (R. Beňušová a S. Lenártová). Výber skladieb bol orientovaný prevažne na tvorbu súčasných skladateľov komponujúcich pre cimbal. Zazneli aj diela od slovenských skladateľov Vojtecha Didiho, Petra Jantoščiaka a českého cimbalistu a skladateľa Dalibora Štrunca. Sólistov tohto koncertu sprevádzal orchester Konzervatória J. L. Bellu z Banskej Bystrice. V druhom bloku programu vystúpil umelecký súbor Lúčnica, ktorý účastníkom kongresu predstavil krásu nášho rozmanitého slovenského folklóru. Vystúpili aj sólisti orchestra Lúčnice, Zlaté husle.

Počas nasledujúcich dní prebiehali v priestoroch hotela LUX v dopoludňajších hodinách prednášky lektorov zamerané na rozličné techniky hry, možnosti uplatnenia sa interpretov, situáciu výučby hry na cimbale vo svete, ladenie rôznych typov cimbalu a o experimentovaní s nástrojom. *Sally Whytehead* priblížila tradíciu *hammered dulcimer* (anglický typ cimbalu) v Birminghame, podobne ako *Mitzie Collins*, inštrumentalistka a pedagogička na Eastman Music School v USA. Tradíciu hudby v Izraeli a Iráne priblížili *Menashe Sasson* a *Mehdi Siadat*. Zaujímavý bol aj výklad *Geoff Smitha* na tému Cimbal budúcnosti. Lektorka *Roya Bahrami* hovorila o perzskej hudbe a flamenku, aj o význame multikultúrnej hudby. O technike hry, ktorá sa vyučuje na moldavskom hudobnom lýceu, hovoril *Valeriu Luta*, pedagóg Hudobného Lýcea v Kišiňove. Prednášky boli rozmanité a plné nových informácií

o tom, čo všetko je možné zahrať na cimbale a kam tento jedinečný nástroj smeruje vo svojom vývoji.



V popoludňajších hodinách mala každá z 23 krajín 20 minút na prezentovanie svojej kultúry a nástroja. Spomeňme aspoň niekoľko z nich. Malaysia, Japonsko, Taiwan, Singapúr, Hong Kong a Čína preniesli poslucháčov prostredníctvom svojho nástroja *yangqin* (čínsky typ cimbalu) v čase do dávnej minulosti. Vo svojom repertoári mali zaradené diela čínskych skladateľov, zväčša programové a prepojené s čínskou drámou a poéziou. Doplnené boli o rôzne bicie a zvukomalebné nástroje. *Santour* (perzský typ cimbalu) ako tradičný nástroj predstavili Menashe Sasson, Mehdi Siadat a Roya Bahrami. Mexické zoskupenie Champagne Ensemble reprezentovalo tradičnú mexickú hudbu. Tento zaujímavý ansámbl je nástrojovo obsadený z *hackbrettu* (nemecký typ cimbalu), mexického *salteria* (mexický typ cimbalu), mandolíny, akustickej gitary, fagotu a typického mexického nástroja *bajo*. V podaní členov CWA z Ameriky si publikum vypočulo tradičnú americkú hudbu.

Karen Ashbrook interpretovala na *hackbrette* svoje vlastné improvizačné skladby, ktoré hráva pre imobilných ľudí, často pripútaných na lôžka. Ukázala tak ďalšie možnosti využitia tohto nástroja. *Kanun* (turecký typ cimbalu) predviedol na kongrese *Tahir Aydogdu*, ktorý vo svojej hre spája prvky tradičnej hudby a jazzu. Maďarsko reprezentovala samotná prezidentka CWA *Viktória Herencsár*, ktorá zahrála svoju vlastnú skladbu v sprievode orchestra Konzervatória J. L. Bellu. Išlo o svetovú premiéru. Členovia z Moldavska a Čiech interpretovali na cimbale diela svetových skladateľov.

Počas koncertov sa predstavilo aj zaujímavé zoskupenie čínskeho konzervatória *Demong Yangqin Troupe*, ktorých cieľom je propagovať a popularizovať umenie *yangqinu* prostredníctvom predstavení s čínskym, ale i európskym repertoárom interpretovaným v rozličných štýloch. Rôznorodosť, pestrosť a jedinečnosť každej z krajín mala pre účastníkov kongresu značný osobitý a individuálny prínos.

Medzinárodný kongres CWA ukončil slávnostný galakonzert. Predstavili sa na ňom vybraní interpreti z každej zúčastnenej krajiny. Bol to naozaj unikátny zážitok. Toľko farieb, rytmov, tónov, melódií, rozličných kultúr a tradícií na jednom pódii. Celý galaprogram vyvrcholil do veľkého finále, v ktorom všetci účastníci kongresu vystúpili na jednom pódii so svojimi nástrojmi a spoločne zahráli slovenskú ľudovú pieseň *Tancuj, tancuj, vykrúcaj*.

Hlavným zámerom tohto stretnutia bolo spojenie rozličných národov, kultúr, hudby a tradícií. V týchto dňoch sa tu stretlo neuveriteľné množstvo cimbalistov z celého sveta. Nadviazali medzi sebou nové kontakty, ktoré sú pre budúcu činnosť CWA, ale aj pre samotný rozvoj cimbalu veľmi dôležité. Účastníci 14. medzinárodného kongresu CWA si odniesli veľa nových skúseností, zážitkov a poznatkov. Tento Kongres priniesol mnoho pozitívnych skúseností a udalostí a aj vďaka nemu sa cimbal môže opäť posunúť ďalej vo svojom vývoji vpred.

„Toto je už 14. medzinárodný kongres organizovaný CWA a už po druhýkrát sa koná na Slovensku. Prvýkrát sa uskutočnil v Bratislave v roku 1995, ale teraz nová generácia

cimbalistov a učiteľov organizuje kongres v Banskej Bystrici v mene Slovenskej cimbalovej asociácie (SCA). Miesto kongresu nie je náhodné. Akadémia umení v Banskej Bystrici tento rok oslavuje 20. výročie svojho vzniku. Aj vďaka CWA sa na nej od jej založenia vyučuje hra na cimbele. Veľa členov SCA študovalo na Akadémii umení. Medzi členmi SCA je veľa mladých umelcov a učiteľov, ktorí sa aktívne podieľajú na podujatiach organizovaných CWA. Dúfame, že budú v budúcnosti pokračovať v našej práci.“

doc. Viktória Herencsár, ArtD., koncertná umelkyňa a prezidentka CWA



„Kongres bol pre mňa úžasným zážitkom z každého uhla pohľadu (hudba, kultúra a samozrejme osobný kontakt). Pre mňa to bol prvý kongres, ktorého som sa zúčastnila a mám radosť z každého okamihu od cesty na Slovensko až do posledného dňa rozlúčky s telefónom plným nových kontaktov. Úspešný otvárací ceremoniál privítal všetkých účastníkov. Študenti cimbalu zo Slovenska dali zo seba to najlepšie v interpretácii mnohých úžasných diel. Umelecký súbor Lúčnica zase predviedol tradičné slovenské tance a kroje. Všetci sme boli fascinovaní týmto vstupom do novej krajiny, v ktorej sme nikdy predtým neboli. Kongres sa plynulo vyvíjal a umožnil každému účastníkovi čas a priestor na predstavenie svojej krajiny a hudby. Úžasné spoznanie kultúr a hudby 23 krajín bolo pre každého z nás veľkým obohatením. Z prednášok a konferencií som získala mnoho nových poznatkov o rozličných

typoch cimbalu vo svete, a tiež o práci hudobníkov, ktorí sa zúčastnili kongresu. Chcela by som povedať, že jednou z najkrajších vecí na kongrese bolo spojenie ľudí prostredníctvom hudby. Zúčastňovaním sa na večerných jamm session, na ktorých sa hudobníci len tak stretli, aby si spolu zahrali a vytvorili niečo krásne hraním, improvizovaním alebo len tak tleskaním. Vrcholom kongresu pre mňa bolo záverečné číslo galaprogramu Tancuj, tancuj, vykrúcaj, ktoré bolo maximálne demonštrovanie jednoty a tímovej práce, kde je každý jedinečný a dôležitý. Myslím, že určite hovorím za všetkých, keď poviem, že sa mi tu veľmi páčilo. Ďakujem všetkým, ktorí sa podieľali na organizácii kongresu. Skvelá práca, veľký úspech a úžasná obohacujúca skúsenosť!“

Xane Plascencia, účastníčka kongresu

© *Andrea Stračinová*, poslucháčka FMU AU, Banská Bystrica/Linz



Viktória Herencsár pred účastníkmi kongresu počas workshopu

TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 2/2017

Odborný vedecký časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/**zima**

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Anglická mutácia:

PaedDr. Mária Strenáčiková ml., PhD.

abstrakty Karel Dichtl, Alena Gavlasová

Grafika titulnej strany

Mgr. art. Igor Naňo

Počet strán: 175

ISSN 2453-9694

Fotografie sú použité z voľne dostupných citovaných internetových portálov, z archívu rektorátu AU a osobného archívu Andrey Stračinovej, aktívnej účastníčky CWA.

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

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

